

a.s/88

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

11



Zrodila se nová přehlídka

Jejími rodiči jsou Polské informační a kulturní středisko v Praze jako hlavní iniciátor a dále ministerstvo kultury ČSR, Ústav pro kulturní výchovnou činnost a Park kultury a oddechu J. Fučíka v Praze. Jde o přehlídku českých amatérských divadel, hrajících hry polských autorů a její první ročník se uskutečnil u příležitosti Dnů Varšavy v Praze dne 25. září v PKOJF. Tři soubory, které se jí nakonec zúčastnily a bojovaly o hlavní cenu — účast na Barbořovském festivalu polského amatérského divadla, jenž se tradičně koná první prosincový týden v předměstí Katovic Dabrowy Górniczej, představují pouze zlomek těch, kteří v uplynulých dvou sezónách hry polských dramatiků nastudovaly a hrají.

Polská literatura na našich amatérských jevištích zdomácněla, neboť vedle her polských dramatiků (např. T. Różewicz, S. Mrożek, W. Gombrowicz, J. Tetter, J. Janczarski) se setkáváme s jevištními adaptacemi polské literatury. Můžeme uvést divadelní koláž z textů S. Lema Mellem divadelního souboru Lampa z Prahy, ale také např. téma nemotivované vraždy, které tvoří jednu vrstvu Ananasu Ochotnického kroužku a pochází z motivů románu polského básníka Andrzeje Bursy. Z tvorby autorů socialistických zemí jsou právě Poláci vedle ruské a sovětské dramatiky, nejvíce zastoupeni v dramaturgických plánech amatérských divadel. Neméně zajímavým faktem je, že řada z těchto her měla svou československou premiéru právě na amatérském jevišti. V roce 1986 uvedl rakovnický Tyl poprvé u nás hru Jacka Janczarského Umřít smíchy. O rok později měla v Klapém premiéru hra Jana Tettera Zeď, s níž se tento vesnický divadelní soubor zúčastnil národní přehlídky ve Vysokém n. J. Pražská Lampa se dokonce polské literatuře věnuje programově. Nastudovala Mrozkovy hry Na širém moři a Aspiranti, již zmíněnou koláž z textů Stanislava Lema Mellem a především Kartotéku Tadeusze Różewicze. Dramatická prvotina jednoho z nejvýznamnějších žijících polských dramatiků, který je zároveň i básníkem a prozaikem, nese všechny prvky osobité poetiky autora. Z prvků všední reality vytvořil druh grotesky, v níž je likvidován tradiční děj a konflikt. Jeho programově netradiční hrdina hledá životní jistoty a odhodlává se k aktivnímu činu žít. Pražská Lampa vnáší do této hry svá vlastní témata a herci vypovídají o sobě, o svém vidění světa. Právě to ocenil člen poroty pražské přehlídky, redaktor, dramaturg a režisér Jan Klosowicz, který se jako dramaturg podílel na polské premiéře této hry v r. 1960. Pražská Lampa se líbila celé porotě, a tak mohl její předseda dr. Jan Hyvnar jejímu vedoucímu předat pomyslný cestovní lístek do Polska. Neznamená to však, že další dva zúčastněné soubory nepřivezly zajímavá představení. Třebíčský Malý tygr Hanny Januszewské patří přece ke špičkovým inscenacím divadla dospělých pro děti. Také v Praze Třebíčští prokázali překvapující muzikálnost, smysl pro rytmus, působivé metafory a modernost divadelního myšlení. Rakovnická inscenace hry J. Janczarského Umřít smíchy zvítězila před dvěma roky na krajské přehlídce a patří jistě mezi dobré inscenace interpretačního divadla. U obou protagonistek lze hovořit o dobrém hereckém vybavení, i když jim patrně chybí vlastní téma a hledání vlastního stylu, o nichž se např. Jan Klosowicz domnívá, že jsou největšími klady amatérského divadla.

Polské kulturní a informační středisko chce podporovat zájem o polskou dramatickou tvorbu i nadále a lze se proto těšit, že tato přehlídka obohatí kalendář divadelních amatérů i v příštích letech.

LENKA LAŽNOVSKÁ

FOTO JOSEF NĚMEC A JAROSLAV KRATOCHVÍL



Malá scéna SKP Třebíč — H. Januszewská: Malý tygr



Lampa Praha — T. Różewicz: Kartotéka



DS Tyl Rakovník — J. Janczarski: Umřít smíchy

ZE ŽÁRIJOVÉHO PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

Třetího září se v Praze na svém řádném zasedání sešlo předsednictvo ÚV Svazu českých divadelních ochotníků. Na pořadu obsáhlého jednání byla poslední kontrola zabezpečení úkolů, které souvisejí s přehlídkou členských souborů Štramberk 88.

Podstatnou část celého jednání věnovali členové předsednictva hodnocení 58. Jiráskova Hronova. S uspokojením byla hodnocena akce, kterou SČDO na JH zajišťoval, a slavnostní předvečer vyhrazený pro nejlepší vystoupení z letošní soutěže O pohárek SČDO a vystoupení nár. umělce Vlastimila Brodského. Pokud jde o vlastní hronovská soutěžní představení, vyslovilo s nimi předsednictvo SČDO nespokojenost. Hlavní příčinu tohoto stavu vidí v nesprávném způsobu výběru inscenací do Hronova. Bylo by třeba, aby amatéři se sami více podíleli na přípravných pracích JH. Pochybnosti o správnosti vzbuzuje rovněž členění hronovských představení na soutěžní, studiová, doplňková apod. Závěrem k této otázce členové předsednictva vyslechli písemně zpracované stanovisko svého člena J. Doležala. Dále bylo doporučeno na základě hodnocení JH zpracovat oficiální stanovisko předsednictva ÚV SČDO a doporučit je k publikování v Amatérské scéně s tím, že jeho závěry by byly projednány s vedením UKVČ. V souvislosti s hodnocením vrcholné ochotnické přehlídky v Hronově projednali členové předsednictva i zprávu o 37. loutkářské Chrudimi a výsledku akcí, které na LCH zabezpečovala SAL. Závěrem bylo konstatováno, že řada vyskytujících se problémů má obdobný charakter, což vyžaduje soustředěný postup při dalších jednáních.

Dále předsednictvo projednalo zásady dalšího ročníku svazové Soutěže divadelní a občanské aktivity, která bude vyhlášena v příštím roce a vyhodnocena na svazové konferenci v roce 1990.

Mezi členy SČDO získává stále větší popularitu soutěž v monolozích a dialogích O pohárek SČDO, jejíž finále každoročně probíhá v Hlinsku v Čechách. Vzhledem k tomu, že se o uspořádání finále soutěže přihlásil OV SČDO v Přerově spolu s dalšími institucemi, nebyla otázka místa vyvrcholení dalšího ročníku soutěže zatím rozhodnuta. Soutěž se bude konat tam, kde budou zajištěny vskutku optimální podmínky pro její konání.

Závěrem jednání předsednictvo ÚV SČDO projednalo a schválilo návrhy na udělení Zlatých odznaků SČDO.

(psl)



Na snímku PAVLA ŠÍMY Rádobydivadlo Klapý, které se na letošním FEMADU představilo hrou E. Radzinského Divadlo za časů Nerona a Seneky (k článku na str. 4).

Obsah

2 PROPAGACE AMATÉRSKÉ TVORBY PO MAĎARSKU

(Mezinárodní režijní seminář v Du-nauföldváru)

V. Klapka

3 A CO TEDY ?

(58. Jiráskův Hronov a Klub mladých divadelníků)

J. Papež
V. Vencel

4 HOVORY NA FEMADU

(Nad XVI. tvůrčí dílnou mladého amatérského divadla)

M. Hrabák
L. Richter

6 FRIKANDO, FRIKANDO . . .

(Na okraj jednoho studijního představení 58. JH)

P. Hodál
J. Krasula

8 LÉTO S DIVADLEM

(Fotoreportáž z prázdninové akce vodňanské Šupiny)

F. Zborník

9 JULIE NA CESTÁCH

(Pouliční divadlo souboru Julie a spol.)

A. Kárníková

10 BULLETIN POTŘEBNÝ A UŽITEČNÝ

(K občasníku Aktivu mladých divadelníků SČDO)

M. Hrabák

12 ROŽNOVSKÁ THÁLIE

(Hry bez hranic I — přehlídka experimentálních divadel a instrumentálních skupin)

13 PRŮHLEDY

(Pohronovské střípky I)

J. Císař

14 DRAMATURGICKÁ DÍLNA

(Neapolská choroba K. Steigerwald)

A. Zemančíková

16 OCHOTNICKÉ ZAČÁTKY

(F. Skřípek)

18 DVĚ KULATÁ JUBILEA A JEDEN NEPATŘIČNÝ DOTAZ

(Nad dramatickým dílem L. Klímy)

V. Gardavský

20 MALÝ DIVADELNÍ LEXIKON

V. Gromov

22 KAPITOLY O KOMEDII

(Situční komedie, fraška — pokrač.)

Z. Hořínek

23 JEDEN HEREC = DIVADLO

V. Závodský

24 HUMOR

Propagace amatérské tvorby po maďarsku

Na začátku července jsem měl možnost zúčastnit se týdenního mezinárodního semináře o režijní práci v podmínkách amatérského divadla, který již podruhé organizoval maďarský Ústav pro kulturní a výchovnou činnost ve spolupráci s AITA. Z hlediska českého amatérského divadelnictví šlo o událost, která může být inspirativní hned z několika aspektů.

Celá akce především jasně zapadala do výrazné snahy našich jižních sousedů včlenit se co nejvíce do celoevropského divadelního dění. Samotný fakt, že tento seminář, zaštitěný AITA (práci byl osobně přítomen prezident této organizace), se konal na maďarské půdě, svědčí o dobrém jménu organizátorů u představitelů evropské amatérské divadelní asociace. Uvedenou pozici si tamější Ústav získal především proto, že si velmi dobře uvědomil následující fakt: Zatímco v ekonomice se socialistické země potýkají s řadou problémů, které je handicapují při porovnání se Západem, v kultuře — a v amatérském divadle zvláště výrazně — mohou v řadě projevů svým západním kolegům konkurovat či je dokonce i učit.

Schopnost kvalitně reprezentovat maďarskou kulturnost pak byla v tomto případě podpořena i výbornými praktickými schopnostmi organizátorů. Týkaly se již samotného pobytu, který probíhal v ideálních podmínkách, připravených pracovníky kulturního domu v malém podunajském městečku Dunaföldvár. Zasahovaly však i do finanční stránky projektu. Posudte sami: Z 20 účastníků semináře byli pouze 4 ze socialistických zemí (2 z ČSSR, 1 z NDR a 1 z pořadatelské země). Patnáct dalších přijelo ze států západní Evropy (v to počítám i dva frekventanty z Izraele). Zbývajících účastníků byl z Etiopie.

Kromě zástupců ČSSR a NDR si všichni zbývajících zájemců o seminář svůj pobyt platili. Účastnická taxa činila 550 marek nebo 450 dolarů. Organizátoři tak elegantně vyřešili všechny problémy týkající se peněz. Přešli vlastně na opravdové samofinancování, protože po odečtení nákladů na pobyt (250 DM) a honoráře pro přednášející (150 DM) jim zůstalo nezanedbatelných 150 DM od každého frekventanta kursu. Tyto peníze, jak jsem se dověděl, patří Ústavu, který s nimi může zcela svobodně disponovat.

Hlavní věcí však pochopitelně nebyly finance, ale prestiž Maďarska jako schopného organizátora. Většina účastníků nevstoupila na hostitelskou půdu dnem zahájení semináře. Celý týden předtím byli hosty festivalu — a opět mezinárodního —, který se v dvouletém cyklu koná ve městě Kazincbarcika (viz článek L. Láznovské v AS 10/88).

Snaha přitáhnout pozornost aktivních tvůrců amatérského divadla do Maďarska se dala vysledovat i ze složení absolventů semináře. Šlo ve většině případů o profesionální pracovníky v kultuře — asi tak na úrovni našich KKS —, kteří mají ve svých domovských zemích na starosti nejen amatérské divadlo v určitém regionu, ale i dětské herecké kursy a další akce spojené s divadlem často — pro nás — jen velmi volně (např. organizování mírových pochodů v severním Norsku nebo divadelní výchova usilující o společné soužití Židů a Arabů v Izraeli). Rada těchto lidí má na starosti divadelní festi-

vály, režijní a herecké kursy apod. Pochopitelně velmi rádi sahají k nejužší spolupráci s maďarskými partnery. Jako drobný příklad uvedu, že domácí lektor měl za sebou již úspěšnou režijní práci mezi japonskými amatéry, řadu výjezdů do nejrozličnějších států Evropy i Asie atd.

Shrnuto: Mezinárodní seminář režijní práce především propagoval připravenost Maďarska na podobné akce. Propagace je však jedna stránka, vlastní náplň stránka druhá. A tady s dostávám k problému, který mě, jako pravidelného návštěvníka amatérských přehlídek v Čechách, zaujal nejvíce. Jde totiž o to, že účastníci ze západní Evropy většinou považovali za známku vysoké kvality a divadelní modernosti něco, co průměrně obeznámený amatér v Čechách a na Slovensku chápe jako klasický vědomostní standard.

Konkrétně: Celé dění bylo časově rozděleno do tří úseků. Ráno — společná cvičení, odpoledne — práce ve třech skupinách, z nichž každá se zabývala jedním textem, večer — diskuse o poslání režijní práce, volná zábava a závěrečné zhlédnutí výsledků skupinového snažení. Cvičení i skupiny vedl tři lektoři (jeden z V. Británie, jeden ze Švédska a jeden z Maďarska), do práce se mohli aktivně zapojit i další frekventanti.

Cvičení se velmi zkratkovitě zabývala problémy jako — jak se celkově uvolnit před vlastní hereckou prací, jak se fyzicky rozhýbat, co to znamená herecká reakce na partnera nebo reálné prostředí. Cvičilo se i s hledáním skupinového a individuálního rytmu, s nalézáním kontaktů a výstavbou gagů. Cvičení jednoznačně preferovala přípravu herecké práce, a to často na opravdu základním stupni informovanosti. Přesto byla přijímána posluchači s nadšením, v komentářích se pak vyskytovalo slovo — objevné.

Skupinová práce odpoledne spočívala — jak jsem již předeslal — v přípravě textu. Tým britského lektora analyzoval Brechtův Kavkazský křídový kruh. Zabýval se zejména možnostmi výtvarného zobrazení určitých situací ze hry a probuzením společné tvůrčí atmosféry, rušící přehradu mezi lidmi a uvolňující tak jejich spontaneitu. Tato práce dost připomínala skupinovou terapii našich psychologů.

Skupina švédského lektora se celý týden učila dlouhé pasáže z jedné současné skandinávské hry, ty pak zcela demokraticky, ovšem bez jednotné režijní koncepce, aranžovala v prostoru.

Mě nejvíce zajímala práce maďarského kolegy, kterého jsem měl možnost vidět v březnu na festivalu v belgickém St. Vitu s vynikající inscenací o životě F. Kafky. Byl jsem však zklaman. Nikoli textem — vybrána byla Örkényho Rodina Tótt —, ale provedením. Celý týden jsme vlastně šli za krokem opakovali klasické postupy režijní práce, tj. čtení textu, jeho výklad, první aranžované zkoušky atd. Výsledkem byla naše herecká kreace, kterou jsme vytvořili podřizující se názoru lektora.

Nechci však být ironický. Chci jen zdůraznit propast, která odděluje divadelní fundovanost průměrného západoevropského amatéra od toho, co si pod pojmem české amatérské hnutí, moderní metody práce, postupy apod. představují amatéři u nás.

A tady se konečně dostávám k tomu, co jsem na začátku stati nazval inspirující. Nabízí se totiž otázka, jak by při organizování podobné akce dopadlo české amatérské hnutí. Srovnám-li potom praktickou i teoretickou úroveň Šumperské dílny, Hronova, FEMADU či Písku s úrovní v Dunaföldváru, pak nutně docházím ke konstatování — je to škoda. Vždyť schopnost nabídnout zahraničním zájemcům naše poznatky, které usilují o skutečně moderní divadelní tvar, jsou zřejmé. Máme opravdu z čeho vybírat — bez uzardění a sebemenšího pocitu malosti.

Proč se to tedy neděje? Je to otázka financí? Je to metodická nepřipravenost a organizační nepružnost? Anebo jde dokonce o nezájem? V každém případě se domnívám, že absence podobných akcí u nás znamená začátek procesu „ujíždějící vlak“. Po absolvování maďarského semináře jsem přitom přesvědčen, že jde o proces zcela zbytečný a retardující.

Zkušenosti našich jižních sousedů se nám měly stát nejen zdrojem poučení pro jednoho či dva delegované zástupce, ale především příkladem a podnětem k obecnějšímu zamyšlení nad zaměřením a vývojem amatérského divadelního hnutí.

VÁCLAV KLAPKA
FOTO JIŘÍ GLÜCK

Autor článku V. Klapka (druhý zleva) ve své inscenaci Henryk (Divadelní klub Jirásek při SKP ROH Česká Lípa)



A CO TEDY?

Letošní Klub mladých divadelníků, pořádaný ÚKVČ, byl zahajovacím ročníkem dalšího dvouletého kursu, zaměřeného na mladé režiséry a dramaturgy amatérských divadel.

Čtyři skupiny (8–12 členů) vedli profesionální režiséři — Jan Burian, Juraj Deák, Oldřich Kužilek a Roman Meluzín.

Všichni účastníci KMD byli předem informováni o tom, že se bude pracovat na třech dramatických textech: A. P. Čechov — Višňový sad, B. Brecht — Zadržitelný vzestup Arthura Uie, W. Shakespeare — Macbeth.

Denní program klubu byl opravdu nabitý. Dopoledne práce ve skupinách, odpoledne a večer představení (některé dny až čtyři) a v noci rozborové semináře o zhlédnutých představeních. Výsledky těchto diskusí se pravidelně objevovaly v rubrice Hronovského zpravodaje Mladýma očima.

souboru, PJH — program Jiráskova Hronova, HZ — Hronovský zpravodaj 7/88):

Používání náhody, odmítání příběhu a formy . . . není jen pracovní postup, je to nový myšlenkový systém (PS)

Ve hře se setkáváme s novou, vyšší formou umělecké výpovědi (PJH)

Valná většina frekventantů KMD se shodla na tom, že inscenace je podvod a mystifikace (HZ)

Volně komponovaný jevištní tvar s řadou scének a sekvencí volených zdánlivě podle zásady „každý pes jiná ves“ spojuje jednotici a osobnostmi tvůrců dokonale pokrytá myšlenka (PJH)

Zdravý rozum je omezující (PS)

Naopak jsme se shodli, že inscenaci chybí jednotící prvek, který by jednotlivé části spojoval (HZ)

Na tomto stupni herecké tvorby je už jevištní postava skořápkou, kterou musí herec rozlomit, aby mohl zaujmout osobní stanovisko (PS)

Zde už herec nehovoří jakoby o sobě (PJH)

Nebylo nám také jasné, kde soubor rozloupí proklamovanou skořáčku jevištní postavy (HZ)

Disku se touto inscenací podařilo být na pulsu dne a hovořit o této době. Jsou to mrazivě aktuální výpovědi (PJH)

Proč by umělecké dílo mělo sledovat nějaké poselství (PS)

Divadlo krize — momentální stav divadla na Slovensku je tragický (PS)

Divadlo Disk patří mezi nejstarší a nejstabilnější soubory kategorie A na Slovensku, vystřídalo více jak 210 členů (PJH)

Výsledky naší spolupráce s profesionálními umělci hovoří samy za sebe (PS)

V každém případě bychom vyzdvihli odvalu v programu uvedeného autora hudby Jaro Filipa j. h., který se podepsal pod Humoresku Antonína Dvořáka, písně z maďarských operet, budovatelské písně i pod Klobouk ve křoví Jaroslava Ježka (HZ)

Naše práce dostala nové rozměry, cílevědomější směřování, jednoduše se zkvatnila a za to patří dík právě zaníceným divadelníkům — profesionálům (PS)

Nemyslíme si, že by to s krizí slovenského divadla vypadalo tak černě, jak to vidí soubor Disk z Trnavy a máme za to, že spolupráce s profesionály může mít i jiné výsledky. Důkazem toho je inscenace Spectacle (Divadelné zábavky) Divadelka pod kopulou. Inscenace vznikla v režii jevištního herce Mariána Gajdoše.

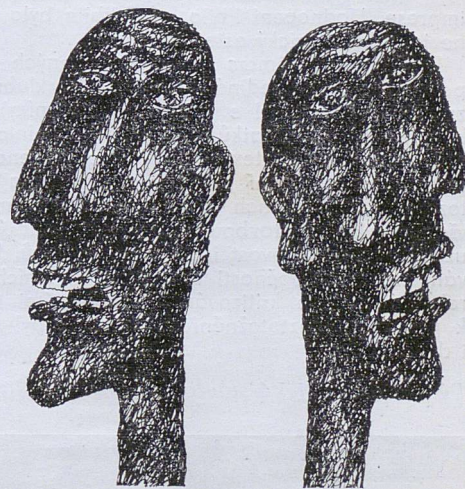
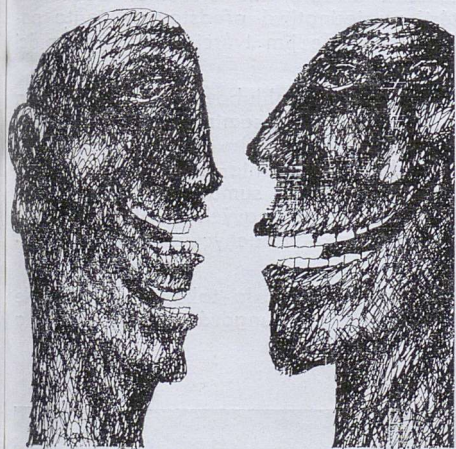
Představení vyvolalo velkou diskusi, ve které se objevily zcela protichůdné názory. Bylo to tím, že soubor použil takové výrazové prostředky, se kterými se na amatérském (speciálně českém) jevišti setkáváme velmi zřídka, ne-li vůbec — expresivní herectví, inspirace surrealistickým divadlem (jak v herectví, tak v ostatních složkách inscenace), estetika cynismu, hnusu, krutosti.

Nezvyklost použitých výrazových prostředků vyvolala v některých divácích tak velkou averzi, že jim znemožnila vnímat sdělení. Jak vnímali představení ti, kteří je přijali?

„Představení uvolňuje a osvobozuje podvědomí člověka v duchu surrealismu; je ošklivým rentgenem toho, co na veřejnosti nereprezentujeme; útočná obraznost sdělení; koncentrát tělesnosti, vyložený seriózně.“ (HZ 6/88)

Jsme přesvědčeni o tom, že podobná představení by se měla na Jiráskově Hronově objevovat častěji. Nejen že jsou zajímavá svou formou a sdělením, ale i tím, že nutí všechny zaujmout stanovisko.

Dalším zajímavým slovenským představením byla inscenace Frikando, Frikando . . . souboru z Partizánského. I tento soubor pracuje metodou fixované improvizace (alespoň zčásti). A to jak po stránce výstavby situací, tak i v ostatních složkách. Přesto nedorazí k rozpadu inscenace, tak jak tomu bylo v souboru Disk, protože vše směřuje k tématu, ke sdělení a vše je podtrženo hereckou přesvědčivostí a lidskostí.



Kresby z programu inscenace A čo?

Práce na textech se týkala především dramaturgického rozboru, ze kterého vyplynula dramaturgicko-režijní koncepce. Ta se v závěrečných dnech realizovala v kolektivních etudách. Práce ve skupinách neobsahovala jen praktickou činnost dramaturgickou a režijní, ale i základní teoretickou výuku — řešily se např. otázky: co je dramatická situace, co je motiv, co je dějový fakt apod.

Dále připojujeme několik úvah reagujících na část hronovského programu:

Jedním z nejrozpornějších představení celé přehlídky bylo, podle nás, slovenské představení A čo? divadla Disk z Trnavy, připravené ve spolupráci s profesionálním režisérem B. Uhlárem.

Náš názor na toto představení shrnujeme v následující koláži (PS — program

Klub mladých divadelníků opět prokázal opodstatněnost své existence. Mladí dramaturgové a režiséři amatérských divadel poznali, že k diskusi, ale především k vlastní práci je nutné formulovat své myšlenky, akceptovat a snažit se pochopit i cizí názor a především neustále se vzdělávat a přemýšlet o své práci.

Doufáme, že na příštím Jiráskově Hronově uvidíme mnohem více zajímavých inscenací, mnohem více tolerance v diskusích, možná i více času na vlastní práci v Klubu a že se nebudeme muset ptát:

Je nutné na každém Jiráskově Hronově udělit ceny, a to za každou cenu?

JAN PAPEŽ
VÍT VENCL

Hovory na FEMADU

pátek 16. září

E. Radzinskij
DIVADLO ZA ČASŮ NERONA A
SENEKY
Rádobydivadlo Klapý

V. Krúpa
ZMĚNA PROGRAMU
Theatrum mobile MěKS Čáslav

sobota 17. září

Kolektiv souboru vedený M. Slavíkem
TERKA
Soubor Hudradlo MěKS Zlív

A. Berková
POHÁDKA O ŠTASTNÉM KONCI
Studio „P“ ODPM Jindřichův Hradec

A. Mikulka — V. Dřevíková
O PALAČINKOVÉ PEPINCE
Soubor LŠU Praha 10

J. Kodeš na motivy knížky Fr. Kožíka
Cirkus u tří slunečnic
CIRKUS
Soubor Tyl MěKS Rakovník

PROGRAM PŘEHLÍDKY

Fr. Zborník na motivy knihy J. Swifta
Guliverovy cesty
LIŠTASTNÍ A LIVESELI
Divadlo Šupina MěKS Vodňany
J. Wolker — K. Šefrna
... JAKO PEL ?
Loutkářský divadelní soubor „C“ SK ROH
Svitavy

pátek 23. září

Francouzský anonym
O VERNÉM MILOVÁNÍ AUCASSINA A
NICOLETTY
Dramatický klub MěstDPM a SKP Třebíč
M. Pokorný
TAKOVÁ HRA
Divadlo AHA ! MěKS Lysá nad Labem

V. Klapka a kolektiv souboru
HENRYK
Divadelní klub Jirásek SKP ROH Česká
Lípa

sobota 24. září

E. Chmelová — V. Pánková
HRA NA ROBINA HOODA
5. ročník dramatického oddělení LŠU Že-
rotín Olomouc

H. Januszewska
MALÝ TYGR
Mladá scéna SKP Třebíč

W. Borchert
VENKU PŘEDE DVEŘMI
Soubor Pro Váz studentů VŠE Praha

M. Vodička
ASAGAO
Loutkářský soubor MěKS Třeboň

A. Kazancev
O, VELKÝ BUDDHO, POMOZ JIM !
Soubor Ua SKKS (v rámci Volného
spojení režisérů)

1. VÍKEND — OBECNĚ

Protože jsem se ocitl na FEMADU poprvé, překvapilo mě přiměřeně, že páteční večer byl věnován pouze představením a diskusím ve skupinách. Před lektory se seminaristé dostali až v sobotu dopoledne. Celá debata se tak urychlila, vylouply se zralejší názory i názorové bloky, nebylo nutné korigovat nekonkrétní impresy. Hodnocení líbilo — nelíbilo bylo sice frekventováno, ale ne jako kategorický estetický soud.

Určitým problémem takto urychlených diskusí (usuzuji však pouze z dialogů jediného lektorského klubu, i když jsem své poznatky konfrontoval s ostatními účastníky) byl svižný posun od konkrétních nedostatků a kladů divadelních inscenací ke kritice společenského kontextu, který tyto inscenace podmiňuje. Stejně je formováno vidění jednotlivých tvůrců a velmi často se v dialogích a promluvách objevoval termín modelovost. Nesouvisel však obvykle se stavbou modelů dramatických, ale popisoval jistou uzavřenou modelovost inscenačních tvarů, které zobrazovaly chování vzorku společnosti v mezních životních situacích. Tento vzorek byl obvykle kritizován již samotnými tvůrci, docházelo tedy k prvotnímu neztotožnění a podobně byl otažován ve své reakci i divák.

Dětské dramatické studio HUDRADLO Zlív — Terka

Závažná otázka vymaňování se z determinujících modelů vlastní divadelní tvorbou byla sice vyřešena, méně již naplněna v jednotlivých inscenacích. Vysoká kvalita uvažování diskutujících o inscenacích potvrdila jednu věc: v uvažování o divadle došlo mezi amatérskými divadelníky k obrovskému posunu a diskuse proběhlé v Úpici 1988, které konfrontovaly profesionální divadlo s divadlem amatérským, doložily, že se těžiště úvah a jejich fundovanost posunula zřetelně k divadlu amatérskému. Dochází k posunu hodnotících kritérií na jednotlivá představení, tento posun a proměna jsou tak zásadní, že jim tvůrci nestačí při práci na inscenacích.

Podstatným rysem zasluhujícím si prohlubování je tolerance usměrňovaný dialog samotných tvůrců a seminaristů. Funkce lektora by tak nabývala pouze funkce kolektivu při zásadních metodologických nedorozuměních. Luděk Richter se v této proměňující poloze lektora cítil výborně, vhodně sumarizoval názory skupin a inspiroval k otevírání dalších zajímavých okruhů vyjadřujících se k představením. V poznámkách zachycoval i drobné motivy diskuse.

Jedním z často používaných termínů byla také otevřenost. Ne již pouze jako vlastnost potřebná pro fungování amatérského a



profesionálního divadla, ale též nezbytná atmosféra, nebránící přísunu informací o dění ve světě a podporující konfrontaci všech divadelních umělců. Inscenační modely již zmiňované ji zatím jako samozřejmost necítí, jako vážné se naopak vracejí totalitní modely (příklad Kampučie), vystupující v konkrétnějších i obecnějších inscenačních polohách. Krutost a nelidskost zmiňovaných společenských mechanismů je ve společenském vědomí všech umělců a divadelníků tak silná, že stále pilně prosakuje na povrch inscenací, stává se často jejich hlavním motivem v amatérské i profesionální poloze.

Analytické diskuse o těchto jevech jsou zajímavé, zvláště když se prodírají k podstatným, příčinným souvislostem a nepopisují jen povrch historických skutečností. Jsou to však diskuse složité nejen potřebou přesně formulovat problémy, ale také emocionální náročností a naléhavostí. Někdy se stávají až deprimujícími, neboť mapují podivné skutečnosti, nepatří do „humanistického“ dvacátého století.



DK Jirásek SKP ROH Česká Lípa — V. Klapka: Henryk

2. VÍKEND — KONKRÉTNĚ I OBECNĚ

Většina představení byla už hodnocena jinde, jinými a nepochybně se tak ještě znovu stane. O ohlasu inscenací druhého víkendu v naší diskusní skupině (lektoři Ivan Rajmont, Martin Hrabák a já) tedy jen telegraficky:

Aucassin a Nicolette byl přijat vesměs kladně — oceněn byl rytmus, práce s voicebandovými principy, elán; ne příliš koncentrované představení však někdy umožňovalo až příliš vidět do mechanismu inscenace.

Henryk byl přijat (nepřijat) s velkými výhradami. Krom komunalnosti mnohých vtipků vadila především neemotivnost inscenace, již nedokázala zakrýt ani herecká bravura.

Taková hra měla pro diskutující obdobný problém v přílišné obecnosti a některých nejasnostech ve vedení děje a tématu.

Hra na Robina Hooda našla obdivovatele i odpůrce: první si cenili přirozenosti dětí, druhí výtýkali nedostatek přirozenosti; chyběla totiž „kaplická“ míra nadhledu.

Malý tygr se vesměs líbil svou přesnou rytmizací, hudbou i scénografií, námitky byly jen proti přeexponovaným hereckým „krea-cím“ klavíristy.

Na inscenaci Venku přede dveřmi ocenili diskutující závažné téma, výtýkali však inscenaci její verbálnost, nedramatičnost i historizující vyznění.

Asagao byla přijata s povděkem pro svou křehkost a hudebnost, diskutovalo se jen kolem míry využití loutek a některých postav. Profesionální inscenace Ó, velký Buddha, pomoz jim měla vůbec nejrozmanitější odezvu: od zavržení po nadšení. Odráží to její klady (především silné aktuální téma) i nedostatky (plakátobují) verbálnost prvé poloviny, nedořešenost řady motivických linií, barokní přebujelost nezužitkováných scénografických prostředků aj.).

Možná zajímavější než bezprostřední obsah diskusí jsou některé jejich obecnější rysy.

Tak třeba to, že řada lidí má svůj vlastní pohled za jediný možný a správný a přitom jej není schopna podložit svým osobitým viděním světa a divadla, formulováním toho, co od divadla očekávají, požadují. Zkrátka a dobře prohlásí podle svého vkusu věc za špatnou či dobrou, dramatickou či nedramatickou, takovou či makovou a nejsou schopni tento svůj pohled na ni zařadit do souhradnic svého životního i uměleckého názoru.

Odlišnou obdobou téhož je to, jak někteří diskutují „vidí“ inscenaci jen skrze obor svého zájmu. Např. jen skrze (či dokonce

Jedinou možností je pomoci všemi prostředky (a amatérské divadelnictví, byť se bude opakovaně k těmto otázkám vyslovovat, má jen malou schopnost věci ovlivnit), aby se podobné reminiscence nestaly chladným, nezajímavým divadelním obrazem, ale palčivou sugestivní i adresnou skutečností.

Jedním z dalších postřehů je také fyzická náročnost dvoudenního sledování divadelních představení bez větších přestávek a následných diskusí. Mezi seminaristy se objevily názory, že volnější program, který by dával možnosti probrat v neřízených diskusích klidnější a bez stálého vypětí, že zmeškám další představení, názory a hledat nové inspirativní tvůrčí kontrakty. Jistě tato připomínka naráží na dobré snahy organizátorů udělat setkání co nejbohatší a divadelně nejzajímavější. Zdá se mi však, že při uvažování o rehabilitaci po pěti či šesti představeních by se mohla prověřit možnost diskusí na vycházce k „hradišti“ Slavníkovců i další podobné náměty. Někdy již kulturní maratóny hrozí i ztrátou zájmu o probíraná témata a divadelní slepotou.

MARTIN HRABÁK



Dramatický klub SKP a MěstDPM Třebíč — O věrném milování Aucassina a Nicoletty

jen jako) problém dramaturgický. Je-li inscenace dramaturgickým počinem (ať už skutečně, pro závažnost své myšlenky, či jen formálně, protože je třeba československou premiérou) — pak je to inscenace vynikající a veškeré další nedostatky jsou tito obdivovatelé ochotni přehlédnout. Jistě — myšlenková závažnost (zvolená jen jako příklad) je prvním předpokladem dobré inscenace; ale jen předpokladem.

Neméně pozoruhodný je i „efekt prvního vidění“: to, jak prvé zhlédnutí ovlivňuje pohled mnohých lidí prakticky jednou provždy. Viděli tuhle inscenaci na Prostějově či na Hronově a teď na ni jdou (někteří ani to ne) jen dokázat si, že měli minule pravdu.

Ač zdánlivě zcela opačný, souvisí s tím i další rys: ne vždy příliš velká schopnost (či dokonce neochota pokoušet se) vidět skrze představení inscenaci. To je určitě problém nemalý, někdy takřka neřešitelný: divadlo má tu vlastnost, že co se dneska neuskuteční, prostě není. Nejpoměnlivější jsou v tomto směru herecké složky a také vztahy mezi jednotlivými složkami. Přesvědčovat někoho, že inscenace je plná láskyplné ironie, když tato ironie není v představení přítomna, je prostě marnost nad marnost. Přesto většinou zůstávají fixní, stabilní složky inscenace a s nimi se rýsují i určité záměry a potence inscenace. Bylo by trochu luxusem co do peněz, času i energie analyzovat jen čtyřiceti, sedmdesáti, stopětatřicetiminutové představení a nepokusit se proniknout k podstatě — k inscenaci.

Posledním takovým zajímavým rysem, jehož bych si chtěl povšimnout, je naše snížená schopnost hovořit o tom, co se nám líbí — a to jak v pozitivním smyslu (= analyzovat a pojmenovat klady, hodnoty, které onen dobrý divácký vjem způsobují), tak v tom, že „obdivovatel“ se zpravidla stává zcela nekritickým vůči dílčím, byť i do očí bijícím nedostatkům. Svědčí to o tom, že problémovost chápeme zúžené, jen v jejím negativním rozměru a že jsme mnohdy spíše „kritikáři“ než kritiky. A přitom uvědomění si „mechanismu“, principů a postupů fungující inscenace je pro nás přinejmenším stejně důležité jako poznání „mechanismu“ . . . inscenace nefungující či fungující jen částečně.

Jsou to všechno jevy nenové, obecnější a širší, než je problematika diskusí FEMADU. Smysl a hodnotu diskusí většinou zásadně nesnižují, mnohdy však zkreslují jejich výsledky. Snad stojí za to alespoň si je uvědomit a zkoušet se jim a jejich důsledkům vyhnout či je alespoň korigovat.

LUDEK RICHTER

FOTO KAREL KERLICKÝ A JIŘÍ GLÜCK

Frikando, frikando...

Nezaujalo, nezaujalo, zaujalo, zaujalo . . .

Toto představení mělo v Hronově nejvíce repríz — celkem čtyři. I jeho hodnocení mělo přinejmenším čtyři kritické vrstvy (zhruba: skvělé; zajímavé; nedotažené; nudné) s přibližně stejným počtem hlasů. Příčinou tu byla naprosto odlišná atmosféra jednotlivých repríz. I proto se k této inscenaci vracíme. Nejprve připomínáme hodnocení, které vyšlo ve věcně kritické rubrice Mladýma očima Zpravodaje JH (názory z Klubu ml. divadelníků). Potom „předáváme slovo“ režisérské dvojici — P. Hodálovi a J. Krasulovi. Ve svém příspěvku přibližují své usilování.

(R)

Na rozdíl od ostatního publika jsme měli možnost teprve dnes zhlédnout inscenaci FRIKANDO, FRIKANDO. Divadelního sdružení z Partizánského. Představení jsme přijali a ocenili jako jedno z nejlepších, které nám zatím letošní Hronov nabídl. Nadčasové téma, které spatřujeme v rozporu mezi plakátovou proklamací a skutečností přeplněnou chaosem, zoufalstvím a bezvýchodností, bylo zpracováno tak, že nás zajímalo a vzrušovalo i přesto, že chyběla pregnantní tečka: (Byl Ostap Bender v Riu?) Bez problému jsme zařadili viděné do žánru grotesky. Úspěchu inscenace napomohla vyváženost hereckých výkonů, z nichž vedle L. Vanči a P. Hodála nemůžeme nevyzdvihnout excelentní a celkovému vyznění hry bezvýhradně sloužící herecký projev Tibora Husára. Hluchá místa v temporytmu byla patrně způsobena „řidkým pojivem“ mezi jednotlivými scénami. Z hlediska výtvarného řešení jsme ocenili použití naturalistických detailů (husa, voda, hlína) v abstraktním prostoru, který byl velmi dobře zvládnut. Konstatovali jsme citlivé použití hudby vytvářející nebo dotvářející atmosféru působivých obrazů. Vyrovnané použití rozličných výrazových prostředků v organické jednotě vytvářelo divákovi optimální prostor k spoluvytváření inscenace. Tato skutečnost fakt autorského vkladu

divadelníků z Partizánského nás ubezpečuje, že se amatérské divadlo neocitá ve slepé uličce.

Prosíme čtenáře, aby vše, co bude v tomto článku napsáno, přijímali s určitou rezervou. Zároveň nechť je autorům odpuštěna drzost, s jakou se odvážili vyjadřovat se k problémům divadla vůbec. Autoři nechtějí nikoho poučovat nebo ovlivňovat. To je starost moudřejších a kompetentnějších . . .

Příprava každé nové inscenace je proces. Někdo ji připravuje pár měsíců, jiný rok. Někdo odsoudí svou inscenaci dříve, než vznikne. Jinému obhajoba inscenace zabere více času než její příprava.

My jsme při přípravě inscenace **Frikando, frikando** . . . prošli postupně všemi stádii. V této chvíli ani vlastně nevíme, ve kterém se nalézáme.

S knihou Zlaté tele autorů Ilfa a Petrova jsme se poprvé setkali v roce 1979. O rok později, nezávisle na tom, vznikl i náš první soubor. S ním jsme nejprve inscenovali dvě povídky Michaila Zoščenka Kolotoč a Chybička. Toto představení zřejmě viděli pouze nemnozí ze čtenářů. Inscenace trvala 15 až 30 minut —

— podle momentální dispozice tvůrců i přítomných diváků. Kdesi tady vznikly neuvědoměle metody a přístupy k přípravě divadelních inscenací, jež jsou v různých podobách spojeny s naší osmi letou divadelní existencí. — Dokladem našich typických postupů jsou naše poslední inscenace: Hráči N. V. Gogola a Frikando, frikando . . . Shodou okolností obě byly uvedeny jako studijní představení na Jiráskově Hronově.

— Naše kréda:

1. Divadlo musí lidi spojovat, ne rozdělovat
2. Svoboda a povinnost každého člena souboru podílet se na tvorbě inscenace
3. Snaha o pravdivost ve všech složkách představení
4. Nikdy nepokládat současný stav inscenace za konečný

Konkrétně o těchto zásadách na příkladu naší zatím poslední inscenace Frikando, frikando . . .

Ad 1) První zásada, která se na první pohled jeví jako nevhodná fráze, již si můžeme přecíst nezřídka v divadelních programech, je pro nás nejdůležitější.

V první řadě se musí projevit v tom, že toto spojení lidí nastane v zájmu vyslovení určité výpovědi. Nevíme, zda je to štěstí nebo neštěstí, ale žijeme v době, kdy nikdo nemůže říci, že není o čem hrát. Současnost nabízí nepřehlednou množství témat. Zejména z minulosti.

Kniha Zlaté tele taková témata obsahuje. To byl důvod, proč jsme se rozhodli ji inscenovat, neboť jsme tu našli nadhled, inteligentní humor, lidskost.

Po rozboru díla jsme my dva napsali první verzi scénáře (42 stran). Vzhledem k tomu, že jsme v sobě tuto knihu nosili 8 let, samotné psaní scénáře trvalo necelé dva dny.

Když jsme přikročili k realizaci v tzv. kukátkovém prostoru, dospěli jsme k názoru, že to, co připravujeme, nás nespojuje, ale rozděluje. A vše začalo znovu. V první řadě jsme změnili hrací prostor. Ať chceme — nebo nechceme, jen prostor, kde divák dýchá herci na krk a dívá se mu do očí, naplňuje tezi o spojení herce a diváka. Zatím pouze prostorově. Podobná kalvárie nás čekala při dramaturgické přípravě, herecké realizaci a v ostatních složkách inscenace.

Ad 2) Například kostýmy. Děj románu se odehrává v roce 1928. Oblečení tedy muselo připomínat toto období. Jeho aktualizace nepřipadala v úvahu. Půjčovnu kostýmů v Martině již nevyužíváme po zkušenostech s Hráči. Půjčovně pěti kostýmů stálo tehdy 10krát víc než celá inscenace. — Výběr kostýmů byl ponechán na hercích, případně na jejich babičkách a dědečcích. My, „režiséři“, jsme potom prováděli hodnocení a . . . téměř vždy jsme souhlasili.



nabízet primitivní zábavu televizních estrád.

Hrajeme pro lidi (jak to krásně zní) a jejich názor může být stejně pravdivý jako výrok jakékoliv odborné poroty. A naopak.

Mnoho věcí, které nejsou v pořádku, vytušíme sami. Když se však začnou množit připomínky z publika, je to neklamný signál, že je nutné začít s úpravami (což není typické pro jiné oblasti našeho života). Tak se může stát, že divák, jenž vidí inscenaci potřetí, vidí v podstatě tři různé inscenace. Tento jev se již stal naším atributem. Ať děláme, co děláme, je to osm let stále stejné. Nedovedeme se tomu vyhnout.

Kabinetním příkladem jsou naše dvě účasti na Hronově. V případě Hráčů nás Hronov zastihl na vrcholu pomyslné amplitudy a zahráli jsme jedno z nejvydařenějších představení. Letos v případě Frikanda to bylo přesně naopak (nepovedla se především první dvě z těch čtyř představení). Ale stále je tu radost ze hry. Divák ani netuší, že rozkrádání cihlové zdi nebo projev funkcionáře na železnici má premiéru v jednom z hronovských představení.

Rodiče nám už dávno řekli, že nás divadlo neuživí. To by ostatně mohli dosvědčit mnozí profesionálové. A tak amatérské divadlo přirovnáváme k fotbalové hře malých chlapců před naším domem. Nikdo z nich nevydělává díky fotbalu deset tisíc — hrají jen tak, pro potěšení. Prohra pro ně není tragédií. A dokonce hrají i bez rozhodčích ...

**PETER HODÁL
JOZEF KRASULA
FOTO AUTOŘI**



Scénografie. Součástí scény Frikanda je kromě vyvýšeného prostoru a židlí též několik lopat hlíny, kýbl vody, husa jménem Tibor, cihly, transparent a telefon. Každý z těchto prvků směřuje k divadelní zkratce. Stačí transparent a deset lidí a hned je z toho manifestace (1. máj ... apod.). Stačí trochu vody, odhození svršků a jsme u moře. Stačí husa a víme, kde jsme.

Protože má každý ze souboru na všechno svůj názor, výsledný tvar se rodí až po bouřlivých hádkách. Většina sporů neprobíhá při zkouškách, ale až v přílehlých zařízeních pohostinského charakteru. Patříme mezi nečetné návštěvníky pohostinství, kteří zde nemarní čas.

Ad 3) Buď pravdu máte, anebo nemáte. Myslíme si, že není moudré myslet si, že máme vždy pravdu.

Ad 4) Po premiéře pro nás začíná velmi důležitá fáze další práce na inscenaci. Nechceme hrát divadlo pro úzkou skupinku vyvolených, stejně tak nemíníme





Léto s divadlem



Hle, ZLATÁ KORUNA !

(Aby nedošlo k omylu: nejde ani o povzdech amatérského divadelníka těsně před závěrem několikadenního semináře, ani o prognózu optimistického národohospodáře, ale – brž – jak většina umění, památek a jižních Čech znalých čtenářů ví – o klášter nedaleko Českého Krumlova.)

Cisterciácký klášter na břehu Vltavy byl založen roku 1263 Přemyslem Otakarem II. blahé paměti a přes mnohé peripetie ve své historii, většinou neblahé paměti, je dodnes obdivovaným klenotem klasické gotiky. (A propos gotika! Slovo ze slovníku a školních lavic. Ale když se tu budete týden dotýkat těch hrdých, stroze chladných zdí, váš hlas bude dlouho doznívat či snad přetrvávat v kapitulní síni, stanete se součástí tmy a ticha noční katedrály, může být všechno jinak. Gotika si vás přitěsá. Klenba, žebrovní . . . Jako tuhle kapradinu.)

Letos je tu Šupina účastníkem akce Písníčky na vodě. (Pořádá DK ROH Č. Budějovice.) Ideový záměr byl následující: vodáci putující po Vltavě, nabažení pádla, přírody a partnera v kánoji, vrhnou se lačně na pro ně tu prostřenou kulturu i jiná drobná občerstvení. Vpodevečer je jim předhozena jedna, dvě folkové kapely, s nadcházející tmou pak divadlo. To všechno po šest dní, od 18. do 23. července.

Takhle si představuji „Štěstí“, když se k vám otočí zády. Anebo výchovně: po vyčerpávajících zkouškách, představeních a nekonečných debatách o umění si někteří členové Šupiny žádají občerstvení, tuším mléko, zatímco ostatní pokračují v teoretických analýzách, aby nebyla přerušena kontinuita závazných myšlenek.

obr. 3 ►



obr. 4

Volné odpoledne. Tenhle obrázek si, prosím vás, nevysvětľujte tak, že snad jde o jakousi obrazovou metaforu dvojkoľejnosti Šupiny. Kdepak. Občejná šumavská venkovská cesta. Ale trváte-li na sémiotice, zde je: Šupina na rozcestí ! Právě však vykopala příslovečného psa (je v patách režisérových) a temperamentně, nově a jare se vydává na zbrusu novou cestu. (V čele momentálně dva nejstarší členové skupiny.)

Na závěr. Jezdíme takhle už čtvrtý rok sem a vlastně sedmý rok někam. Týden dovolené, týden s divadlem a především týden pospolu. Dorešit věci staré a začít nové. Už je v nás patrná únava materiálu, rozdíly v přístupu, pojetí, v odhodlání něco obětovat. Ale je tu ještě něco, o čem nemluvíme. Snad to ani nemá jméno, snad pro to ani není slovo. Nejvíce je to, když zpíváme sami pro sebe v kapitulní síni. Snad to souvisí i s tou gotikou, kdo ví.



obr. 5

Dost řečí. Za pár hodin začíná představení. Třeba nám dnes večer bude Zlatá Koruna (vysvětlení pojmu v úvodu) přízniva. Ten multipřístroj na snímku neberte vážně. Samozřejmě jdeme po svých. Majitel oné věci nemá o téhle legrácké tušení. A tak mi na závěr dovozte vyslovit dvojí naději: že onen majitel nechte Amatérskou scénu a že tam Mirek nezařadí zpátečku.

FRANTIŠEK ZBORNÍK
FOTO KAREL BURDA

Julie na cestách

Tři vozíky vjíždějí do města. Páry nohou dopadají na dlažbu. Kola drnčí. Plachty s barevnými nápisy Julie a spol. Pod látkou ukryté loutky, hudební nástroje, rekvizity. Přijela kočovná společnost. Bude divadlo! A už se ulicemi nese pozvání na večer. Vylepují se plakáty. Přijedou, nepřijedou? Pro okukující honem jedno propagační číslo. Na představení musí být plno. Divadlo se hraje pro lidi. A to členové souboru dobře vědí.



Poprvé jsem se s nimi setkala na letošním divadelním úpickém festivalu. A byť se mně na něm líbilo ledacos, byli to právě oni, kteří pro mě byli tím správným kořením, dodávajícím jídlu patřičnou vůni a chuť.

Jedna z prvních informací, kterou jsem se dozvěděla, zněla: Jmenují se **Julie a spol.** a v jejich ansámblu není ani jedna žena či dívka. Jedinou zástupkyní něžného pohlaví je loutka Arabella, o které je i jejich nová hra.

Řekla jsem si: . . . Á, pánský trupodník . . . Po zhlédnutí jejich představení jsem musela přidat: . . . Ale fajn . . .

A tak se stalo, že jsem velice ráda přijala mimochodem řečené pozvání na kočovné tažení jižními Čechami. Po delší době jsem opět viděla na vlastní oči bezprostřední a zároveň kvalitní tvorbu, usměrněnou spontánností, profesionální disciplínou, amatérské nadšenectví a především naprosto úspěšné překonání hranic mezi herci a diváky.

Přes tu pomyslnou hranici nepřešel totiž pouze obsah slov, atraktivní prvky, dobrá muzika, ale hlavně chuť hrát pro lidi, chuť hrát za sebe a všechno, co od pradávna dělá divadlo divadlem a v čem ho žádný jiný druh kumštu nemůže nahradit. (Tím nechci říct, že jejich hry jsou dokonalé.)

Divadelní sdružení Julie a spol. vzniklo postupnou krystalizací různých formací v roce 1975. (Neodpustím si poznámku — dlouho programově „utajovali“ svoji existenci tím, že se nezúčastňovali oficiálních přehlídek a festivalů. Až letos nastala změna.) V současné době se počet členů v souboru stabilizoval a 13 mužských ve věku od 20 do 40 let se pokouší o vlastní autorskou tvorbu, o *pouliční divadlo*.

Jejich cesta ke konečnému tvaru je dvojitá. Ta první je založena na přesném rozpracování scénáře a jeho dodržení až do konečné fáze. Z této dílny vznikla například miniatura Hamleta, miniatura v pravém slova smyslu, kterou diváci mohli vidět na jaře v Ústředním loutkovém divadle nebo na Loutkářské Chrudimi. Půlhodinové poetické představení plné svižných nápadů s loutkami ne většími než 8 centimetrů, ale i s loutkami velkými pouhých 2 centimetry, představení precizní a technicky téměř dokonalé, avšak jenom pro malý počet diváků, řekneme přibližně 30. Víc jich zkrátka z loutkové drobničky nemůže mít požitek.

Druhý směr práce je založen na kolektivním tvůrčím procesu, na individuálních dispozicích a znalostech jednotlivců. Snaží se propracovat u každého to, co umí, do krátkých etud, a ty pak promyšleně a koncepčně spojit v jeden celek, jeden příběh. To je i případ nové hry *O kouzelníkovi, fakírovi, klaunech a sličné panně Arabelle*. Kloubí se v ní tradice dobré zábavy — vystoupení kouzelníka, fakíra lehajícího si na ostré hroty hřebíků a polykajícího oheň, samurajů s meči. Varietní klaunská

čísla se střídají s poetickými vstupy loutek. A to vše před vámi lehce plyne podkreslováno kvalitní muzikou, která co chvíli dostává hlavní slovo.

Ten trupodník třinácti chlapů však v této hře přiznává, což si jako žena neodpustím říct, že i jejich světem ve své podstatě hýbe především něžné pohlaví. Celým představením se neustále prolíná opakující se motiv lásky ke sličné panně Arabelle. Lásky, která je příčinou naschválů, nedorozumění, nepřátelství a nakonec i přátelství. Lásky, která dává prostor ke střetům — tem dvou stárnoucích klaunů a možnost k rozličným kouskům jejich hlavního soka — kouzelníka. Arabella se jim za jejich pozornost odvděčuje nemalým dílem. Její půvabná čísla zvětšují soustředěnost diváků a udržují (pochopitelně s hudební částí souboru) temporytmus hry.

Jak už jsem předeslala v úvodu, představení má své problémy. Bylo by třeba zvážit proporce jednotlivých částí, větší důraz klást na divadelní kvalitu samurajských vstupů, lépe propracovat i závěr.

Avšak slovo odborníkům bych v tomto případě vzala. Nedovolila bych jim přílišný teoretický rozbor, protože to podstatné se podařilo. Podařilo se přesvědčit právě toho diváka, kterého v hledištích téměř nevidáme, že divadlo je živé a že stojí za to se na něj někdy podívat.

Při svém putování po jižních Čechách na přelomu července a srpna navštívil soubor Pacov, Pelhřimov, Prachatice, Kamenici nad Lipou, Žirovnici, Počátky, Dačice a Telč, kde svým vystoupením zpestřil zdejší Folkové prázdniny. Štaci od štace putovala Julie po svých se třemi vozíky a plachtou. Na místa dorážela po polední a již v 15 hodin se hrála pro kluky a holky z měst a městeček první krátká představení (např. Čert a Káča, Karulka . . .). Rakvičkovské divadlo, stejně jako veselý průvod městem v kostýmech a s muzikou, vylepování plakátů a rozdávání pohlednic s graficky ztvárněnými výjevy ze hry (mimochodem, autorem je člen souboru — Jaroslav Chmelík), to vše bylo součástí propagace na velké večerní představení. A divte se nebo ne, okolo osmé se na náměstí či v zámeckém parku sešlo vždy dost diváků, kteří se zájmem sledovali celou hru, po skončení dlouho tleskali a mnoho z nich si přišlo ještě v pozdní večer zazpívat s Julii do hospody.

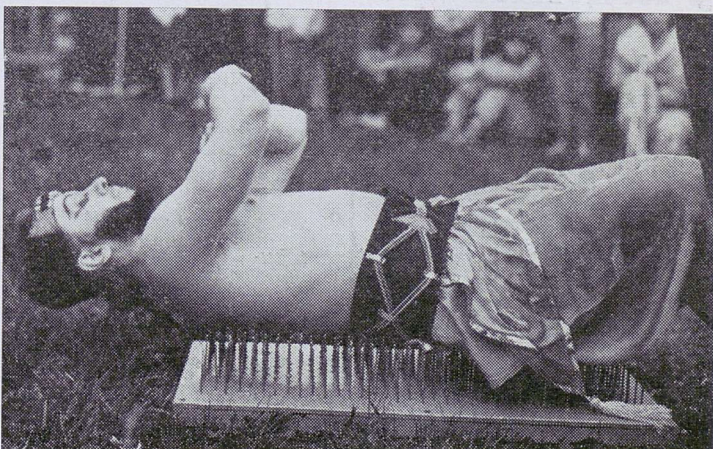
Ještě jsem se nezmínila o tom, že zřizovatelem souboru je SSM při n. p. Metrostav Praha, že „ředitelem divadelní společnosti“ je Jiří Šilhan, že členové Julie a spol. jsou zčásti z Prahy a zčásti z Hradce Králové, že při tvorbě představení jim pomáhala řada odborníků z jednotlivých oblastí (jmenujme alespoň Marii Třešňákovou, Karla Chmelu a Kateřinu Jančákovou).

A snad se ještě zastavme u faktu, že takováto profesionální práce na amatérské bázi začíná souboru pomaloučku přerušat přes hlavu. Času je na práci málo, něžné protějšky se doma začínají bouřit, náklady na scénu, loutky a kostýmy, které si soubor sám vyrábí i platí, neustále vzrůstají. Chybí skladovací i zkušební prostory a další a další maličkosti jim kladou překážky do cesty.

Proto soubor opouští své více jak desetileté inkognito. Hledá novou cestu. Kterým směrem půjde Julie dál? Já bych si přála, aby jejich představení s nefalšovanou atmosférou vidělo hodně diváků, aby se o jejich práci dozvědělo hodně lidí. Avšak neskrývá se v popularitě příliš mnoho nebezpečí? Nestane se ze hry O kouzelníkovi, fakírovi, klaunech a sličné panně Arabelle pouze „profesionálně“ zahráný kus, který ztratí náladu?

Chci věřit, že ne. Snad v budoucnu uvidí jejich představení nejen náhodní diváci v jižních Čechách o prázdninovém putování.

ALENA KÁRNÍKOVÁ



Bulletin potřebný a užitečný

Občasník Bulletin vydává od loňského roku Komise pro studiovou divadelní práci Svazu českých dramatických umělců a její Aktiv mladých divadelníků pro interní potřeby členů a aktivistů. Zatím vyšla tři čísla.

První číslo bulletinu reagovalo především na jednání sjezdu Svazu českých dramatických umělců. Objevily se v něm některé materiály, které nebylo možné z časových důvodů na sjezdu pronést, například Návrh některých prvků proměny struktury českého divadelnictví a dále Návrh některých prvků směřujících k ustavení řádné funkce české divadelní kritiky. Tyto obsáhlé návrhy vycházely ze svazové komise pro práci studiových divadel a byly jakýmsi shrnutím výsledků uvažování členů této komise.

Základním záměrem bulletinu je otevřít problémové okruhy mladého českého divadelnictví, inspirovat diskusi a polemiku, proto se první číslo dotklo také témat studiové činnosti kamenných divadel v pražském divadelním kontextu a v článku K. Krále úvahou o Divadle na sídlišti ve spojení s osobností české pantomimy Ctiborem Turbou. I tento článek se jeví z časového odstupe jako vlašťovka, která Turbovi k práci a tvorbě v Praze cestu nevytvořila.

Z dalších materiálů se v prvním čísle objevila pasáž z knihy K. Lorenze Osm smrtelných hříchů civilizovaného člověka, řeč Alexandra Gelmana ze zasedání komise pro dramatickou tvorbu VIII. sjezdu sovětských spisovatelů. V závěru prvního čísla byla zveřejněna minikomédie V. Lakšina Bílé a černé. (Tento text přetiskujeme v nezkrácené podobě — pozn. red.).

Druhé číslo bulletinu bylo zaměřeno na pracovní setkání mladých divadelníků v Hradci Králové a zabývalo se především jednotlivými inscenacemi. Podstatnou částí čísla byla volná anketa Mladá divadelní režie představující třináct mladých režisérů: V. Pešku, P. Ruta, L. Bělohradskou, P. Kolihu, O. Kužílku, J. Kališovou, J. Morávku, H. Burešovou, J. Bornu, P. Poledňáka, M. Bartoníka, M. Dočekala a Vladimíra Morávka. Řada z nich se představila také svými insce-

nacemi. Nejlépe byla přijata představení Ch. D. Grabba Žert, ironie, satira a hlubší význam režisérky Burešové, Dcery národa Arnošta Goldflama, ale také Hamlet skupiny loutkářů Julie a spol.

Není možné opominout, že pracovní setkání divadelníků podpořil a z velké části zorganizoval také ÚV SSM a stalo se tak dalším podpůrcem snah mladých divadelníků. K dispozici je také videozáznam z tohoto setkání vytvořený M. Středou a bylo by žádoucí ho využít nejenom jako historického dokumentu. Součástí setkání byly také diskuse tematicky zaměřené na režii, kritiku a obecněji na problémy mladých tvůrců v divadelních organismech.

Třetí bulletin se ještě věnoval hodnocení hradeckého setkání v ohlasech účast-

níků i divadelních odborníků. Pokusil se reflektovat snažení mladých, jejich pokusy o výpověď scénickými prostředky o tématech, které je zajímají.

Jedním z problémů celého usilování je fakt, že stále vidím pouze hrstku nadšenců, kteří jsou ochotni dávat zbytky energie do služby bulletinu (hlavně K. Král z Divadelního ústavu). Ostatní nutně vyčerpávají svoje témata a inspiraci v konkrétních představeních. Jak koordinovat práci teoretiků i aktivních divadelníků na úrovni bulletinu je tedy v současné chvíli neuzavřené, základní motiv sugerující diskusi, polemiku a vlastně kontakt divadelníků mezi sebou je velmi přínosný a inspirativní.

MARTIN HRABÁK
FOTO JAROSLAV KRATOCHVÍL

Družstvo divadelní tvorby Praha — Ch. D. Grabbe: Žert, satira, ironie a hlubší význam



Vladimír Lakšin Bílé a černé

(Komedie o dvou částech)

I. ČÁST

Do třídy vchází učitelka a věší na tabuli nástěnný obrázek černé kočky.

U: Matematika dnes nebude. Vaše učitelka Věra Semjonovna onemocněla. Povedu hodinu za ni. Jmenuji se Solocha Karpovna ... Podívejte se, děti, pozorně na kocourka namalovaného na obrázku. Jakou má barvu?

D: Černou!!!

U: Pozorně se podívejte. Ediku, ptám se tě: Jakou má barvu?

E: Černou!

U: Jakou?

E: Čer-er-nou ...

U: Dobře sis to promyslel? Dobře, sedni si. Julko, prohlédni si pozorně kocourka, jakou má barvu?

J: Černou.

U: Soustřeď se, Julko, nespěchej. Odpovídej pozorně a uvážlivě. I ocásek je černý?

J: Černý.

U: Úplně, úplně černý?

J: Ne ... trošičku je hnědý.

U: Tmavohnědý nebo světlehnědý?

J: Tma ... svě ...

U: Děti, kdo pomůže Julce? Tak jaký ocásek má kocourek?

D: Černý, hnědý, šedý ... žlutý.

U: Moment! Kdo řekl „žlutý“? Kolja Puškaš, ty?

K: Já jsem neřikal „žlutý“.

U: A co jsi řekl? No, neboj se, směle. Do toho!

K: Žlu ... li ...

U: A není trošičku světlejší ...

K: Aano, světlejší ...

U: A co je, děti, světlejší od žluté barvy?

M (*hlásí se*): Bí... bílé!

U: Správně. Výborně. Chlapík. Děti, všechny vidíte bílý ocásek?

D: Všechny...

U: Mášo, a jaká má kocourek ouška?

M: Černá.

U: Ale Mášo, úplně černá?

M: Ne.

U: Tak jaká?

M: Černá s bílým? (*Hádá*) Černobílá?

U: To už je lepší. Přesněji?

M: Bílá!

U: Správně. Všichni vidí, že kocourek má bílé uši?

D: Všichni!

U: Pokračujme dále. Koljo, jaké má kocourek ocásek a uši?

K: Černé.

U: Špatně. Sedni si. Edíku, jaké má kocourek uši a ocásek?

E: Bílé.

U: Správně. Všichni jste slyšeli Edíka? A teď, děti, si to pěkně rozmyslete. Ocásek a uši jsme probrali. A teď ke kocourkovi, od ocásku po uši, je pořád černý? Nevtrušujte, soustřeďte se... Julko, odpověz.

J: Černovatý...

U: Co to znamená černovatý? Musíš přece říct, zda je takový, nebo makový. Ocásek má bílý, uši bílé a sám že by byl černý? Dá se toto nazvat promyšlenou principiální odpovědí?

M (*hlásí se*): Solocho Karpovno, můžu? Naši sousedi mají bílou kočku, která má černý ucha.

U: Uši. Styď se, Mášo. To není správná kočka, to je hybrid.

M: Co to je hybrid?

U: Hybrid — to je taková pochybná kočka, ty probírat nebudeme. Takže, Julko, jakou barvu má náš kocourek?

J: Bílou...

U: Děti, všechny jste slyšely? Kdo souhlasí s Julkou, ať zvedne ruku. Kdo je proti? Kdo se zdržel? Jednomyslně. Takže kocourek, kterého omylem, domnívám se, že náhodným, kdosi nazval černým, je bílý kocourek. V podstatě je třeba se dívat pozorně. Lepší je jednou uvidět než stokrát slyšet: od nohou k hlavě je bílý, sněhobílý, kožíšek jako cukr a uši jak z bílého atlasu... (*Zvoní*) Přestávka. Odpočítejte si trošičku a po přestávce budeme pokračovat. (*Odejde, obrázek si vezme s sebou*)

K (*Julce*): Skutečně je bílý?

J: Nevím. Tak to řekla souška.

K: Ty si sama viděla: že byl bílý?

J: Uhm. I Edík to viděl, i Máša.

K: Mně se zdál ale černý.

J: Co chceš? Díváš se nesprávně. Nedívej se od okna ke dveřím, ale ode dveří k oknům a takhle přimhuť oči...

II. ČÁST

Zvoní. Vchází Solocho Karpovna a nese nový obrázek — bílého kocourka. Věší jej na hřebík.

U: Pokračujme, děti. Takže před námi je obrázek kocourka, jehož barvu kožíšku jsme před přestávkou určili. Jakou barvu má kocourek?

D (*vesele*): Bílou!

(*Jeden či dva hlasy, slabé*) Černou...

U: Jsou ještě nějaké návrhy? Edíku, no, jaký je to kocourek?

E: Bílý... (*Napovídají mu něco*) Teda černý... Chtěl jsem říct černobílý.

U: Já to nechápu, děti! Takhle hádat v té nejjednodušší otázce. Neumíte odlišit černé od bílého? Jasně jsem vám říkala když něčemu nerozumíte, máte se zeptat. Jak to vypadá? Celá hodina byla nadarmo! Samy jste si tu barvu určily, nikdo vás za jazyk netahal. Kocourek je...

D (*někdo*): Šedo-bílý...

U: A co když skutečně není docela bílý? Přemýšlejte. Vždyť o bílém kocourku se dá mluvit jen tehdy, když je zcela bílý, jako prostěradlo. A teď se soustřeďte, položte si ruku na srdce a řekněte upřímně, dá se říci o tomto domácím zvířeti, že je zcela, zcela bílé? V životě to tak nebývá.

včera mi přeběhla přes cestu..."

Takže, jak je to správně?

M: Je to černá kočička.

U: Spráááávně. Hned jsi to měla říct. Takže jakého kocourka vidíte na obrazku?

D: Černého!!!!

U: Výborně. Takže si zapamatujeme a zapakujeme: černé je bílé a bílé je...

D: ... černé! (*Do třídy vleze líně se protahující černá kočka. Všichni křičí*) Černá kočka! Černá kočka!

(*Solocho Karpovna rychle plivá tři-krát přes levé rameno, motá se stále dokola, až na koštěti zmizí oknem. Děti zůstaly samy a zpívají*)



KRESBA KAREL KÁŠ

Vždy se najdou odstíny, tóny... Pozorně se znovu podívejte: nemá vrchní náš kocourek nějaké flíčky, skvrny? A ocásek, cožpak o něm můžeme říci, že je čistě bílý? No, takže se ptám: jakou barvu má kocourek?

D: Mou-mou-mourovatýýý...

U: Kdo řekl „mourovatý“?

U: Správně, Mášo. To už je blíže k pravdě. A co podle tebe znamená mourovatý?

M: Ne, ...nevím.

U: To znamená, že je zčásti tmavý, ne? Tak jakou barvu má, Mášo?

M: Temnou.

U: Mášo, přece kocourka nemůžeš nazvat temným. Slyšela jsi třeba jednou jedinkrát, že by někdo řekl, že má „temného“ kocoura? (*Děti se smějí*) Nebo zazpíval: „Malá temná kočička,

D: Tak cukr je bílý uhlí je černé
řeknete hned

Kdepak! Naopak!

Tak převracím slova

Uhlí je bílé cukr je černý

Nevěřím svým očím

Kdepak! Tedy jak?

Motám se jak v kolotoči

Temný kocour zvíře provokací jen tak rozráží vrata poznání:

Cuhlí černé uchr bílý tak

kdepak

naopak

ale jak?

(*Pouze Kolja stojí za rohem a kouše si nehty*)

(*Z Literturnoj gazety přeložil Peter Scherhauser, závěrečné verše Alena Ambrová*)

Rožnovská Thálie

Pod názvem **Hry bez hranic I** uspořádal letos v létě Klub mladých při Domu kultury ROH Rožnov pod Radhoštěm dvou-denní nesoutěžní přehlídku experimentálních a instrumentálních skupin. Hudební tělesa zastupovaly známá rocková Betula Pendula z Valašského Meziříčí a otevřené sdružení skladatelů a interpretů soudobé hudby AGON z Prahy, založené před pěti lety Martinem Šmolkou a Janem Pudlákem. Při neúčasti ohlášeného souboru Hlad z Kopřivnice vystoupily divadelní kolektivy nakonec tři, a to se čtyřmi inscenacemi.

Divadlo pohybu Balvan, pracující při Obvodním kulturním a vzdělávacím středisku Bratislava III, hrálo v Rožnově už před třemi roky. V interpretaci dvou členů, kteří si vypracovali vlastní choreografii a režii, Aleny Šefčákové a Michala Murina, předvedlo nejprve krátké studiové vystoupení nazvané *Ure imo*. Na téměř holém, barevně nasvěcovaném jevišti jsme viděli sérii etud rozličných psychofyzických aktivit, sólových i párových. Částečně inspirování školou Grotowského, usilovali oba účinkující o projekci svých vnitřních pocitů do výtvarně stylizovaného jazyka pohybu a gest, doprovázených výkřiky a dalším dynamicky ostře kontrastním zvukovým projevem. Abstraktně pojatý, poněkud do sebe uzavřený intimní pořad byl jakožto součást širšího projektu zajímavou ukázkou niterné koncentrace a „laboratorních“ metod při zrodu neverbálních jevištních aktivit. Z obdobných stylotvorných principů vycházela výtvarně exponovanější (stínohra,

textilie) a herecky početněji obsazená inscenace Aldeabrus, navozující při hudbě Petra Machajdíka bojem dvou skupin o světlo myšlenku vzájemné tolerance.

Druhým aktérem *Her bez hranic* bylo Bílé divadlo SKP ROH ČSD Bohumín, častý účastník přehlídek autorského divadla. Ambiciózní soubor se představil momentální jevištní podobou své předlohy (Faust) podle scénáře Vladimíra Machka, Jana Číhala a Ludka Jičínského, na níž miní dále textově i realizačně pracovat. V tehdejší fázi šlo o velmi volné variace na faustovské téma, inspirované mj. alžbětincem Christopherem Marlowem a francouzským básníkem Paulem Valérym. Někdejší středověký učenec, modifikovaný v lotyšského kulináře magistra Trampelacha (J. Číhal), je tu prostřednictvím mefistofelské postavy Marlowa (L. Jičínský) konfrontován s mystickou pangermánskou ideologií i krutými praktikami nacismu, a to za využití odpovídající hudby Richarda Wagnera. Faustovský hrdina se posléze replikami i kostýmem transformuje ve fanatického, osobní mocí opojeného fašistu — velitele koncentračního tábora (hlediště je dokonce náhle obkrouženo ostnatým drátem), nežli v závěru čtyřicetiminutové produkce hyne. Dosud nevykvašené, diváčky ne zcela čitelné nastudování, určené pro arénní prostor, zaujalo spojením syrového naturalistického detailu (rožnění kůřete, cihlová zídka) s expresivními prvky (do křeče přechýlené herecké akce, maskování à la punk) i znakovou prací s rekvii-

zitou (herec celý pokrytý fáčem aj.). Jeho silnou stránkou ovšem nebyla dikce a slovní projev vůbec.

Obdobnou nápadnou expresivitou se vyznačovalo vystoupení mladého brněnského souboru Nocoje, nedávno ustaveného při ZK ROH Zetor. Scénář režiséra Jiřího Rezníčka, nazvaný *Já teda nevím*, dal základ kolektivní, očistně negativistické generační sondě do zmechanizovaně a zbanalizovaně viděného konzumního života velkoměstské mládeže, charakteristické při skladbách skupiny Stromboli jak mimoslovní akčností s drsnou tělesnou agresivitou včetně přímých ataků na publikum, tak občasným smyslem pro scénickou metaforu i dosud zajímavou apelativnost.

Sympatickou, byť poněkud disparitní součástí rožnovské přehlídky bylo promítání námětově i žánrově nesoudržných krátkometrážních filmů (Lakomá Barka, Curriculum vitae, Spartakiáda), které někdy přinesly účastníkům nová teatrologická poznání (Manekýni krakovského divadelníka Tadeusze Kantora). Videosnímky (např. v případě Bílého divadla) nechaly blíže nehlédnout do další experimentální činnosti vystupujících těles. Podnětnou, i když organizačně ne zcela spolehlivou akci, která chce mít za rok své pokračování, volně doplnily ekologicky zaměřené humorné kresby Vladimíra Bartoška a Renaty Bambuchové.

(vz)

FOTO MARTIN SMÉKAL

Bílé divadlo SKP ROH ŠSD Bohumín — V. Machek, J. Číhal, L. Jičínský: Faust



Pohronovské střípky I

Je podzim, horké letní dny jsou pouhou vzpomínkou — a snad už vychladly i ty horké hlavy, jež byly ochotné vidět 58. Jiráskův Hronov jako katastrofu, jež byla zaviněna jakýmsi spiknutím, které nepřipustilo do hronovského repertoáru řadu inscenací, jež jsou vynikající, znamenité, jedinečné a jsou důkazem velikosti našeho — a rozuměj v tomto případě českého — amatérského divadla. Jan Vedral napsal v čísle 8 tohoto časopisu po mém soudu výběrnou stať nazvanou Nové pověsti písecké. Výbornou proto, že upozornil na to, že nelze podobu a úroveň různých přehlídek a festivalů soudit jenom podle toho, co se na nich prezentuje, ale také podle toho, co je takřka za nimi. Z jakého klimatu a celkového stavu rostou; co všechno se odráží v jejich nedostatech a problémech a také; jak jsou tyto nedostatky a problémy přijímány a hodnoceny. A už jsem zase u toho, čím jsem začal: u zklamání, jež mnozí pocítovali nad úrovní a kvalitou těch inscenací, které tvořily řádný, „oficiální“ program 58. Jiráskova Hronova — ať už byly zařazeny do jeho „studijní“ části nebo části, kterou si pro snazší dorozumění nazvěme „soutěžní“.

Řeknu hned na počátku, že jsem patřil k těm, kdo žádné zklamání nepocítovali. Ne snad proto, že bych byl nadšen výsledky, jež se na hronovském jevišti předvedly. Ale prostě a jednoduše proto, že jsem cosi podobného očekával, že jsem byl připraven na to, že cosi takového musí přijít. Napsal-li Vedral v onom už zmíněném článku, že letošní Šrámkův Písek byl výrazem doby kromě jiného také v tom, že byl přesycen či nasycen pověstmi, které se nezakládají na znalosti skutečnosti, pak totéž lze mutatis mutandis říci i o Jiráskově Hronově. Vůbec se neodvažuji prohlašovat, že bych byl takovým znalcem amatérského divadla, jakým býval Jiří Beneš. Ale snažím se ze všech sil sbírat nikoliv jenom smetanu vrcholné produkce amatérské tvořivosti, ale také vědět, z čeho a proč tato smetana vzniká. A vím už delší čas, že není mnoho důvodů, abychom očekávali, že této smetany bude hodně. Spíše naopak. Je to výsledek celého ohromného pohybu, které amatérské divadlo v posledních zhruba 15 letech prošlo a jenž v jistém směru dospívá ve svých možnostech ke své hranici. A je to také důsledek proměny určitého kontextu, v němž se tento vývoj odehrával a jenž byl amatérům krajně příznivý.

Opět: o této proměně ledacos napsal už Vedral, takže některé věci nebudu opakovat. Snad bych jenom podtrhl a o něco rozšířil jeden moment, o němž se také zmiňuje. Fakt, že amatérské divadlo na poli neinterpretací divadla (nazývaného divadlem autorským) na dost dlouhou dobu převzalo mnohé funkce divadla profesionálního. A že v ledacím zkoušelo to, na co profesionální divadlo nestálo, neboť ta hrstka tzv. studiových divadel, která tu existovala a existuje, nemůže samozřejmě zmocit všechno. Jinak řečeno: amatérské divadlo se mohlo roz-

běhnout do šíře, o níž se profesionálům mohlo a zatím stále ještě jenom může snít. Tím nastal v amatérském divadle proces diferenciací, jenž plně odpovídá potřebám jak divadla pokud jde o jeho výrazové prostředky, tvorbu divadelního jazyka, tak i potřebám a zájmům diváků. V amatérském divadle si v tomto směru mohl vskutku každý — a nadále může — přijít na své. Najde tu projevy a podoby, jež konzervují dávnou minulost, stejně jako výboje, jež svou odvahou i svým zaměřením bourají jakékoliv konvence a odpoutávají se od všech principů, které jsme dosud pokládali za nevyhnutelné pro divadelní tvorbu.

Právě tyto výboje ve své mohutné šíři vyvolávaly ohlas a zájem už jenom tím, že byly — a navíc byly i něčím novým: něčím, s čím jsme se zatím nesetkali. A když k tomu ještě připočteme, že v tomto velikém a překotném kvasu existovaly i soubory a inscenace, které nejenom otvíraly nové obzory, ale také je uměly realizovat jako jistou koncepci v tvaru samotného díla, pak není divu, že jsme si zvykli na to, že čekáme od amatérského divadla každou sezónu něco jiného, objevného a rovněž i završení těchto posunů v rovině nadprůměrných inscenací.

Ale: má-li amatérské divadlo dnes na jedné straně takové skanzeny, jaké se ukázaly třeba v představeních pro děti na přehlídce ve Stráži pod Ralskem, a na druhé — abych se opět odvolal na Vedrala — třeba „pokus o absolutní improvizaci“ pražské Vizity, pak vzniká otázka, jestli je vůbec možné jít v této šíři dále. Aby bylo jasno: nesrovnávám nesrovnatelné. Domnívám se pouze, že jistý impuls k pohybu, jenž po řadu let v amatérském českém divadle fungoval, se vyčerpal.

Jsem v okamžiku, který neúprosně nastoluje nutnost uskutečnit jiné principy, které vývoj amatérského divadla posunou kupředu. Asi víme anebo přinejmenším tušíme, kde tyto principy hledat. V té diferencovanosti jsou už dáno rozzeatelné. Na místě prvním je to princip osobnostní, vyžadující výraznou tvořivou účast všech, kdo se podílejí na zrodu inscenace. S definitivní platností jeho prospěšnost pro amatérskou divadelní činnost potvrdilo neinterpretování (autorské) divadlo. Jenže pozor: už také končí etapa, kdy jsme se spokojili s tím, že tento osobnostní princip se projevoval pouze jako sebevypověď a sebeaktualizace subjektu na jevišti. Všichni chceme něco více. My diváci, i ti, kdo inscenace dělají. Co je to více, na tom se ovšem prozatím nemůžeme dohodnout. Z mnoha důvodů. Některé spočívají v samotném pojetí — chcete-li obecně formulaci — toho, co se pokládá za projev onoho osobnostního principu. Většinou jej označujeme pojmem téma. Často, přechásto se do tohoto pojmu vkládá téměř všechno: záměr tvůrců, jejich postoj k určitému problému životnímu vyjevovaný nepokrytě na jevišti i smysl celé inscenace. Už to svědčí o tom, že jsme jaksi rozlohu a rozměr divadelní tvořivosti a tvorby zú-

žili. I v tom, že — což tématu koneckonců přísluší — je pro nás onen osobnostní princip čitelný, jestliže jsme nakonec schopni co nejpřesněji a nejúplněji formulovat slovně, pojmově, racionálně sdělení, jež vyplývá z představení. Důsledek v jedné části tvorby je jasný: tato přesná formulace pluje jako duch nad vodami celou inscenací, ční z ní jako teze, která je pouze obalována různými divadelními postupy a přístupy.

Řada diskusí na Hronově 88 svědčila o tom, že nás diváky už tato tezevitost nestrhuje, že ji příliš brzy prohlédneme a pak už nemáme nic, co by nás na představení zajímalo. Ale budme upřímní: tytéž diskuse dokazují, že zavládne divácký zmatek či dokonce nesouhlas, jestliže se inscenace chce této teze zbavit a jde cestou obraznosti, kterou nelze už úplně a definitivně shrnout pod vyčerpávající pojmovou definici tématu. Setkal jsem se s tím nejenom v některých případech na 58. Hronově, ale třeba i v diskusích kolem inscenace Edward svitavského Céčka. Pro mnohé byl jaksi nedostatečný v tom, že tu nenalezli — a dovolte mně to tak říci — tematickou pointu jako důkladnou tečku, která se dá dokonale slovně vyjádřit. A tedy zapochybovali i o tom, jestli je to důsledně provedený osobnostní princip. A samozřejmě se ptali, o čem že to vlastně je. Neboli: i naše divácké vnímání se stalo v určitém momentu jakýmsi konzervativním a konzervujícím stereotypem; vytvořilo si jistou obecnou konvenci přijímání a hodnocení představení.

Přestože praxe ukazuje, že onen impuls dalšího vývoje bude zřejmě také obsažen v posílení a akcentování obraznosti divadla. V tom se shodují — už skutečně naposledy se tu na Vedrala odvolávám — se závěrem článku Nové pověsti písecké. Mluví se tam „o stopách řádění obrazného dědečka“ — což je odvolání právě na Edwarda jako „ojedinělého, mnoho-
vrstevnatého a přitom významově završeného divadelního obrazu svobodného lidského ducha ...“. Ale — kde lze ještě použít tato slova; takto hodnotit kvalitu jiných současných amatérských představení? Je jich málo, strašně málo. Logicky a zákonitě, neboť je snad z předešlých řádků zřejmé, že to znamená realizaci osobnostního principu v nových podmínkách a nových souvislostech, jež, jak už také bylo řečeno, znamenají nejenom zápas o novou inscenační metodu, ale i zápas s jistou diváckou konvencí. A za těchto souvislostí je pak stejně logické a zákonitě, že chybí více skutečně špičkových inscenací, že se dostává na průměr či na pokusy, které mají četné stopy nedodělanosti; spíše vůli o něco než podobu skutečně hmatatelného divadelního díla. A nastává ono rozčarování, jež po některých zkušenostech minulých let zcela přirozeně ústí v představu, že zase někdo nezal do „oficiálního“ programu Hronova některé hodnoty českého amatérského divadla, které přece i v této sezóně musely vzniknout.

JAN ČISÁŘ

Neapolská choroba Karla Steigerwalda

Karel Steigerwald napsal Neapolskou chorobu v roce 1984. Poprvé byla uvedena v r. 1988, v krátkém časovém rozmezí na třech místech: v Praze amatérským souborem Lucerna, rovněž v Praze pod hlavičkou PKS v Žižkovském divadle profesionálním sdružením herců Stará avantgarda v režii Ivana Rajmonta a vzápětí v Západočeském divadle v Chebu v režii Františka Hromady. Neapolská choroba je poslední ze čtyř dosud uvedených autorových her (Tatarská pouť, Dobové tance, Foxtrot, Neapolská choroba).

Stručně k ději hry: Na scénu přicházejí Zdravá a Zdravý, v ruksaku nesou uzené jako úplatek pánům z nemocnice, aby tátovi dali potvrzení, že je opravdu zdravý. Do jejich výstupu přináší Komořího. Komoří je nemocen, nedůvěřuje zámeckým lékařům, proto se nechal tajně převést do obyčejné nemocnice. V nemocnici jsou tři doktoři: Werner, šéf, který o medicíně nemá ani páru, Knappe, který si cynicky lebedí v bídě, ve které je nemocnice i se svou léčbou, a Schlizout — mladý nadšenec, který by opravdu rád byl lékařem. Není těžké poznat, že Komoří má průjem a není tudíž těžké ho vyléčit — Werner už si maluje, jak se stanou vládním ústavem. Komoří si ovšem diagnózu už stanovil sám. Má neapolskou chorobu, je na ni hrdý a ví, jak ji léčit. Léčení neapolské choroby je ovšem v přímém rozporu s léčením průjmu, a protože Komoří nestrpí odpor, nemůže se jeho stav zlepšit: léčba ho zabíjí. Když se Komoří přesvědčí, že personál Wernerova špitálu pěkně poslouchá, dá vypálit zámecký špitál. Werner v hrůze kvílí: „Zámecký špitál jsme teď my!“

Mladá a krásná Laura učí v neexistující škole neexistující děti. Na světě už žádné děti nejsou. Setká se se Schlizoutem a — jak jinak — zamilují se do sebe. Vzájemná láska jim dodává sílu.

Na scénu vstupuje polonahý vandrák, hbitě se chopí hrnce a kusu chleba, zabydlí se v koutě na seně a postupně se sytí a obléká a obouvá, získává si Komořího vyprávěním o recepčních, hotelích a zadečích přepychových slečen. Představitel představuje mezinárodní kšeft: banky, petrolej, vojáky, přesně to, co Komořímu imponuje.

Zdravý samozřejmě v nemocnici uvázl a jako jediný se o Komořího trochu stará.

Po výbuchu zámeckého špitálu se všichni doktoři bojí říci Komořímu, co mu je. Jediný Schlizout poctivě sbírá odvahu

k osudnému sdělení. Představitel vsugeruje Lauře, že se Schlizout stane národním hrdinou, řekne-li Komořímu, že má průjem. Laura přemůže svůj strach o Schlizoutův život a pošle ho za Komořím. Knappe se dozví o Schlizoutově úmyslu a nutí Wernera, aby situaci řešil: je třeba zabít Schlizouta dřív, než rozhněvá Komořího. Werner lícituje, vraždit se mu nechce, nakonec nastraží na Schlizouta dvě kávy, ale otráví jen jednu. Knappe ovšem otráví i druhou. Schlizout navštíví Komořího, ale ztratí odvahu a nic mu neřekne. Znechucen sám sebou vypije otrávenou kávu. Druhou kávu vypije žravý Werner, ale ještě než zemře, dozví se od Knappeho, že Schlizouta zabil zbytečně. Laura oplakává milého jako vdova po hrdinovi. Představitel je dokonale oblečen, rozvíjí plány budoucího podnikání s Komořím. Komoří ukradne a sní Zdravému jeho uzené, strašně si tím ublíží, je na smrt. Knappe stojí nad mrtvolami a deklamuje proslulé Goebelsovy zvěsty o tom, jak nás dějiny prověří, zda jsme byli či nebyli vyvoleni ke svému poslání.

Čtení textu Neapolské choroby je rozhodně literárním zážitkem, Karel Steigerwald je autor, který si umí pohrát se slovy a větami, jako by slova své hry už při psaní slyšel. Promluvy jednotlivých postav se dobře říkají, jejich slova plynou skutečně tak, jak se mluví: myšlenky předbíhají slova, partneři na sebe reagují se zpožděním, jedna postava mluví současně o dvou věcech, v promluvách postav vznikají logické zvraty, někdy komické, jindy mrazivé.

WERNER: *To mi teda věřte, to uvidíte, co dokážeme. Ne jako teď, špína a vytlučený tabulky v oknech, smrad a mravenčí masť. Akorát musíme nejdřív uzdravit toho blbce!*

KNAPPE: *Netopejří.*

WERNER: *Co netopejří?*

KNAPPE: *Masť.*

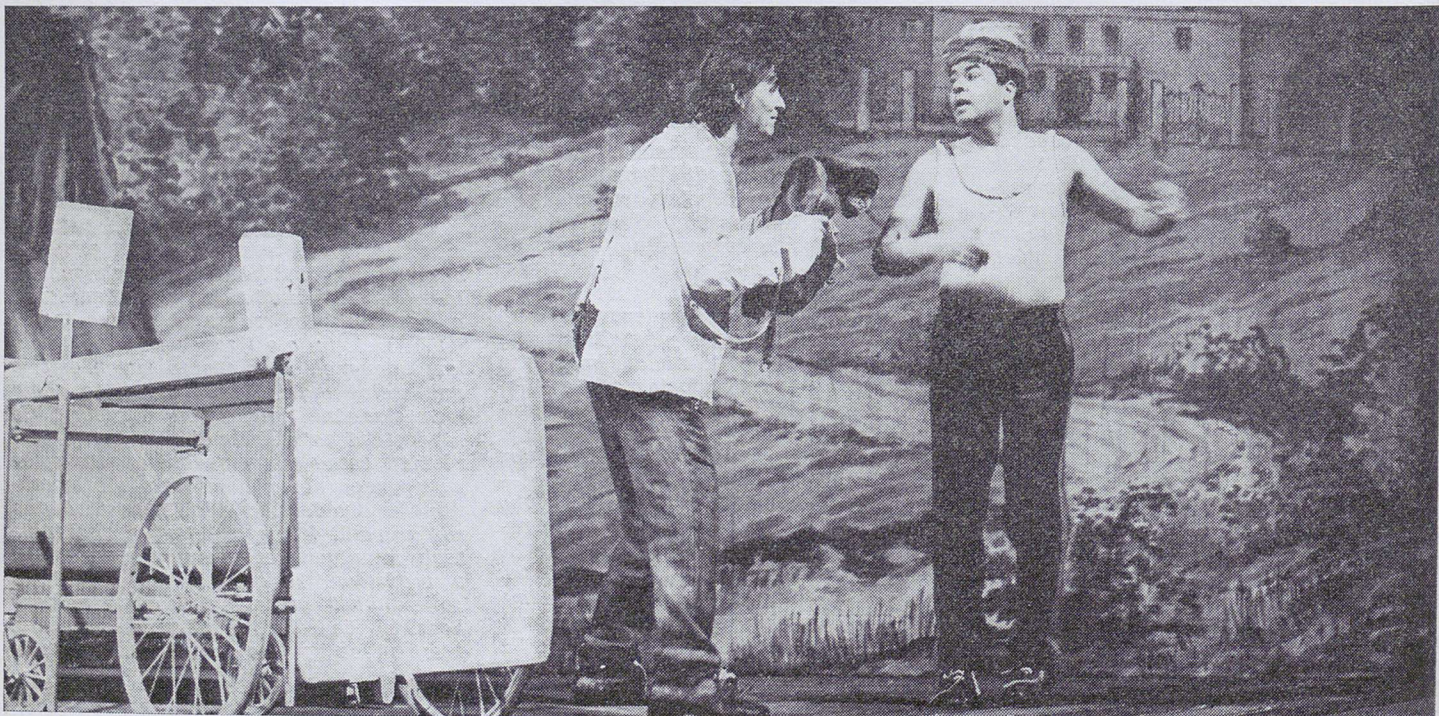
LAURA: *Tady v lese je mi smutno, jako by patřil psům, ale s tebou je mi i tak krásně. Náš ředitel školy je pitomec.*

PŘEDSTAVITEL: *Američani mi říkali profesore. Já přesouval ohromný kapitál za oceán a zpět. Potřeboval bych se trochu obléknout, abych mohl mezi lidí.*

SCHLIZOUT: *I můj nadřizený je idiot. Pojd', beton paseky je sluncem teplý, můžeme se svléknout.*

LAURA: *Ale to bychom pak byli nazí! Je tu tak krásně, betonem proráží tráva ... Nebývalo tu náměstí?*

Snímky z inscenace Západočeského divadla v Chebu, (režie František Hromada, dramaturgie Martin Urban, premiéra 23. 5. 1988)





Děj Neapolské choroby se odehrává ve světě po velké katastrofě. Z lidské civilizace zbyla hromada haraburdí, všude je především strašlivý zmar a nepořádek. A tak, jak je hromadou haraburdí okolní prostředí, tak je snůškou nepopsatelného harampádí a zmatku i myšlení lidí, kteří katastrofu přežili. Lidé sem tam něco ještě vědí, sem tam si něco pamatují, sem tam se dostanou k poznatkům minulosti, chybějí jim však souvislosti, neznají příčiny jevů. Antibiotika se válejí ve stodole, nikdo už ale neví, jak se vyrábějí. Schlizout žasne nad tím, jaké zázraky dokáží antibiotika s nemocí, ale proč léčí, to nikdo neví. Komoří ví, že „vidět Neapol a zemřít“, ale představuje si ji jako vesničku mou pod horami. Prokazatelně umí číst jenom Schlizout. Duchovní civilizace je stejně tak v rozvalinách jako hmotná. V tomto duchu je napsán i text hry, který je taktéž snůškou známých motivů, různých odposlechů z ulice i ze schůzí a sdělovacích prostředků. Některé věty jsou přímo citacemi odjinud, jiné tak jenom vypadají, ale působí tak sugestivně, že člověku stále vrtá hlavou — kde jsem tohle četl nebo slyšel? Největší slátaninou v tomto smyslu je postava Komořího: jeho titul a chování je feudální, původ lumpenproletářský, v jeho řeči identifikujeme reminiscence na největší diktátory 20. století. Prodavač falešných losů sní o přepychu, aniž by přesně věděl, co to znamená, z kdysi absolvovaných školení se mu zachoval obraz samovládců k jeho vlastnímu obrazu.

Karel Steigerwald směšuje tragické s komickým a obojí odněkud známe: ve vážné rovině se připomíná Mňachkov. Jak chutná moc, Orwellův 1984 (vedle dalších), v té komické identifikujeme literární a televizní škvár naší doby, řeč kádrováků, školení a pokleslé publicistiky, vychloubačné žvásty stalincké epochy i bučivý sentiment nacistických pohlavářů. V realitě Neapolské choroby se splnilo to, před čím varovali a co prorokovali humanističtí duchové lidské civilizace. Z lidí a zbylo jen to horší. Každý, kdo se jen otrel o fráze, hlásaré shora, každý, o koho se jen otrely, je zmračen a odsouzen do neštěstí. Ani dojemná Laura, ani nadšený Schlizout nic nezmožou a nakonec se stávají stejně směšnými a opovržlivými jako ostatní, kteří se dávno v daném stavu věcí zabýdli a kromě snahy urvat si pro sebe co největší sousto se o nic jiného nesnaží. Pouze Zdravý a Zdravá, ačkoliv taky pomatení neštěstím, mají ještě zbytek normálního selského rozumu a smyslu pro základní hodnoty, nezbytné pro přežití: mírumilovnost, soucit, lidskou účast s utrpením bližního, vědomí nutnosti opatrovat živobytí, vztah k prostředí, které je obklopuje atd.

Ríkám-li, že věty Steigerwaldovy hry jsou jakoby vzaté odjinud, nemám tím v nejmenším na mysli, že by snad autor

opisoval a napodoboval z nedostatku vlastní invence. Spíš chci říci, že se mu podařilo zobrazit vedle smetiště na scéně i sviničků v hlavách těch, kteří přežili, a vytvořit groteskní zpodobnění naší skutečnosti. V tuto chvíli se dostáváme k otázce, kdy se vlastně děj hry odehrává. Pod zorným úhlem toho, co se díváme, jsme my sami, tady a teď. Takhle vypadáme, není žádná vize budoucnosti po atomovém výbuchu, že ona velká katastrofa byla odstartována a právě probíhá, že to, na co se díváme, jsme my sami, tady a teď. Takhle vypadáme, obtížení vlastním ignoranstvím a zbabělostí, bez vzdělání, bez rozhledu, špínu a nepořádek v sobě i kolem sebe, zabednění, chtiví moci, krvelační blázni.

Pokud jde o vymezení žánru, je Neapolská choroba nejčastěji charakterizována jako tragická groteska. Snad i samotným autorem. Hra je každopádně nadsázka — v tom také klade nástrahy hercům, kteří stojí před velmi těžkým úkolem nepropást ve změní groteskních deformací záblesk přesného a střizlivého vidění našeho světa a života v něm, úzkost a tušení, že k něčemu takovému, jako je Wernerova nemocnice na kraji pralesa, máme už jen krok.

Neapolská choroba je hrou o lži. Slovo lež, lhát, lhát si, prochází hrou jako zaklínadlo. Komoří se nemůže uzdravit, dokud nepřestane lhát o tom, jakou trpí chorobou. Laura lže sama sobě, že je učitelkou, už dávno žádné děti nejsou — a vzápětí vzlyká Schlizoutovi na rameni při zjištění, že dětem léta lže o tužkách, o elektrině, o Evropě. Schlizout silácky hlásá: Kdybych věděl, že se leže, všecko bych rozkopl. Proč bych pak žil, že jo. A vzápětí utěšuje Lauru, aby tolik netrpěla, že lže dětem, které neexistují. Zdravá lže sama sobě, pro veřejnost má ještě jinou, reprezentativnější lež a současně příznává, že celý její život je jedna lež.

ZDRAVÁ: Já zas říkám — kluk je na vojně. Táta někdy vrtí hlavou, mámo, nelži si, co z těch lží máš, kluk je v lesích. Co z toho mám? Když tu lež říkám, dá mi to naději, protože v tý další skutečnosti náš kluk už ani není na světě. Pojďte sem, dívenko, poplačte si, zavzdychejte nad tou vaší školou, to víte, lhát si už nikdy musíme, aby se vůbec nějak žilo. Za starých časů byla elektrika, tak si lžeme, že nebyla.

Zdravá a Zdravý vidí ve lži naději, Laura se jí chytá jako úniku a reality, Schlizout se nedokáže lži vyhnout, i když ji rozpozná a nenávidí. Werner lže všem okolo o tom, že je myslící, citící, vnímající člověk — není, je to jen zbabělý, chlupatý, žravý dobytek. Knappe pohrdá vším kromě sebe, a tak pro něj pojmy pravda a lež ztratily smysl. Obrátním zamícháním těchto pojmů zesměšní i smrt, která se v jeho podání promění v pouhou hru: jednu kávu otrávím, druhou neotrávím, a co když otrávím obě? Smrt a život, lež a pravda jsou pro Knappe pouhé hračky, klidně si o nich filozofuje, nic se ho nedotýká. Představitel ani nelže, ani nemluví pravdu, dovede vidět věci a lidi takové, jací jsou, ale pro svůj kšeft žádnou pravdu nebo morálku nemůže potřebovat. Snadno zmanipuluje Lauru, která potřebuje něčemu věřit. Snadno okouzlí Komořího, jenž touží po přepychu, který nemá, s Wernerem se nepáře, světová katastrofa po něm stéká jako po mastném papíru: však se toho tolik nestalo, zase to půjde, jen mě k tomu pusťte.

Otresné je, že lidé, kteří ještě mají svědomí, se schovávají do lži, aby přežili, zatímco je klidně válcují ledově chladní Knappové a Představitelé, pro které mravní kategorie nemají smysl. A bude to tak, dokud se pravda neoddělí od lži, dokud si ti, kdo ještě jsou lidmi, nepřiznají skutečnou situaci. Včetně Komořího, který snad za tu námahu ani nestojí, ale když pravda, tak bez výjimky, tak jako nepřipouští výjimku Hippokratova přísaha.

Ještě jeden pohled na hru: Neapolská choroba je skvělá satira, je to hra moralizující, ale nikoli mentorující, je plná přesných postřehů o naší současnosti, o našich bližních, o nás. V tom je vážná, že o nás, jako každá dobrá komedie. Jinak je plná zdrojů komediálnosti, a tím i vyzbrojená velkou šancí na divácký úspěch.

Karel Steigerwald nehýří režijními poznámkami, útržkovitý způsob jeho dialogu, o němž už byla řeč, vybízí k domýšlení charakterů, k vytváření podtextu, provokuje režisérskou i hereckou fantazii.

Tyto poznámky ke hře jsou výsledkem spolupráce na její inscenaci v Chebu, jsou vlastně dodatečně zformulovanými dramaturgickými úvahami, které vedly k vytvoření realizované dramaturgicko-režijní koncepce. Připouštím a dodávám, že jiná inscenace pravděpodobně vyzní jinak, a věřím, že v odborném tisku dojde ke konfrontaci různých pojetí.

ALENA ZEMANČIKOVÁ
FOTO LUBOŠ STIBUREK

Den, který rozhodl o mém životě...

Dnes bude naším hostem FRANTIŠEK SKŘÍPEK, pedagog pražské DAMU. Herec, jehož jméno dobře znají návštěvníci Violy a jejích poetických pořadů, má za sebou třináct sezón v pražském Divadle Jiřího Wolkra, třikrát vyhrál Neumannovy Poděbrady, známe ho z televizní obrazovky. Přes své mládí tak dosáhl řady úspěchů a získal cenné zkušenosti, které předává nejen nastupující herecké generaci na škole, ale i amatérům – divadelníkům, s nimiž spolupracuje nejen v porotách a komisích, ale i přímo na jevišti. Ale pěkně od začátku:

Jsem Pražák a moje rodina měla k divadlu vždycky blízko. Můj otec je scénograf. A když jsem byl dítě, působil v mnoha divadlech i v televizi. Brávil mne občas na zkoušky. Tak jsem měl možnost poznat divadlo nejen z hlediště, jako ostatní, ale i ze zákulisí. A asi právě když jsem se pohyboval v zázemí divadla, chytal mě jeho svět do svých tenat. I když jsem nikdy vážně neuvažoval o tom, že bych se měl divadlu věnovat jako svému povolání. Od raného dětství mě poutaly spíš lokomotivy, svět nádražáků, vlaků, kolejí. Asi to bylo tím, že jsme bydleli přímo nad hlavním nádražím, kde se neustále něco dělo a já se na to z okna s potěšením díval a byl bych se nejraději rozběhl, vzal plácačku a spolupracoval s panem výpravčím v červené čepici. Ale přitom jsem samozřejmě žil příběhy, které se odehrávaly v pohádkách, které mi četla maminka a babička a za kterými jsem chodil do Ústředního loutkového divadla, ke Spejblům, do Divadla Jiřího Wolkra jako ostatní pražské děti, snad jen trochu častěji. A maňásky jsem měl doma kolem sebe neustále, matka celý život pracovala v kresleném filmu a pro radost šila maňásky. Panáčekové mě obklopovali a já byl vlastně jejich první dětská technická kontrola, jestli se budou líbit a co vydrží...

A ve škole?

To spolu souviselo. Kromě loutek jsem měl i mnoho knížek. Veršů, prózy, básniček a říkadel. Rád jsem si je četl, učil se je nazpaměť a přednášel. Tak samozřejmě jak na základní škole, tak na gymnáziu jsem patřil k vyhledávaným recitátorům, dá-li se to tak říci. Vybírali mě prakticky vždycky, když byla nějaká sláva, setkání, akademie... Měl jsem štěstí i v tom, že jsem se začal objevovat v dětských rolích v televizi, a tak jsem jeden z nejmladších dnešních pamětníků živého vysílání. Od osmi let jsem sehrál několik docela zají-

mavých rolí, ale přece jsem stále ještě na hereckou dráhu nepomýšlel. Protože mi šel docela dobře i sloh, posílhal jsem spíš po dráze novináře, publicisty.

Kdy se to změnilo?

O mém dalším osudu rozhodl jediný den v mém životě. Jedna únorová středa, kdy nastal v hlavě zkrat a já z ničeho nic zašel do Karlovky pro přihlášku k přijímacím na DAMU. Dostal jsem jednu z posledních přihlášek, zkoušky už běžely. Měl jsem přijít v sobotu. Máte to připravené? ptali se. A vypočítávali, co mám všechno umět. Nemám, přiznal jsem se. Ale do soboty to zvládnou. Nevypadal jsem asi dost důvěryhodně. Ale tady zase nejsou z ničeho udivení. Prostě — blázní byli, kordy měli. Tak jen přijďte, mládenče. A já přišel. Ty tři básně a monology jsem se naučil nazpaměť, snažil jsem se tomu dát určité pojetí, i když nebyl čas na nějakou odbornou přípravu. Asi to podle toho vypadalo. Ale na druhé straně mě pozvali do užší soutěže. Šel jsem s lehkým srdcem. Když to nevyjde, půjdu na jinou školu. Času dost. Tak jsem nastupoval jako sportovec bez oné psychické bariéry, zakleté ve slovech: Musíš vyhrát. Vzali mě, takže jsem nezůstal amatérem, což byl můj „druhý plán“, kdybych byl musel jít dělat něco jiného. V roce 1974 jsem absolvoval divadelní fakultu. Jednou jsem ještě na škole vyhrál soutěž uměleckého přednesu Neumannovy Poděbrady (a pak ještě dvakrát, už v angažmá).

Škola, to je i DISK.

V Disku mě otaxovali na veselé postavičky. Byl jsem v ročníku národního umělce Miloše Nedbala. Předposledním, který učil. Byli jsme dobrý ročník a studoval jsem s řadou výborných kolegů.

V Molièrově Chudákovi manželovi jsem hrál jednoho ze sluhů — Zmotala —, jako



absolventské představení jsme sehráli i Kupce benátského. To byl projekt, po němž Miloš Nedbal dlouho toužil. Sám hrál Stylocka, ale nějak to asi nevyšlo přesně podle jeho představ. Přece jen jeho dramatické herectví a naše nezkušené mládí nešlo dost dobře k sobě. Zato vzpomínám na Majakovského Sténici. S tou jsme byli v Palermu na Sicílii. Byl to krásný zájezd, představení se vydařilo...

A co mafiáni? Přišli?

Nesmějte se. Jedno dobrodružství jsme zažili. Tedy ani ne tak my, jako zasloužilá umělkyně Libuše Havelková, která nás doprovázela. Dokázala, že česká žena je statečná a odhodlaná a že má zkušenosti z pražské hromadné dopravy v nelitostných bitvách. A tak mafiáni nepořídili.

Vyprávějte!

Když už jsme se chystali na odjezd lodí, docentka Libuše Havelková si vyšla ještě něco obstarat do města. A tady ji sledovali na motorce dva chlápkové jako vystřižení z gangsterského filmu. A když chtěla přejít ulici, motorka najednou prudce přibrzdila, ten vzadu zkušeným pohybem hmátl po její kabelce a řidič stroj prudce rozjel. Jenže Libuška Havelková držela kabelku tak silně, že jemu zbyl v ruce jen řemen, s motorkou to šlo do smyku, který řidič jen těžko vyrovnal, a tak ten zadní jezdec řemen pustil a rychle odjeli, než se sběhne dav... Takže to byl důkaz nejen o statečnosti české ženy, ale i o kvalitě českého výrobku. Protože řemen to vydržel a nepřetrhl se...

Škola vám dala i pedagogickou praxi.

Ano. Právě při našem ročníku probíhal jediný kurs pedagogiky, jaký tam nebyl nikdy předtím a neuskutečnil se ani potom. Ten kurs nám dával aprobaci pro

výuku na lidových školách umění. Mimo jiné.

Ten kurs — respektive jeho poznatky — jste uplatnili i v práci s amatéry.

A nejen s nimi. Rok jsem například působil na LSU v Praze 6. Díky tomuto kursu jsem se pak dostal i na několik festivalů a dílen amatérského divadla v zahraničí, odkud jsem si přivezl dost zajímavých zkušeností. Z Irska, Dánska, NSR. Tam jsem měl dokonce možnost sám jeden kurs tvůrčí dílny vést. Je to výborná věc, která se v amatérském divadle uskutečňuje díky organizaci AITA, která ochotnické divadelníky v mezinárodním měřítku sdružuje. Profesionálové by zřejmě taky rádi přijali něco podobného. Není. A tak alespoň naše umělecké školy využívají možnosti setkávání divadelních pedagogů celého světa. V Irsku jsem například působil jako herec pod dvěma americkými režiséry.

Dlouhá léta jste působil v dětském divadle. Hrát pro děti není jednoduché...

To opravdu není. Dětský divák má svá specifika a hrát pro děti v dětském divadle má svůj řád. Řád, který tkví v nepravdivosti. Hraje se dopoledne i odpoledne a zkouší večer. Ale i naopak. Těžko se pak organizuje další činnost ve volném čase.

Co jste hrál?

Všechno. Ale mou „specialitou“ byli čerti. A když má být každý ten dáblík trochu jiný, taky to dá přemýšlení. A představení? Záleží na publiku, jak se kdy sejde. Nejtěžší je publikum, kterému jsme říkali Sparta — Slavia. To jsou děti, které fandí. Hrálí jsme například pohádku Dlouhý, Široký a Bystrozraký. Princ a ti tři musí v této hře třikrát — vinou černokněžníka — usnout. Jenže při takovém publiku se přirozeně těžko předstírá spánek. Černokněžník se tiše a potměšile blíží zezadu, ale hrdinové jsou předem informováni: Už jde, už jde, už jde. Černo—kněz—ník! skanduje celé divadlo. A pak dělejte, že ho nevidíte. Černokněžník má podat jídlo nebo nápoj, aby hrdiny uspal. Jenže divadlo skanduje: Ne—jíst! Ne—pít! Ne—jez—te—to! Herci nezbude, než je trochu napínat, hrát i za těchto okolností. Něco mi

říká, abych to nejedl, medituje hrdina a snaží se překřiknout dětské hlasy. Ale já to asi přece jen ochutnám. To už je ryk, jako když dá Sparta gól. A usínejte pak, když celé divadlo skanduje: Ne—spat! Ale nakonec se pohádka přece jen odehraje, někdy se trochu protáhne a herec je rád, když se to obejde bez pokuty, že se při „spaní“ rozchechtal.

Dítě je i náročný divák. Aspoň někdy.

Jednou jsem na jevišti utrpěl těžkou osobní potupu. Přitom jsme o ní věděli jen dva. Já a ten chlapec, který ji způsobil. To jsme dávali bulharskou pohádku Kdo s koho. Vstupní scéna této veselé a silně optimistické pohádky byla naaranžována jako taneček veselých a bujarých bulharských vesničanů. Byli jsme pestře oblečení a ještě pestřeji nalíčení a tančili jsme s paprikami a rajčaty... Běžely první minuty po otevření opony a můj pohled zabrousil do druhé řady, kde se náhodně setkal s chlapečkem asi tak osmiletým. Ten natahoval od pusy žvýkačku a když se naše oči střetly, zaklepal si výmluvně na čelo. Dal najevo, co si myslí, a já v té chvíli pochopil, že není snadné v tom nadšeném optimismu pokračovat.

Přece jste si — i při složité organizaci našel čas na amatéry...

Přivedl mě k nim ještě blíže Josef Kettner z našeho divadla, který zapojoval plnovitě profesionální herce do špičkových amatérských souborů, což bylo velmi prospěšné pro obě strany. Já jsem například pod jeho vedením hrál v předních amatérských divadlech v Čelákoviciích a Rakovníku. Ledacos jsme zažili. Dojížděli jsme tam například vlakem, a to i v zimě, kdy se jelo pod bodem mrazu. Dodnes mám v obou souborech dobré přátele. Bylo to příjemné období i v mé práci.

Třikrát jste vyhrál Neumanovy Poděbrady. Ještě se tam vracíte?

Dnes za ně mám i určitou odpovědnost jako předseda komise uměleckého přednesu ŠCDU.

A taky se snažím nevynechat jediný Wolkrův Prostějov. Působím ale i v jiných porotách mezi amatérskými recitátory a herci. Zvláštní vztah mám ke Šrámkově Sobotce. Ta totiž zasáhla i do mého soukromí. Tam jsem mezi účastníky poznal svou ženu. Byl to pro mne i citový festival a zůstal jím stále. Samozřejmě nezapomínám ani na poroty dětské recitace, kde budoucí amatéři i profesionálové většinou začínají. Pražské vajíčko, Pražský kalich, soutěž monologů Cyranův kord v Lomnici nad Popelkou...

Zvláštní kapitolou by byla Viola, o níž už jsme se zmínili.

Viola je ideální prostředí pro interpreta i pro diváka. Nikde nemůže být dokonalejší kontakt, a proto je tam radost hrát. Začal jsem — jako herec dětského divadla — s dětskými pořady. Byl to celý cyklus. První byl program dětské poezie tehdy začínajícího Michala Černíka. Pořád se povedl, Černík se stal žijícím klasikem dětské literatury a ve Viole se začala odvíjet další tradice. Dělal jsem Hrubína, Žáčka, Macourka, Nepila. V tandemu s flétnistou Štěpánem Žilkou, bratrem Veroniky Žilkové, která v mé třídě na LSU začínala. Se Štěpánem jsme se skamarádili, on začal skládat k veršům hudbu.

Potom jsem začal s poezií pro dospělé. První pořad byl Město vidím veliké. A pak přišly dva na hranici mezi divadlem jed-

ného herce a recitací. První o Sergeji Jeseninovi Za píseň život jsem vyměnil a druhý Já, Francois Villon. Ty pořady jsem dělal od scénáře po interpretaci. A tady bych rád poděkoval i Daně Musilové, která mě na škole tento obor učila a při těchto pořadech mi režijně pomáhala a pedagogicky mě vedla.

Také na hudební spolupracovníky mám štěstí. V Jeseninovi to byla originální hudební skupina Romance, která v čisté podobě interpretovala zhudebněné Jeseninovy verše. Melodie, které zcela zlidověly. Obsazení: kytara, banjo, balalajka. Bratři Jerochinové tu vystihli a pravdivě dodrželi muzikálnost počátku století. Ve Villonovi jsem byl velice rád, že mou nabídku přijal nejlepší jazzový kytarista Evropy Rudolf Dašek. Jeho improvizace, které dokážou vždycky vytvořit novou osobitou atmosféru každého představení, tento pořad ještě povyšují.

Vraťme se na závěr tohoto vyprávění k vašemu vztahu k amatérům.

Už jsem říkal, že mi zůstalo mnoho krásných přátelství. A tady bych chtěl prozradit, že nestor našich divadelních ochotníků Láďa Lhota mě symbolicky adoptoval za svého syna.

Kolik asi má Láďa Lhota takových symbolických synů?

To byste se divil, ale zase ne tak moc. Jsme dva.

A svého „bráčku“ znáte?

Samozřejmě. Je to Tonda Bitala, sklář, folklórní tanečník a divadelník z Valašska. Prozádlím i to, že právě Valašsku patří i kus mého srdce. Malá dědina s tradiční sklárnou Karolinka, Soláň, Velké Karlovice, Javorníky, to je kus naší země, který patří k nejkrásnějším krajům. Navíc jsou tu nádherné lyžařské túry, rozhled ze snadno přístupných hřebenovek jako snad nikde jinde. A Soláň je střediskem kumštůřů, tady mají většinou své chalupy brněnští a ostravští umělci — muzikanti, malíři, spisovatelé. A já se jim nedivím, že jsou do těchto míst zamilovaní. Kdyby to nebylo od Prahy tak daleko, jezdil bych sem mnohem častěji...

Mohli bychom hovořit ještě o vašem působení ve filmu a v televizi. Jenže místa už moc nezbývá.

Zase se tady obrátí má činnost v divadle pro mládež. Účinkuji především v pohádkách, pořadech pro děti. A v televizi i ve chvílkách poezie, což je práce, kterou mám velmi rád.

Takže ukončit bychom měli malou příhodou z vašeho „ochotnického hostování“.

Když jsme jezdili s Pepíkem Kettnerem zkoušet do Čelákovic, měl ještě zvláštní a velice významnou funkci. Hlídat čas, aby nám neujel vlak. Takže jakéhosi časoměřiče. Vlak nám odjížděl v jedenáct večer, a kdyby se byl Pepa nezastavil, tak dokázal zkoušet celou noc. Jednou mu jeden člen souboru řekl: Pane Kettner, my máme divadlo moc rádi. Ale tak moc jako vy asi ne. My musíme ještě dneska domů.

Ale vy jste zase museli na vlak!

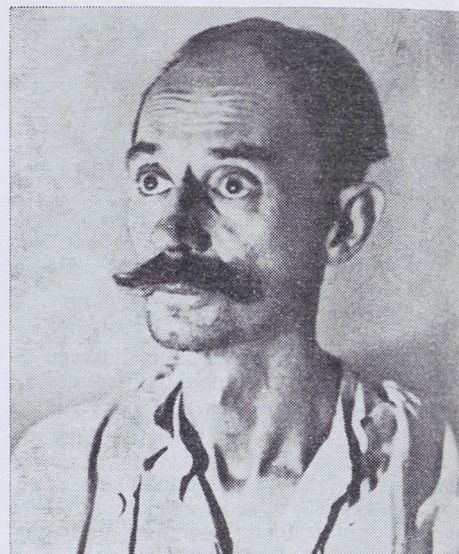
No právě. A já to přesně načasoval, a pak se ukázalo, že vláček má půl hodiny zpoždění, my mrzli na nádraží a režisér zase vynadal mně. Ještě jsme mohli krásně to jednání jednou sjet! A tak jsem zpoždění odnesl za naše dráhy. Mám to u nich. Nebo ony u mne.

(Ká)



Dvě kulatá jubilea a jeden nepatřičný dotaz

Jen s malým ohlasem proběhla v letošním roce dvě významná jubilea české filozofie a české literatury 22. srpna tomu bylo 110 let, co se narodil LADISLAV KLÍMA, 19. dubna uplynulo šedesát let od chvíle, kdy tento „filozof a básník“ navždy odešel.



Z. Klíma v r. 1928

Ladislav Klíma byl v českých poměrech zjevem výjimečným a mimořádným. Emanuel Chalupný ho cenil nejvýše z našich filozofů a Otakar Březina v něm viděl navíc rozeného beletristu, očekával od něho umělecké dílo, které vše stávající překoná a naznačí nové cesty. L. Klíma se však o literaturu i o sepisování filozofických traktátů zajímal jen okrajově, obzvláště tvorba beletristická mu sloužila především k vlastnímu odreagování, k uvolnění vnitřního tvůrčího tlaku a její hodnotu a význam docenil sám až odstupem času, kdy už mezitím větší část napsaného zničil. S obtížemi pak soustřeďoval to, co zbylo, v Horoušánkách. Hlavním „uměleckým dílem“ byl pro Klímu vždy jeho vlastní život. Do úplného sebezničení usiloval o osvojení si „Absolutní Vůle“, jeho život byl impozantním „bojem o Vše“.

Díky malému pochopení současníků a častých rozpaků u generací dalších není mnohotvárné dílo L. Klímy dodnes pevně zachováno v širším čtenářském povědomí. Navíc, je-li už Klíma sporadicky vzpomínán, pak jen jako výlučný myslitel (Svět jako vědomí a nic, Traktáty a diktáty, Vterina a věčnost aj.) a enfant terrible české beletrie (Utrpení knížete Sternenhocha, Slavná Nemesis aj.). Méně už je znám jako dramatik, ač zájem o tuto jeho tvůrčí činnost v posledních letech oživilo více než zdařilé uvedení **Matěje Poctivého** v pražské Ypsilonce.

Dodnes však ve všeobecné známosti přetrvává pouze tahle Klímova dramatická prvotina, psaná společně s dr. Arnoštem Dvořákem. Fantastická lidová veselohra o třech dějstvích — Matěj Poctivý — byla také jako jediná v době svého vzniku inscenována (souborem Národního divadla v r. 1922). Stejně jako druhá verze hry Matějovo vidění byla však okamžitě po premiéře stažena z repertoáru. Není divu, L. Klíma s A. Dvořákem se v ní představili jako bořitelé nejdříve tabu. Tehdejšímu publiku bylo nešetrně nastaveno zrcadlo, ve kterém se zřejmě poznalo. V roce uvedení na scénu byla veselohra Matěj Poctivý vydána též knižně B. Kočím.

S dramatikem Arnoštem Dvořákem byl Klíma v kontaktu prakticky až do své smrti. V pozůstalosti A. Dvořáka se uchovala korespondence obou přátel vypovídající o překvapivých peripetiích jejich vzájemných vztahů. Část korespondence se dotýká i uvedení Matěje Poctivého, jiná hovoří o posledních strastiplných letech Klímova života se stejnou výmluvností, jako vypovídá již vydaná korespondence L. Klímy s O. Březinou a E. Chalupným (Duchovní přátelství, Pohořelý, 1940) o období předcházejícím.

V rukopisné pozůstalosti Arnošta Dvořáka uložené v Národním muzeu v Praze se zachoval i Klímův značně provokativní návrh divadelní hry o husitech. Návrh 1. dějství hry se, bohužel, nedo-

choval, není obsažen ani v Klímově rukopisné pozůstalosti. Osnova 2. až 5. aktu, doplněná autorovými poznámkami, je psána obyčejnou tužkou po obou stranách papíru s hlavičkou „Tabak Ersatz Manufaktur“, podniku, který Klíma založil roku 1917 se svým přítelem Franzem Böhlerem, spoluautorem románu Putování slepého haďa za pravdou. Návrh divadelní hry vznikl nejspíše na přelomu let 1918 a 1919, kdy psal své Husity Dvořák. Klímův text byl psán zřejmě přímo pro Dvořáka jako možné vodítko pro děj a myšlenku hry. Okolnost, že Klíma sám už nikdy po tomto tématu nesáhl, tomu nasvědčuje. Dvořák se samozřejmě Klímovým pojetím husitství viděného jako fraška národa nenechal nijak ovlivnit a zpracoval téma zcela netradičně.

Divadelní hry začal psát Klíma samostatně až ve svém posledním tvůrčím období. Zachovaly se tři: **Dios, Lidská tragikomedie** a jednoaktovka **Edgar**, přičemž pouze u druhé jde o definitivní název. Dios a Edgar jsou názvy pracovní. Lidská tragikomedie je také jako jediná z jeho her čtenářům, byť obtížně, dostupná, byla přetištěna alespoň časopisecky (Plamen 1968, č. 11 a 12). Klíma měl v úmyslu napsat ještě dvě hry, ale smrt jeho práci přerušila. V jeho rukopisné pozůstalosti se zachovaly pouze fragmenty dalšího dramatu o Helenovi, Orthyi a Thyonei.

Hru o Diuvi začal Klíma psát ještě před onemocněním tuberkulózou, dodíkal ji však až v nemocničním pokoji sanatoria na Pleši. Hrdina Dios v ní prohrává svůj boj o splynutí s Bohem. V dramatickém čtvrtém aktu zešílí. Pátý akt, dle Klímovy poznámky z 15. srpna 1927, autor zamýšlel zpracovat ještě v další variantě vhodnější pro scénické provedení. Klíma se do posledního okamžiku rozmyšlel, zda vyvrcholit drama hlavního hrdiny tragédií, či vítězstvím nade vším.

Jednoaktovku Edgar dokončil Klíma v lednu 1928, tři měsíce před svou smrtí. Jedná se patrně o jeho poslední dokončenou práci. Předlohou pro tuto jednoaktovku byla dřívější Klímova povídka Noctigen aneb Velké procitání, která se zachovala v konceptu v Klímově rukopisné pozůstalosti. Klímova aktovka je v pozůstalosti uložena ve formě strojopisu, rukopisná verze se pravděpodobně nezachovala. Jedná se s největší pravděpodobností o původní strojopis Kamily Lososové, která se o práci na Edgarovi zmiňuje ve vzpomínce Poslední kapitola otištěné ve sborníku Ladislav Klíma filozof — básník (Pohořelý, 1948) a lze tedy předpokládat, že opis je věrnou kopií originálu. Tragický hrdina aktovky Edgar (26letý, vysoké postavy, s dětským umíněním, hrům výrazem ve velmi jemných až chorobných rysech) se nedokáže orientovat v okolním světě, balancuje na ostří mezi skutečností a snem, je

pronásledován přízrakem svého zemřelého děda Benedikta (Hlas nepopsatelně hnusný, mrtvolný. Je v divném, nočním, bílém úboru, jakoby v rubáši. Malá vyčtrhlá tvář nevyčísitelně ohyzdná, transcendentalně hnusná, strašidelná, tvář mrtvolky), v přízrak se mu proměňuje i jeho milénka Viktorie (22letá, krásná, vysoká. Výraz trpytivé bujnosti, skoro bezcudnosti, bezstarostné hrůsné volnosti, které se říká „Nemravnost“) a svoji bezvýhodnou situaci řeší sebevraždou. K textu hry připojil Klíma svoji poznámku: *Tato jednoaktovka, majíc hlavním tématem metafyzický vztah mezi snem a bděním, je jistě mezi jednoaktovkami unikem. Toto zde je naprosto jen náčrtek, při němž mimo hlavní děj může být změněno vše. Jsou v něm mnohá opomenutí, rozpory atd. Ale bylo nemožno, aby při tématu tak běžném. pouhá improvizace za nepříznivých tělesných dispozic nebyla značně nedokonalá. Tím slibnější je celá věc, tím významnější může se stát — až bude propracována. V lednu 1928. L. K.*

Je nutno znovu připomenout, že výše zmiňované divadelní hry Klíma tvořil ve značně neutěšeném zdravotním stavu za stále hrozivějších příznaků tuberkulózy. Klíma si navíc zřejmě jistě uvědomoval fiasko svého celoživotního snažení. Přesto je dodnes hodná obdivu jeho úporná, byť marná snaha o propojení života a smrti, skutečnosti a snu, která se mohla zdát leckterým jeho současníkům směšnou a šílenou. Jeho dílo může být dodnes účehou těm, kteří se vydávají na strastiplnou pouť za hledáním hlubšího smyslu svého života, byť by i kráčeli zcela odlišnými cestami.

Divadelní a literární jednatelství DILIA se dosud obracelo k dramatikovi L. Klímovi zády. Je to pochopitelné, jednatelství rozmnožuje především texty pro co nejširší praktické využití profesionálními divadly a amatérskými soubory. Ale přesto mám na závěr jeden nepatřičný dotaz. Nebylo by krásné udělat alespoň

jednou za sto let výjimku? Nepředpokládám, že by se dosud neznámé dramatické pokusy L. Klímy inscenovaly běžně od Šumavy k Tatrám, ale byl by to ediční čin. A i několikánásobně vyšší náklad než obvyklých 100 či 200 ks rozmnoženin by byl jistě hravě rozprodán.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Dios

(Ukázka ze hry)

Osoby: DIOS, vévoda
GYNA, jeho milenka
TENEBRA
EUFROSINA RORATE
IRON, spisovatel, přítel Diův
ANTON, kočí Diův
LUISA, služka a společnice Gynina
RICHARD, sluha Diův
DALVANA

1. AKT — NA ZÁMKU JASOVĚ

Komnata jednoduše zařízená, ale jistě nenápadně jednotlivosti mluví o velkém bohatství majitele. Stěny ověšeny jsou těžkými koberci, splývajícími ve velkých záhybech. Na pohovce leží nehybně muž: Dios. — Úplněk hledí oknem. Příšerně odbíjejí vězní hodiny 11.

Dios povstane. 28letý, vysoký, štíhlý, tváře nanejvýš jemné a zároveň skalnatě pevné, světlé a přitom tajemně chmurné, krásné; jako by anglický oheň prošlehoval pod ní. Přistoupí ke stěně, u stolu s několika křesly vedle ní stojícího uťmečí na koberci nenápadný pohyb, z výše svezí se cosi jako oprátka, smyčka je kulatá, tuhá. Svezí se na jedno z křesel, opět nenápadný pohyb — zdvihne se zas a zmizí v záhybu koberce. Dios opakuje to ještě vícekrát, tu zazní zaklepání. DIOS (nenechaje se rušit ve své činnosti): Pojď, Gyno!

Objeví se žena 22letá, dosti prostě oděná. Vysoká, mohutně stavěná, ale nikterak tělnatá. Tvář velmi hezká, neobyčejně klidná, energická a přece velkou, dojemnou oddanost vyjadřující, poněkud drsná a příkrá: typu Černoohorky, doma nejposlušnější ženy, ve válce hrdinné bojovnice. — Silně se chvěje, přistoupí pomalu, nasměle k Diovi a položí mu hlavu na rameno. On ji zdvihne, políbí dlouze, ona se svezí pomalu na kolena a obejmě jeho nohy. On ji povzdvihne, odvede na pohovku, posadí vedle sebe, drže její ruce ve svých.

GYNA (silně třesoucím se hlasem): Již dva měsíce tě znám a stále chvěju se jako osika, když se k tobě blížím... A stále se musím tázat: Je možno, že mne aspoň trochu miluješ?

DIOS: Je možno tebe nemilovat?

GYNA: Ty, krásnější než slunce, ty, mužů muž — ne, nejsi-li bůh z Olympu, vzavší na sebe lidské tělo, tedy aspoň polobůh.

DIOS: Pouze lidský červ.

GYNA: Mne —

DIOS: — ztělesněný princip věčné ženskosti.

GYNA: Mne, bezvýznamnou, chudou — ty, přebohatý, mocný i slavný. Ty, vševedoucí, mne, nevzdělanou —

DIOS: Z oka tvého zírám větší, tisíciletá, pravá kultura, než k jaké dnešní,

kulturní lidstvo za tisíc let dospěje.

GYNA (*blahem se tetelí*): Ach, vždyť to vše musí být jen sen. Ty dva měsíce zdají se mně stokrát delšími, než celý můj dosavadní život. Bojím se, že se náhle probudím a že tě, jako diamanty, které jsem ve snu v dlani svírala, již nespátím. Ale pak zemřela bych ihned.

DIOS: Dokud život tento potrvá, neodloučíme se od sebe.

GYNA (*po chvíli*): A co — ona?...

DIOS: Tenebra nebude nás již ode dneška obtěžovat.

GYNA (*podívá se naň dlouze*): Jak je mně divno... Něco z ovzduší jako by na mne sahalo.

DIOS: Noc je neobyčejně parná, stále ještě 32 °C.

GYNA: To není pouze to. Kol hlav našich létá Děs... (*Nesměle*) Miláčku — co to — támhle vidím? Vypadá to jako oprátka...

DIOS: Je to oprátka, katovská oprátka.

GYNA: Bože — snad bys nechtěl se —

DIOS: — oběsit. Oběšení je tak hnusný způsob sebevraždy, že kdybych chtěl tu hnusnou věc udělat, vyvolil bych si právě jej jakožto nejvíce s ním harmonizující.

GYNA: Tedy pro koho? Snad —

DIOS (*s úsměvem*): Nu?

GYNA: — pro mne?

DIOS: Možná. Co bys tomu řekla?

GYNA (*pevně a vesele*): Byla bych šťastna.

DIOS: Nežertuju. Mám nevyzpytatelné vrtochy.

GYNA: Co ty děláš, moudré je, vždy a dobré.

DIOS: Nuže — odbudme si to hned.

GYNA (*okamžitě, beze slova vstane a odejde pevným krokem k oprátce*)

DIOS: Usedni na toto křeslo.

GYNA: Nerada — na něm sedává — ona.

DIOS (*nahradí křeslo jiným, Gyna na ně rychle usedne*): Slyš! Měj se teď stále na pozoru přede mnou, jako se máme na pozoru před zločincem, když máme podezření, že nás chce každou chvíli uderit do lebky. Při sebemenším mém nápadném pohybu vymrští se ze židle.

GYNA: Proč? Chci smrt od tebe.

DIOS: Dostane se ti jí přesto.

GYNA: Jsem vždy poslušná. (*Usmívajíc se, vzkříží ruce na prsou a hledí nepřetržitě na Dia, jenž stojí vedle ní, lehce se pravou rukou dotýkaje koberce*)

DIOS: Jsi úplně přesvědčena, že po smrti budeš mne mít?

GYNA: Jsem, protože ty v to věříš. (*V tu chvíli svezí se rychle, neslyšně, aniž by bylo lze postřehnout jakýkoliv pohyb Diův, oprátka dolů, obemkne krk Gyny, sevře se a stoupá opět pomalu výše, zdvihajíc Gynu, až tato stojí*)

GYNA (*učiní bezděky pohyb, aby ji uvolnila, ale hned zas spustí ruce*): Nu viš přeci. (*Oprátka se sama sebou uvolní, přenesse přes hlavu Gyny a zmizí v záhybu*)

DIOS (*se smíchem Gynu obejmě a odvede opět na pohovku*): Byl to jen experiment, dětátko, předběžná zkouška.

GYNA (*chvíli naň hledí, těžce dýchajíc, přece jen poněkud rozčilená pak*): Ty oběsis — ji — ?

DIOS: Ano.

GYNA: Ach... A — kdy?

DIOS: Za půldruhé hodiny.

GYNA: A je to — zcela jisto?

DIOS: Je. Nestalo by se to, kdyby přestala ve svém šílení a nechala mne na pokoji. Ale to je vyloučeno.

GYNA: Nu. Oh — neďalej to, Die. Ale ne, uďalej to, je-li to tvá vůle.

DIOS: Ty se bojíš, ty nejstatečnější?

GYNA: Na tvůj rozkaz zabila bych klidně sto lidí. A vím, že bát se smrti a cenit tento bídný život je bídné. Ale cítím při tom, že smrt je přece jen něco — nejstrašnějšího, a vražda... Oh, tisíckrát si řeknu, že život je jen vraždění — magická strašidla tě před, při, po vraždě chápou —, silněji nad každým rozum a vůli. Jsou teď kol nás, chechtají se nám, brousí si již na nás nože, zabíjí nás až dříve či později.

DIOS: Nezabijeme-li je my. Nejstrašnější rozdráceno je nejsnáze a nejrychleji. Jen dovedeme-li to uchopit za pravý konec. Vědí, že já to dovedu, a už se raději ani neobjevují a nikdy neobjeví.

GYNA: Zbožňovaný — to nemůžeš vědět. Žena ví to lépe. Muž zaslepi se příliš svou bohorovnou vůlí proti temným mocím — mocnějším než ona.

DIOS: Krásné. Kdyby tomu tak bylo, aspoň bych měl poprvé účtyhodného protivníka.

GYNA: A pak — to je nejstrašnější — čtyři léta byla tvou milenkou. Svazek nejužší, nejsladší, nejkrásnější, nejsvětější. A takto má to skončit?... Otcovražda zdá se mně být něčím nevinným proti vraždě Milované. Ne — tys Tenebru nikdy nemiloval.

DIOS: Její démonický zjev rozplamenil ve mně zpočátku mocné erotické city, které byly by mne snad ztročily, kdybych nebyl proti nim vrhnul vše, co jsem měl. Nemilujeme nikdy tvář, jen Mysteriozitu, o kterých nám mluví nebo zdá se mluvit. Tvář Tenebry je největším podvodem na světě. O nejrozmáhlejších hloubkách duše mluvila ke mně ta larva — i hlas — i pohyby — i počínání. A ukázalo se, že je pod nimi jen centimetr hluboká, smrdutá kaluž. Výtok z továrny, hrající napovrch duhovými barvami. Pociťoval jsem to brzo po prvním objetí. Ale přetvořivost její monstrózní bytosti je strašidelně veliká. Dovedla mne nejrafinovaněji udržet v klamu léta. Její inteligence, ve všem vyšším obmezena až k přiblížlosti, je geniální pouze v nejnížší prolnosti. A když konečně nemohla již pochybovat, že jsem její strašlivou prázdnotu a špatnost úplně prohlédl, rázem zcela se změnila: ve hloupého, jedovaného plaza. Všem, čím se dříve stavěla, smála se teď, své nejsmrduťější vnitřnosti vytáhla beze studu na světlo. — Nejposlednější zbytky mých citů zhasly do poslední jiskérky. A chovám k ní jen odpor, větší než k čemukoli, co je viditelné, jako k tobě teď, ze všeho co viditelné — největší lásku.

FILIPPO **Eduardo de** (1900), italský herec, režisér a divadelní autor, sám z herecké rodiny, založil r. 1920 divadelní společnost, se kterou dosáhl velkých úspěchů. Zabýval se též filmem. U nás je např. známá jeho hra Filomena Marturano.

FLETCHER **John** (1579 — 1625), anglický dramatik, ponejvíce uváděný jako partner Francise Beaumonta (1584 — 1616), se kterým vydal kolem padesáti divadelních her. Patřili do pestré plejády autorů alžbětinského divadla. Seznámili se roku 1607 v divadle v Cambridgi a od té doby spolu žili v zakupeném domě v Londýně až do roku 1613, kdy se Beaumont oženil. Fletcher spolupracoval i se Shakespearem. Jako dvojice s Beaumontem prosluli zejména tragikomedie *Philaster*, *Tragédie dívky*, *Král a žádný král*, *Zpupná dáma*. Fletcher sám napsal hry rozmarného žánru, např. veselohru *Hon na divoké husy*. Byla to díla sice vtipná, ale dost povrchní.

FLYÁCKÁ KOMEDIE byla odrůda římské frašky minus, vyvinuvší se na jihu Itálie. Její představitelé (Phlyákové) byli podle vyobrazení na vázách z té doby nevázaní chlapíci — a pravděpodobně i ženštiny s velmi groteskními maskami a s olbřímími roztodivnými fally upevněnými na podbřišku. Jejich jméno se odvozovalo od jména Phlyaxe, podobného Dionýsovi. Flyácká komedie rozkvétala v době 5. století př. n. l. za vedení komika Epicharma ze Syrakus. Šlo většinou o karikaturní parodie vznešených látek, např. parodie na Herakla, na trojskou válku. Posléze se z ní vyvinula tzv. hilarotragédie.

FOLIES — BERGÈRE je pařížské revuální divadlo, postavené roku 1869. Proslulo svými výpravnými představeními, takže se stalo pojmem pro revuální žánr. Vystupovaly tu světově známé hvězdy kabaretu, jako zpěvačka Mistinguette, černošská zpěvačka a tanečnice Josephine Bakerová, okouzující šansonier Maurice Chevalier aj.

FONVIZIN **Děnis Ivanovič** (1745 — 1792), jeden z prvních ruských dramatiků, objevil se v době rozvoje ruského divadla nevolnického a ochotnického za carevny Kateřiny II. (1729 — 1796). Pokusil se nastavit „křivé zrcadlo“ despotismu, hrubé zaostalosti a mravní zchátralosti samoděraví, ale když se v jednom článku dotkl i carevny, byla mu další literární činnost zastavena. Jeho hry *Brigádýr*, *Výrostek* si však dobyly velkého úspěchu a Fonvizin je právem pokládán za otce ruské komedie.

FORMALISMUS v divadle zdůrazňuje výtvornou stránku, zanedbává poslání a význam, reálný obsah traktovaného díla, pohrává si jen s vnějšími efekty, vede herce k nepíroženému, odlidštěnému a pravdě neodpovídajícímu projevu.

FRAŠKA (latinsky *farco* — cpát), jeden z druhů komedie, kde komika přechází až k burlesknímu ražení, nadsažená kresba postav hraničí s karikaturou, děj si nedělá nároky na pravděpodobnost, morálka může být uvolněná. Tento druh komedie se vyskytoval už v antickém divadle a byl oblíbenou zábavou především nejchudších vrstev. Největší rozkvět zaznamenala fraška (fran. *farce*) ve Francii 15. a 16. století. Nabyla tu politického charakteru, zabývající se — byť v příslušné zahalené formě —

— veřejnými poměry, královským dvorem, úřady atd. Tak např. když maršál Rohan se v důsledku sporu s královnou Annou musel vzdálit ze dvora, hrála se v Paříži fraška, ve které podkovář (maréchal) se marně pokoušel okovat oslici (âne), která ho odkopla. Vrcholu dosáhla tehdejší fraška *Mistr Pathelin*, která se dá hrát ještě dnes. Oblíbený druh komedie prochází až do moderní doby. Velký rozmach měla fraška v minulém století, hlavně se vyznamenali francouzští autoři Scribe, Legouve, Bayard, Labiche, Meilhac, Halévy, Bisson; v Rakousku zejména Nestroy, tvůrce tzv. lokální frašky, tj. komedie zabývající se místními poměry. Např. Tylovu Fidlouvačku bychom mohli nazvat lokální fraškou.

FREDRO **Aleksander** (1793 — 1876), klasik polské divadelní literatury, vynikl především jako autor veseloher. Napsal kolem čtyřiceti her, z nichž některé se hrají dodnes, jako např. *Dámy a husaři*, *Panenské sliby*, *Muž a žena*. Fredrův syn, hrabě Jan Aleksander Fredro, psal rovněž veselohry (*Před snídání*, *Chudí a bohatí* atd.), kvalit děl svého otce však nedosáhl.

FREIE BÜHNE (svobodné jeviště), zajímavé moderní divadlo, založené roku 1889 v Berlíně jako spolek pro podporu pokrokových autorů, kteří nebyli uváděni, protože se divadla obávala buď cenzury nebo finančního neúspěchu. Freie Bühne hlásala pravdu, která má jen jednoho protivníka: lež. Představení se konala v najatých divadlech s vyloučením veřejnosti, jen pro členy spolku, čímž se obcházela cenzura. Freie Bühne uvedla mj. Ibsenova *Strašidla*, Hauptmannovy hry *Před východem slunce*, *Slavnost míru*, *Osamělí lidé* a *Tkalci*. Na přelomu století přestala Freie Bühne existovat.

FREJKA **Jiří** (1904 — 1952), vynikající český režisér, žák Hilarův, člen Moderního studia, od r. 1945 Národního divadla v Praze. Byl proti scénickému iluzionismu arazil cestu novým myšlenkám spolu s Tairovem, E. F. Burianem aj. i novým technickým prostředkům inscenačním (točny, film).

FREYTAG **Gustav** (1816 — 1895), německý spisovatel, dramatik a divadelní teoretik, se svou prací *Technika dramatu* (1863) zapsal do dějin divadla. Tato kniha, obírající se s velkou důkladností principy dramatické tvorby, se stala po mnoho let základní učebnicí divadelní teorie. Napsal kromě řady románů několik veseloher a činoher (např. *Učenec*, *Hrabě Valdemar*, *Novináři*, která měla největší úspěch).

FRISCH **Max** (1911), švýcarský spisovatel a dramatik, zaujímající nesmlouvavé stanovisko vůči válce, násilí, fašismu, zpátečnictví. Zařadil se mezi přední světové autory hrami *Čínská zeď*, *Andorra*, *Don Juan* aneb *Láska ke geometrii*.

FRY **Christopher** (1907), anglický básník, dramatik a překladatel; vl. jménem Christopher Harris, pracoval i jako režisér a uplatnil své zkušenosti ve svých hrách. Používá moderní veršované dialogy, nebojí se ironie a naplňuje hravou fantazií své hry, ze kterých si jmenujeme např. *Chlapec s károu*, *Příliš častý fénix*, *Prvorozenec*, *Dáma není k pálení*, *Spánek vězňů*, *Venuše na obzoru*, *Sluneční pobřeží*.

FUNDUS (latinsky základ, statek) znamená v divadle veškerý „movitý“ majetek v kostýmech a výpravě; zejména dříve skladovala divadla kulisy a kostýmy, aby se jich mohlo použít i v jiných hrách.

FUTURISTICKÉ DIVADLO (lat. *futurus* — budoucí), divadelní směr dvacátých let, pokoušejí se rozbit dosavadní konvenci i za cenu recese. Důležité bylo — stejně jako u dadaistů — dráždit a šokovat měšťáky. Literárním představitelem byl italský básník Marinetti.

GAG, původně improvizace; scénický nápad americké němé filmové grotesky, způsobující náhlý, neočekávaný, v předchozím ději nemotivovaný zvrat nebo groteskní účín (Chaplin, Keaton). Dnes označujeme jako „gag“ vůbec překvapivý, účinný nápad. Ve filmovém průmyslu pracují specialisté-textaři na výrobu gagů.

GALLI-BIBIENA, jméno italských divadelních architektů a jevištních výtvarníků 17. a 18. století. Ferdinando (1657-1743) pracoval na Teatro farnese v Parmě systémem asymetrické jevištní perspektivy, vystavěl dvorní divadlo v Mantově, napsal knihu *L'architettura civile*. Francesco (1659-1739) stavěl divadlo ve Veroně a v Nancy, spolu s otcem Ferdinandem pracoval ve Vídni jako divadelní inženýr.

Alessandro (1687-1769) byl činný v Mannheimu. Giuseppe (1696-1757) následoval otce Ferdinanda ve Vídni, vytvořil zámecké zahradní divadlo v Praze, pracoval v Bayreuthu, Drážďanech, Berlíně. Napsal významné dílo *Architettura e prospettive*.

GARCÍA LORCA **Federico** (1893-1936), španělský básník, dramatik, hudebník, malíř a teoretik, založil v roce 1933 kočovnou divadelní společnost La Barraca a jezdil po španělském venkově s inscenacemi her „zlatého“ věku španělského dramatu. Sám napsal řadu her, ve kterých spojil lidové prvky s moderním výbojem i odkazem národních tradic. Uvedme si Mariana Pineová, Čarokrásná ševcová, Krvavá svatba, Svobodná paní doña Rosita, Pláňka. Jevištního provedení své poslední hry *Dům doni Bernardy* se už nedomohl, v létě roku 1936 byl fašisty zatčen a popraven nedaleko Grenady.

GARDÍNA, z němčiny do divadelní hantýrky převzatý název pro oponu.

GARRICK **David** (1717-1779), jeden z nejslavnějších anglických herců, hrál už jako dítě, vystupoval v různých provinčních divadlech, až roku 1741 oslil Londýn v roli Richarda III. Obnovil slávu a význam Shakespearových her a roku 1769 uspořádal první slavnostní festival v Shakespearově Stratfordu. Sám rovněž napsal kolem třiceti her a frašek. Byl slabý, nenápadný postava, ale dovedl strhnout svým hlasovým projevem a mimikou. Reformoval divadlo nejen co do hereckého projevu, odstraniv historiónský, nadnesený styl, ale jako ředitel divadla Drury Lane skončil vlastně tradici alžbětinského divadla, vykazav obecnost, zasedající ještě na scéně; zavedl též malované pozadí a kryté, od publika oddělené osvětlení jeviště.

GAY **John** (1685-1732), anglický dramatik a básník, napsal řadu her, které však

upadly v zapomnění; byl současně autorem společenskokritické a satirické literární vlny, do níž patřili mj. Jonathan Swift, Alexander Pope, Henry Fielding. Trvalou památku mu však zajišťují dvě hry: Žebrácká opera a Polly. Gay parodoval tehdy v Londýně módní italskou operu tím, že svůj text proložil zpěvními vložkami na známé melodie; uvedl na jeviště londýnské podsvětí a hra oplyvala narázkami na britskou vládu a různé politické a veřejné instituce. Tím se stala velmi populární a po premiéře roku 1720 dosáhla na šedesát repríz za sezónu, což byl počet na tehdejší poměry neobvyklý. V Londýně dokonce koloval anonymní klíč k Žebrácké opeře, ve kterém byly postavy hry dešifrovány jako členové vlády. Volně pokračování Žebrácké opery, hra Polly, byla pak cenzurou zakázána a vyšla jen knižně.

GELOSI, Compagnia dei — (geloso — žárlivý), italská herecká skupina, vedená Flaminio Scalou, od roku 1576 provedla řadu zájezdů do Francie a silně ovlivnila vývoj francouzského divadla. Byla první skupinou komedie dell'arte, která přišla do Paříže.

GENET Jeān (1910), francouzský avantgardní dramatik a spisovatel, prošel krušnou školou života a otřesné zkušenosti zachycuje ve svých hrách; převrací hodnoty na rub, iluzi ruší deziluzí, někdy vzbuzuje dojem „antidivadla“, třebaže jeho texty jsou magicky poetické. Ukazuje zlo a absurditu lidských konání, ale nepídí se po společenských příčinách. Hry: Služky, Balkón, Černoši, Paravány. Genet sám se sice mohl řadit mezi absurdní divadelníky jako následovník Artaudův a jeho divadla krutosti, ale zůstal originální a nezařaditelný do nějaké struktury.

GESTIKA (gestus), (z lat. gerere — chovat vlastnosti, gestus — držení těla, pohyb) je časově a společensky podmíněná pohybová divadelní mluva. Divadlo nesděluje nic jenom slovem, nýbrž i pohyby, posunky, gesty jednajících osob, které stejně jako hra obličejových svalů (mimika) doplňují, zvýrazňují a podtrhují mluvené slovo. V historických dobách dokonce existovaly celé soustavy podrobných předpisů pro gestiku, např. v Indii, kde ovšem i detailní gesto má vžitý význam. Romantická patetická škola kladla důraz na rozmáchlé, teatrální gesto, moderní technika se soustřeďuje na promyšlené civilní vnější projevy. Bertolt Brecht rozuměl pod pojmem „gestus“ celý společenský, historický a místně určený postoj autora či herce. Existuje základní gestus kusu, vyplývající z postoje autora vůči divákovi (poučný, varovný, provokativní), gestus jednotlivých scén, který přináší příslušnou výpověď, a gestus jednotlivých procesů uvnitř každé scény. Společensky jsou podmíněny i postoje, které vůči sobě navzájem zaujímají postavy hry (držení těla, tónina, výraz obličeje). Gestus scény je souhrnem gest a obsahuje společenské sdělení, neboť jsou mu podkladem určité vztahy. Konvenční divadelní gesta (např. milovník klade ruku na srdce, když vyznává lásku) pokládal Brecht za banální a nezávazná, nedůležitá po stránce sociálního začlenění jednajících osob.

CHELDERODE Michel de (1898-1962), belgický básník a dramatik, který se vlastním jménem jmenoval Adhémar Adolf Ludwig Martens, je vlámského původu a inspiroval se středověkým divadlem mystérií a moralit. Jeho hry jsou určeny i pro divadlo

loutkové a pro rozhlas. K nejznámějším patří Hostina šelem, Maškary z Ostende, Fraška stínů, Rudá magie atd.

GIELGUD John sir (1904), význačný anglický herec a režisér, povýšený za své umělecké zásluhy do šlechtického stavu. Vynikl zejména v shakespearovských rolích, v hrách Čechovových, Wildeových atd.

GIRARDI Alexander (1850—1918), rakouský herec a zpěvák, od r. 1871 činný ve vídeňských divadlech, kde si získal velkou oblibu a dostalo se mu četných poct. Byl představitelem typu lidového herce, schopného mnohých proměn. Nosil typický slaměný klobouk, který se stal módou a jmenoval se po něm „žirardák“.

GIRAUDOUX Jean (1882—1944), francouzský diplomat, spisovatel a dramatik. V r. 1928 se seznámil s hercem a režisérem Jovetem a psal pro něj hry. V některých přímých náměty ze starých legend a klasických předloh, ale dával jim nový, dnešní smysl. Hry: Siegfried a Limuzínsko, Judita, Trojská válka nebude, Elektra, Amfityon 38, Undina, Bláznivá ze Chaillot atd.

GITIS je zkratka Státního divadelního institutu A. V. Lunačarského v Moskvě; je to nejstarší divadelní škola, existuje od r. 1878. Má několik fakult: režisérskou, hereckou, divadelně vědní, hudebního divadla atd. Studium trvá 4 až 5 let podle oboru. Ústav se zabývá nejen výukou, nýbrž také výzkumem. Zvláštní význam mají národní studia, kde se vychovávají umělci pro soubory menších národnostních skupin SSSR.

GLOBE The (angl. zeměkoule), snad nejslavnější název divadla v historii. Byla to dřevěná budova na břehu řeky Temže, mimo obvod vlastního města Londýna. Stála od r. 1598 do r. 1644, kdy ji dali puritáni strhnout. Vešlo se do ní na dva tisíce diváků a byla hlavním stánkem W. Shakespeara.

GOETHE Johann Wolfgang von (1749 — 1832), německý vědec, básník a státník, vrcholný představitel německé klasiky. Jeho dílo je všestranné, zahrnuje všechny literární žánry, malířství, teorii umění, přírodní vědy, filozofii atd. Po studiu práv v Lipsku a ve Štrasburku vstoupil do služeb vévody Karla Augusta ve Výmru, kde se stal ministrem školství, války a financí a po dobu téměř 30 let též intendantem výmarského divadla. Jeho literární počátky (drama Götz z Berlichingenu — 1773 a román Utrpení mladého Werthera — 1774) jsou ve znamení tehdejšího hnutí Sturm und Drang a mladý Goethe vyjádřil v nich svůj revoltující protest proti feudálnímu absolutismu. V době před svým působením ve Výmru napsal Goethe hru Clavigo (1774), čerpající z Beaumarchaisových pamětí, a první verzi svého Fausta, nazvanou Urfaust. Klasické období Goetheovy tvorby zahrnuje drama Ifigenie v Tauridě, Egmont, Torquato Tasso. Tyto hry jsou vlastně výtěžkem jeho italské cesty v letech 1786 — 1789. Vrcholem jeho tvorby je dvoudílná dramatická báseň Faust, na které pracoval s přestávkami téměř šedesát let. Snažil se tu najít odpověď na základní otázky lidské existence, smyslu života, cesty za štěstím, od barbarství k humanistické civilizaci se ubírající lidskou duší. V dějinách německého divadla zaujímá Goethova osobnost mimořádné místo nejenom pro kvalitu dramatického básníka, ale jako divadelníka vůbec. Byl i hercem, režisérem, scénografem, divadelním ředitelem, teoretikem a pedagogem;

zavedl přísný divadelní řád, kde své důležitější role měly čtené zkoušky, snažil se vrátit do divadla přímější kontakt mezi publikem a herci. Během jeho působení ve výmarském divadle a díky přátelství s Fr. Schillerem doznalo německé herecké a inscenační umění podstatného růstu.

GOGOL Nikolaj Vasiljevič (1809 — 1852), ruský spisovatel a dramatik; po letech strádání, když neuspěl ve státní službě, prorazil konečně jako literát, podporován Puškinem a literárním kritikem Bělským. Pokrokové síly v něm spatřovaly představitele sociální obžaloby (román Mrtvé duše). Od roku 1836 do roku 1848 žil v cizině, po návratu domů se ponořil do náboženské mystiky, podlehl depresím a zemřel v chudobě. Jeho dramatická tvorba je realistická a společensky angažovaná. Hlavním dílem je komedie Revizor, odhalující korupci státní byrokracie. Se stejně šířavou ironií tepají současné poměry Gogolovy další hry Svatba (Ženitba) a Hráč. Gogol položil pevné základy, na nichž pak budovali své dílo další ruští dramatikové.

GOLDONI Carlo (1707 — 1793), italský dramatik a divadelní reformátor, tvůrce tzv. komedie charakterů. Tento vzdělaný Benátčan si umínil, že změní dosavadní způsob hraní divadla. V polovině 18. stol. totiž v Itálii už lidová commedia dell'arte skomírala. Goldoni sice zpočátku používal tradičních postav jako Dottore, Pantalone, Arlecchino atd., ale už bez tradičních masek, takže si obecenstvo začalo zvykat na nezakryté hercův obličej a sledovat mimiku. Později odhal Goldoni svým postavám i jejich tradiční kroje a oblékal je tak, aby odpovídaly realitě. Hlavně pak odstranil způsob hraní „spatrá“ a nahradil dosavadní schematická scénária kompletním textem. Pro Itálii to byla převratná reforma, byť následovala až půl století po Molièrovi ve Francii. Napsal skoro tři stovky her, z nichž se mnohé hrají dodnes (např. Poprask na laguně, Vějíř, Kavárnička, Mirandolina, Sluha dvou pánů atd.). Když ho dramatik Gozzi nazval zrádcem italského divadla, odešel Goldoni r. 1762 do Paříže, kde žil až do své smrti.

GORKIJ Maxim (1868 — 1936), vl. jménem Alexej Maximovič Peškov, ruský sovětský spisovatel a dramatik, ideolog a teoretik socialistického realismu, přítel V. I. Lenina. Ve svém díle se snažil zachytit vývoj všech vrstev ruské společnosti konce 19. a začátku 20. stol., ukázat příčiny zániku buržoazní třídy, charakterizovat morálku měšťáků, protestovat proti nespravedlivému údělu lidu tehdejšího Ruska. Charakterizoval přesně odloučenost ruské inteligence od skutečného života, sám věřil pevně v sílu a úspěch revolučního hnutí a nástup dělnické třídy. Napsal téměř dvě stovky her. Jeho první drama Nepřítelé inscenoval Stanislavskij v MCHAT, pro které pak Gorkij vytvořil několik dalších her. Všechny hry se vyznačují hutným dialogem a hlubokou znalostí povah. Jmenujme si: Měšťáci, Vassa Železnovová, Na dně, Letní hosté, Děti slunce, Jegor Bulčov a ti druzí.

GRIBOJEDOV Alexandr Sergejevič (1795 — 1829), ruský básník. Napsal jedinou divadelní hru Hoře z rozumu, ostatní zůstaly jen v poznámkách, neboť mladého důstojníka, který se zúčastnil povstání děkabristů, zastihla brzy smrt. Hra vystihuje konflikt nastupující mladé generace s dožívající, konzervativní společností.

Situační komedie, fraška

(pokračování)

Nakonec všechno ve frašce **Byt k pronajmutí** dobře dopadne: dívky dostanou ženichy a naopak, Eduard se smíří s rozhněvaným otcem, který ho chtěl vydědit, Pupenec je nepřízní osudu, který ho učinil podezřelým z vraždy, potrestán za své záletnictví a navrácen manželce a rodině . . . Ale — ironik Nestroy nikterak neskrývá, že používá happyendu pouze jako dramatické konvence.

Oblíbené zápletkové schéma několika mileneckých dvojic (které lze pomocí situačních triků libovolně prohazovat a posléze slepit jakž takž dohromady, aby každý dostal tu svou a každá toho svého bez vážnější újmy u kohokoli) dokáže Nestroy svým skeptickým viděním zpracovat tak, že přestává být zápletkovým schématem a stává se přesným a konkrétním zpodobněním dobových mravů rodinných a společenských. Mladá žena zkouší věrnost svého snoubence, ale zároveň přijímá dvoření jeho přítele. Její přítelkyně, která je zkouškou pověření, se sama rychle zamiluje do zkoušeného — pokoušeného muže a dopustí se toho, co by mohla — podle vlastních slov — udělat jen své nepřítelkyni. Další snoubenec nejenže má postarší milenku nevalné pověsti, ale dvoří se další mladé dívce (kteřou údajně skutečně miluje, ale kdo ví) a nic mu nevádí, že je to nevěsta jeho přítele. Vzorný manžel a otec rodiny, slovně bazírující na rodinných ctnostech, selže při první náhodné příležitosti a zachová se (nepřiměřeně věku a postavení) jako nezodpovědný floutek a proutník.

Nestroy nemá o citových výlevech mladých i méně mladých milovníků žádné iluze. Za jejich vysokými slovy vidí přízemní zájmy, které nakonec získají vždycky vrch. Ironickým pohledem na člověka a společnost dospívá bystrozraký pozorovatel k neiluzivnímu poznání skutečného stavu věcí navzdory konvenční dramatické technice. Jak to říká jedna z milovnic, na níž ulpěla stopa Nestroyovy nedůvěry: „Sotva které štěstí vydrží, když je chceme příliš zkoumat.“

Srovnáme-li Nestroyovu lokální frašku se situační komedií v pojetí mladého Shakespeara (příliš ještě poplatného římskému předobrazu), nemůžeme si nepovšimnout jednoho důležitého rozdílu: katastrofický dějový chod (onen průnik do soukromí, jehož bezděčný účinek je demaskující) není u Nestroye dán pouze hrou náhod, ale souhrnou fatální situací samospádu s fatální aktivitou komického hrdiny. Jestliže v **Komedii plné omylů** nemají charaktery dvojčat podstatnějšího vlivu na to, co se s nimi děje, Pupencovy charakterové sklony (vlezlost, dotěrnost, drzost, panovačnost, nediskrétnost) komické situace spolyuvytvářejí a spolupodmiňují. Pupenec je skutečným objevem Nestroyovy charakterotvorby, přesahujícím pouze fabulační účel. Je to měšťák nového druhu a nesmírného dosahu. Dobře známe měšťáky nelidsky bezohledné a zvířecky tupé (jak je kreslil Georg Grosz), přizemně rozsaňné a rozverné, pivně o-

bodřené a omezené (jak o nich psali Ignát Herrman, Svatopluk Čech a mnozí jiní), ale tady máme co činit s typem, jehož rozvojové perspektivy (navzdory ranějšímu datu zrodu) jsou daleko slibnější i nebezpečnější. Tento měšťák má totiž báječné mimikry ve svém žoviálním šarmu i nevyčerpatelné vitalitě, která nám občas dovolí zapomenout, jak arogantně tento vetřelec s námi zachází, jak neomaleně s námi manipuluje, jak bezostyšně se dere do našich nejintimnějších sfér. Nestroy tu geniálně předjímá onen dravý komický typ, který v pokročilejších společenských podmínkách do krajnosti rozvinul Louis de Funès se svou neurotizující iniciativou, strhující všechny a všechno do víru zbesilé, nesmyslné, vše rozrušující aktivity.

Vrcholného rozkvětu a vrcholné popularity dosáhla v 19. století fraška francouzská. Jejím prvním velikanem je Eugène Labiche (1815 — 1888), z jehož tvorby dodnes žije vaudeville (situační komedie s písňovými čísly) **Le chapeau de paille d'Italie**, napsaný ve spolupráci s Eduardem Martinem roku 1851. U nás je znám pod názvem **Slaměný klobouk** v adaptaci Voskovce a Wericha. Historku kolem sežraného klobouku jedné dámy a o komplikacích kolem jedné svatby snad není třeba ani připomínat. Má všechny náležitosti správné frašky i nepřekonatelný francouzský šarm. Zasluhou nápaditého přešití je ten jedno a čtvrt století starý a neschetněkrát sežraný klobouk stále vkusný a zachovalý.

Labichovskou techniku rozvinul a k dokonalosti přivedl ve svých seceních salónních fraškách Georges Feydeau (1862 — 1921), jehož brilantně komponované celovečerní i jednoaktové hry tvoří už přechod k modernímu pojetí komedie s překvapivými spoji a souvislostmi. Do stabilizovaného měšťanského prostředí žijícího malými zájmy spadne nečekaně puma, jejíž podoba se mění, ale výbušnost neselehává. V **Dámě od Maxima** (1899) má půvabné linie temperamentní tanečnice, kterou jednoho rána objeví ve vlastní posteli pařížský lékař jako pozůstatek včerejšího flámu. Manželka každou chvíli přijde se snídání a počestný manžel neví, koho se zbavit dříve, zda manželky nebo té druhé. Do toho se ještě objeví strýček generál vracející se po devíti letech z Afriky a považující tu cizí slečnu za manželku a manželku za manželku přítele, což není radno mu vymlouvat. Výchozí okolnosti jsou dány a situační kolotoč může nezadržitelně běžet: komický hrdina ve snaze zachránit pověst lže a vysvětluje, manévruje a prchá, ale paradoxně čím více jedná, tím více se zaplétá do situační sítě.

Ale salónní Feydeau se nevyhýbá ani prostředí drsnějšímu a jeho situační puma dostává příležitostně i militaristický charakter. Fraška **Champignolem proti své vůli** (Champignol malgre lui, český přeloženo jako **Potrestaný záletník**) pracuje podobně jako **Komedie plná omylů** se zámenou totožnosti dvou mladých mužů, ale

důležitou roli zde hraje i záměna profese (název je narážkou na Molièrovu komedii **Lékařem proti své vůli**, Le Médecin malgré lui). Jistý Saint-Florimond se dvoří mladé paní Anděle, manželce malíře Champignola. Je v jeho domě zastížen Andělinými venkovskými příbuznými a v zájmu ochrany počestnosti představen jako její manžel. To se mu stane osudným, když přijdou dva strážníci odvést domácího pána násilím na cvičení domobrany, kam se měl dostavit před třemi dny. Tak se stává ubohý neúspěšný záletník vojínem Champignolem se všemi důsledky. Ale to není všechno: opožděně se na cvičení dostaví i skutečný Champignol a známá komedie omylů se může rozjet naplno. Saint-Florimond je kapitánem Camaretem požádán, aby ho vyportrétoval, a když se zdráhá, dostane to rozkazem. Je rovněž shledán nedostatečně ostříhaným a poslán k holiči. Ostříhan je však skutečný Champignol. To se při existenci dvou Champignolů ještě několikrát opakuje: Saint-Florimond chodí stále se kšticí a Champignol je stále znovu poslán k holiči. Zkusí strojek i břitvu, aby byl nakonec poslán do vězení za to, že sebezohyděním zostuzuje armádu. Zdálo by se, že je trestán hlavně nevinný manžel, ale konec vše napraví.

V posledním dějství, na večírku u Camareta, se Saint-Florimond marně snaží zbavit svého champignolství: ztrácí nevěstu (z níž se vyklube Camaretova dcera) a prohlášen všemi za Champignola se musí vrátit do kasáren, kde bude ostříhan — dohola.

Takže se vlastně nic nestalo: k nevěře nedošlo, manželská čest byla zachráněna, Champignol unikl vojenskému cvičení a Saint-Florimond dostal užitečnou lekci. Fraška à la Feydeau má zpravidla tvar kruhu: po mnoha zbytečných pohybech dospívá opět k výchozímu tvaru. Její pohyb je dán napětím mezi dvěma tendencemi: mezi tendencí pravdu utajit, zakrýt, a mezi tendencí ji odkrýt. Aktivita komického hrdiny míří k utajení pravdy: jeho pokrytectví je motivováno snahou o ochranu dobrého jména, které hájí, jako by šlo o holý život. Aktivita náhody (za níž se ovšem skrývá důmyslná situační manipulátorství autorovo) míří k odkrývání pravdy. Výsledek je jen zdánlivě nerozhodný: komickému hrdinovi se sice podaří zachránit pověst a obnovit pochybnou stabilizaci onoho „krásného měšťáckého světa“, ale pouze v rámci komediální zápletky. Před divákem se komický hrdina i jeho spoluhráči svým pachtěním za zdáním **demaskují**. Takže ty zbytečné pohyby nebyly tak docela zbytečné. Vyznění je bezmála moralistické. Potrestaný záletník Saint-Florimond si mravní poučení ze svého příběhu dokonce výslovně zformuluje: „Ať mě pámbu na místě potrestá, jestli si ještě někdy něco začnu s vdanou paničkou!“. Poznali jsme ho však příliš dobře, než abychom brali jeho předsevzetí příliš vážně.

ZDENĚK HORŇÁK

Jeden herec = DIVADLO

Divadlo jednoho herce náleží k oblastem, které se u nás i v cizině v posledních letech rozvíjejí nejen na bázi profesionální, ale také amatérské. Jedním z jeho nejhouževnatějších domácích pěstitelů a propagátorů stále zůstává brněnský divadelník **M i r o s l a v Č á s t e k**, který nedávno oslavil abrahamoviny a současně dvacet let této osobité práce. Pochází z Brna, kde absolvoval JAMU, působil postupně jako herec činohry a zpěvohry zdejšího Státního divadla, člen pražské poetické vinárny Viola, poté umělec ve svobodném povolání a nyní opět v úvazku SD jakožto jeden z hlavních spolupracovníků nedlouho fungujícího Divadélka na hradbách. Od května 1968, kdy začal se svými pořady ve foyeru Mahenova divadla, nastudoval již čtyřicet premiér a počet jejich repríz, odehraných na 225 místech celé republiky, se přiblížil úctyhodnému číslu 1300.

Divadlo jednoho herce akcentuje, že tíha vystoupení leží na jediném interpretovi — což však v zásadě nevylučuje spoluaktéry nejen v oblasti provozně-technické (osvětlovač, zvukař), ale ani čistě umělecké (hudebník, herecký partner). Z tohoto vědomého omezení je ovšem nutno učinit nezastupitelnou stylotvornou přednost. Pokusme se v kostce vystopovat, jaká jsou ideově umělecká východiska M. Částky na tomto poli a v čem až dosud hlavně spočívá specifická jeho interpretačního přístupu k němu.

Částkův brněnský předchůdce, herec a režisér zasloužilý umělec prof. Rudolf Walter, kladl kupříkladu důraz především na literární kvality předlohy, tlumočené s využitím bohatých celoživotních zkušeností v podstatě vyprávěcím způsobem. Na rozdíl od waltrovského přístupu *žít hlasem*, který s pokorou a střídmostí sloužil v prvé řadě spisovateli, vzrušoval Částka vždy spíše dramaticky a divadelní náboj zvolených textů; jeho odhalením zamýšlel útočit na konzumentskou lhůstnost lidí v potměšlém hledišti. Nemínil se spokojit s polovičatým pojetím některých obdobných pořadů, v nichž sice vystupoval jediný, zpravidla kostýmovaný a maskovaný herec, ale do divákovy blízkosti jen pasívně přenášel své profesionální návyky i zlovyky z tradičního scénického prostoru.

Částka odjakživa přitahovalo vymodelovat v „neklasickém“ prostředí postavu doslova na krok od diváka a v součinnosti s ním, vyjádřit odstupem herce od zobrazovaného člověka svůj názor na něj a umožnit obecenstvu tuto diferenci vychutnat, přecházet z partu vypravěče nebo komentátora do vlastních akcí jedné či více postav. Od počátku zde tedy bylo programové úsilí brát publikum jako aktivního spoluhráče, konfrontujícího umělecký obraz s vlastním poznáním a postojem, i vědomí společenského poslání jevištní aktivity.

Např. v pořadech, vycházejících z atmosféry vinárny, patřil k pozvolnému přitahování obecenstva ke společné hře takřikající přímý útok: úvodní civilní pozdrav, „drzost“ požádat někoho o cigarety, zápalky nebo číši vína, vztáhnout po minci ruku s kloboukem, vyprovokovat kolektivní zpěv auditoria nebo i ono často citované lezení diváka po podlaze spolu s hercem. S přibývajícím zkušenostmi se takto budovaný kontakt dále zintenzivňoval, avšak nikdy nedošel až k happeningové aktivizaci sálu na úkor pevné kompoziční výstavby pořadu.

Částkovo podání bývá při vši vnitřní koncentrovanosti uvolněné a bezprostřední, dávající ukázněné stylizaci pečeti lehkosti chvíle, schopné modifikace podle citlivě vnímaných reakcí posluchačů i případného přechodu do kabaretní improvizace v závěrečných přídavech. Interpret zpravidla dovede střídat postupy jarmarečně vybušené s místy posměvačně hravými, melancholickými a vzápětí parodickými, zicizujícími a sebeironizujícími a opět se ukáznit až k vypravěčské komornosti.

V prvním období své činnosti (Čechov, Vančura, Qualtinger, Altenberg, Chesterton, čeští anarchisté, Haškův Švejk, Casanova) se herec soustředil na tvorbu básnických nebo prozaických pásem, montáží či leporel, které vycházely z jeho čtenářského vkusu a přihlížely k výročím jednotlivých autorů, k očekávané divácké přitažlivosti apod. Tato linie měla ponejvíce vzestupnou úroveň a co do domyšlenosti uplatněných výrazových prostředků i ohlasu v obecenstvu vrcholila pořadem z básní F. Gellnera,



M. Částecký v pořadu *Přednáší profesor Parkinson*

F. Šrámka, S. K. Neumanna a J. Macha Dvě stě malých cigaret (1972). Celek tohoto pásma byl uvážlivě vystaven tak, aby co nejplastičtěji podal jak vzrušenou dobovou atmosféru, tak v současném nadhledu vývojový oblouk naší protiměšťácké anarchistické bohémy počátku století od furiantsky siláckého nástupu k pocitům vystřízlivění a drsné skepse. Zpívající herec využíval za klavírního doprovodu Dagmar Komárkové prakticky jen části své garderoby, které ovšem opět dostávaly znakovou platnost.

Od próz A. P. Čechova a L. N. Andrejeva (*Jak zabít sebe a Jak zabít soka*, 1974), které nemilosrdně odhalují umrtvující i vraždící prázdnotu *zbytečných lidí*, zaznamenáváme druhou etapu Částkovy práce. Umělec se snažil v oblasti literatury psané ich — formou najít, nebo koneckonců sám vytvářet takové divadelně nosné náměty, které by skýtaly předpoklad intenzivní myšlenkové apelativnosti na diváka. Mezi obecenstvo tak přicházel herec — občan, který nabízel přítomným, aby prostřednictvím konkrétního monologického příběhu společně řešili naléhavý etický problém. Z toho vyplynula ideově umělecká *specifická váha* převážné části těchto premiér s interpretovým podstatně zvýrazněným autorským podílem, v nichž se hlediště stávalo zároveň objektem i subjektem leckdy až šokující analýzy složitých charakterů.

Merlův velitel nacistického koncentračního tábora je zbaven patologické zrůdnosti, aby jeho zobecněné nahlížení kariéra nabádala k vědomí naší zodpovědnosti za vývoj světa (*Jak se hájí kat* — 1975). Kočování středověkého komedianta a jeho společníce v konfrontaci se statečnou volbou Mistra Jana Husa je „zásadním pokusem sestoupit k pramenům umění i morálky, ale také k pramenům svého žánru“ (Kejklíř — 1976). Poláčkův obřadně tragikomický karbaník (*Hráči*, 1976), mučivé sebezpytování penzionovaného úředníka z *Obyčejného života K. Čapka* (1978), paralela shakespearovského královraha a dvojice protoradních kolaborujících herců (*Zkouška na Macbetha* — 1979) nebo Langrovou povídkou inspirovaný příběh jarmarečního zpěváka, režírovaný Zojou Mikotovou (*Slyšte píseň o tom mordu* — 1984), kladou nám z různých hledisek otázky po smyslu a poctivém naplnění lidské existence. Aktuální protibyrokratická montáž *Přednáší profesor Parkinson* (1985) si bere v režii Stanislava Moší na satirickou mušku zbytnělost neúčetné administrativy. Košile šťastného člověka (1986) kontaminací tragického výtvarníka údelu a klasických pohádek vyzývá k hledání skutečných lidských kvalit v každodenním životě. Po dramaturgicky nápadité mozaice bezmála stovky charakteristických moudrých židovských anekdot opět v režijní spolupráci Z. Mikotové (*Jezevíčkův rybník* — 1987) je zatím poslední premiérou dvoudílné reminiscenční *Ohlédnutí* (1987), po němž má následovat sabinovský titul *Zeměpán se žení*.

Dvě desítky let naplňuje se záviděníhodnou vytrvalostí a úporností Miroslav Částecký svou vyvíjející se představou divadla jednoho herce. I když už není oním „osamělým běžcem“ jako na startu své dálkové trati, podržuje si stále spolehlivou náročnost i zodpovědnost vůči sobě i divákům a nebrání se pochopitelně novým inspiracím.

VÍT ZÁVODSKÝ
FOTO VLADISLAV VANÁK

Kniha o kabaretu

je neobyčejně pestrou antologií kabaretních textů a zároveň informačně bohatou publikací, jež podává přehled o vývoji žánru, se kterým jsou spojena i velká jména světové literatury. (Kniha vyšla v nakladatelství Mladá fronta — autorsky se na ni podíleli Jindřich Pokorný, Josef Balvín, Jaroslav Fryčar a Miroslav LaMač).

Jean Richepin

BALADA O KRÁLI ŽEBRÁKŮ

Blátošlapové, trhání,
harmonikáři, harfeníci,
flákači, dráči, burani,
prckové, běhny, tajtrlíci
s holinkami až po zadnici,
svobodní ptáci, slyšte dál,
co vám váš rodák touží říci:
Žebráci, básník je váš král!

Vás budí první svítání,
lijavec, víchř s fujavíci,
psi vás štvou, polda prohání,
chcípáte na hlad, na zimnici,
jste pro švandu všem, po ulici
vlaje váš vetřelý pluviál
jako cár novin, hadrníci,
a přitom básník je váš král!

Jste sluncem poznamenáni,
opálení, vy výtržníci,
dozlata jako krocani,
vy holky s kudrnatou kšticí,
nahatí spratci, pantatíci,
bradouni, v očích temný žal
a na frňáku bradavici,
žebřáci, básník je váš král!

Dnes přicházím, vy ničemníci,
abych vám šťastně panoval,
ano, žij, bando živořici,
protože básník je tvůj král!

Christian Morgenstern

PAN MAJER

Pan Majer pořád koumá: Co je svět?
Jenom to, čemu může rozumět.

Pan Majer říká: Ten váš kumšt? Tak dost,
co není pro mě, to je pitomost!

A co víc: Takovéhle umění
je trestné podle jeho mínění.

Od pánů Majerů pryč! Buďme rázní!
Jinak svět zničí mordýři a blázni.

Erich Mühsam

SVÍTÁNÍ

Je to zatracená věc,
když se ráno našinec
vleče spát a nadává:
Na světě jeotrava!

Bída, zoufalství a hřích
civí z dlažby v ulicích,
z luceren se mihotá
blbost, bolest, prázdnota.

Lidem hlodá v útrobach
minulost a černý strach,
v duši suší stud a jdou
za poslední racajdou.

Alfred Jarry

TŘI ŽÁBY

Táhly tři žáby přes vodu,
Mimi, mé dítě!
a táhly ve svém průvodu
jehly a nitě!

Heleme, už sem kráčí kat,
Mimi, mé dítě,
Podívej se mu na kabát
jak hrubé nitě!

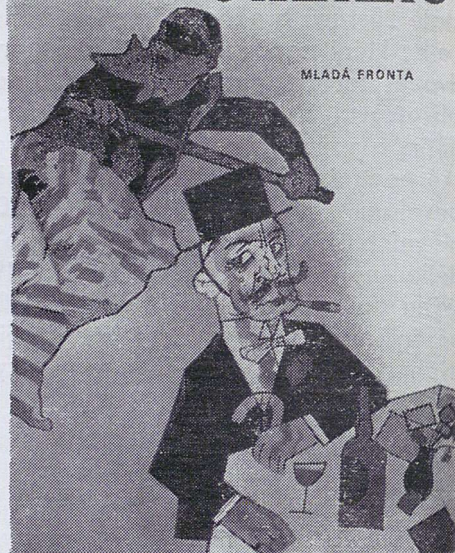
Chyť sukno, šij a nepolev!
Mimi, mé dítě!
Je nově, i když samá krev,
je z jemné nitě!

Krve se štitím, zdá se mi,
Mimi, mé dítě,
že radši zpráchnivíme my,
my i ty nitě!

Když dokonal náš panovník,
Mimi, mé dítě,
umřem i my, tak honem šmik,
zařvou i nitě!

kniha O KABARETU

MLADÁ FRONTA



DIVADELNÍ REALIE

- Dílo uvařené z vody se ve vědomí rozplyne jako pára nad hrncem.
- Myšlenku zpracovával tak usilovně, až z ní nic nezbylo.
- Pointa nepodařeně hry: Všechno má svůj konec.
- Je to uznávaný kritik — nachází třetí rozměr i u plochých děl.
- Nejsnadněji se tvůrci odtrhávají od života, nejhůře od piedestalu.
- Jak můžete tvrdit, že jsem ve své hře nic neřekl, když trvá téměř tři hodiny?!

ROMAN KOZEL

amatérská scéna

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelském Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Tomáš Cach. Redaktor Ivo Markvart. Grafická úprava Ottilie Strnadová. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Lenka Láznovská, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Srámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 78 14 82 3. Tiskne: Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS—UED Praha, záv. 01, adm. vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny — středa 7—18 hod., pátek 7—13 hod., PNS—UED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS—UED Praha — 03, Kubánská 139, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku. Kafkaova 19, 160 00 Praha 6. Nevýžádané příspěvky redakce nevrací. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 11/1988, redakčně uzavřeno v září 1988.

© PANORAMA, Praha 1988

46 027

Divadlo ranního neklidu

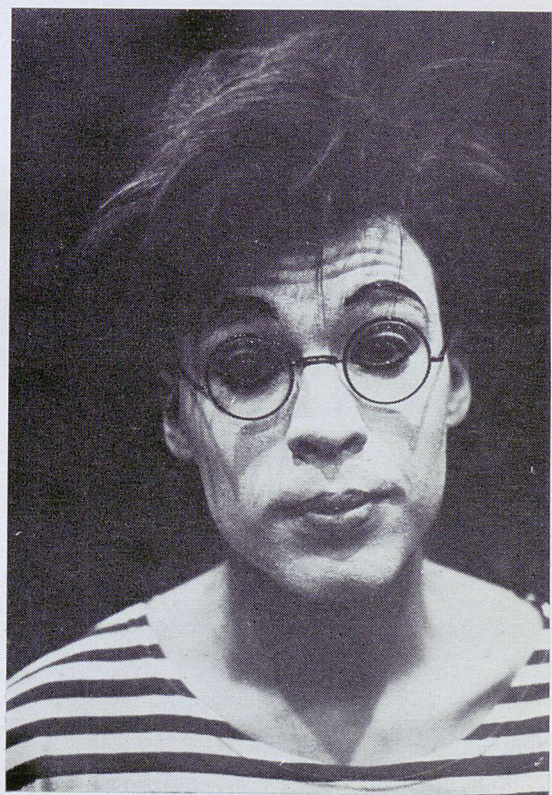
— poetické pojmenování mladého souboru vzbuzovalo zvědavost. Tento kolektiv (uměl. ved. Petr Hruška) vystoupil poprvé před diváky v klubu Rokoska s prvním Studiovým představením, které vzniklo podle povídky maďarského spisovatele Tibora Déryho *Láska*. Dějová linie příběhu je jednoduchá. Psychicky těžce vyčerpaný vězeň se po letech vrací domů. Potácí se cizím světem svobody a obává se, zda ho přijme jeho žena a dítě, a ... je přijat s pochopením a láskou ...

Sporý děj je na jevišti převeden v hlubinnou psychologickou studii návratu. Hlavnímu představiteli se daří po celou hodinu udržet diváky v jistém napětí a dovést je až k závěrečnému happy endu. — Výrazně upoutá scéna (cela a postupně se hroutící stěny, psychické překážky, jež bránily v návratu). Rušivě naopak působila dvojice klaunů představující scénu. Jejich improvizace se minuly s rytmem představení, které jako ukázka práce začínajícího souboru rozhodně nezklamalo. (kr)

Pokusili jsme se vyjádřit takové projevy lidského vědomí, které ač nemají slovní podobu, jsou všem přítomným pochopitelné, neboť se prodírají na povrch díky divákově vlastní dispozici. Tu jsme se snažili provokovat ostatními jevy divadelní struktury (hudba, zvuk, pohyb, světla, masky atd.).

PETR HRUŠKA

FOTO GÜNTER BARTOŠ a JAN ZAVŘEL





Rudolfa Kvíze

● Recitátor ● Absolvent fakulty sociálních věd a publicistiky UK ●

Člen Ústředního poradního sboru pro umělecký přednes ZUČ a obdobné komise při Svazu českých dramatických umělců ● Porotce amatérských soutěží v přednesu ● Lektor a publicista

Kde jsou kořeny vašeho recitování?

Někde v klukovských letech, kdy jsem doma objevil snad jedinou knihu veršů, Prvosenky Václava Šolce, který pak byl pro mne nadlouho jediným a největším básníkem. Vždy jsem si někam zalezl a šeptem či polohlasem jsem si verše říkal. Ale potajmu, aby se mi nikdo nesmál. Prvním skutečným recitátorským „činem“ bylo, když jsem se naučil z paměti pár řádek — básnický pojetí motto z Jiráskovy Filozofské historie. To jsem ovšem říkal také jenom svým uším, strašně jsem se styděl, nedivte se, vždyť jsem byl „jinak normální“ venkovský kluk...

A první vážné impulsy?

Hodně vděčím již zemřelému Bohumilu Nepovímovi, profesoru gymnázia v Českém Brodě. Nebyl jsem sice žákem gymnázia, ale pracoval jsem v jeho recitačním kroužku. Naučil mě hlavně účtě k české řeči a díky jemu jsem pak později neměl problémy s dikcí. Také mi vstřípil velmi důležitou zásadu, že přednes se nemá zkoušet pouze na uměleckém textu, tedy jen svátečně anebo občas, ale i v běžném hovoru či samomluvě, kdy mohu zcela vědomě pracovat se správnou výslovností, dechem, rytmem, intonací atd. Říkal, že teprve potom lze dobře mluvit i na pódiu. Navíc spolurozhodl o mém dalším osudu tím, že vystihl moje trápení v zaměstnání, které mě nebavilo — a téměř mě donutil, abych změnil svůj život a přihlásil se na vysokou školu. Věděl jsem, že v sedmadvaceti by mě na hereckou školu už nevzali, tak jsem se na jeho radu přihlásil na novinářinu. Přiznám se, že mi to tehdy, kdy jsem byl léta technikem, tedy poskokem v jednom výzkumáku, bylo celkem jedno. Hlavně se z toho vymanit, to bylo pro mne tehdy nejdůležitější! B. Nepovím mi radil, orientoval mě v kultuře, zahrnoval mě knížkami a informacemi, zkrátka pomohl mi, abych se jakožto vyučený tavič a později průmyslovák bez humanitních základů trochu „zkultivoval“... Nepřestanu mu být vděčný!

Také nesmím zapomenout, co mě ovlivnilo jako příštího recitátora ještě několik let předtím. Když jsem byl na vojně, navštívila náš útvar se svým recitátorem paní Julie Charvátová. Její přednáškové umění mě doslova nadchlo a já jsem ji, navině, ale zato upřímně později v dopise poprosil, aby mi poradila nějakou knížku, ze které bych se naučil recitovat... Brzy jsem dostal zasluku s tehdy jedinou dostupnou knihou o přednesu (Scherl—Vnouček—Aksenov) a vzkazem (volně citováno): „Mladý muži, z knihy se naučit recitovat nenaučíte, ale půjčím Vám ji. Nechte si ji, jak

dlouho chcete, ale vraťte mi ji.“ Tu knihu jsem si tehdy celou opsál a později paní Julince, už v Praze a po vojně, vrátil. Možná, že si řeknete, že to ode mne bylo tehdy hodně naivní! Jistě bylo, ale tuhle dychtivost u většiny dnešních začínajících recitátorů postrádám.

A ještě později?

V první polovině 60. let jsem se náhodou seznámil s okruhem lidí, kteří se občas scházeli na literárně hudebních večírcích v Praze. Jejich iniciátorem byl Bohoušek Chlumecký, téměř prototyp hrabalovského „pábitel“, přítel Schulzův, Tichého, Seiferta (který mu věnoval ve své vzpomínkové knize kapitolu nazvanou Lásky kapitána Strattona) a dalších umělců. Zkrátka jedinečná osobnost, byt' z lidí, kteří nikdy nebudou uvedeni ve slovníci. Na těch večírcích se recitovalo, muzicírovalo, zadarmo tam občas vystupovali i známí umělci. Nebyla to přitom žádná „snobárna“, naopak, byla tam i velká legrace a „mezi uměním“ se třeba opékaly topinky nebo se šlo se džbánem pro pivo. S Bohouškem jsme recitovali Seiferta, francouzské prokleté básníky, staročínskou poezii. Ani nevíte, co mi to dalo jako amatérskému recitátorovi, který dosud strádal nedostatkem příležitostí, a co mi to dalo jako člověku a venkovanovi, který touží po společensko-kulturní kultivaci a dychtivě nasává všechny inspirující podněty!

Jak se vám dařilo pronikat do tajů recitace?

Začátky byly, jak jsem řekl, někde u Prvosenek, u účty k mateřštině a onoho naivního předsevzetí, že se naučím recitovat z nějaké odborné knížky... Teprve později jsem začal poznávat, že to řemeslo a technika je jen nutný základ, abeceda, násobilka, že je třeba, aby posluchač slyšel hlavně moje srdce. Vždycky jsem byl dost velký samotář a chtěl jsem si — ze studu, hrdošti a nevědomosti — poradit vždycky sám. O to mi pak různá evidentní poznání trvala déle!

V čem vidíte přednosti autodidaktické práce proti odbornému školení?

Proti samotné práci je třeba vyvinout víc aktivity a hlavně úpornosti, když se člověk musí vším prokousat sám. Nevýhodou je, že to trvá mnohem déle než při odborném vedení a že zafixované zlovyky se pak hůře odstraňují. Nejsem proti odbornému vedení nebo proti LSU, vůbec ne, ale největší práci na sobě musí udělat člověk sám. Lektor nebo učitel by měl „žáka“ — recitátora jenom usměřňovat v nejzákladnějších věcech, hlavně nedostatcích. Měl by co nejdříve poznat a podpořovat jeho osobitost, o to jde nejvíc, o ten

osobní vklad, o velmi subjektivní výklad díla a pohled na svět. Avšak i ten vlastní výklad díla má své meze: zásadně jsem proti svévoli. Po vzoru „autorského divadla“ (kdy třeba z Čechova nebo Shakespeara nezůstane kámen na kameni) i v recitaci jsou tendence přistupovat k textu „autorsky“ — tj. upravuje se zcela k obrazu svému, verše se přepisují, vypouštějí, přepisují. A to jen proto, že na původní předlohu recitátor nestačí. Mám za to, že přednášec má pouze právo text z časových důvodů zkrátit, a to tak, aby text=hlavní myšlenka=autor co nejméně utrpěli.

Jaký význam pro vás a recitaci mělo studium na novinářské fakultě?

Pro vlastní přednes bezprostředně minimální, ale jinak velký: hodně jsem četl, doslova jsem hltal knížky a začal jsem si zařizovat svou knihovnu. Až třikrát do týdne jsem chodil do divadla: Činoherní klub, Divadlo Na zábradlí... Připadal jsem si jako ve snu, bylo to krásné.

Koncem 60. let vzniklo pod vedením dr. Vladimíra Justly a režisérky Anny Smetanové Studio Viola. Zkoušeli jsme si tam několik let různé věci a postupy, bylo to moc pěkné, z dnešních profesionálů tam byli se mnou třeba Hanka Kofránková, recitátorka a režisérka ČR, herec Pavel Soukup, Jarda Janeček, redaktorka a překladatelka Dáša Jaklová a další. Viole jsem ale zůstal věrný dodnes.

Jak se díváte na kulturnost dnešních mladých lidí?

Optimisticky ne, vždyť zdrcující omezení či úplná likvidace estetické výchovy na školách, zhoubný vliv televizních křčů na kulturní povědomí a vkus národa jsou strašné. Už se na to konečně přišlo a teď jde o to, aby náprava netrvala desetiletí.

Co ve vás vyvolává přívlastek amatérský?

Štve mě, když se amatérismus a profesionalita posuzuje a priori jen podle toho, jestli to někdo dělá zadarmo nebo za peníze, jestli na to má někdo školu a „papíry“ nebo ne. Znam amatéry, jejichž výkony by zaujaly a strhly nabitě sály — a naopak zasloužili profesionály, kteří jsou ztělesněním machy a nudy.

Kam si vás můžeme přijít poslechnout?

Nejspíš do Violy, kde jsem postupně v posledních pěti letech realizoval triptych z Příběhů Vladimíra Holana (Příběhy a dramata, Příběhy lásky a Příběhy a osudy), už to vlastně dohrávám. V září jsem měl ve Viole premiéru zájezdového pořadu PKS Jen pár slov, což je moje montáž vzpomínek a poezie J. Seiferta. Těším se, že s tím budu jezdit.

MARKÉTA ČANKOVÁ