AMATÉRSKÁ SCÉNA

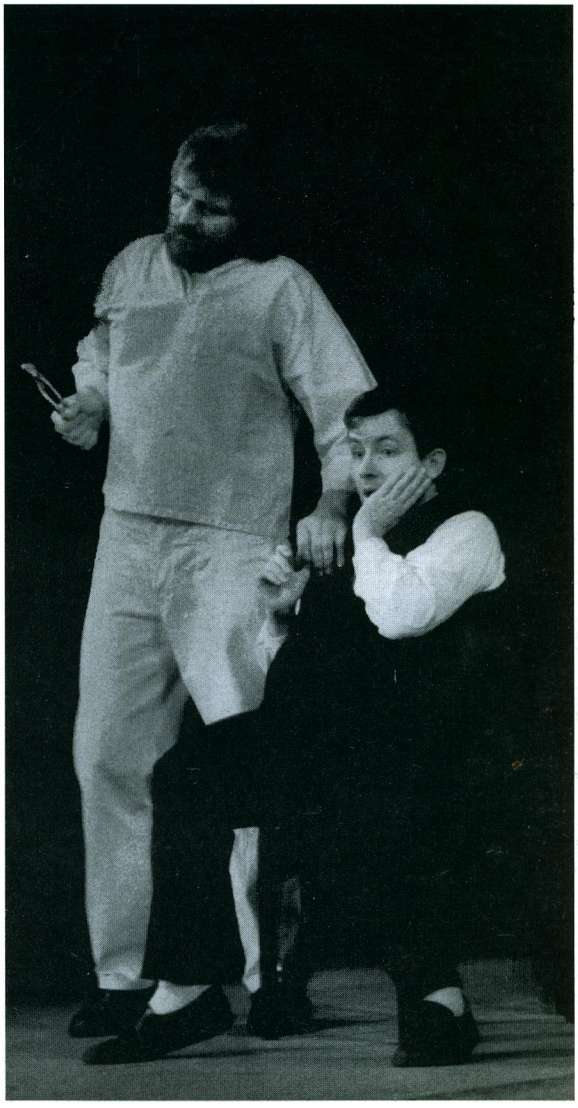
4 • 1993 • 7 Kčs

Na summitu Krakonoše s Pradědem

Jerzy Grotowski dnes

Divadlo "M" v Praze
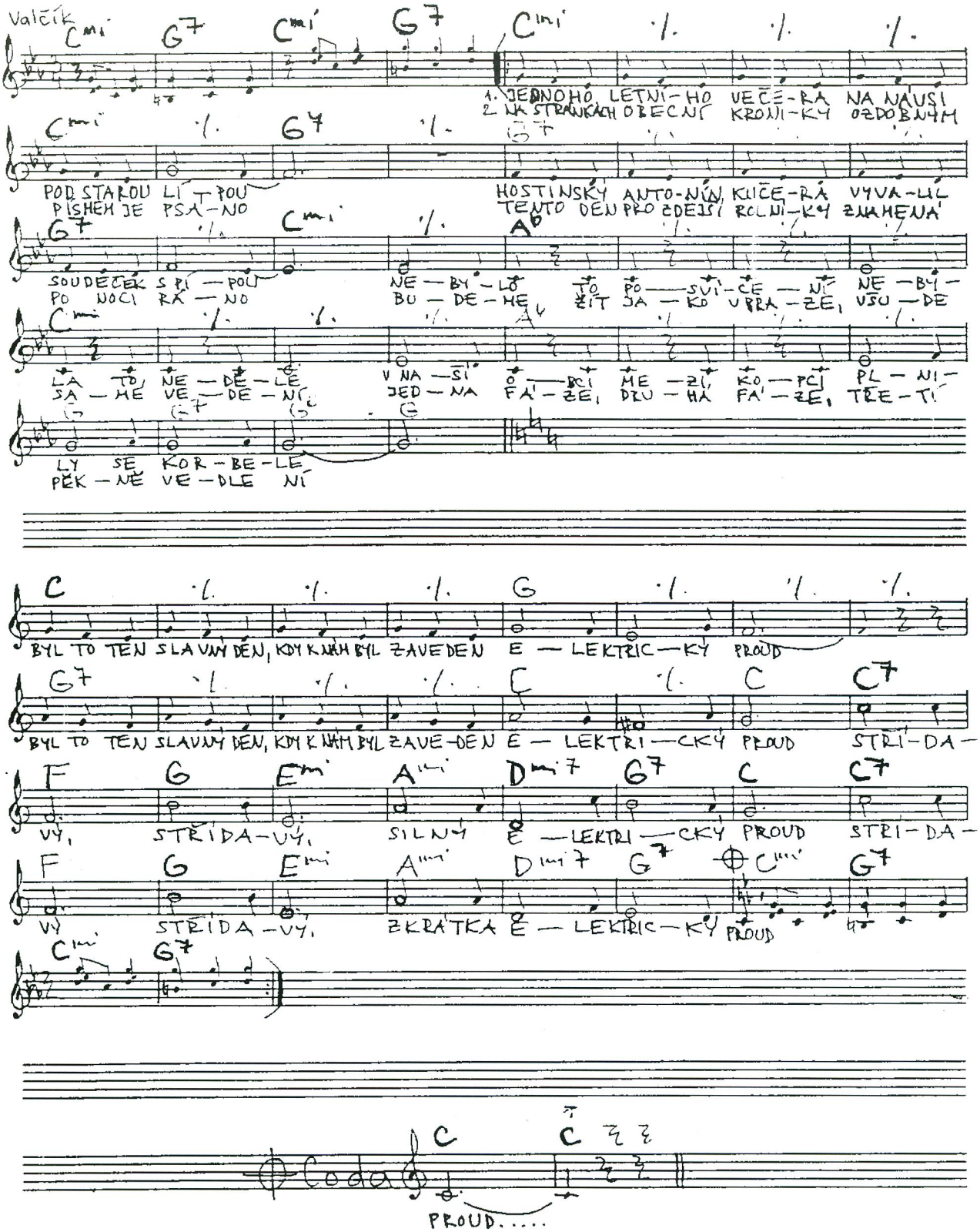






ADA hraje Čechova

Arianne Mnouchkine o divadle

Třetí sezóna u Vašinků

ELEKTRICKÝ VALČÍK

slova: Zdeněk Svěrák
hudba: Jaroslav Uhlíř



Jako každý rok, i letos jsme 27. března zaznamenali Mezinárodní den divadla. Autorem letošního poselství k tomuto výročí je dramatik Edward Albee. A protože se právě nás mimořádně týká, neuškodí si jeho slova připomenout.

POSELSTVÍ K MEZINÁRODNÍMU DNI DIVADLA

Stává se opravdu náš svět stále podivnější a podivnější? Domnívám se, že ano, a vím, že mně se to tak jeví. Jen musím přijít na to, zda tu působí něco absolutního či pouze mé měnící se vnímání - záblesky moudrosti ruku v ruce s náznaky úpadku. Patrně až přijde čas, kdy se odpovědi začnou upřesňovat, už si neuvědomím, proč mi na tom záleží.

Ale stejně ve mně ta otázka hlodá.

Co tedy máme dělat, abychom odvrátili stagnaci, abychom opustili nehybný střed, kde správnou odpovědí na dva kroky vpřed jsou dva kroky vzad? Kdykoliv nějaký totalitní režim padne pod vlastní vahou, projeví se nějaká rašící demokracie jako iluze. Každý nesobecký čin je zřejmě vzápětí vyrovnán odpovídající bezohledností či chamtivostí. Našli jsme - a najdeme vůbec někdy - odpověď na otázku po skutečné podstatě člověka: šťastný pán sebe sama nebo ochotný či dokonce horlivý otrok?

Vynalezli jsme umění - nebo, chcete-li, vyvinuli jsme je, abychom našli vysvětlení sebe samých, abychom vnesli řád a jasnost do našeho vědomí a dokonce snad mu dali i směr. V podstatě jsme zjistili, že má-li být umění hodno svého jména, musí být užitečné, nikoliv pouze dekorativní, ve své bezmocnosti (umění nic nezmění?) musí změnit vše.

Výnosem můžeme vykázat z planety veškeré vlády - tedy, můžeme se o to pokusit; můžeme se zbavit veškeré zvnějšku vnucené kontroly myšlení - tedy, můžeme se o to pokusit - a přece nám zůstane cenzura ze všech nejdrtivější - autocenzura lidí, kteří nejsou ochotni učinit ty děsivé kroky k plnému sebepoznání (či jsou pro takový krok příliš nejistí).

Máme umění, aby nám na této cestě pomáhalo, když mu však nedovolíme, aby nás povzbuzovalo a postrkovalo, nikdy se nezbavíme klapek na očích a okovů.

Navštívil jsem totalitní společnosti, kde byli lidé vězněni, kde umírali pro své představy v umění, a žijí ve společnosti, kde autocenzura je stejně bezohledná, jako cenzura vnucená zvenčí. Ten paradox je ošklivější, než jsme ochotni připustit.

Divadlo, tím že je bezprostřední, protože se odehrává v přítomném čase, na rozdíl od filmu, který se už odehrál a proto působí jeho výstřednosti tak bezpečně, má jedinečnou možnost způsobit, aby se všechno stalo, abychom se proměnili v civilizaci nespokojenou se vším, co je bezpečné, předvídatelné, se vším, co nijak nemění naše vnímání.

To bychom si měli uvědomit při příležitosti Mezinárodního dne divadla. Připomeňme si, že divadlo dokáže změnit svět, ten, který vnímáme, ten, který se opovažujeme vnímat. Připomeňme si, že meze divadla jsou jedině ty, které mu vnutíme... meze, které vnucujeme sami sobě.

Edward Albee

Na 1. straně obálky snímky z představení souboru ADA /Ech/ dobře se žije na Rusi, Jubileum a Chirurgie, foto: P. Štoll

OBSAH

Divadlo je něco, co přináší poezii A. Mnouchkine 2
Večer tříkrálový aneb Tragédie masopustu B. Hodek 4
Divadlo "M" - hrůza hrůz? R. Hrdinová 4
Už třetí sezónu J. Brixi 6
(Ech) dobře se žije na Rusi R. Hrdinová 7
Čas ne a ne postát E. Rolečková - V. Kmochová 8
Muž v poklusu L. Horváth - R. Hrdinová 9
Kapitoly z dějin českého dramatu po r. 1945 - XXII
Josef Topol II J. Herman 10
Na summitu Krakonoše s Pradědem 12
Zastavení - Co s kritérii? J. Císař 15
K dramaturgii divadla poezie (24)
Bubeník na strunách mříží J. Brixi 16
Kulhavý mezek v brněnské Jitřence V. Závodský 18
Do přednesu vstoupilo Fórum J. Kutina 18
Co vás bude zajímat 19
Za Jarkou Šindelářem A. Maršák 19
Alternativní divadlo - Grotowski dnes: Umění coby dopravní prostředek P. Brook 20
Motions Jerzyho Grotowského I Wayan Lendra 21
Opuštěné ateliéry V. Závodský 23

AMATÉRSKÁ SCÉNA 4·1993·7Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu
ROČNÍK 30 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 39)
Vydává ministerstvo kultury ČR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1
Vedoucí redaktorka: VĚRA KMOCHOVÁ
Redaktorka: RADMILA HRDINOVÁ
Redakční rada: prof. Jan Císař (předseda), Lenka Lázňovská, Alena Urbanová, Vlastimil Ondráček, František Mikeš, Jiří Brixi, Vladimír Hulec
Grafická úprava: Marcela Plšková
Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23
Telefon: 781 48 23

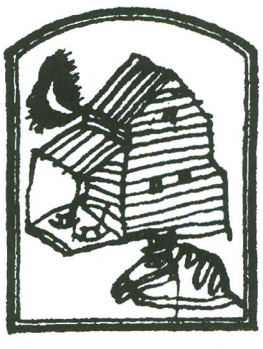
Sazba: ConQuest Typography, Sabinova 2, Praha 3, tel. 27 82 90
Tisk: Martin Peroutka, Buštěhrad, tel. (0312) 88 240
Roršiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá PNS - ACT Praha, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahraničí vyřizuje STP - PNS Praha, administrace vývozu tisku, V celnici 4, 110 00 Praha 1.
Cena 1 výtisku 7 Kčs, roční předplatné 84 Kčs.
Nevyžádané příspěvky redakce nevrací.
Toto číslo bylo dáno do tisku 9. 3. 1993

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1993

„Divadlo je něco, co přináší poezii"

řekla francouzská režisérka Arianne Mnouchkine při své návštěvě Prahy ve dnech 18. a 19. ledna tohoto roku. Její nenadálé přítomnosti u nás bylo sice věnováno jisté místo jak v denním tisku, tak i v odbornějších kruzích, přesto se mi zdá, jako by její návštěva v každodenním shonu a informační explozi tak trochu zanikla. A to by se stát nemělo.

Kdo je Arianne Mnouchkine? Spolu s Peterem Brookem asi nejvýznamnější současná divadelní tvůrkyně v Evropě. Od roku 1964 vede Théâtre du Soleil (Divadlo Slunce). Uhranuta asijským divadlem, myšlenkami absolutního divadla a skupinové divadelní tvorby od počátku vytvářela originální divadlo založené na náročné herecké akci a emotivním vizuálním účinku. Jejími vrcholnými inscenacemi se staly práce z přelomu 60. a 70. let - Les Clowns (Klauni) a L'Age d'Or (Zlatý věk). V 80. letech se Mnouchkine věnovala shakespearovským inscenacím. Vytvořila cyklus her - Richard II., Večer tříkrálový a první díl Jindřicha IV. - který v letech 1981-84 zhlédlo po celém světě přes 250 tisíc diváků. Mimo jiné též účastníci avignonského festivalu a festivalu konaného u příležitosti olympijských her v Los Angeles. Začátkem 90. let se devětapadesátiletá Mnouchkine (roč. 1934) pustila do dalších „divadelních Himalájí" - do antických dramat. Vytvořila čtyřdílný cyklus Les Atrides (Átreovci), sestavený z Euripidovy Ifigenie v Aulidě a Aischylovy trilogie Oresteia. S tímto cyklem slavila opětovný úspěch po celém světě - od Paříže po New York, od prostých diváků po divadelní odborníky (viz u nás Svět a divadlo 19/91 nebo Divadelní noviny 1/93). Na víkend 22. - 24. ledna 1993 ohlásila derniéru celého cyklu. Ta se odehrála ve Vídni a očití svědci tvrdí, že toto představení cele změnilo jejich pohled na divadlo: „Teprve po zhlédnutí Átreovců jsem objevila sílu a emotivní působivost divadla. Nač si to v Čechách hrajeme? Celé české divadlo je vedle Théâtre du Soleil plané ochotničení, šmíra, malost, nic víc." Nevím, nebyl jsem tam. Ale byl jsem na obou veřejných setkáních s Mnouchkinou v Praze. Z nich vám přináším hrst jejích názorů na divadlo. Snad budou inspirativní i pro vás.



Jaký je váš vztah k Čechám a k Praze?

„Chtěla jsem Prahu hrozně moc vidět. Proto jsem sem z Vídně, kde můj soubor hostoval, přijela na dva dny vlakem. Když jsme přijížděli do Prahy, všichni v kupé byli dojati. Někteří k tomu možná měli nějakou konkrétní příčinu, někteří to však cítili jen podvědomě. Každý Evropan má totiž v sobě jakési slepé pouto k Praze. Tím poutem je literatura, historie, ale i současnost. Jinak ale Čechy ani české divadlo nijak zvlášť neznám. Jistě mi říkají něco jména jako Havel nebo Krejča, co mě ale nejvíc zaujalo, byla vaše intelektuální opozice. To, že u vás dokázali intelektuálové říct Ne!. Že nebojovali zbraní, ale z pouhé vlastní odvahy a osobního přesvědčení sdělovali, co chtěli. V celé Francii jste si získali obdiv a přátelství tím, co a hlavně jak se u vás dělo. Že zde dějiny kráčely dopředu civilizovaně."

Co je pro vás orientální divadlo?

„Pro mne to je malířské divadlo. Je to pro mne pracovní nástroj, který odhaluje podstatu herecké práce. Orientální herectví učí, jak neukrývat city. Takzvané ukrývání citů je totiž obrovská manýra francouzských herců. Naproti tomu orientální herec nezahraje obyčejný strach, ale strach větru nebo démona, strach tygra nebo křehké květiny. To je pro mne na orientálním divadle nejdůležitější. Já nepotřebuji jeho formu. Pro mne je to univerzální nástroj, který je důležitý tím, že nepotřebuje jevištní, a tedy hlavně herecký realismus. Ještě jednou tedy zdůrazňuji - orientální divadlo je podle mého soudu zcela univerzální divadlo".

Jak si vybíráte své herce?

„Málokdy jsou to školení herci. Každý má jinou zkušenost a během let - protože často u nás zůstávají herci velmi dlouho - se vyvíjí. V našem souboru je mnoho národností. Francouzi, Brazilka, Armén... Asi osm nebo snad patnáct národností... Při výběru vždy nejvíc důvěřuji těm, kteří o sobě pochybují. Dalším měřítkem je představivost a odvaha."

Jak jste začínala?

„Jako úplný amatér. Neznala jsem nic. Studovala jsem něco úplně jiného. A že jsem jako první věc inscenovala v roce 1964 Gorkého Měšťáky, byla náhoda. Byla to první hra, na kterou jsem narazila v jakémsi malém knihkupectví."

Jakým způsobem přistupujete ke hře, jak ji zpracováváte?

„Existují dva druhy režisérů. Jedni si říkají: Co udělám s touto hrou? a druzí se ptají: Co udělá tato hra se mnou? Já patřím k těm druhým."

Jak si tedy hry vybíráte, podle jakého klíče?

„Hry tu jsou, jako tu jsou Himaláje. A v jednu chvíli si člověk řekne, že je musí zlézt. Je to tajemství. Je to snad až mystické. Vybrali jsme si hru, ale vlastně i my jsme byli hrou vybráni. V určitém okamžiku je už totiž nevyhnutelné hru inscenovat a v určitém okamžiku naopak udělat derniéru. S Átreovci bychom například mohli pokračovat ještě několik let. A vydělávali bychom velké peníze. Jaký by to však mělo smysl? Blokovalo by to jen další práci. Zkušenost mi říká, že víc než 150 repríz herci škodí, a proto je třeba včas skončit. Obohatí to soubor."

Jak funguje váš soubor? Máte například nějaké vlastní rituály? Viděla jsem, že před představením líbáte hercům ruce.

„Tak to jste viděla něco, co jste vidět neměla. Ano, máme i své vlastní tajné rituály, které nám vzájemně pomáhají. Herci na scéně bojují i za nás, jsou tam za všechny. Proto jsme pro představení zvolili otevřené zákulisí. Herci se líčí, připravují, soustřeďují před očima přicházejících diváků. Má to svůj smysl jak pro herce, tak pro diváky. Patří to k celému představení. K herecké i divácké koncentraci. Ke společnému pocitu. A ptáte-li se na další naše zákulisní pravidla, mohu jen říct, že se léty nemění. Všichni máme stejný plat a vůči sobě se cítíme rovnocenní. Je-li však inscenace příliš dlouho na repertoáru, dochází časem k jistému institucionalismu. I proto je třeba skončit. Mít takovou celosvětovou prestiž jako nyní, je sice slastné, ale nebezpečné."

Co je pro vás rituál?

„Nedokážu říct, co je rituál. Jisté je, že to má cosi společného s formováním vztahu s bohy. Jde však též o utváření každodenního života. Život bez rituálu není k ničemu. Je to svatokrádež. A my dnes žijeme v době, která má tendenci rituály zapomínat. Nevím, zda existuje či neexistuje nenáboženský rituál. Pro mne má rituál cosi společného s poezií, tak jako divadlo. Tedy i to vše, tak jako rituál, musí mít nějakou formu. I život musí mít formu. Přijmout neexistenci formy není možné. Já nesouhlasím s tím, že by nám rituály byly vzdálené. Svou hloubkou snad, jinak ale ne."

Není ale asijské umění od evropského přece jen příliš daleko?

„Nevím, co v umění znamená daleko. Například Hokusai a van Gogh jsou si podle mne velmi blízko."

Dokázala byste tedy vysvětlit rozdíl mezi asijskou a evropskou kulturou?

„Dnes jsem se byla podívat do zdejšího Náprstkova muzea. U jednoho exponátu jsem si přečetla následující text: Rozdíl mezi východní a evropskou kulturou spočívá v tom, že evropský mýtus se přenáší a tkví ve slovesnosti, zatímco východní mýtus se traduje jeho ztělesňováním, tedy hereckým předvedením. Na východě tedy spočívá na herci odpovědnost za kontinuitu kulturního a duchovního vědomí. Zdá se mi, že tomu tak skutečně je. Dosud mě to ale nikdy nenapadlo. Abych se to tedy dozvěděla, musela jsem navštívit Prahu."

Co je pro vás na divadle nejdůležitější?

„Na divadle vždy dávám přednost tomu, co je krásné, před tím, co krásné není. Vždy mi jde o jasnost, přesnost a či-

telnost. Nic nesmí být neukončené, rozplizlé. Velmi důležité jsou pro mne barvy. Zjistila jsem, že existují čtyři základní divadelní barvy: bílá, žlutá (zlatá), červená a černá. Teprve pak jsem se dozvěděla, že to jsou i nejvýznamnější barvy čínského divadla. To však s nimi pracuje jako s přesnými kódy. Pro mne to jsou, jak už jsem řekla, barvy univerzálně divadelní. Když mi jeden japonský Mistr vyčetl, že používám pro boj bílou barvu meče - což je prý barva bohů, místo černé, což je barva boje - odvětila jsem mu, že kódy asijského divadla jsou u nás nečitelné a tedy nepoužitelné. Mně jde o výtvarnou čitelnost, ne o kód."

Jak vznikají složité, přesně stylizované scény?

„Samovolně. Dalo by se říct zcela spontánně. Potíž je však v tom, aby v přesný okamžik byli všichni na přesném místě. A to se neudělá samo. Takový okamžik je třeba navodit."

Máte své oblíbené dramatiky?

„Jistě. Shakespeara, Čechova, během této tetralogie jsem objevila Řeky. Molière mě víc než jako dramatik přitahuje jako člověk, umělec, divadelník. To jste ostatně mohli poznat i v mém filmu Molière, který jsem dokončila v roce 1977."

Jak vás ovlivnily Artaudovy teorie tzv. krutého divadla a co vás vedlo vůbec k divadlu?

„Divadelní teorii neznám a nikdy jsem se o ni nestarala. Když jsme začínali, nic jsme neznali a tudíž nic nezastírali. Nesledovali jsme žádnou artaudovskou nebo pseudobrechtovskou nebo jinou linii. Primární byl náš vztah k divadlu. Chtěli jsme jednoduše vzít vozík, tlačit jej blátem a dělat krásné věci, používat krásné emoce."

Jaký na vás měla vliv 60. léta? Neodchýlila se doba příliš od tehdejších ideálů?

„Myslím si, že 60. i 70. léta jsou zmýtizovaná. Problém vůbec není v tom, zůstat stejný, ale vyzrát a nevyschnout."

Je ve Francii krize divadla?

„Žádná krize divadla neexistuje. Dnes je ve Francii tolik divadel, tolik souborů, že je ani nelze sledovat. A publikum je báječné. Má obrovskou trpělivost, je nadšené, zvídavé, dojímá se. Co mi tedy na dnešním divadelním životě ve Francii vadí, není jeho skutečná situace, ale jakási ztráta iluzí. Vždyť ti, co jsou tak navenek zklamaní, to divadlo spoluvytvářejí. Možná, že oni jsou v koncích, ale divadlo být v koncích nikdy nemůže. Divadlo není žádnou popelnicí dojmů ani modelem života. Divadlo je divadlo. A neví-li si někdo rady, jak dál, ať cestuje."

Přesto - uniká něco divadlu?

„Vždycky a za všech okolností to byly a budou materiální otázky. My jsme měli štěstí, že začátkem 80. let nastoupila ve Francii vláda socialistů, která nás velmi podpořila a jen díky ní jsme mohli existovat dál."

Jaká je úroveň francouzské televize?

„O té mi nemluvte. To je kulturní Černobyl. Ve Francii je televize ve stavu hniloby."

Do jaké míry je pro vás důležitá herecká improvizace?

„Je to součást herecké průpravy. Jako taková je velmi důležitá. V inscenacích o Francouzské revoluci jsme s hereckou improvizací došli nejdál, jak to šlo. Celé představení, celá jeho příprava z ní vycházela. Proto jsme pak raději volili předem daný text - Shakespeara, současné dramatiky. Dál už jsme jít prostě nemohli. Přesto i nadále hereckou improvizaci potřebuji. Herci teď ale hledají s textem. Každý vždy zkouší všechny role. Teprve později hraje tu, se kterou nejvíc splynul. Kdo co hraje se většinou rozhodne zcela samovolně."

Jak vzniká hudba, hudební rytmus?

„Jean-Jacques Lemêtre je přítomen na všech zkouškách. Začne-li cítit, že scéna získává tvar, udá rytmus, který extrahuje přímo z herců a z jejich textu. Nikdy tedy nejde proti přirozenému rytmu. Na začátku používá pouze jeden nástroj, pak dva a nakonec jich je plný kamión. Některé nástroje si i sám vyrábí."

Jak jste přišla na to, ztvárnit kruté Erýnie jako opice?

„Pro mne to jsou psi, pro vás opice a pro děti třeba lvi. Nikde v Aischylově textu nenajdete, jak vypadají. A tak jsme zkoušeli - kostýmy, masky, pohyb. Pořád to nebylo ono. Pak mě napadlo udělat Erýnie jako ošklivé stařeny se smečkou psů. Ty psy má totiž v sobě každý. A má to i další logiku. Erýnie-tulačky se promění v Bohyně milosti, ale ta smečka psů ne. Živelné zlo tedy zůstává. Erýnie je stále drží v rukou a musí na ně dohlížet, zodpovídají za ně. Jinak by se psi opět změnili v neovladatelnou smečku. Jako v životě."



Proč nehrajete nějakou současnou, aktuální hru?

„Myslím, že tato tetralogie je velmi současná a aktuální."

Co chystáte?

„Budeme teď pracovat s textem, který připravila Hélene Cixous. Spolupracuje s námi dlouho. Už jsme od ní inscenovali - na konci 80. let - několik věcí. Víc však prozrazovat nechci."

A já jen prozradím, že ne všechny odpovědi jsem reprodukoval zcela přesně. Řídil jsem se pouze svou pamětí a referáty lidí, kteří s Mnouchkinou mluvili i ve Vídni. Slíbila prý, že s příští inscenací určitě zavítá i do Prahy. Kéž by.

Vladimír Hulec

VEČER TŘÍKRÁLOVÝ aneb TRAGÉDIE MASOPUSTU

Tuto Shakespearovou komedii - bez podtitulku - má ve svém repertoáru českobudějovické Divadlo „M“ (premiéra 27. března 1992), které s ní koncem února 1993 zavítalo do Prahy (překlad Alois Bejblík, režie Václav Martinec). Večer tříkrálový je jednou z Shakespearových nejtypičtějších her: je přímočará svou poezií i dějem, třebaže smích občas zhořkne a v rozesmátých očích se zatřpytí slza. Je to prostě velká komedie, jedna z nejlepších her autorova dramatického odkazu.

Postupem času se ustálily v inscenační praxi některé režisérismy, které přecházejí z představení do představení, překračují hranice států i moře, aby rozřehtávaly nové a nové diváky. Mezi ně patří i komediálně vděčný souboj Violy s rytířem Ondřejem Třasořitkou, vymyšlený a zachovávaný, třebaže jej v Shakespearově textu nikde předepsaný nenajdeme: básník dbal na to, aby svou líbeznou hrdinku Violu před citlivým divákem nezesměšnil. Zřejmě po zhruba čtyřech stech letech od premiéry diváci přece jen trochu zhrubli.

Český divák se dostává k Shakespearovi prostřednictvím překladatele: naneštěstí se většinou i režisér dává vést pouze překladem a jeho schválnostmi, jeho nepřesnostmi a někdy i nedostatky. Například u této komedie český divák dosud neměl příležitost zjistit, že v ní je nejhambatější vtip v celém Shakespearově díle, dramaticky přesně umístěný a dokreslující charakteristiku hned tří postav najednou. Konec konců tento nedostatek sice ubere v jednom místě hře na šťavnatosti, ale její základní atmosféra se tím nemění. Poučený divák však sténá a lomí rukama, když nepoučitelný rozmar překladatele se stane klíčem k celé inscenaci. (Ale tohle je možná moje vlastní osobní chyba; prostě se mi nepodařilo mému zvěčnělému příteli dostatečně plasticky dokázat zásadní rozdíl mezi atmosférou vánočních oslav a atmosférou masopustu. A tak se objevil i nový název Shakespearovy hry, Komedie masopustu.) A tak se objevila na světě i inscenace, která nemá se Shakespearem bezmála nic společného.

Neboť co je pro nás masopust? Masky, nezřízené veselí a zase masky. Jakmile si režisér uvědomí tuto skutečnost a dá se jí inspirovat, vygumuje celou Shakespearovu hru a nechá z ní pouze text, porůznu vykřikovaný (neboť křik a nesrozumitelný pokřik jsou jediné dva rejstříky, jichž se zřejmě - až na čestné výjimky - na českých scénách dnes užívá, nejenom v Shakespearovi). A ostatek jsou podivné cizozemské šibřinky s rádoby hlubokomyslným posláním: ze zcela epizodního Fabiana se dokonce stává král karnevalu, jeviště je plné masek i postav, drmolících voicebandem Shakespearovy verše a rozbíjejících nelítostně veškerou poezii; nade všemi vyniká Smrťák s chřestící holí, Oliviin naznačený polostriptýz odvádí diváckou pozornost, prostě hrůza hrůz: Nejhorší na tom je, že v této merendě nelze rozeznat, jestli všichni ti skáčící a povalující se herci odvádějí svou práci dobře, podle režisérových představ, nebo jestli vrší botu za botou. A tak jenom připomeňme, že Violu hrála Věra Hladká, v roli Olivie alternují Alena Švecová a Blanka Brožková a Malvolia krejíroval Lubor Novotný.

Břetislav Hodek



Večer tříkrálový, režie V. Martinec, foto: P. Štoll



Večer tříkrálový - finále, foto: P. Štoll

DIVADLO „M“ - HRŮZA HRŮZ?

Původně jsem váhala, mám-li psát o pražském hostování Martincova „M“. Ne že by jeho práce nebyla pro amatérské divadelníky inspirativní (ostatně dlouholeté působení Václava Martince mezi amatéry je dostatečně známé), spíše mi šlo o to, že o jeho práci jsem v posledním ročníku informovala třemi články. Proto jsem uvítala možnost přenechat recenzi zkušenému shakespearologovi. Po přečtení příspěvku dr. Hodka však usedám za stroj i s rizikem, že budu podezírána z přijímání úplatků od budějovického souboru. A aby nedošlo k opětovným steskům, že dáváme příliš prostoru profesionálům, připomínám, že Martincův soubor se skládal a skládá dodnes převážně z amatérů, byť dnes pracuje na organizačně-provozní bázi profesionálního divadla.

Divadlo „M“ přivezlo do Prahy (hráli v sále Divadelního ústavu v Celetné ulici) dvě ukázky ze svého současného repertoáru: Večer tříkrálový (prem. 27. 3. 1992) a Cesty k prosperitě (prem. 19. 11. 1992). Protože sleduji práci Divadla „M“ od jeho počátků, pokládám za užitečné zmínit se o dramaturgicko - repertoárovém kontextu obou titulů.

Večer tříkrálový jsem viděla krátce po jeho premiéře na domácím jevišti v Českých Budějovicích a v recenzi jsem ho označila za „úspěšnou maturitu souboru“. Večer tříkrálový skutečně hrál v práci Divadla „M“ roli jakési zkoušky dospělosti. Byl to titul, který vystavil soubor, konstituovaný nesourodě z nejrůznějších zdrojů, a to většinou na bázi amatérské, konfrontaci s pevným textem, jež na herce, spoléhající dosud spíše na sílu

kolektivního herectví, uvalil břímě zvládnutí precizně vystavěné dramatické postavy. Byla jsem zvědavá, jak si herci poradí se Shakespearovými postavami i nezvyklou mírou stylizovaného textu. Výsledek byl pro mne příjemným zjištěním, že se v souboru zrodily jednotlivé herecké osobnosti - Lubor Novotný jakožto Malvolio, Vítězslav Marčík jako Tobiáš Říhal, Věra Hladká a Tomáš Lněnička v sourozenecké dvojici Violy a Sebastiana, Radomil Vávra jako Ondřej Třasořitka a Josef Kašpar v roli Šaška. Přes některé problémy (většinou textového rázu) přineslo představení Večera tříkrálového záviděníhodnou stylovou čistotu a bezprostřednost herecké projevu, která v hledišti vytvářela okamžité komunikační pouto. S téměř ročním odstupem jsem v Praze viděla představení co do hereckého obsazení dosti proměněné (nejvíc je mi líto odchodu Vítězslava Marčíka - a nejen pro Večer tříkrálový), ale duchem stejně svěží a bezprostřední jako po premiéře. Představení hrané mladým hereckým souborem, z něhož vyzařuje radost z kontaktu s hledištěm, hravost, pohybová i muzikantská suverenita, úsměv a chuť si hrát. Některé herecké výkony za ten čas dozrály - plně to platí o Šaškovi kočičí pružnosti a neuchopitelnosti Josefa Kašpara, o neodolatelně klukovském Třasořitkovi Radka Vávry, líbezné Viole Věry Hladké, Malvoliovi Lubora Novotného... Ale především o celku souboru, na němž je znát Martincův rukopis v detailním sehrání původně tak různorodého kolektivu. V reflexi dr. Hodka je znát rozhorčení puristy-překladatele, jenž více než inscenaci sleduje úzkostlivé dodržování Shakespearova textového originálu a mimoděk si protiřečí, když na jedné straně žádá o soucit pro líbeznou Violu a na druhé lituje překladateli za oběť padnuvší „nejhambatější vtip v celém Shakespearovi". Ale nechci se pouštět do polemiky. Divákům - a bylo to vedle hrstky zasvěcených pražských divadelníků převážně mladé publikum, pro jaké hraje Divadlo „M" i na domácí půdě - bylo srdečně jedno, že místo tříkrálového večera se tu slaví masopust (ostatně to tak dělala i řada předchozích inscenací včetně slavné Kačerovy), zvláště je-li to podnětem pro tak barvitou podívanou (výtvarně zajímavé kostýmy Milici Gédéonové) i pohybovou a hudební kreaci, v níž jsou budějovičtí zjevně silní v kramflecích, a odměňovali herce živými reakcemi jak během hry, tak dlouhým potleskem na konci, jenž vyústil v Šaškovu písničku na přidanou v podání celého souboru. Z ohlasu představení i ze slov uznání na adresu souboru soudím, že Večer tříkrálový dosáhl i v Praze toho, oč usiloval: o zážitek pohody, radosti ze hry a společného sdílení zázraku jménem divadlo. O víc tu nešlo, ale já si myslím, že je to v dnešních divadelních poměrech dost.

Cesty k prosperitě s podtitulem Vražda nepotřebuje reklamu autorky a režisérky Niny Vangeli předcházela v Praze zvědavost vyvolaná několika vesměs příznivými reakcemi v denním tisku na listopadovou premiéru. Koneckonců znamená tato inscenace v současné době ojedinělý dramaturgický pokus o původní text na žhavě aktuální téma. Podkladem pro vznik inscenace se stala událost, jež před časem dokázala vzrušit otupělou hladinu morálního povědomí této společnosti: šestnáctiletý Lukáš P. si u svých spolužáků objednal vraždu svých rodičů. Objednávka byla splněna jen napolo - matka Lukáše P. byla zavražděna pětadvaceti bodnými ranami, zardoušením a úderem do hlavy. Poté, co jí pachatelé odebrali zlaté šperky, utekli, takže k plánované vraždě otce už nedošlo.

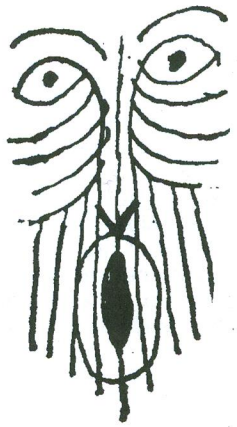
Jak je patrno z programu inscenace, tvůrcům nešlo o to vytvořit dokument: „Veškerá inscenace je fikcí, výsledkem představ, které tragické události vyvolaly v tvůrcích inscenace, lidech v jejich okolí a tisku. Dokumentární hodnotu představení v běžném slova smyslu nemá... Jestli chceme tímto představením něco dokumentovat, tedy je to zmatení citů, vůle a rozumu naší doby. Pokud jde o to, na čí straně chceme stát v tomto velkém soudním sporu, pak by to bylo na straně lidskosti v celém konzervativním slova smyslu." Přestože inscenátoři dokument jako princip odmítají, je v jejich představení jedním ze základních proudů zobrazení. Vedle sebe se tak v ostrém střihu ocitá civilně hraný dokumentární obraz (zejména ve scénách soudní rekonstrukce) a vysoce stylizovaná metafora v podobě pohybově-choreografické etudy, tak jak ji známe z tvorby Niny Vangeli, ovlivněná východní filozofií, křesťanstvím (biblické obrazové citace) i hudební inspirací a jedno druhé vzájemně zrazuje. Tam, kde situace volá po stylizaci, ocitáme se bez varování v poloze realistického vyhrávání, jež vyznívá křečovitě. Příkladem je hned úvodní zavraždění matky, herecky bezradné, provázené cvakotem divadelní rekvizity - zasouvacího nože. Výsledek neděsí brutálností, spíše vyvolává rozpaky a obávám se, že v těch cyničtějších - náctiletých i smích. Představení má mnoho silných, emocionálně působivých momentů, ale schází mu míra, cit pro vyváženost, vyvolává dojem, že méně by bylo více, že místo mnohomluvnosti by byla účinnější šokující stručnost a rytmičnost a trochu více důvěry v divákovu schopnost domýšlení věcí nedořečených. Projevuje se to i ke konci inscenace - těch konců je tady hned několik, vrší se na sebe v podobě epilogických dovětků a ten poslední mi připadá nejméně šťastný - zcizení do pohádkového odstupu, že „kdesi kdosi cosi vykonal" jakoby zrazovalo celou předchozí aktuální naléhavost inscenace, podpořenou scénografií usmívajících se politických leadrů s hesly - v kontextu inscenace - dvojznačně vybízejícími k činu. Nicméně, přes všechny výhrady a zklamání jsem budějovickým vděčná za odvahu, s níž se do projektu Cesty k prosperitě pustili. Pokládám ho v dnešní době za nesmírně cenný dramaturgický čin, o to víc, že vím, pro jaké publikum budějovické Divadlo „M" hraje a jak velkou část těch mladých dokáže oslovit. Mimo jiné taky proto, že věk a životní zkušenost těch na jevišti je shodný nejen s těmi, o nichž hrají, ale i s těmi, pro něž hrají.

V době, kdy Divadlo „M" do Prahy přijelo, vládla v ulicích sněhová kalamita, ztěžující dopravu na představení a hlavně nazpátek. O to radostnější bylo zjištění, že tři večery praskal sálek v Divadle v Celetné ulici ve švech a že to byli převážně mladí lidé, kteří se o to zasloužili. Snad to tedy nebude s tou krizí divadla zas tak zlé.

Radmila Hrdinová



Cesty k prosperitě, foto P. Štoll



Už třetí sezónu

zvou **Radim Vašinka** a **Irena Hýsková** každý páteční večer diváky do svého relativně prostorného bytu nejen za zážitky, které ke každé opravdové návštěvě patří (konzumace vybraných jídel a nápojů), ale i na výsostné zážitky kulturní. Původně „bytová sekce" divadla Orfeus, nyní již pouze **Bytové divadlo Orfeus** zde nabízí svým divákům zážitky nevšední a opravdu umělecké. Po obě předešlé sezóny jsme o jeho činnosti na stránkách našeho časopisu informovali dosti zevrubně, ale pro čtenáře nové či zapomnětlivé raději připomeňme: za ty dosavadní dvě sezóny se u Vašinků uskutečnilo sedm premiér. Sedm příjemných večerů mohli diváci strávit nejen ve společnosti Radima Vašinky a jeho přátel, ale také ve společnosti dramaturgicky objevných textů, kterých má Vašinka za dlouhá léta svého působení v oblasti mluveného slova doslova „plné rukávy". První sezóna měla vrcholy hned dva - představení **Strejček Koňská noha,** v němž se prezentovaly ukázky romského folkloru a především překladatelkou Milenou Hübschmannovou převyprávěné romské vyprávěnky, dílka spontánní a cudná, s překvapující a svéráznou životní filozofií a pravdou. A máme-li povinnost nacházet kladný vztah k bližnímu svému, Vašinka jej dokázal nalézt i k těm „cikánům". **Čaj** předčasně zesnulé básnířky Šárky Smazalové (1945-1968), druhý vrchol první sezóny, dal při prvním uvádění podnět pracovníkům StB a jejich sovětským poradcům k uzavření původního malostranského Orfea. A přitom člověk se při tomhle představení potěší, usměje, „všechno tu mine, voda uplyne" a je to pěkné a poučné, jak těch pět čechovovských postav sedí, čeká a mluví přesně tak, jak dodnes v té zemi sedí, čekají a mluví ti, kteří dosud nemají čím střílet. Z loňských premiér „bytového Orfea" právem nejvíce zaujala ta, v níž Vašinka za pomoci textů moravského naivistického barda Václava Svobody Plumlovského vytvořil svým divákům alternativní svět, svět takřka nerozeznatelný od světa tohoto a přesto pro nás nedosažitelný. Ale při sledování představení **O Lidunce** dosáhne divák věci dnes téměř neuvěřitelné - úsměvu, který je takřka šťastný. Také proto, že k dobrodružství stačí procestovat rodnou Moravu a ke štěstí zajet do Mariánských Lázní.

Letošní třetí sezónu zahájili u Vašinků derniérou díla principálova bývalého osobního přítele, bývalého excelentního básníka, erudovaného a vzdělaného filozofa Egona Bondyho, poémou **Konec eposu**. Notorický undergroundista už není, co býval, nová doba dokázala všem to, o čem se sám domníval, že to vlastně nikdo neví, že je Bondy marxist levý. Bondy je však kromě marxisty také básníkem a jeho básnické svědectví o letech padesátých je nadále silné a aktuální. Bylo pro Vašinku určité těžké odepřít si jeden ze zdrojů své inspirace a invence jen pro některé v současnosti v Čechách nešťastné politické postoje, ale Radim Vašinka má dramaturgických překvapení slušnou zásobu, což dokazuje v sezóně letošní znovu.

Duchem devatenáctého století jako by byla prostoupena předposlední premiéra Bytového divadla Orfeus, jíž je titul **Kdybych jak plž**. Principál Bytového divadla v tomto případě spolupracoval při přípravě scénáře s odborníky Památníku písemnictví a podařilo se jim společně vytvořit představení plné objevných a neotřelých textů skvěle zapadajících do dramaturgické linie, kterou Vašinkovi ve svém bytě zachovávají. V tomto představení jim ji pomáhají dotvářet texty zapomínaných českých básníků minulého století (Kamarýt, Nebeský, Mráz) a především aktovka Jana Nepomuka Štěpánka Kdybych se byl neženil.

Ta „orfeovská" dramaturgická linie je pevně svázána s poetikou, kterou mohl zasvěcený divák sledovat už kdysi dávno v původním Orfeu (pozdějším Rubínu) na pražské Malé Straně i na orfeovských pozdějších pražských normalizačních působištích, na Hřebenkách i na Dobešce. Ta nezaměnitelná poetika je dána jednak pietním zacházením s inscenačními předlohami a jednak jejich současným výkladem. Vašinka inscenuje klasické a historizující předlohy současnými a svéráznými postupy a dokáže tak vytvořit skutečně sdělné, skutečně umělecké a velmi přístupné divadelní představení. Také v tomto případě je naivita předloh dostatečně rušena současností inscenace a divákovi se krade do tváří úsměv a možná i trocha závisti. Jakkoli si současníci někdy i stěžovali na hektičnost minulého století (viz citát z Jaroslava Vrchlického uvedený v článku Jeden z největších v druhém čísle letošního ročníku AS), můžeme si my už jenom povzdychnout a říci: „Staré dobré století..."

Rozdává-li letošní první premiéra v Bytovém divadle dobrou pohodu a náladu opravdu štědře, ta druhá nutí diváky do smíchu, tedy svým způsobem umocňuje pocit z té první.

Největší humorista na světě, prohlásil kdysi sám kníže humoru Charles Spencer Chaplin na adresu francouzského autora **Pierra Henri Camiho** (1884 až 1958). Nakladatelství Orbis vydávalo v 60. letech paperbackovou edici Divadlo. Roku 1969 tu vyšly jako 117. svazek Camiho **Minikomedie** přetlumočené do češtiny Jiřím Konůpkem. Camiho dramatická dílka se zdají být záležitostí spíše literární než divadelní. Na krátké ploše předepisuje autor věci divadelně takřka nerealizovatelné - vor plný otylých trosečníků, stovky polámaných židlí v dílně vyplétačově, ženu rozřezanou na mikroskopické částečky a potom opět složenou. Radim Vašinka je ovšem jiného názoru a své diváky v dosud poslední premiéře svého unikátního divadla zdařile přesvědčuje o tom, že Camiho lze inscenovat i v obyčejném obývacím pokoji.

Totiž v neobyčejném obývacím pokoji. Spolu s takřka čtyřiceti diváky se sem vejdou i tři (!) „hrací plochy" a děj jednotlivých aktovek, v nichž si mladí herci počínají talentovaně a s přehledem, se prolíná s galantními vzpomínkami principálova nevlastního bratra barona Ritze, žvanila a sukničkáře, jakéhosi francouzského Barona Prášila. „Osoby nejneočekávanější se vynořují, kdy se jim uzdá, a podstupují svůj krátký osud s nelítostnou a prostou logikou," charakterizoval Camiho hříčky Jacques Prévert. Už z této charakteristiky je zřejmé, že Cami je jakýmsi francouzským protějškem klasických amerických grotesek. A s tímto „materiálem" Bytové divadlo ve své poslední premiéře štědře rozdává dobrou náladu a smích.

Entuziasmus tvůrců Bytového divadla je obdivuhodný, jejich dramaturgická invence je



pak zárukou nevšedních divadelních zážitků a nezbývá než litovat, že tvůrce Vašinkova formátu nemá možnost realizovat své projekty ve skutečném divadelním prostoru. Ačkoli musím konstatovat, že koncepce divadla jako přátelského setkávání (neboť v Bytovém divadle nejsou anonymní ani diváci) je velmi příjemná a inspirativní. Kromě principála a jeho ženy jsou ostatní aktéři bez nadsázky skvělých divadelních zážitků v Bytovém divadle Orfeus tvůrci amatérští, nadšenci, jejichž nadšení umocňuje jejich výkony takřka na úroveň samotného principála. Vašinka v loňské sezóně převedl do bytového divadla i svého (a Šekspírtova) Othella a v roli Desdemony se mu tu stala rovnocennou partnerkou letošní maturantka Lena Tomšů. Její Desdemona je dívenka mladounká a nevinná, ale už všemi mastmi mazaná. Lena přijala principálovu groteskní nadsázku a dokázala ji i obohatit a to nejen přirozeným půvabem svých -nácti let. A pak je tu Václav Kočka, jehož ztvárnění Jaga je natolik hodnověrně slizké, že se divák bojí i o herce samotného...

Kromě kvalitní dramaturgie se tedy v Bytovém divadle daří i jeho aktérům, kteří zde mají dostatek prostoru k rozvinutí svého talentu pod kvalitním vedením. Pro příznivce divadla obecně a Bytového divadla zvlášť je zajímavé a inspirativní sledovat jeho vývoj začínající poetickými posezeními s jediným aktérem a končící spektákly v bytě takřka neuskutečnitelnými. Zablokovat si byt a svoje pohodlíčko pro jedno představení týdně na dobrého půl roku, to už chce hodně lásky. Lásky? Nu ano, lásky. Té, o níž psal v trochu jiné souvislosti Viktor Dyk. Vzpomeňte si na tu básničku, která končí slovy Co lásky třeba psáti po sto jedné, nebo si ji nalistujte ve 12. čísle 27. ročníku Amatérské scény. A nebudete-li mít na některý páteční večer v Praze program a budete-li mít chuť se setkat se zajímavými lidmi v dobrém divadle, zkuste vytočit telefonní číslo 53 07 07 a objednat si u paní principálky návštěvu.

Jiří Brixi

/Ech/ dobře se žije na Rusi!

(Pod tímto titulem uvedli 27. února 1993 v Žižkovském divadle členové pražských amatérských souborů sdružených v Amatérské divadelní asociaci premiéru tří jednoaktovek a jedné zdramatizované povídky A. P. Čechova.

Tmou zhasnutého hlediště se nese široký ruský vokál - obligátní „Kalinka". Moc mi tato uplynulými desetiletími vnucovaná vizitka ruské duše s Čechovem nejde dohromady. Ale co když, říkám si, má být právě tahle zprofanovaná melodie kontrapunktem jemného psychologického přediva čechovovských postav? Nechám se překvapit.

Prvním číslem premiéry je monolog **O škodlivosti tabáku** v podání M. Rady. Psali jsme o něm již v souvislosti s loňským Jiráskovým Hronovem, takže se omezím na konstatování, že herec si podržel onu minuciézní drobnokresebnou práci v gestu, mimice i řeči, která je sice obdivuhodná, ale pohlcuje jeho fantazii natolik, že se za ní ztrácí obrys postavy s její vnitřní tragikou zmarnělého života. Radův stařík vzbuzuje v hledišti smích, ale necítím v jeho výkonu tu zoufalou naléhavost, s níž by chtěl „běžet, běžet, utéct od všeho", třeba i za cenu vlastního života. Jeho monolog plyne v stále stejném temporytmu přerývaných, zadrhovaných vět s protahovanými intonacemi. A přece ho Čehov napsal jako volání trosečníka na záchranu své lidské důstojnosti, jako obraz grandiózní vzpoury, jež rychle vyprchá a končí opětovným nasazením chomoutu „Hastroše".

O. Smrček zdramatizoval a režíroval Čechovovu povídku **Diplomat.** Jsou to dvě scény, z nichž jedna zakládá situaci a druhá ji pointuje: v první se oznámí smrt milované (?) ženy a ve druhé vyvstane problém, jak tento fakt šetrně sdělit milujícímu (?) pozůstalému. Pointa vzniká ze střetu obou otazníků v závorkách, o jejichž existenci divák ví. Režii i hercům se daří zachytit spíše komediální obrysy postav, než právě tuto situaci, která je vlastně variantou klasického nedorozumění z frašky. Snad i vlivem aranžmá si Z. Siller a J. Novotný hrají tak trochu každý na svém písečku a méně naslouchají jeden druhému. Takto plyne jejich komika víc z hereckých a fyzických dispozic, než z Čechovem nastolené situace.

Bankovní jubileum patří k nejhranějším, ale stavebně i nejkomplikovanějším Čechovovým aktovkám. Hektická situace chystané oslavy, do níž vpadne jubilantova roztomile užvaněná choť (R. Tesárková) i tvrdošíjná poplatnice Merčutkinová (J. Mikešová) a v níž se jaksi mimoděk prošvihne, jak to s jubilantovou draze zaplacenou oblibou vypadá, je opět jako vystřižená z klasické frašky. Od režiséra vyžaduje precizní, především v gradujícím temporytmu vypracované situace, do nichž jako do hodinového strojku zapadají jednotlivé postavy se svým vlastním rytmem, podporujícím všeobecný chaos. Ale aby ten chaos byl přesvědčivý a nezadrhával, to je úkol, s nímž zápolil i tak zkušený režisér, jakým je bezesporu František Mikeš. Herecké výkony občas prozrazovaly, že herci myslí víc na režisérovy pokyny, než na logiku chování a jednání svých postav. Patrnější to bylo u mladší dvojice (M. Arazim - R. Tesárková) než u zkušenější J. Mikešové a M. Rady, jimž jejich výrazně karikované postavy situaci přece jen poněkud usnadňují.



Chirurgie, J. Novotný (Vomniglasov) a M. Arazim (Kurjatin), foto: P. Štoll

Chirurgie (režie F. Mikeš) je vděčným hereckým koncertem pro J. Novotného (Vomniglasov) i M. Arazima (Kurjatin). Prvý vytváří svého mužika v komediální nadsázce trochu ustrašeného, trochu prohnaného ďáčka, druhý je hromotlucky hrozivý, ale neškodný doktor, usmýkaný stereotypem venkovské „chirurgie", tak jak tyto postavy známe z Čechova. Osobně bych dala přednost více této hořkosti před komediálností, nicméně divácký ohlas ji opravňuje.

Co do divácké vděčnosti si s Chirurgií nezadají **Námluvy**. V režii Františka Mikeše, který má s tímto titulem dlouholetou zkušenost, hraje J. Kadeřávková svou Natalii jako venkovskou nánu, která už dávno utopila sny o vdavkách ve vodce a kyselém zelí a temperamentně přijímá jakýkoli podnět k hádce jako vítané oživení. O. Smrček obdařuje svého neduživého ženicha Lomova neodolatelně přihlouplým ostýchavým úsměvem, ublížeností a úzkostlivou obavou o své chatrné zdraví. Hádky i namlouvání jim sekunduje M. Rada v roli otce Čubukova, jehož jediným snem je dostat konečně Natalii pod čepec. Hereckému triu se celkem daří gradovat situace do šťavnatých půtek i neochotného smiřování, aktovka má humor i spád.

Myslím si, že přes divácký ohlas je ještě na všech čtyřech aktovkách (povídkách) co dopracovávat a vylepšovat, aby skvělé čechovovské figurky zazářily ve svém pravém lesku a hlavně lidském obsahu. Členové souboru ADA si jistě dokáží najít čas a příležitost, aby - až se s nimi setkáme napříště - „vystřihli" Čechova se vší suverenitou. Nejbližší příležitost jim poskytne už Otevřená přehlídka '93 pražského regionu.

Radmila Hrdinová



Námluvy, J. Kadeřávková (Natalie), M. Rada (Čubukov), O. Smrček (Lomov), foto: P. Štoll

Čas ne a ne postát



Eva Rolečková, foto archív

Možná si čtenáři pamatují články Evy Rolečkové z doby, kdy byla šéfredaktorkou Amatérské scény. Odešla odtud koncem roku 1991 do kulturní rubriky Lidové demokracie. Tam kulturu na rok opustila, vedla nejprve vnitropolitickou rubriku, pak se stala zástupkyní šéfredaktora. Od ledna letošního roku pracuje jako poradkyně ministra kultury dr. Kabáta a jako jeho tisková mluvčí. Když se po těch dvou rušných letech opět objevila u nás v redakci, položila jsem jí několik otázek:

Nepociťuješ tu kousek nostalgie?

Teď trochu ano. Pracovala jsem tu ráda. A taky - přicházím do let, kdy už dva roky života přece jen něco znamenají. Je to k vzteku, že čas ne a ne postát.

Jak se ti pracuje na místě tiskové mluvčí ministerstva kultury? Není to ve srovnání s prací v deníku trochu nuda?

Když jsem přicházela na ministerstvo, úplně ve skrytu duše jsem z toho strach měla. Bála jsem se, že na mne dýchne úřad a za bezesných nocí si budu po vzoru lady Macbeth stírat z předloktí klotové rukávy. Naštěstí jsem viděla trávu růst. Potvrdila jsem si, že tvůrčí práci může člověk dělat za dvou podmínek: pokud ji dělat chce a pokud mu v tom nikdo nebrání. První podmínku jsem si dala sama a druhá mi byla dána. Pan ministr v práci se svým bezprostředním týmem nezapře psychologa. Ví, jak na lidi, aby ze sebe vydali maximum toho, co umějí, a aby co nejméně zabředávali do toho, co neumějí. „Ouředničina" má ovšem i své výhody - při několikerém schvalování nese člověk menší odpovědnost. Mne však z valné většiny nic a nikdo nejistí. Zaviním-li průšvih, nemohu se na nic vymluvit. A právě tohle mi plně vyhovuje. Práce, kterou člověk nedělá naplno a s veškerým rizikem, nemá smysl a hlavně - nebavila by mne.

Jak může ovlivnit tisková mluvčí svého ministra?

Asi různě. Záleží na tom, jaká pravidla si oba pro komunikaci vytvoří. Vzhledem k tomu, že mám zároveň statut ministrovy poradkyně, vyplývá přímo z mých pracovních povinností říkat své názory na problémy, které vyvstanou. Ne jak mne napadne, k tomu je třeba do problému proniknout. A je pak na panu ministrovi, aby zvážil všechny skutečnosti, porovnal různé názory a rozhodl. Myslím si ovšem, že slovo „ovlivnit" není ten správný výraz. Já nechci ministra ovlivňovat a jak ho znám, ani by se nedal. Mohu mu pouze vysvětlit svůj názor a podpořit ho argumenty. Víc nic, protože moje názory vůbec nemusí být správné. Důležité je, aby měl pan ministr k dispozici co nejvíce argumentů a údajů, aby jeho rozhodnutí bylo podloženo v seriózní šíři. K tomu je nutné, aby se vytvořil vztah otevřenosti, aby se nikdo neobával říci, co si myslí, bez diplomacie a ohledů na separátní zájmy. Taková atmosféra existuje.

Co si myslíš o zájmové umělecké činnosti v současné době? Má své opodstatnění?

To je, jako by ses mne zeptala, má-li opodstatnění, aby lidé chodili v létě k řece. Nechodí tam každý, ale občas by rozhodně měl, ale když už ne každý, mnoho lidí tam určitě chodit bude. Amatérské umění je typ lidského konání, který tu vždycky byl a vždycky bude. Nemusí být ovšem účelově institucionalizované jako bývávalo. Nemusí sloužit politice státu, jak si bývalý režim přál, přičemž všichni víme, že se mu to nikdy nepodařilo uskutečnit. To jen o sobě vyhlašoval a zároveň hasil požáry, které mu lidská tvůrčí aktivita permanentně způsobovala. Je samozřejmé, že dojde k přesunům. Dřív ten, kdo nechtěl zplanět po večerech u televize, neměl jinou možnost než ZUČ, sport, nějaké modelářství apod. Dnes může podnikat nebo se přímo účastnit věcí veřejných, což je také tvůrčí. To ovšem neznamená, že nadále při různých regionálních slavnostech nebudou hrát ochotnické soubory, kapely, nebudou se malovat obrázky... To by lidé museli přestat být lidmi a nezdá se mi, že by se k tomu chystali.

Máš k téhle oblasti ještě citový vztah? Zajímá tě, co se v ní děje?

V tom smyslu, jak jsem řekla, ano. Setkávám se s vystoupeními souborů, menší dítě se učí hrát na housle, větší se sice vrhlo na sport, ale občas si ještě rádo alespoň doma zarecituje. Tvůrčím způsobem se však již nemám čas ZUČ věnovat. Pracuji a nemohu se toho nabažit, protože mám pocit, že to má smysl, což zní asi hloupě a možná mi to čtenáři ani nebudou věřit.

Myslíš, že má amatérské divadlo naději přežít?

Proč jenom naději? A co přežít? Mně se velmi nelíbí to současné ochranářské vlání v naší kultuře. Všichni se tváří jako by sem s odchodem socialismu vtrhl antikulturní démon, který přinese byznys a za to si do pekel odnese kulturu. A všichni naříkají, klnou jedni druhým a nárokují výhody pro sebe, třeba i na úkor ostatních. Já nevidím dnešní dobu jako záhubnou pro kulturu. Spíš mne mrzí nevynalézavá dramaturgie divadel, režijní postupy poplatné „zlaté době předlistopadové", přesvědčení mnohých umělců, že zatímco oni obcují s Múzami, „jejich Pražané jim nerozumějí...". Umění je dotyk s absolutnem a ten si nikdo nevydupe, k tomu prostě dojde nebo nedojde. A dojde-li k němu nebo cítíli někdo, že by k němu mohlo dojít, je schopen pro to udělat velmi mnoho. A tak tomu přece bylo vždycky. Než k nám vtrhl byznys, byly sice dotace, ale kdo a jak je rozděloval? Zdaleka je nedostali všichni, kdo měli co říci a kdo mohli tvořit. Přesto si většina cestičky našla. Divadlo - amatérské i profesionální - není ohroženo konzumní společností. To by byla laciná diagnóza. Pouze jen zvolna a klopotně nachází způsob komunikace s diváky. Myslím, že se dopouští dvou extrémních omylů: buď se snaží diváka odkudsi shůry „osvítit", nebo se snaží vyhovět nejpřízemnějšímu vkusu, který mu imputuje. Obojí vzniká z podceňování a divák to pozná. Zdá-li se tedy dnes, že je kultura ohrožena, není to ohrožení zvenčí, ale především je to ohrožení vlastní bezradností, nevyjasněným zakotvením ve světě, který dnes žijeme, neschopností překonat bariéry a komunikovat s okolím. Ohroženy jsou spíš některé kulturní instituce a ne vždy s nimi kultura stojí a padá. Amatérské divadlo „přežije" určitě, ale dozajista nepřežije každý soubor.

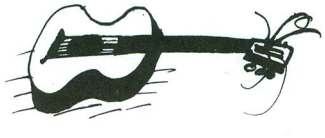
Jako bývalé šéfredaktorce Amatérské scény ti asi není lhostejný osud tohoto časopisu. Jak se díváš na to, že ho MK ČR převedlo pod ARTAMu jako nového vydavatele? Není to jen elegantní způsob, jak se ho zbavit?

Pamatuji dobu, kdy všichni křičeli, že si ministerstvo všechno bere pod svou gesci, aby na to mohlo dohlížet; že jako centrální orgán nemá reálné možnosti respektovat dynamiku přirozeného vývoje; že centrální systém řízení je nepružný. Teď zase všichni volají, že se ministerstvo decentralizací zbavuje odpovědnosti. Já jsem přesvědčena, že nezávislost Amatérské scény na MK ČR je v principu správná. Nejsem si však tak jista, jestli právě ARTAMA je nejvhodnější nástupce, neboť je to přímo řízená organizace MK ČR, takže tu vlastně nejde o decentralizaci v pravém slova smyslu. Víc by se mi líbilo, kdyby se pro tento druh časopisu podařilo najít nějakou nezávislou nadaci. Vím ovšem už ze svého působení tady, že pokusy o to se konaly a bez výsledku. Zřejmě tedy i další pokusy byly neúspěšné. Největší škoda je, že sami čtenáři nebojují o svůj časopis. Že se nepokoušejí mu pomoci. Je to přece hlavně v jejich zájmu.

Jak to bude s penězi a s dotacemi na rok 1994?

To je otázka, kterou už budeš muset adresovat ARTAMě. Na rok 1993 peníze od ministerstva dostala. Osud časopisu v příštích letech může záviset jen na jednáních mezi redakcí a vydavatelem, která zase ovlivní zájem veřejnosti. Nedá se nic dělat, tak je tomu u všech tiskovin. Toho, kdo v nich pracuje, a ještě ke všemu rád, to bolí vždycky. Nemůže však nic jiného, než se přičinit, seč mu síly stačí.

Rozmlouvala:
Věra Kmochová



Muž v poklusu
aneb
O divadle, recitaci, dětech, přehlídkách a ochotě ke spolupráci

Sehnat **Mgr. Ludvíka Horvátha,** od ledna 1993 nového pracovníka Regionálního střediska ZUČ pro slovesně dramatické obory v Praze, není vůbec snadné. Když se mi to konečně podařilo, dorazil do kanceláře Magistrátního úřadu v Řásnovce, kde ZUČka našla po Městské knihovně své další útočiště, s patnáctiminutovým zpožděním a už od dveří temperamentně chrlil omluvy. Přestože byl udýchaný, vypadal spokojeně. „Mám konečně sál pro Pražské vajíčko Prahy 1", vysvětlil mi důvod své spokojenosti. „A ne ledajaký! Krásný sál s báječnou akustikou a za celkem levný peníz za pronájem. V klášteře u Voršilek. Však se přijďte za týden podívat!" Na můj tázavý pohled pokrčil rameny: „Já vím, o tohle by se měl starat školský úřad, ale tam bohužel není pro věc dost pochopení. A není to všude - třeba na Praze 3, tam to díky paní doktorce Vondrákové proběhlo - no super, jen jsem koukal, podobně na Praze 5, Praze 7 - jediný obvod, kde nelenili obstarat kytky i pro ty nejmenší děti a ještě jim promítali filmy, ale bohužel, takové pochopení nenajdete všude."

Když jsem se usadili u stolku, pokračoval pan Horváth v monologu. Celý rozhovor byl vlastně monologem tohoto záviděníhodně energického člověka, který od ledna vpadl do stojatých vod pražské ZUČky.

Jak jste vůbec k tomuto místu přišel?

L. H.: „Tím nejjednodušším způsobem: na inzerát. Podívejte se, já jsem původem Maďar, z Lučence, ale studoval jsem tady, v Praze, a mám tu rodinu. Takže jsem se vlastně do Prahy po letech vrátil."

Co jste studoval?

L. H.: „Režii a dramaturgii na pražské DAMU. Ale byl jsme už postarší student. Od malička jsem tíhl k divadlu, během studií na zemědělské mechanizátorské škole jsem hrál s amatéry, až jsem to nevydržel a po škole šel na konkurs do divadla. Bylo to Maďarské oblastné divadlo v Komárně. Nepřijali mě. Tak jsem si podal žádost na VŠMU, nepřijali mě. V Košicích se zakládalo Divadlo Thálie, tak jsem si řekl, nemám co ztratit a napotřetí to vyšlo, nastoupil jsem jako elév v Košicích. To bylo v šedesátém devátém roce a od té doby je můj život spjatý s divadlem už den co den. Za deset let v Košicích (a při občasném hostování) jsem hrál v pětatřiceti inscenacích na čtyřicet postav. Po deseti letech jsem se odhodlal a podal přihlášku do Prahy na DAMU. Nebyl jsem už nejmladší, divadlo se zdráhalo dát mi nějakou podporu, ale řekl jsem si, že se uživím, jako student jsem vykládal vagóny a v divadle jsem dělal snad všechny profese - osvětlovače, technikáře, rekvizitáře, nápovědu, herce, inspicienta... co bylo třeba. Na DAMU jsem studoval v letech 1979-84, absolvoval jsem v DISKU inscenací Wilderova Našeho městečka, tehdy jsme tak po dvaceti letech „objevili" pro divadlo Wildera, hráli ho pak i v Národním... Protože jsem byl resortním stipendistou MK SR, musel jsem se vrátit na Slovensko, třebaže jsem měl možnost zůstat v Praze, taky jsem se tu během studií seznámil se svou nynější ženou... Ale vrátil jsem se do Košic, pak do Komárna, odtud jsem po hostování v Opavě odešel do Českého Těšína, tam mě přitáhl titul - Tramvaj do stanice Touha - no řekněte, který režisér by odolal? Neměl jsem se tam ale zas až tak moc dobře, bylo to těsně před revolucí, tu jsem tam pak organizoval v listopadu 89, ale vrátil jsem se zpátky do Komárna, protože se tam v té době vrátil i režisér, který mě vlastně k divadlu přitáhl. Ale ani to nebylo nadlouho. Jak se tak začalo rýsovat to roztržení republiky, začal jsem se poohlížet po Čechách, mám tady rodinu, dvě děti, jezdit týden co týden mezi Prahou a Komárnem, to taky věčně nejde, kluk mě už skoro neznal... A potom - to tam snad ani nepište nebo jak chcete - nemám nejlepší poznatky z práce v profesionálním divadle. Vystudoval jsem a působil jako profesionální režisér a dramaturg, ale vždycky, často a rád jsem pracoval s amatéry. Mám zkušenost, že si tam člověka i divadla víc váží, víc vědí, co chtějí, co mají rádi. Není tam tolik loktů, řevnivosti, konkurence, závisti, spekulace, kdo je chytřejší, zkrátka všechno to špinavé pozadí toho krásného divadla. Já jsem dost citlivý člověk a z toho všeho mi pak zůstává hořká chuť na jazyku... Zažil jsem s divadlem, s profesionálním divadlem, krásné chvíle, krásné premiéry, úspěch, potlesk, který těší, ale i to neradostné..."

Nebude se vám po divadle stýskat? Přece jen jste profesí režisér...

L. H.: „Zatím na to ani nemám čas. V lednu jsem ještě dodělával premiéru v Komárně a teď, jak vidíte, nevím, co dřív. Já jsem tady vlastně za dva lidi - za pana Pernicu, který měl na starosti divadlo, a za paní Štefánkovou, po níž jsem zdědil oblast recitace a uměleckého přednesu. Zatím to zvládám, snažím se dokázat, že to jde, ale kdyby to mělo jít takhle naplno, tak jak si představuju, že by to jít mělo, tak to jeden člověk nezvládne. Navíc jsem nastoupil už do rozjetého vlaku, tj. od ledna. Kdybych si to mohl zorganizovat už řekněme od září, asi by to všechno šlo ve větší pohodě. Takhle narážím dnes a denně na nejrůznější problémy a komplikace. Nechci si stěžovat, ale nedostal jsem jediný adresář souborů, všechno dávám dohromady znovu, rozesílám stovky dopisů, jejichž návratnost je zatím mizivá, obíhám a přesvědčuju lidi o věcech, které by měly být samozřejmé... teď třeba o uspořádání samostatné přehlídky pro dětské soubory OTVÍRÁNÍ '93. Zase se setkávám s nepochopením, proč další přehlídka, když jsou tu Pražské vajíčko a Kalich, ale přece všechny děti se do Vajíčka nedostanou, pořád je ještě dost těch, pro něž stojí za to tu přehlídku udělat.

Já mám k dětské recitaci svůj hluboký osobní vztah, založený v dětství. Od malička jsem recitoval a asi od šesti let chtěl být hercem. Děti se mi smály a u nás v ulici psaly po zdech a pokřikovaly: Lájoš je pan herec! Recitoval jsem od první třídy a dodnes si pamatuju, co to pro mne bylo za zážitek ocitnout se v celonárodní soutěži! Tehdy to skončilo málem tragicky, oni na tu mou kategorii zapomněli a já se pořád dožadoval, kdy že už budu recitovat... Ale když jsem pak byl vyhodnocen jako nejlepší a dostal jsem stoh knížek, ani jsem se s tím nemohl vejít do autobusu, poslyšte, to jsou zážitky na celý život. Takže já bych o to teď ty děti nechtěl připravit."

OTVÍRÁNÍ '93 je vlastně dětským pendantem dospělácké OTEVŘENÉ PŘEHLÍDKY '93, jejíž termín se už blíží. Jaký je stav přihlášených k 1. 3.?

L. H.: „Tak z toho mám radost, přihlášených je celkem dvacet souborů nebo jednotlivců, přesněji řečeno dvacet představení, protože některé soubory přihlašují třeba dvě inscenace. Myslím si, že spektrum přihlášek skutečně docela reprezentativně zastupuje pražský region a spolu s ADOU z toho máme radost. OTVÍRÁNÍ má zatím pouze tři přihlášené, ale uzávěrka je až za čtrnáct dní, takže se to ještě určitě změní. A stejně je nakonec zase obtelefonuju..."

Vidím, že jste člověk, který umí mít z práce radost. Co vás vůbec na téhle práci zatím nejvíc těší a nejvíc mrzí?

L. H.: „Těší mě, když mám pocit, že má ta práce smysl, když potkám lidi, kterým jde o věc a kteří opravdu chtějí pro to něco udělat. Třeba teď při Pražském vajíčku a Kalichu - ve škole na Uhelném trhu mi udělají při výtvarné výchově zadarmo diplomy, při soutěžích se potkávám s dětmi, které jsou dychtivé dozvědět se o recitaci co nejvíc, dychtivé se učit - ale učitelky na ně často nemají čas nebo i odborné schopnosti. Tam mám pocit, že bych mohl pomoci, že bych byl co platný...

A co mě netěší je naopak neochota ke spolupráci. Mám pocit, že o amatérské divadlo pečuje v Praze moc institucí - ARTAMA, ADA, SCDO, ZUČ - a ne vždycky a ne všude je ochota spolupracovat. Dochází pak ke schválnostem a otravuje to život. Například vztahy s ADOU jsou výborné, spolupráce s panem Hurychem i Mikešem je skvělá, v ARTAMĚ s panem Strotzerem taky, ale někdy mám pocit, že každý si hraje na svém písečku - ADA, ARTAMA, SCDO - a já přece nemůžu lítat mezi nimi, to nejde... A taky mě otravuje obava některých lidí, abych si toho na sebe nebral moc. Beru si jen tolik, co stačím a co mě opravdu baví. Tahle práce se přece nedá dělat formálně, má-li mít smysl."

Když vás tak poslouchám, mám dojem, že si vás rodina neužije o moc víc, než když jste jezdil z Komárna. Takže už jen otázka na závěr: Jak si představujete práci Regionálního střediska ZUČ do budoucna, jaký by - podle vás - měla mít obsah?

L. H.: „Teď vás moc nepotěším: jsou obavy, že ZUČka zanikne. Jednak je to dneska obligátní otázka financí - jen pronájem těch dvou místností tady stojí víc než celá naše činnost ročně. Městská knihovna nás zpátky nechce a pan Rajnošek z odboru kultury pražského magistrátu by se nás taky rád zbavil. Ale nejde jen o prostory, taky o kompetenci a o obsazení míst. Už teď není v ZUČce nikdo, kdo se staral o amatérský film a fotografii, stejně zanikl i odbor výtvarný. Zbyla vážná hudba, populární hudba, klasický a lidový tanec a slovesně dramatické obory, tj. já. A co s námi bude do budoucna, nikdo neví. Co se týče mých představ o práci střediska ZUČ, představoval bych si tady víc praxe, méně organizování. Nejde přece jenom o přehlídky, pořád je tu spousta dětí, které se na přehlídkách neumístí, nebo se na ně vůbec nedostanou a přece jsou pro recitaci zapálené. Byl bych rád, kdybych se mohl aspoň jednou za měsíc setkat s učitelkami a dětmi z jednotlivých pražských obvodů na takových praktických seminářích, kde bychom si řekli něco o tom, jak má vůbec vystupování před publikem vypadat, něco o dýchání, o frázování textu, o pauze... setkal jsem se teď při Pražském vajíčku s tolika základními chybami, že vidím spoustu práce. A taky by bylo zapotřebí mluvit o dramaturgii, o tom, co číst, v rodinách je úroveň čtení často velmi nízká a kde se to ty děti mají dozvědět? Tak to by mě bavilo, semináře, dílny, konkrétní práce s dětmi. A třeba časem i s dospělými, přece jen se mi asi začne po režii stýskat. Určitě se k tomu dostanu, na Praze 10 už mám v březnu dohodnuté setkání a chtěl bych pokračovat i na ostatních obvodech..."

Mgr. Ludvík Horváth je člověk, kterému nápady i energie k jejich uskutečnění rozhodně nechybějí. Probírali jsme se spolu dopisy, které rozeslal na adresy jednotlivých souborů, návrhem na způsob hodnocení recitačního vystoupení, poznámkami z porotování Pražského vajíčka. V době, kdy toto číslo AS spatří světlo světa, bude pár dní po přehlídce pražských souborů OTEVŘENÁ PŘEHLÍDKA '93 a na dveře bude klepat dětské OTVÍRÁNÍ. Obě přehlídky prověří stav pražského amatérského divadla a doufejme, že to bude obraz radostný. Pro ty, kteří by se o dobré nápady chtěli s Mgr. L. Horváthem podělit, končím tento rozhovor adresou a telefonním číslem, na kterém ho najdou: Regionální středisko ZUČ - Lidová univerzita - Městská knihovna v Praze, Mariánské nám. 1, 115 72 Praha 1, tel. 232 21 56/lin. 238 s tím, že pracoviště ZUČ je momentálně v domě Magistrátního úřadu v Řásnovce 8, Praha 1, kde ho lze zastihnout osobně. Ale radši si nejprve zavolejte, Mgr. Horváth je muž v poklusu!

R. Hrdinová

Kapitoly z dějin českého dramatu po roce 1945 - XXII

Josef Topol II

Výklad absurdního dramatu dnes přerušíme vsuvkou o textech Josefa Topola z druhé poloviny 60. let, tedy z období Divadla za branou, kde byly v původních premiérách uvedeny. V závěru minulé kapitoly jsme sice naznačili jisté vlivy modelové dramatiky i na Topola, jenže právě jeho hry znamenaly podstatnou (a přísně vzato jedinou skutečnou) protiváhu absurdní dramatiky a představovaly osobitou hodnotu ryze domácí provenience: **Kočka na kolejích** (premiéra 1965, Divadlo za branou se touto hrou otevíralo), **Slavík k večeři** (dokončený 1965, premiéra 1967, s podtitulem „hra ve snu"), **Hodina lásky** (napsaná v letech 1966 až 1967, premiéra 1968, s podtitulem „sen ve hře").

Je nezbytné hned v úvodu zdůraznit, že tato skupina her se zásadně vymyká převažující tradici českého dramatu tím, že v prvním plánu rezignuje na ideologickou (politickou) polemiku. Liší se tím ostatně i od většiny českých modelových dramat 60. let, která člověka zkoumala jako tvora organizovaného (systematizovaného, řečeno se Z. Hořínkem), tedy v určitých společenských souvislostech a zejména konfliktech. Topolovy hry spíše mimoděk usvědčovaly vládnoucí společenské teorie z omylu tím, že proti jejich rádoby objektivistickým schématům zdůraznily subjektivní, niternou sféru lidského života, ovlivněného náhodami, prchavými okamžiky, podvědomím, iracionalitou. Přitom Topol v těchto hrách do jisté míry opustil psychologičnost čechovovského (hrubínovského) modelu, respektive posunul ji směrem k iracionálním, podvědomým příčinám jednání (motivací). Jestliže životní touhy čechovovských postav bývají doprovázeny adekvátními vnějšími atributy jednání (a tak je tomu u Topola ještě v Konci masopustu), tady podobných zdůvodňujících vysvětlivek mnoho nenajdeme.



Podívejme se především na imponující vnitřní logiku vývoje Topolovy dramatické metody, resp. jeho dramatické techniky (poetiky), kterou lze sledovat od prvních her z 50. let převážně v typu hrubínovské dramatiky, jak jsme o tom hovořili v kapitole o českém básnickém dramatu a při výkladu Konce masopustu. Topol sám v jedné besedě konstatoval, jak se mu nad každou hrou vynořovala podoba hry následující, jak si uvědomoval, co v právě dokončené hře není podle jeho představ a naopak co ho zajímá na hře příští. A jeho hry skutečně jako by navazovaly těsně jedna na druhou, jako by jedna vyplývala z druhé, i přes někdy značné vnější odlišnosti. Hlavní směr tohoto vývoje mířil od postupného oslabování příběhu k posílení dramatické situace, což se kromě jiného projevilo oslabením realistických motivů (postupů) ve prospěch motivů symbolistických - předchozí poznámka o proměně pojetí psychiky postav je toho jedním z dokladů.

Jestliže se v Jejich dnu prolínalo několik různých příběhů, které byly hlavním nositelem dramatikova sdělení a základním formotvorným principem, jestliže v Konci masopustu už bylo prolnutí příběhů pevnější a společně vytvářelo ústřední dramatický konflikt hry, pak v **Kočce na kolejích** vnější děj prakticky chybí. Mladá dvojice Évi a Véna se ocitla večer na venkovském opuštěném nádraží, čekají na vlak a v této pozastavené chvilce života, pod doléhajícím vesmírem věčnosti, probírají svůj vzájemný vztah. Vztah utvářený ze směsice lásky a nenávisti, z tužeb a přání, které narážejí na tužby a přání toho druhého. Vztah viděný věcně, o kterém se dá zjednodušeně hovořit jako o střetu ženského a mužského životního principu (jak konstatovala už dobová kritika). Nic víc se tu vlastně neděje, až na drobnou příhodu mladíka, se kterým se tu chtějí porvat dva muži z místní tancovačky. Podobnou epizodu už v následujících dvou hrách nenajdeme, stejně jako ohlas ryze hrubínovské atmosféry okamžiku, která sem doléhá právě z té tancovačky. V **Hodině lásky** jsou atributy příběhu potlačeny ještě víc, není tu takřka nic, co by mohlo nějak osvětlit základní situaci hry (její vývoj), a už vůbec tu události netvoří kauzální řadu v nějakém lineárním čase příběhu. Jde zase o setkání dvojice Ela a Ely (už i jména jsou abstraktní) uvnitř blíže neurčeného interiéru, kam přijde El navštívit Elu. Epizodní postava Teti, která glosuje a člení vývoj dialogu, už nemá svůj epizodní příběh. Tuto postavu v Divadle za branou hrála Leopolda Dostalová, které autor hru dedikoval (mimochodem jména El a Ela jsou patrně odvozena z jejího křestního jména), ovšem později přiznal, že v původní koncepci hry měla být tato postava pouze stínová a že k jejímu dotvoření ho přimělo ohromující herectví Dostalové (v té době legendy českého divadla, kdysi dokonce partnerky Eduarda Vojana!). Původně se měl dialog soustředit jen na dvojici, která zcela analogicky Kočce na kolejích řeší svůj vzájemný vztah. Jenže tady přichází El oznámit Ele, že od ní odchází - tedy od začátku je konflikt vyhrocený, je to vztah na konci své existence, jde jakoby o pokračování (důsledek) dialogu Kočky na kolejích.

Původní příběh se v obou textech zhustil do mezní situace v podstatě existenciální, protože v obou případech jde postavám o jejich bytí. Obě hry jsou vnitřně členěny na několik variant (fází, okamžiků) této základní situace, které jsou od sebe formálně odlišeny a tvoří jakési švy jednolitého dramatického proudu. Všechny tři hry jsou rozměrem jednoaktovky a toto vnitřní členění připomíná náznak jednotlivých dějství. Topolova mezní situace vznikla vlastně zastavením příběhu (ve smyslu vývoje, tedy historie vztahu postav) v jeho klíčovém bodě, v mezním okamžiku, ve kterém musí dojít k rozhodnutí, k nějakému činu. V Kočce na kolejích z příběhu zbylo alespoň rámcové zdůvodnění této situace a její konkrétní dějiště s jeho atmosférou (výlet, čekání na vlak, opuštěné nádraží s ohlasem tancovačky). V Hodině lásky už nic takového nenajdeme, mezní situace je zcela abstraktní a připomíná absurdní drama. Jenže proces, kterým dramatik k této situaci došel, zůstává v textu zakódovaný, a situaci proto nevnímáme jako výchozí tezi absurdní hry, ale jako silnou tresť výchozího příběhu. Proces oslabování příběhu a na jeho pozadí posilování jeho klíčové situace je u Topola sledovatelný, jak už bylo připomenuto, přinejmenším počínaje Jejich dnem.

Je zřejmé, jak se oslabování příběhu ve prospěch situace odrazilo ve znejasnění (abstrakci) Topolova dramatického prostoru. Podobně se ovšem proměnil i dramatický čas - Topol v článku v programu Divadla za branou k inscenaci Klicperova Ptáčníka a svého Slavíka k večeři přesně charakterizoval svou cestu od příběhu k situaci a mimo jiné přiznal, že ho vždycky zajímal lineární průběh času, „souvislá záležitost, sledovaná bez přerušení od svého počátku k svému konci". Konstatoval tu, že proto se vždycky snažil o maximální koncentraci dramatického času (počínaje 24 hodinami, ve kterých se odehraje Jejich den) a že se tato koncentrace podílela i na proměně příběhu do situace. Situace je vlastně statická, je zastavením příběhu a tedy i jeho dramatického času, resp. je koncentrátem tohoto času. Vnější dramatický pohyb událostí příběhu se tedy v těchto Topolových hrách přenáší do pohybu uvnitř situace, do střetu zájmů a tužeb postav, do „vnitřního pohybu postav". O Kočce na kolejích Topol napsal: „Událostí, fabule, vnějšího pohybu je tu proti Konci masopustu málo: šlo především o vnitřní pohyb postav: to dlouhé umrtvující čekání na vlak, který nepřijíždí, v nich zároveň jitří skryté a léty obnošené city, přání, vášně, konflikty."

Topolova dramatická situace je tedy jakýmsi zhuštěným výtažkem jeho dosavadní dramatické stavby hrubínovských příběhů s jejich lyrickými reáliemi (atmosférou okamžiku), symboly (narození - smrt), s čechovovskou pomíjivostí (i tady se postavy jenom na chvilku zastavily na své cestě, zase čekají na svůj vlak nebo jsou na odchodu). Ale na rozdíl od původního hrubínovského modelu tu situace vytváří na postavy bezohledný tlak, stejně jako absurdní dramatika, a právě to bylo cílem

Topolovy nové poetiky. Situace podle něho (volně parafrázuji citovaný článek) musí být „koncentrovaná", musí dostat postavy „do presu", který by je vyhnal „do kraje", vyvolal v nich „závratný pohyb" a vědomí „totální existence": „Ostatně i ve světě, jako v dramatu, se rozhodující pohyb uskutečňuje v 'totálních existencích', v těch, co 'jdou do kraje' - balzamovaný průměr je sotva co jiného než mrtvé přežívání." Ale topolovská mezní situace (v souladu s uchovanými kvalitami hrubínovského lyrického dramatu) nemá být jen maximálně dramatická, ale má „vychýlit skutečnost do nápadnější polohy, blíž k básni, blíž k podstatě". Je prostředkem uvolnění situace z přízemní reality, umožňuje „rozpětí od skutečnosti ke snu, od reality k básni". Ostatně připomeňme podtituly her, které se právě ke snu vztahují. Tato situace je zkrátka novým prostředkem vedoucím ke známému cíli hrubínovské dramatiky, k básnickému pohledu na svět s výrazně lyrickými (poetickými) aspekty, které nahlíženou skutečnost zušlechťují, povyšují na dramatickou báseň.

Ještě nebyla řeč o **Slavíkovi k večeři,** na kterého se sice rovněž vztahuje všechno řečené, ale který, jak bylo připomenuto minule, se svou vnější podobou od druhých dvou her značně liší. Přece jen tu situace postrádá zmíněné kvality, možná proto, že si nedokážeme dost dobře představit její výchozí příběh. Je to morbidní situace jako vystřižená z beckettovské dramatiky, končí kafkovskou vraždou, repliky jsou občas prvoplánově „absurdní". Ale hra předznamenává i některé rysy pozdějších Topolových textů (Sbohem Sokrate!). Topol ji napsal v šedesátém pátém roce po svém návratu z Ameriky jako „zlý sen" a poprvé si hru (spolu se svou úpravou Klicperova Ptáčníka) sám režíroval. To zdánlivě bizarní spojení líbezného Klicpery se zlým americkým snem o návštěvě nápadníka v bizarní rodině své vyvolené, kde ho (jako všechny předchozí) čeká smrt, Topol v programu k inscenaci zdůvodnil pro obě hry společnou krizovou situací člověka zahnaného do úzkých. Slavíka s Kočkou na kolejích a s Hodinou lásky, ale i třeba s Jejich dnem ovšem spojují další Topolova fixní témata, která jsme v našich úvahách nezmínili. Dokonce v programu k inscenaci Topol konfrontoval výňatky ze Slavíka s pasážemi z Jejich dne, aby ukázal, že někdejší polemika Dohnala s Vladimírem je analogická polemice Slavíka s Otcem: v obou případech šlo o vztah k životu, o různá životní přesvědčení. Samozřejmě, pokaždé s jinými životními zkušenostmi a filozofickým zázemím svého autora.

V závěru chci zmínit ještě jeden rys Topolovy dramatiky, který ji přes určité vnější shody ostře odlišuje od poetiky absurdního dramatu. V absurdní (modelové) dramatice autor modeluje situaci a život svých postav s předem daným transparentním cílem, zůstává výsostným pánem nad svými postavami. Tvoří svůj vlastní řád skutečnosti, se svými zákonitostmi. Topolova metoda naopak respektuje nezměrný chaos skutečnosti, ve které jeho postavy žijí svůj samostatný život, jednají v logice svých daností a konkrétní životní situace. I v tom se projevuje podstata Topolovy dramatiky vycházející z vyprávění příběhu a pokorného pozorování života. Autora jeho vlastní postavy vedou dramatem podobně jako diváka: „Protože bytosti ve hře mluví a jednají za sebe (přímo, nezprostředkovaně), podrobuje si jejich organismus svůj prostor v rozlehlé skutečnosti, která je kolem nich, vymezují si tento prostor v chaosu, kterým se pohybují: i když jen „provádějí nás chaosem", labyrintem, protože reagují, pojmenovávají, svědčí. Neříkám, že chaos překonávají: a přece jím provádějí, mohou se stát našimi průvodci v chaosu (ne snad těmi, kteří mu rozumějí, nebo se v něm dokonce vyznají, ale kteří jím - přesto - procházejí). V nepřeberné skutečnosti neosobního světa hledají prostor pro člověka. Přiznáme-li, že chaos je tajemství, předpokládáme, že jsou to bytosti, které se právem „nevyznají", které nejdou za jistým cílem, ale spíš bloudí k jistému cíli, a tedy po cestě, která není bez překvapení a náhlých zvratů (i když nevylučujeme, že se konečný bod bude podobat výchozímu). Tento postup může být i nanejvýš dobrodružný. - Protagonistou dramatu je pak ten, kdo se nevyzná, bytost nejistá, hledající a pochybovačná." (J. Topol v „Pražském rozhovoru" v programu k Maškarám z Ostende a Kočce na kolejích, tedy k zahajovacímu představení Divadla za branou 23. listopadu 1965).

„Bytost nejistá, hledající a pochybovačná" je fixním tématem i objektem Topolovy tvorby. Divadlo za branou uvedlo těsně před svým zánikem jeho hru Dvě noci s dívkou, a pak se perzekuovaný Topol na dlouho odmlčel. Mimo jiné proto, že jeho poetikou se dost dobře nedá psát do šuplíku, bez přímého kontaktu s konkrétním souborem, a také proto, že dobu zase nejvíc zajímaly ideologické a politické disputace. Ale to už by bylo na další kapitolu. Vzhledem k tomu, že z trojice dnes probraných her je nejméně známý a nejméně dostupný Slavík k večeři, uvedeme krátkou ukázku právě z této hry.

Josef Herman

Josef Topol
Slavík k večeři

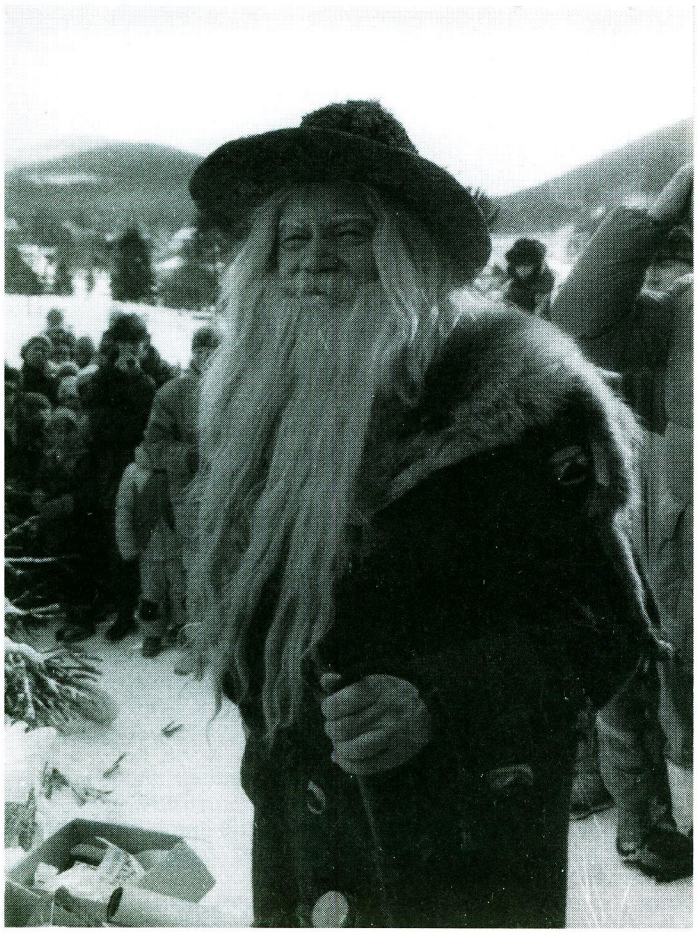
Matka: Neotravuj nám hosta! Jsme rádi, že ho máme. *(Všichni začnou na Slavíka dotírat)*
Syn (*dá Slavíkovi kamarádský štulec):* Máme ho tak jako tak.
Matka *(odstrčí syna):* A hned je všecko jiné. Jste tu jak zrcadlo, do kterého se můžeme podívat -
Dcera *(otočí si Slavíka k sobě):* Jako dveře, na které můžeme zaklepat -
Syn *(zkroutí Slavíkovi ruku za zády):* Je to lepší než gramofon.
Otec *(vstoupí mezi matku a dceru):* Kdybyste tady nebyl, museli bychom si vás vymyslet.
Dcera: A kdo si ho vymyslel? Můžete děkovat jen mně!
Matka (*na dceru přes otcovo rameno):* Nebýt mne, ani ty bys tu nebyla. Mně můžeš děkovat!
Otec: Jestli může někomu děkovat, tedy mně.
Matka: To jsou řeči!
Syn: Nechte toho.
Matka: Poděkovat je slušnost.
Dcera *(matce a otci):* Tak vám mockrát děkuju. Oběma.
(Otec s matkou stojí vedle sebe, usmívají se)
Matka *(Slavíkovi):* Tady nás máte. Jak jsem řekla, napovrchu jsme všelijací, ale vespod -
Dcera: Uvnitř.
Matka: Ale uvnitř - ona mě to nenechá říct! *(Dá dceři pohlavek)* Ještě jednou a vlepím ti facku. *(Slavíkovi)* Ještě pivo?
Slavík: Ne, děkuju hezky.
Matka *(vítězně):* Slyšíte ho? *(Jde ke Slavíkovi, který si sedl do lenošky, a přisedne si k němu na opěradlo)* Že vy nejste má krev! Že jsem vás nenosila pod srdcem! *(Sáhne Slavíkovi do kapsy u košile)* Synáčku. Vezmu si od tebe cigaretu. Mám svoje, ale připadá mi, že to docela jinak hoří a voní, je to opravdu požitek, zapálit si tvoji cigaretu. Není tak vysušená. Já dávám do krabičky kousek jablečné kůry, což ty nemusíš dělat.
Dcera *(dává si stužku do vlasů, Slavíkovi):* Uvažte mi tu stužku.
Slavík *(váže jí do vlasů bílou stužku):* Měli jste mi nechat mé hodinky.
Dcera: Tady zapomenete, co je čas. Přijít k nám, to je jako odebrat se na věčnost.
Matka *(kouří s požitkem cigaretu):* Tydli fidli.
Slavík: Už je hluboká noc. A nadouvají se záclony. Něco přijde!
(Smích)
Dcera: Hodiny tady nejsou. Jenom soumrak a svítání, noc a den.
Matka: Kdybys nebásnila.
Dcera: To je taky to jediné, co opravdu je.
Matka: Ty důro.
Dcera: Jinak všechno je výmysl, zbytečnost -
Matka: Já jsem vosk!
Dcera: Řekněte sám, co to je půl třetí odpoledne? Nebo jedna hodina v noci? Vstáváme, když se probudíme, jíme, když dostanem hlad -
Slavík: A kdy chodíte spát? *(Zívá)*
Otec: Jak to na koho přijde. Třeba na druhém schodě nahoru, nebo uprostřed řeči -
Dcera: Spíš uprostřed ticha.
Otec: Než byste řekl „švec". *(Zívá)*
Dcera: Moc toho nenamluvíme, když jsme sami. *(Pokládá hlavu na stůl)*
Otec: Někdy se toho namluví, až až. Jenže my to už nevnímáme. *(Usíná)*
Syn: Kolikrát přespíme na podlaze, a když se vzbudíme, nalezem do postele a zíváme - *(Usíná)*
Matka: Já se bojím, někdo honem zapálí svíčku - *(Usíná)*
Slavík *(je pozoroval, plíží se tiše ke dveřím, bere za kliku - dcera shodí rukou se stolu talíř, všichni se proberou)*



Na summitu Krakonoše s Pradědem



Předposlední únorový víkend patřil v Harrachově tradičnímu masopustnímu reji masek. Po slavnostním přípitku a projevu vládce hor Krakonoše, v němž nechyběla ani varovná slova na adresu ekologického stavu krkonošského parku, vypukl víkend plný soutěží a her pro děti i dospělé. Mezi cenami pro vítěze byly i hodnotné zájezdy do hor nebo za sluníčkem. Největší pozornosti se - jak jinak - těšily masky. A tak vám nabízíme malou fotoreportáž Pavla Štolla z krkonošských svahů. I takhle může vypadat divadlo...







1) Krakonoš se usmívá pod fousy, ale zdá se, že má taky své starosti.

2) Vzácný host, vládce Jeseníku Praděd, uzavřel se svým sousedem Krakonošem přátelství na věčné časy a nikdy jinak.

3) Huculskému koníkovi, který přivezl Praděda, zima nevadí.



4) Půvabné mažoretky se těšily pozornosti zejména pánských diváků. Ale pozor, čert nikdy nespí!



5) A takhle to pak dopadne!

6) Jaký by to byl vládce bez ochranky a vlastní policie. Ta Krakonošova budila úžas parádními uniformami i nevídanými medailemi.

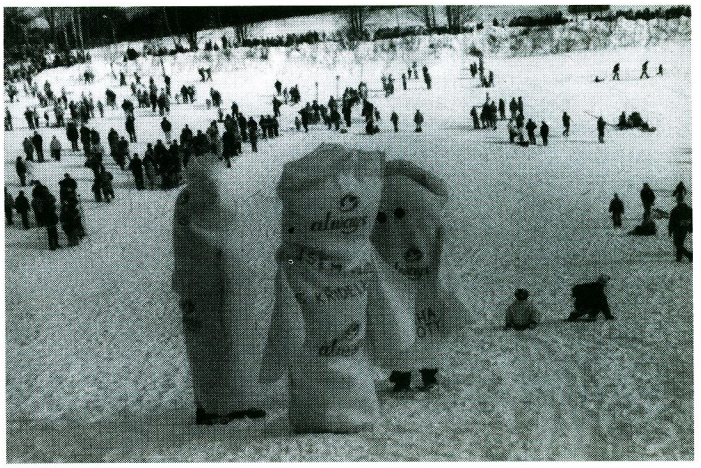
7) Masky letošního masopustu svědčily o nápaditosti tvůrců. Velký zájem byl třeba o tuhle skupinku neandrtálců.
8) O čertovské dvojici ani nemluvě. Návod na přípravu: saze + sádlo (navrch i uvnitř).















9) Invalidní vozík nahradily saně a princezna byla v kruhu kamarádů moc spokojená.
10) Ségra je teda v kroji, ale já jsem Vinnetou...

11) Takhle vypadá vliv televizní reklamy na dětskou duši. Za rok tu potkáme třeba...
12) A jsme na dně. Tak za rok nashledanou!

VÁŽENÍ KOČOVNÍ HERCI !
VÁŽENÍ PŘÁTELÉ DIVADLA V TRÁVĚ !

Vyhlášení národní přehlídky **Divadla v trávě 30. 7. - 1. 8. 1993**
(viz d'ARTAMAn 7/92 a Čs. loutkář)
nevyvolalo sice kladení otázek, připomínek či podmínek (od českého amatéra v přehršli očekávaných) ...
AVŠAK již první vlašťovičky čilé slétají se a hlásí.
Pochopitelně, že registruji Kapku z Humpolce, Luďka z Prahy i Bílé divadlo z Ostravy - přesto však:
Chcete-li se kdo přehlídky zúčastnit, vyplňte závaznou přihlášku
(např. vzor v d'ARTAMAnovi 7/92) a odešlete na kontaktní adresu
Josef Brůček, Kulturní dům U nádraží 602 (to je u nás baráků, co?), **Bechyně, 391 65.**
Jestli vše vyjde tak, jak předpokládám (a mně vychází málokdyco),
možná, že vám zaplatím ubytování, stravu i část cestovného.
Zcela jistě bude přítomno několik odborníků, kteří povedou diskuse o viděném.
Protože se na přehlídku může přihlásit každý, žádám vás alespoň o částečnou sebekritičnost.
A předem za ni děkuji.

N E V Á H E J T E ! P O S Í L E J T E P Ř I H L Á Š K Y !

Neboť jinak přijdete o potěšení si v Bechyni na louce čerstvě pokosené,
svěže zelené, po mléku vonící, hnojem se živící Z A H R Á T !!!

ZASTAVENÍ
Co s kritérii?

Tohle Zastavení by se také mohlo jmenovat Co s porotami, protože o jejich postavení a smysl v současném amatérském divadle jde v souvislosti s kritérii především. Ale nejde jen o ně. Rozsah té otázky je širší, hlubší, zasahuje do souvislostí podstatnějších. Vyplývá to už ze samotného pojmu kritérium, neboť jde o měřítko, jímž posuzujeme, hodnotíme nějaký jev. V tomto případě amatérské divadlo. V tom spojení těch dvou slov - amatérský a divadlo - byla ovšem vždycky složitost a jistá ošidnost. Vždycky se musela hledat určitá vyváženost, která by v kritériích sjednocovala kvality divadelní s respektováním specifičnosti amatérismu.

Máme však za sebou velmi dlouhé období, kdy pro nemalou část amatérského divadla začaly platit normy, jež preferovaly kvality divadelní. Amatérští divadelníci hojnou měrou přijímali za svá kritéria, jež vycházela z obecných principů divadelních a nijak se neproměňovala a už vůbec ani v nejmenším nesnížila přihlížením k amatérské specifice. Proč tato norma začala platit, proč došlo k této shodě mínění některých amatérů s profesionály, kteří ta divadelní kritéria šířili a rozvíjeli, je jasné. Hlavní důvod tkvěl v celém stavu prostředí (předlistopadového), v němž se divadlo pohybovalo, k němuž budovalo nesčetné vazby a s nímž se potýkalo. Za těchto velice zvláštních okolností, jež odporovaly základním principům samosprávy a autoregulace, které charakterizují divadlo ve sféře řídící, došlo k tomu, že profesionální divadlo předalo některé funkce samosprávné a autoregulační amatérské větvi. A tím vznikly předpoklady, aby v amatérském divadle začala působit vysoká kritéria divadelní kvality. Celý systém soutěží přispíval k jejich rozšiřování a upevňování. Zejména na vrcholných přehlídkách národních a „federálních" už nemohlo projít představení, které by se nedalo těmito kritérii hodnotit. Ty výkřiky „kdo to sem přivezl" byly jen emfatickým výrazem přesvědčení, že nic jiného nemůžeme jako amatérské divadlo přijímat.

Bojoval jsem svého času za to, aby Jiráskův Hronov v tom roce, kdy nebyl „federální", byl sestaven z představení, jež jsou nominována z kraje a jež se do této tehdy amatérské Mekky dostanou jako výsledek automatického postupu - bez ohledu na to, zda jsou zařaditelná do kategorie měřitelné těmi nejvyššími kritérii. Vždycky tento výběr, jenž chtěl respektovat skutečný stav amatérské práce v celé šíři, narazil, pokaždé se ozvaly hlasy, že jsou přece lepší představení, tak proč se sem vozí kvůli nějaké nominaci tyto slabotiny. A pak se už objevilo heslo inspirativnosti, které definitivně kodifikovalo nejvyšší kritéria divadelní. Neboť - jak bylo zřetelné - inspirativností se rozuměla především divadelní Událost.

Jistě - na této bázi dosáhlo amatérské divadlo svého času významných úspěchů. Zejména v těch sférách, kam z těch nebo oněch příčin (opět díky tlaku prostředí) profesionálové nemohli. Už před lety jsem si však kladl otázku, jestli je to správné, že my profesionálové takto tlačíme amatérské divadlo do poloh kritické reflexe a sebereflexe, které odpovídají kvalitě tvorby jen malé skupiny amatérských souborů. Ti ostatní, kteří tato kritéria přijali a snažili se v jejich duchu pracovat, je nemohli nikdy v praxi uskutečnit; vždycky zůstávali pod nimi, vždycky byli vlastně nedostateční. Přes svou nejlepší vůli, snahu, pracovitost, poučenost. Vím, pozvedla se tím všeobecná úroveň amatérského divadla, klasické „prťáctví" se svým diletantismem a někdy i nafoukaností, která pramenila z toho, že „naši sousedé nám rozumějí a tleskají", bylo často zcela zlikvidováno nebo odsunuto na okraj. Neboť ta kritéria působila nejenom v práci porot, na soutěžích a v různých diskusích o viděných představeních. Prosazovala se i v různých vzdělávacích akcích, rozleptávala praktickou cílenou činností metodickou ten diletantismus a to „sousedské" pojetí divadla.

Jenže: ať chceme nebo nechceme, tohle všechno bylo možné, ta kritéria získávala takovou váhu a takovou působnost jako výraz norem, v nichž platila shoda o funkci divadla se systémem, jenž tuto funkci přijímal, jenom proto, že tu bylo ono prostředí, které vyvíjelo svůj „nenormální" vliv. To prostředí je pryč. A smysl divadla - jako ostatně každého uměleckého druhu a každého uměleckého jednotlivého díla - se jako estetická a umělecká hodnota potvrzuje a realizuje jen tak, že je nějaká míra shody se systémem norem, které platí v nějakém společenství. Současnost klade pro divadlo tuto otázku obecně. Ale nechci se na toto pole pouštět. Budu pod tím společenstvím chápat jen amatérské divadelníky. A protože norma je historicky proměnlivý fakt, tak se ptám, zda po tak velkém společenském otřesu, jímž začala transformace naší společnosti, mohou platit normy minulé. A tím i kritéria, jimiž jsme tehdy poměřovali divadla.

Aby bylo jasno: nemyslím si, že se mohou změnit představy o tom, co je kvalitní divadlo; představy, které každý z nás získal svou zkušeností. Dokonce jsem v této době, která tak relativizuje všechny názory, přiznává jim stejnou platnost (nebo neplatnost) a nevěří na jakoukoliv pravdu, přesvědčen, že existuje několik principů, kterými se dá měřit divadlo jako umělecký druh a z nichž lze vyvodit kritéria, která dovolí určit cosi, co bychom mohli nazvat uměleckou (divadelní) hodnotou. Ale to všechno nemění nic na tom, že si myslím, že právě tato hodnotová měřítka v této obecné rovině umělecké (divadelní) jsou tím, co lze ve stejném rozsahu a ve stejné míře uplatňovat dnes v celku amatérského divadla.

Mám někdy - přiznám se - pocit, že mnozí amatéři cítí obrovské ulehčení, že se těchto kritérií zbavili, že - ať si to přiznávají nebo ne - jejich tlak pokládají za výrazný projev „totalitního metodického řízení" a neučiní nic (pokud ještě pracují, hrají), aby se s těmi kritérii znovu kdykoliv potkali. To znamená, že se prostě vyhnou jakýmkoliv soutěžím, jakýmkoliv hodnocením a konfrontacím. Budou hrát pro své „lidi" a pokud pocítí touhu se sejít s jinými amatéry, učiní tak bez účasti těch, kdo by ta divadelní kritéria chtěli vyslovovat. Dobře. Můžeme to třeba chápat jako projev anachronismu, návrat do dávné minulosti. Ale: existují dnes pro další soubory, které nechtějí tento návrat normy, jež by je - kromě výjimečných případů, o nichž nemluvím a jichž už je zatraceně málo - na základě svobodného, nezávislého rozhodnutí vedly k tomu, aby přes všechny věčné potíže, přes více proher než vítězství znovu a znovu usilovaly o výraznou divadelní kvalitu? Opakuji znovu: problém není jen v amatérech, amatérském divadle, ani v divadle vůbec. Je v transformaci celého společenského systému, jenž koneckonců rozhoduje o podobě přijetí a nepřijetí norem.

Vím, že jsme v přechodném období, že bude nějaký čas, jejž si vůbec netroufám odhadnout, trvat, než se normy začnou ustalovat. Jasné je však to, že normy pro funkci, smysl a hodnotu amatérských představení i komplexní smysl amatérského divadla, jež jsme promítli do našich náročných divadelních kritérií, neplatí. Snad jen pro některé a jen zřídka. Mohl bych uvést příklady, které dokazují, že provozování amatérského divadelního hraní je prostě nepotřebuje. A někdy se jich dokonce toto divadlo okázale a manifestačně vzdává i ústy lidí, kteří byli takříkajíc těmito kritérii odkojeni. Důraz se prostě přesunul na to druhé slovo - na amatérismus. Pro některé to znamená - jak jsem už řekl - návrat k „sousedskému" divadlu, pro jiné je to jakási komunita (společenství) spřízněných duší, které představení chápou jako příležitost k přátelskému setkání a jeviště jako možnost vyslovit se v tomto společenství. A nakonec: neprojevuje se v tomhle „sousedském" divadle společný rys, jenž je možná dnes normou amatérismu?

Odpověď neznám. Ale co vím, je to, že tak vysoká kritéria divadelní se brzo ocitnou ve vzduchoprázdnu, že snad je bude možné používat ještě nějakou dobu na vrcholných amatérských podnicích, ale dole budou čím dále tím méně přijatelná. Bude to projev normy, která nefunguje. Co potom budou dělat poroty na přehlídkách nižšího řádu? Co budou dělat soutěže, když buď zazní tato kritéria a pak nikdo neobstojí - nebo nezazní, ale potom dojde ke krachu „výš", kde tato kritéria se důsledně rozvinou? A přihlásí se posléze vůbec někdo do soutěže, když bude vědět, že musí takhle vždycky narazit? A on přece pro tohle amatérské divadlo nehraje.

Jan Císař

K dramaturgii divadla poezie (24)

BUBENÍK NA STRUNÁCH MŘÍŽÍ

Česká katolická poezie 20. století - to je nepominutelné a nosné téma, téma natolik živé a životodárné, že jeho tradici v podstatě neporušilo ani soustavné čtyřicetileté opomíjení, zamlčování až vyhlazování, vyřazování z knihovních fondů, programové pomíjení v ediční a vzdělávací činnosti a perzekuce nejvýznamnějších představitelů. Co jméno - to výsostný básnický zjev a zároveň tragický životní osud poznamenaný ne-li umučením, pak alespoň umlčením buď ve vězení nebo ve vyhnanství, ať už faktickém nebo alespoň kulturním. Takto obecně podané osudy konkrétních básníků jsou smutným a výstražným mementem a argumentem proti těm, kteří raději rychle zapomněli, otřásli se a dnes tvrdí, že oni nic, že nemají nic společného s těmi, kteří potlačovali, ponižovali a likvidovali tvůrčí lidi, jejich dílo a kulturu vůbec.

Proto je potřeba si znovu a znovu připomínat čelné představitele katolické větve české poezie, počínaje *Katolickou modernou*, která dala na přelomu 19. a 20. století české literatuře takové tvůrce, jakými byli např. básník *Xaver Dvořák* (1858-1939), literární kritik a teoretik *Sigismund Ludvík Bouška* (1867-1942), či básník a kulturní činovník *Karel Dostál-Lutinov* (1871-1923). V časové posloupnosti se pak nemůžeme vyhnout *Staré Říši Josefa Floriana* (AS 8/91) a s ní spojenými osobnostmi jako byl kněz a básník *Jakub Deml* (1878-1961) či všestranný literát *Jaroslav Durych* (1886-1962). Se staroříšskými kulturními aktivitami jsou do značné míry spojeni i další jedinečné básníci - *Bohuslav Reynek* (AS 6/90), *Jan Zahradníček* (AS 7/90), *František Lazecký* (1905-1984), *Josef Kostohryz* (1907-1987), *Klement Bochořák* (1910-1981), *Jan Dokulil* (1910-1974) či *Zdeněk Rotrekl* (nar. 1920). S výjimkou Lazeckého a Bochořáka prošli všichni komunistickými lágry, hned nato byli rehabilitováni a brzy poté opět vypovězeni z tehdejší literární scény. Takový byl i osud básníka, jehož Antonín Kratochvíl pojmenoval tak, jak já jsem se odvážil nazvat tento článek...

Nevím, co míní vaše bědování,
spíš znám, co míní jirovcový list
svým křídlem sepjatým,
svou širou dlaní,
a smyslem jeho pádu jsem si téměř jist.
Ba spíš i vodami, jež plynou nikam,
i mlčky jdoucích oblak chorálem.
A slova vroucně tajemná si říkám:
je den, buď Bože pochválen.
Jsem zde jak tráva,
z kořenů mých také
tma bezejmenná určuje můj růst
i cesty mé, ach často křivolaké,
i vzdušný proud, jenž vodí slova z úst.
Slunečné oko na tvém vinobraní
uzrálou moudrost sklízí, země, již.
Nevím, co míní moje bědování.
Jsem zde, to ostatní ty, Bože, víš.
(Sedmihradská zem, 1937)

Básník a dramatik **Václav Renč** se narodil 28. listopadu 1911 ve Vodochodech u Roudnice a zemřel před dvaceti lety 30. dubna 1973. V nakladatelské poznámce prvního vydání Renčova dramatu Marnotratný syn (Praha, Vyšehrad 1942) si můžeme přečíst tuto charakteristiku autora: *generace, v jejíž družině dobyl si stejně čestného, jako osobitého místa především radostnou plností života, vyzařující z jeho básnického díla. S obdivuhodnou schopností vnitřního zraku proniká Renč k tajemství života a s úžasem vášnivého obdivovatele krásy sklání se v náboženské pokoře* (podtrhl jx) *před tvůrčím principem, řádem a jednotou. Z jeho tvorby všude tryská okouzlení uměním a okouzlení ženou, radostná píseň domova a pevná víra v Boha, jimiž Renč zmáhá skutečnost a řídí vše v organické jednotě.*

Nepočká dílo včera
opuštěné
ve chvíli, kdy se hořet
chystalo.
Hle, jak se plamen o své
újmě žene,
co nezvroucnělo, u dna
zůstalo.
Teď, kdybys chtěl v ně ještě
zasáhnouti,
jako bys rukou stavil řeky
spád.
Co přímit máš, se tíhou svojí
hroutí,
co mělo nebýt, vidíš narůstat.
Je pozdě již, jsi k nepotřebě
tady,
z lítosti marné budueš si
hrad.
Do tebe kles den ještě včera
mladý
a zdvihl v srdci hladinu
tvých ztrát.
Nepočká dílo, nepočkají
dnové,
jež za hřívu si v letu chytit
měl
a dohníst je k plnosti zářijové.
O naději chudší, do naděje
nové
svou sázku zvyš o všechno, co jsi chtěl.
(Vinný lis, 1938)

R. 1936 ukončil Václav Renč doktorátem studia na filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Poté se stal redaktorem Svazu československých knihkupců a nakladatelů, později pracoval v redakci katolického časopisu Rozhledy a moravského katolického nakladatelství *Novina*. V těch letech, jak vyplývá z uvedené bibliografie, publikoval své první sbírky, které byly čtenářskou i odbornou veřejností (jak patrno již z uvedené ukázky) hodnoceny vysoce pozitivně. Renč v nich nezapírá svůj hlavní inspirující vzor, jímž byl básník a esejista *Otakar Březina* (1868-1929). Vedle něj měli na jeho básnický vývoj vliv také němečtí autoři, zejména *Reiner Maria Rilke*, jehož poezii Renč převáděl do češtiny se závidění hodnou lehkostí a bravurou.

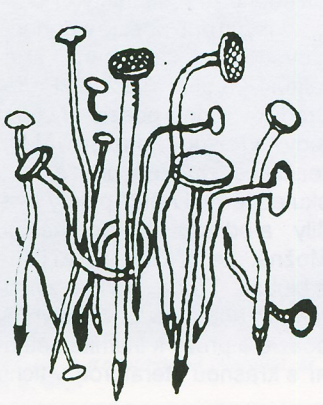


Václav Renč, foto archív

Čas, který jsi nám dal, jsme dávno utratili
a ze svých nadějí se neshledáme s žádnou,
až pukne podzim šťáv a purpurové síly
usednou na větve a s větví na zem spadnou.
Jak ztroskotavší loď svou nekonečnou míli
a výšku mrtvý pták, již choval v křídle svém,
plod jabloň promrzlá, noc probděná svůj sen -
čas, který jsi nám dal, jsme dávno utratili...
Ach noci ztracené teď obracejme v den!
(Sedmihradská zem, 1937)

Ale už v citované ediční poznámce z roku 1942 se praví, *že hymnický pathos kovově jasného zvuku [Renčových sbírek], stejně jako lyrická zpěvnost jeho veršů, především však neochvějné úsilí o hutný, konkrétní, plastický výraz, o vnitřní napětí, o dynamiku slova a verše dávají tušit, že od Renče můžeme mnoho čekat i v oblasti dramatické.* Toto tušení Václav Renč nezklamal. Jakkoli jsem příznivcem poezie, v případě Václava Renče mi nezbývá než konstatovat, že jeho literární význam spočívá spíše v činnosti dramatické. I když je třeba říci (a byli jsme toho mnohokrát

svědky i prostřednictvím tohoto cyklu), že termín *rozený dramatik* je proti pojmu *rozený básník* vysloveně unikátní. Naopak jsme byli svědky toho, že mnozí básníci lyričtí působili také (s většími či menšími úspěchy) jako básníci dramatičtí - Jan Neruda, Jaroslav Vrchlický, Viktor Dyk či Jiří Mahen. Podobnou tvůrčí cestou prošel i Václav Renč, který právě v oblasti básnictví dramatického otevřel českému divadlu nové tvůrčí perspektivy. Bohužel bylo jeho dílo v letech totality zapomínáno tak důsledně (a je k tomu třeba připočíst i fakt, že divadelní kumšt je uměním přítomné chvíle, uměním, které se bohužel nejsnáze zapomíná), že Renčovy stopy v dalším vývoji české divadelní kultury jsou velmi nezřetelné. V připojené bibliografii jsou uvedena nejdůležitější Renčova dramatická díla, podrobněji se zastavíme u dramatu, které je určitým vrcholem jeho uměleckého snažení. Mělo premiéru v roce 1944, jmenovalo se *Císařův mim* a poukazuje na onu sílu divadelního umění, která se osvědčila jak za protektorátu, tak za komunistické totality. Toto drama ve svém prvním plánu řeší kontroverzní problém života či umění či (chcete-li) kultury a politiky. Genesius, mim na dvoře římského císaře Dioklecián, hledá po smrti své milenky vysvobození i uklidnění v umění, v divadle. Jako svobodný člověk se v umělecké činnosti nemůže vyhnout kontroverzi s panující mocí a ideologií. To ho přivádí až ke konverzi, zásadnímu rozporu s panující mocí a později k mučednické smrti a svatořečení. Tedy působivě zpracované „věčné" téma o rozporu mezi reálným životem a jeho uměleckým obrazem, mezi kulturou a politikou, téma, jež nepozbývá platnosti ani dnes.



Ale vraťme se k Renčovi - básníkovi opět ukázkou, jež charakterizuje další obecně platnou vlastnost dobrých básníků. Ve sbírce *Vinný lis* si v básni *Hodina předjitřní* (věnované českému historikovi Josefu Pekařovi) přečteme až vizionářské (doufejme, že se tato vize uskuteční) verše věnované rodné zemi:

Mé Čechy královské, jež
jako strážná zvěř
a jako živný déšť ležíte
v cévách moří!
Již cválá hodina, kdy mlčící
ten keř
pod rukou plamennou se
celý rozhovoří,
již vody chvátají se všechny
vínem stát,
tím vínem krvavým, jež
lisoval váš kníže.
Smrtí už zkušené, zbodené
kopím zrad,
vstanete, Čechy mé, jak
strašné jitro kříže.
A vodstvem svým vážíte
mořské vody,
tak vznesete svůj soud nad
námi, nad národy.

O to děsivější a historicky tragičtější je, jak se tato země ve svých představitelích (a potažmo i občanech) zachovala k těm, kteří ji skutečně milovali, tak jako milovali bližního svého skrze lásku k Bohu, který miluje všechny i tím, že jim neodpouští. Byla to tato země, která básníka inspirovala k veršům takřka rezignovaným a hořkým:

Pojď duše neklidná!
Už dosti
jsi nasnila svých marných
snů.
Jen zavíří, a bez radosti
prázdnotě hasnou do jícnu.
(Popelka Nazaretská, 1969)

Po válce působil Renč jako dramaturg v olomouckém městském divadle, r. 1947 přešel jako dramaturg a šéfrežisér do brněnské Mahenovy činohry. R. 1948 byl tzv. akčním výborem z divadelní práce vyloučen a o čtyři roky později ve známém intelektuálském procesu (s tzv. Zelenou internacionálou) odsouzen na dvacet pět let těžkého žaláře za smyšlenou špionáž ve prospěch USA a Vatikánu. Roku 1962 byl z vězení propuštěn a od roku 1964 byl dramaturgem olomoucké operety (Divadlo Oldřicha Stibora.) Divadlu zůstal pak Václav Renč věren až do své smrti. V té době byl jako autor už opět na indexu...

Renč - básník ve vězení dozrál a ve svých verších z té doby se dobírá základních pravd o tomto světě a lidském životě. Do značné míry je to dáno tím, co jsem už jednou v tomto textu podtrhl, tedy **pokorou**, s níž křesťan (katolík) přijímá svůj úděl. Pokora je, domnívám se, jednou ze základních křesťanských ctností. Měl by to být základní pocit člověka jak ve vztahu k Bohu, tak ve vztahu k bližnímu. A taková pokora charakterizuje dobré básníky obecně a křesťanské samozřejmě. U těch je stále přítomna, byť jsou v určitém období svého života pouze *bubeníky na strunách mříží*, jak se to přihodilo Václavu Renčovi. A právě odtud by měl přijímat inspiraci i dramaturg divadla poezie, neboť pocit pokory prožitek poezie umocňuje. A navíc jsme svědky toho, že *absence pokory se negativně projevuje nejen ve společenském životě českém, ale i v lidské civilizaci jako celku.*

Básní, která vyjadřuje autorovu pokoru, ukončíme také vyprávění o básníku Václavu Renčovi. Básní, která je svědectvím o tom, co básník cítil a prožíval ve vězení, daleko od světa, a přesto smířený, vyrovnaný a - pokorný.

Tobě, má drahá, němým
prstem píši
do vzduchu hrobky, v níž
jsem zazděný.
Zde dal mi Bůh, jenž jediný
mě slyší,
mých dnů, mých snů
nahmatat kořeny.
Na tebe myslím, kterou
daroval mi
jako líc k rubu těla, duše
mé.
Dnes nocí prosím
kajícnými žalmy:
kéž za slunce se ještě
sejdeme!
Na tebe myslím, na tvůj
život chudý,
tím chudý, že jsem stále
z něho bral,
ty ženo má, ty moje se vším
všudy,
tím bohatý, že dáváš
z něho dál.
Na tebe myslím. A mé
srdce v hrobě
dere se k oknu modrých
nadějí.
Čas nedotepal! Zase přijdu
k tobě,
dlaň ochladlou ti znovu
zahřeji.
A životem tvým jako sadem
novým
se rozhlédnu: zde
zasadíme strom!
Co neuměl jsem říci, teprv
povím.
A budou ještě písně v sadě
tom!
A budou ještě, budou
písně, ženo,
do nichž se oba celí
vejdeme!
Co tebou dal mi Bůh zde
nalezeno
slévá se k hudbě u dna
duše mé.
(Via dolorosa, 1977)

Jiří Brixi

Výběr z bibliografie:

Básnické práce:
Jitření, 1933
Studánky, 1935
Sedmihradská zem, 1937
Vinný lis, 1938
Trojzpěvy, 1940
Perníková chaloupka, 1944
Zahrajem si na chvilenku, 1947
Setkání s Minotaurem, 1969
Popelka Nazaretská, 1969
Skřivaní věž (výbor z lyriky 1941-1962), 1970
Pražská legenda, Roma 1974
Via dolorosa (výbor veršů Z. Rotrekla, V. Renče J. Palivce), Toronto 1977
Sluncem oděná, Roma 1979
České žalmy, Roma 1989

Dramatické práce:
Marnotratný syn, 1942
Císařův mim, 1944
Barbora Česká, 1944
Komedie z kornoutu, 1944
Královské vraždění - Polonius, 1967
Hoře návratu (Marco se vrací), 1969

Kulhavý mezek v brněnské Jitřence

Město Brno bývalo před nedlouhým časem doslova líhní tradičního i experimentálního amatérského divadelnictví. Doba se ovšem změnila, renomované soubory se rozešly nebo odmlčely, ochotnická Thálie stagnuje. Naštěstí se opět začínají ozývat - a to většinou s původní tvorbou - jak kolektivy starší (např. Studio Dům nebo Prostor), tak nově utvořené (Alibistické divadlo, Divadelní spolek K.O.LAPS).

Oživení své aktivity zaznamenala také Divadelní společnost Jitřenka na Tučkově ulici, širší veřejnosti známá hlavně vleklými spory o definitivního majitele a budoucí, nejúčelnější využití svého působiště. Momentálně tu dopoledne pro mateřské školy a o víkendech pro všechny ostatní zájemce hraje dosti široký repertoár (Když jde kůzle otevřít, Míček Flíček, Posvícení v Hudlicích. Čtyři pohádky o jednom drakovi, Šípková Růženka, Tajemství zlatého klíčku, Pohádka panáčka Malíčka) dosavadní uživatel - renomovaný loutkářský soubor. Nyní se zde představila také činoherní skupina Jitřenky, a to hrou Oldřicha Daňka Kulhavý mezek aneb Výbuch na jičínském zámku.

Oldřich Daněk, plodný dramatik, prozaik, filmový a televizní scenárista, ale také herec a režisér, patří už řadu let k výrazným osobnostem soudobého českého divadelnictví. Právě v Brně se jeho bohatou tvorbou velmi soustavně zabývalo Městské divadlo - Divadlo bratří Mrštíků, kde postupně proběhly premiéry deseti jeho textů. Náleží k oněm „obtížným" autorům, jejichž námětově i žánrově pestrá dramatika osciluje kolem problematiky mravní odpovědnosti člověka k nejbližšímu okolí, ke společnosti i k vlastnímu svědomí. Uvádějе své hrdiny do krizových a mezních situací, srovnává Daněk jejich etická stanoviska a u vědomí složitosti mezilidských vztahů v moderní societě odhaluje příčiny a důsledky rozličných morálních defektů a kompromisů, přičemž prosazuje vyhraněnou představu osobní čestnosti člověka stojícího přes hrozící rizika za svou pravdou. Současně zastává dnes zdaleka ne tak běžný názor, že divadelní text by měl být i jakožto jedna ze složek budoucí jevištní syntézy hodnotnou literaturou.

Kulhavý mezek ovšem mezi Daňkovy klíčové tituly nepatří, byť se odehrává v jeho oblíbeném období třicetileté války. Jde o komorní, typicky „zájezdový" kus rekreativního žánru, jeden ze tří, vytvořených pro interpretační dvojici Jany Brejchové a Jaromíra Hanzlíka, kteří jej také ve spolupráci s Otou Sklenčkou po vlastech českých uváděli.

Dramaticky ne zrovna špičkového, hlavně v expozici dosti umluveného konverzačního textu se v Brně ujala skupina zkušených interpretů, kterým jsme už před lety aplaudovali na scéně Dělnického divadla a zejména Svatoboje; každý z nich navíc vytvořil více rolí. Hrající režisér František Klaška si rovněž navrhl skromnou výpravu - jednoduchou praktikáblovou sestavu, doplněnou dřevěnou konstrukcí s barevnými textiliemi a nejnutnějším mobiliářem. Kulhavý mezek je vlastně „divadlem na divadle": zbytek kočovné kejklířské trupy, jejíž většina odtáhla za vidinou bohdá lepší existence a armádními oddíly, za vzájemných výčitek a škorpení secvičuje výjevy o zkáze jičínského zámku a tragickém osudu jeho šlechtických obyvatel. Nastudování tedy musí respektovat dramatikovo antiiluzívní pojetí se střídáním časových rovin, prolínáním vlastností „reálných" typů tří bídně protloukajících se herců a charakterů aristokratických postav, které ztělesňují, s rychlými „zcizujícími" střihy atp.

Režisér tyto vrstvy zpravidla čitelně odlišil (také barevným světlem, zvukovou složkou nebo náznaky metaforického využití kytary), ale jinak - zřejmě i v soustředění na kresbu svých šesti figur od jedovatého stařika Slavaty po šišlajícího Konšela - ponechal oběma kolegům značnou volnost a na osobitě vyhraněný jevištní výklad předlohy víceméně rezignoval. I tak však vhodně zazněl leitmotiv neokázalé lásky k nezničitelné magii divadelního umění, které i za těch nejobtížnějších podmínek v chudobě přetrvává věky. Klaškovým ústředním výkonem tu zůstal starý komediant „dědek" Vambera, jenž na konci příběhu přichází o život. Miluši Bauerové se spíše nežli rustikální zemitost jednoduché hubaté holky „s hnojem mezi prsty" daří u komediantky Markéty vystihnout temperament ženy toužící po prostém lidském štěstí. Přirozeně si vedl Thálii posedlý principál Jakub Grundle Jiřího Brabce - nenapravitelný idealista plný nápadů, hledající v pravdivosti umění útočiště před okolním světem krutosti a vraždění.

Herecky solidní Kulhavý mezek na scéně Jitřenky nevyrostl zatím v jevištní událost. Nicméně v přítomné době, kdy - řečeno Daňkovými slovy - „lidé mají dost vlastních příběhů" a kdy - dodejme - ani to přísloveční kuře skutečně zadarmo nehrabe, zaslouží tato nezištná obětavá aktivita na málo vzdělávané líše brněnského amatérského divadelnictví pozornost a uznání.

Vít Závodský

Do přednesu vstoupilo FÓRUM

Římané měli schopnost vyjadřovat nemnoha slovy mnoho. Vezměme si například hlubokou pravdu jejich přísloví. Tempora mutantur et nos mutamur in illis. Časy se mění a my se měníme v nich.

Opotřebovávají se slova, často i proto, že byla zneužívána a nadužívána. Protože se v „socialismu" pořád soutěžilo na poli i u strojů, dokonce i v kancelářích, bylo postupně odzvoněno i slovu soutěž, dokonce i v přeneseném slova smyslu - v umění.

Připravovaný další ročník Poděbradských dnů poezie, které se letos budou konat v lázeňském městě na Labi od 13. do 16. května, se proto slova soutěž zbavuje, ruší i dosavadní systém dvou kol „celostátní soutěže v uměleckém přednesu" a setkání mladých recitátorů ponese označení Fórum poezie a prózy. Fórum bude probíhat přímo v Poděbradech, má dvě kategorie jako v posledním ročníku.

V první se sejdou studenti konzervatoří a pozvaní amatéři ve věku od 16 do 20 let, v druhé posluchači vysokých uměleckých škol a pozvaní amatéři ve věku od 21 do 30 let. Délka vystoupení je u první kategorie limitována sedmi minutami a v druhé deseti. Téma se nevymezuje, účastníci mohou volit z poezie a prózy jakéhokoliv žánru.

V každé kategorii bude vyhlášen laureát bez určování dalšího pořadí, zvláštní cenu budou navrhovat i účastníci Poděbradských dnů poezie. Společnost přátel kultury slova rozdělí také další ceny ve spolupráci s donátory, kterými jsou ministerstvo kultury České republiky, Obec spisovatelů, Český rozhlas, Divadelní obec, Česká expedice, Nadace Lyry Pragensis věnuje grafické listy, nakladatelé poezie knížky.

Pořadatelé si slibují zvýšenou účast recitátorů na Fóru, když je nebude děsit ani slovo soutěž, ani porota. O cenách rozhodne předsednictvo Poděbradských dnů poezie v dohodě s uvedenými dárci cen a artefaktů. Letošní ročník Poděbradských dnů poezie přichází tedy s novou koncepcí, jejíž realizace zároveň ukáže, zda skutečně vyškrtnuté pojmy strašily a odrazovaly od účasti. Možná, že příčiny jsou i jinde a hlubší. Třeba úprk a zvichřenost doby vedou milovníky poezie a prózy k intimitě setkání s krásnou literaturou v tichu

pokoje, při rozžaté svíci a za zvuku oblíbené hudby.

Český i slovenský přednes mají velké tradice. Na stálých scénách uměleckého přednesu můžeme pozorovat, že jsou texty, které zaplní sál do posledního místa. Čím si vysvětlit neutuchající zájem o knihu současného amerického autora R. D. Bacha nebo o hluboký filozofický ponor Frommova textu Mít nebo být? Aktualitou tématu, silou myšlenky a úrovní reprodukce. Zase se chodí nejen na jména, ale i na literární hodnoty. Alfréd Strejček se svým zásluhným nastudováním Komenského Všenápravy doslova objel svět a myšlenkově náročná Tibetská kniha mrtvých má v jeho podání sedmdesátiprocentní podíl návštěvnosti z řad mladých lidí.

Je krásné, když rozhodují hodnoty. Je radostné, že na Poděbradských dnech poezie bude pokračovat jednota ducha se slovenskými partnery. O vítězství hodnot rozhoduje i vklad srdce, s kterým vyhrávají amatéři, nebojící se slov soutěž a porota. Věřím, že budou úspěšní i na Fóru. Výsledky to jistě potvrdí...

Jiří Kutina

CO VÁS BUDE ZAJÍMAT:

- ARTAMA vydala KALENDÁŘ AMATÉRSKÉHO DIVADLA A DRAMATICKÉ VÝCHOVY pro rok 1993, který poskytuje přehled o akcích amatérského divadla a dramatické výchovy v roce 1993 ve dvou oddílech - kalendářním přehledu akcí a rejstříku podle divadelních druhů. Uvedeny jsou zde i akce z oblasti recitace a uměleckého přednesu. Pokud máte o tento materiál zájem, ozvěte se na adresu ARTAMY. Ovšem pozor! - od 1. dubna 1993 změnila ARTAMA své sídlo. Nová adresa je: ARTAMA, Křesomyslova 7, 140 00 Praha 4, nové telefonní číslo zatím neznáme.

- IPOS (Informační a poradenské středisko pro místní kulturu) rovněž vydalo dvě zajímavé brožurky. Jsou to první dvě letošní čísla Místní kultury a je velmi zajímavé i užitečné si jimi zalistovat. Číslo 1/93 se zabývá především základními otázkami zákonodárství a financování oblasti neprofesionálního umění s výkladem základních pojmů (majetek, investice, právnická osoba, dotace, nadace aj.) a s řadou konkrétních příkladů. K otázce nadací připomínám, že IPOS vydal v loňském roce v Edici REGIS skvělou brožurku o vzniku, způsobu organizace a práce s nadací, včetně seznamu již existujících nadací. Bohužel, tato brožurka je k dnešnímu datu beznadějně rozebrána, ale Místní kultura 1/93 obsahuje velmi stručný výtah z nejpodstatnějších částí a hlavně konkrétní odkaz na Informační centrum nadací, Karoliny Světlé 4, 110 00, Praha 1, tel. 26 23 18, kde se určitě dozvíte vše, co byste o problému nadací chtěli vědět. Místní kultura 2/93 pak obsahuje seznam základních přehlídek, festivalů a dílen z oblasti neprofesionálního umění (nejen divadelního) se stručnou charakteristikou jednotlivých akcí. IPOS je i autorem již zmíněné Edice REGIS, v níž vydal informační brožurky k různým aktuálním otázkám místní kultury - např. Management, Jak vzniká spolek (s citací zákona č. 83/1990 Sb. o sdružování občanů), Program obnovy vesnice aj. Pokud vás některé z uvedených tiskovin zaujaly, lze je objednat na adrese IPOS - MÍSTNÍ KULTURA, Blanická 4, 120 21 Praha 2, tel. 250161-4, fax 258434.

- Jiří Hraše nás informoval o regionálním soutěžním kole v monolozích a dialozích o POHÁREK SČDO ve Středočeském kraji, z něhož vyšli vítězně v kategorii žen Marie Živná z Havlíčku Neratovice (A. Nicolai: Tabák a sůl), v kategorii mužů Miroslav Rada z pražského Máje (K. Čapek: O pěti chlebích) a v kategorii dialogů Karla Klimtová a Jana Pecharová z pražského Braníka (S. Delaneyová: Chuť medu), které se staly i absolutním vítězem středočeského POHÁRKU. Cenu diváků obdržela Marie Živná. Gratulujeme!

- Okresní klání přednašečů se konalo i v Hradci Králové, kde se sešlo 17 účastníků z 18 přihlášených v I. kategorii, 6 účastníků ve II. a jeden ve III. kategorii. Vedly dívky tříčtvrtinovým podílem na soutěži. Příjemným překvapením byl vkusný dramaturgický výběr. Laureáty soutěže se stali Dominika Špalková a Eva Táborská (I.k.), Jana Tomáštíková a Pavel Žatečka (II.k.). Gratulujeme a držíme palce v regionu! A na vás ostatní se obracíme s výzvou - nepošlete nám taky pár řádků o tom, co se u vás v regionu, ve městě, městečku, vesnici děje?

(rh)

Za Jarkou Šindelářem

S Jarkou Šindelářem mě fortelně a přitom velmi citlivě spojilo divadlo - ochotnické divadlo. Fortelně proto, že jsme oba tuhle posedlost podědili po rodičích, a citlivě, že jsme k němu měli zrovna milostný vztah. Jarkovi rodiče byli členy žižkovského ochotnického spolku TYL, který byl založen v roce 1876, moji také. To byl vůbec soubor tvořený v podstatě několika rodinami, které dvěma generacemi vytvářely ochotnickou činnost. Masarykova divadelní síň byla pro Jarku druhým domovem, o zkušebně v restauraci U Kurelů nemluvě.

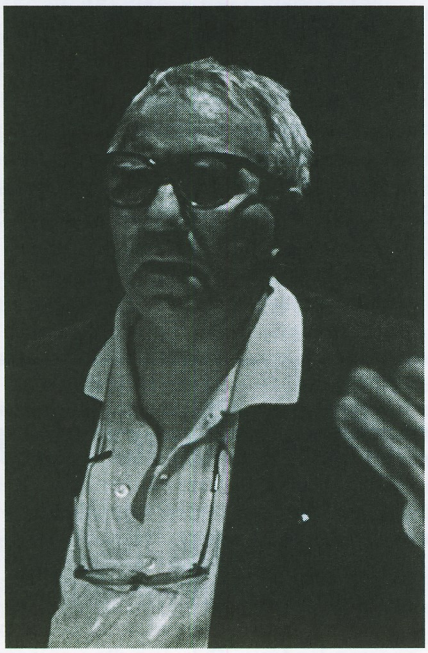
A tak se generační osud naplnil i u Šindelářů. Zatímco ve 40. letech spolek řídil jako jeho předseda otec Šindelář, matka byla ochotnickou herečkou, Jarka se jen ostýchavě dotkl herectví, ale o to kurážněji se pustil do režie. V ní se od samého začátku projevovala ta výše zmíněná citlivost k divadelní tvorbě, k textům a inscenačním přístupům. Já jsem ty jeho režijní začátky prožíval v aktivní účasti na inscenacích. V prvních letech po válce, 1947 až 1950 režíroval Zeyerovu Starou historii, Mrštíkových Maryšu, Maughamův Posvátný plamen, Kožíkovo Přátelství a Maupassantovu Kuličku. K textům tak zásadně odlišným přistupoval s propracovaným záměrem přiblížit lidské osudy v komediích i dramatech divákovi, tam ve vtipné nadsázce, tu v síle konfliktu. Nebylo zrovna snadné s ním na inscenaci pracovat. Dokázal herce ironizovat. Neustupoval od svých požadavků. Byly i chvíle vzájemného porozumění. Takové jsem s ním zažil při Šrámkově Měsíci nad řekou. V nočních žižkovských ulicích jsme my aktéři po zkouškách při cestě domů nechávali doznívat nálady a pocity z večerní práce.

V druhé polovině 50. let život žižkovského Tyla skončil. S Jarkou Šindelářem jsem se však neměl divadelně rozejít. Sešli jsme se opět nad textem Sebastianovy Bezejmenné hvězdy v Orbisu a v souboru Máj při studiu O'Harova Rizika a Schisgalových Stenotypistů.

Časově náročná práce v divadelním oddělení Ústředního domu lidové tvořivosti a poté Ústavu pro kulturně výchovnou činnost na Malé Straně, častá účast v porotách na ochotnických přehlídkách a další veřejná činnost neumožňovala Jarkovi Šindelářovi věnovat se dál režii. Ochotnickému hnutí zůstal však věrný až do důchodu a ještě trochu déle.

Jarka Šindelář byl skutečnou osobností. Jeho práce pro amatérské divadlo ve vzpomínkách mých, jeho spolupracovníků a dalších divadelníků nepřestává žít.

Alexandr Maršák



Dne 10. února 1993 zemřel ve věku šedesáti osmi let režisér Jan Grossman. Svým dílem i životním postojem se zařadil nejen mezi nejvýznamnější české režiséry tohoto století, ale i mezi alternativní umělce - umělce, kteří hledali jinou možnost než konzum a lidský kompromis. Proto se s ním v rubrice alternativního divadla za všechny amatérské divadelníky loučíme. Budiž nám navždy příkladem velkého tvůrce i člověka.

(hul)

GROTOWSKI dnes

O Grotowském se hodně mluví, ale málo ví. Zvláště o jeho dnešní práci existují jen dohady a nepřesné výklady. Jako první krok k pochopení Grotowského činnosti v Pontedeře, kde nyní sídlí a tvoří, jsem vybral pro čtenáře, kteří se hlouběji zajímají o tzv. alternativní divadlo, dva texty. První je záznam přednášky známého divadelního režiséra Petera Brooka, kterou přednesl v březnu 1987 na konferenci ve Florencii. Přesvědčivě ukazuje význam Grotowského práce v minulosti i dnes. Druhý příspěvek přináší praktické cvičení, ke kterému Grotowski se svými žáky dospěl. Předpokládám, že Amatérskou scénu čtou hlavně aktivní divadelníci. Právě oni by mohli prozkoumat, zda výsledky Grotowského činnosti jsou přenosné. V každém případě by Motions mohly být inspirativní a praktickou pomůckou při hledání vlastní divadelní řeči a životní harmonie.

PETER BROOK: UMĚNÍ COBY DOPRAVNÍ PROSTŘEDEK

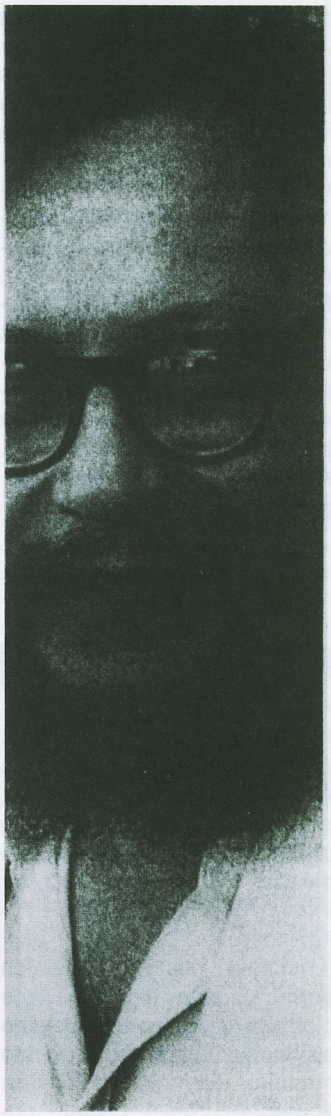
Je zarážející, že nic není tak směšné jako paradox. A přitom, mluvíme-li o Grotowském a jeho práci, jsme nutně postaveni před nesmírný paradox. Grotowski, tak jak ho znám více než dvacet let, je člověk hluboce prostý. Výzkum, kterému se věnuje, je naprosto ryzí, čistý. Čím to, že práce, po léta provázená touto prostotou, zároveň vyústila v jakousi složitost, ba dokonce nepřehlednost? S Grotowského prací jsem byl v osobním kontaktu, důvěrně tedy znám její hodnotu. Tato práce, započatá v Polsku malou skupinkou lidí, vedených výjimečnou osobností, pronikla, díky možnostem komunikace dvacátého století, velmi rychle do knih, revuí, interview a práce malých souborů na celém světě. Takto rychlé šíření nevyhnutelně nezprostředkovávali pouze lidé k tomu dostatečně způsobilí. Na jméno Grotowského se, jako na řítící se lavinu, nalepila spousta nesprávných výkladů a výmyslů.

Na pařížském letišti, jak si vzpomínám, pracoval před pár lety jakýsi člověk. Večer, po pracovní době, naplněné namáhavou a intenzívní prací navigátora, vedl „Grotowského dílnu". Nevím. Možná to byl velmi povolaný člověk, který dokázal dvěma či třem lidem sdělit něco podstatného. Ale mohl to být též pouze někdo, kdo, protože vídal přistávat polská letadla, se cítil být odborníkem na polské záležitosti, a tedy i na Grotowského práci.

K jakému závěru tedy dojdeme dnes, po všech těch letech zmatků? To, v čem není jasno, a co je nutno si ujasnit, je: Co přesně, jaké konkrétní vztahy existují mezi Grotowského prací a divadlem?

Kdysi se odpověď na tuto otázku zdála být jednoduchá. Tehdy wroclavští herci předváděli produkce, které šokovaly celý divadelní svět. Díky vysoké úrovni všech složek dramatické práce, byla ona kvalita bezprostředně předávána hereckými výrazovými prostředky.

V té době bylo vše jasné. Byli jako světlo. Jako maják, osvětlující skutečnost, že divadlo, za předpokladu, že se herci dostanou na takovou úroveň zasvěcenosti, upřímnosti, vážnosti a schopnosti ovládání svých vlastních výrazových prostředků, jaká se na průměrné úrovni běžného divadla nevyskytuje, může dosáhnout vyšších kvalit, větších hloubek a intenzity. A hned tehdy docházelo k prvním neporozuměním. Divadelní soubory, které i v jiných zemích sdílely stejný ideál a touhu osvobodit se od nízkého divadla a dojít k divadlu jiné intenzity, začaly kráčet ve stopách Gro-



Jerzy Grotowski

towského. Přitom si však neuvědomily to, že pokud není mistr a jeho učedníci na náležitě vysoké úrovni, získané vlastní osobní zkušeností, pak veškerou svou prací nesměřují k dosažení ideálu, nýbrž ideál srážejí na svou vlastní skutečnou úroveň, právě tu, které se snaží vymknout.

Druhá fáze práce Grotowského, viděna z vnějšku, se jeví být tajemnější a složitější. Zatímco Grotowski nepřestával sledovat cestu, která byla stále ještě prostá, logická a přímá, vzbudil tím, že přestal svou činnost veřejně prezentovat v okolí, dojem, že zásadně změnil své zaměření. To vyvolalo podstanou otázku: Co má tato práce ještě společného s divadlem, když už nejsou žádná představení?

Sledujete-li vývoj jeho práce zblízka, vidíte, že se nepřestává rozvíjet, je stále bohatší, důležitá, nutná. Pozorujete-li ji z dálky, působí čím dál tajemněji. Výzkum do hloubky však nemůže být prováděn tak, aby přístup k němu byl stále otevřen všem, které přivádí přirozená zvědavost. To by znamenalo konec intenzívní, vážné práce. Přesto se domnívám, že v jistých okamžicích, například teď, je třeba, aby zavál silný vítr a poodhalil pohled do nitra onoho tajemství.

Především z hlediska divadla. Nástroj, který je ve všech typech divadla na světě nejsilnější, je člověk, jedinec. Tato lidská bytost, tento jedinec, je stále neznámý. A je naprosto nezbytné pro vše, co se děje kdekoli ve světě divadla, aby někde existovaly zvláštní podmínky umožňující jedinému člověku na světě, který uskutečňuje tak hluboký výzkum, pokračovat ve zkoumání té zvláštní, neznámé bytosti - herce.

Když jsem sem přicházel, zdravil jsem se s jedním dávným přítelem a připomněl si také jeho otce, jednoho z našich největších mistrů, Gordona Craiga. Říkám, jednoho z největších mistrů, neboť je jen málo těch, kdo jako Gordon Craig přímo a dlouhodobě ovlivnili veškeré divadlo našeho století. Tento vliv vycházel ze dvou či tří jeho prací, které jen velmi málo lidí četlo či vidělo, ale byly opravdu výjimečné. Dopad kvality jeho výzkumné práce se projevil opravdu po celém světě. To proto, že svět divadla je mimořádně intuitivní a jeho velkou předností je značná schopnost pochytit to, co je právě ve vzduchu. Proto mohu tvrdit, že práce v Pontedeře se týká a dotýká světa divadla. A to z hlediska laboratoře, v níž dozrávají takové prožitky, které se nemohou mimo laboratorní podmínky uskutečnit. My, Centre International de Créations Théatrales de Paris, jsme ve spojení s Grotowského centrem, neboť jsme zcela přesvědčeni, že musí existovat jakési neustálé živé spojení, které by umožňovalo okamžitě předávat to, co výzkumná činnost, uzavřená před veřejností, může poskytnout práci veřejné.

Myslím však, že je ještě jeden aspekt, kterým by bylo zajímavé se dnes zabývat. V okamžiku, kdy někdo začne zkoumat možnosti člověka, ať chce či nechce, ať se bojí či nebojí toho, co to znamená, stojí před skutečností, že toto hledání je duchovní hledání. Použil jsem nebezpečný výraz, který je velmi prostý, ale vede k nedorozuměním. Mám na mysli duchovní v tom smyslu, že proniká-li někdo do nitra člověka, přechází od známého k neznámému. Soubory, které Grotowského následovaly, se postupně dostávaly blíž a blíž k podstatě. Díky Grotowského osobnímu vývoji, se niterná místa, kterých se dotkl, stávala čím dál tím nezměrnější, vzdálenější jakékoli normální definici. Dalo by se tedy říci, že v jiné době bychom na Grotowského práci mohli pohlížet jako na přirozený vývoj jakési významné duchovní tradice. Velké duchovní tradice v celé historii lidstva však vždy potřebovaly mít své formy. Není to nic horšího než potřeba něčeho vyššího, pojatá vágně, obecně. Součástí těchto duchovních tradic byli například mniši, kteří se z potřeby nalézt pevnou oporu pro své vnitřní hledání zabývali výrobou keramiky, nebo ti, kteří objevili „hudbu jako dopravní prostředek". Zdá se mi, že dnes stojíme před něčím, co v minulosti již existovalo, ale v průběhu mnoha staletí bylo zapomenuto. Totiž že jeden z možných „dopravních prostředků", které umožňují člověku dosáhnout vyšší úrovně, aby mohl lépe naplňovat svou funkci ve vesmíru, je - coby prostředek pochopení - jevištní umění ve všech svých formách. Ale na čem to závisí? Pouze na jednom: Má-li jedinec pro tuto formu nadání. Jisté je, že člověk, který chtěl hledat Boha a vstoupil do kláštera, kde všechna práce byla založena na hudbě, avšak on neměl v srdci lásku k hudbě a neoplýval hudebním sluchem, ocitl se na špatné adrese. Naopak, ve světě je mnoho lidí, které přitahuje herectví, činnost člověku velice přirozená. Z konkursů je nám dost dobře známo, že lidé se dělí na dvě skupiny: na ty, kteří by chtěli hrát, ale nemají talent, a na ty, kteří zároveň opravdový talent mají. A ti často nemají ani nejmenší představu, co divadlo pro ně znamená. Nedovedou to říci. Prostě se cítí být přitahováni. Takto přitahován, člověk, který sní o životní roli herce, může zcela přirozeně cítit, že jeho úkolem je vstoupit rovnou do světa divadla. Ale může cítit i něco jiného. Že všechen ten dar, všechna ta láska jsou jen jakýmsi otevřením k jinému chápání a své poznání nemůže nalézt jinak, než pomocí osobní práce s mistrem tak, jak tomu bylo ve všech intimních esoterických tradicích, které kdy existovaly.

Z těchto důvodů bych dnes rád požádal mého přítele, našeho přítele - Grotowského - aby nám přiblížil, jakým směrem a k jaké úrovni se jeho práce na dramatickém umění ubírá, což je nezbytně nutné pro osobní rozvoj těch, kteří kolem něho pracují. Co se mne týče, jsem přesvědčen, že jeho činnost v říši „umění jako dopravního prostředku" je nejen nesmírně cenná pro dnešní svět, ale že neexistuje nikdo, kdo by ho v ní mohl napodobit nebo nahradit.

Proto učiním prostý závěr: „Nikdo za něj nemůže mluvit".

Z angličtiny přeložila:
Jitka Macháčková

Motions Jerzyho Grotowského

Divadelní noviny 3/92 přinesly zajímavý a podnětný článek Jerzy Grotowski - anonymní dílo. Šlo o text Georgese Banua, profesora divadelních studií university Sorbonne, který přednesl 24. 9. 1989 v divadle Bouffes du Nord na Setkání Grotowski dnes. Věnoval se v něm Grotowského současné práci v italské Pontedeře a zabýval se hlavně jeho vztahem k rituálu. Ukázal, že Grotowski nyní v podstatě objevuje a vytváří vlastní tradici velmi podobnou tradici dávných národů. Dokumentoval to Grotowského cvičením Motions (Pohyby), které Grotowski se svou skupinou předváděl na jedné jarní seanci, pořádané pro přátele, které do Pontedery pozval.

Ocitujme pasáž z Banuova textu, která se Motions týká:

„Mezi jednou a druhou akcí (popisovány jsou dva dny cvičení dvou skupin - pozn. aut.) je předváděn soubor pohybů shrnutých pod název Motions. Gesta, inspirovaná pohyby protahujících se zvířat, se řídí podle čtyř světových stran, zenitu a nadiru. Pohled nesmí nikdy nikde pevně utkvět, ale má se naopak rozšiřovat, aby zabral co největší okruh a nastoloval reciprocitu. Tělo se v dokonalé rovnováze otáčí kolem své osy - obraz jednoty bytí, jež se maximálně přibližovalo svému středu. Tyto pohyby objevil a navrhl sám Grotowski, aby dokázal, že se tradice nemusí jen dědit, ale lze ji také založit. Na počátku stálo přání „nalézt systém výuky podobný józe". Motions prošly během času vývojem. (...) „Teď jsme dosáhli definitivního tvaru", říká Grotowski. A vypráví o svém prvním pocitu zadostiučinění: když měl jeden z jeho bývalých žáků po návratu do své obce v Latinské Americe ukázat starým vesničanům, co se v Evropě naučil, předvedl jim Motions a oni je pak pojali do svých obřadů. (...)

Motions umlčují subjektivitu a otvírají se světu. Jejich ticho v pontederské noci mě omámilo. U Grotowského se totiž všechno odehrává, aby se dospělo k jinému světlu, světlu ne

danému, ale dosaženému. K pochopení Motions je třeba představit si účastníka, jak je vykonává před cvičením při východu Měsíce a pak znovu po práci při východu Slunce. Motions jsou ono anonymní dílo, o jakém snil Borges (známý argentinský spisovatel - pozn. aut.) O co tedy jde, se můžete přesvědčit sami.

I Wayan Lendra

The Motions - podrobný popis

Před cvičením Motions si najděte místo na kopci nebo jiné místo, odkud uvidíte východ nebo západ Slunce. Slunce je ohniskem, na začátku se k němu postavte čelem. Abyste si byli i postavením Slunce během celého cvičení jisti, zapamatujte si je podle stromu, kamene, rostliny nebo kterékoli přírodní látky tak, abyste - pokud se Slunce během cvičení ztratí - měli stálou orientaci v prostoru. Pokud se Slunce kvůli mrakům vůbec neobjevilo, řiďte se postavením vedoucího skupiny tak, aby směřování celé skupiny bylo stejné. Tiše si označte i opačný směr, tedy směr od Slunce tak, že se podíváte dozadu štěrbinou mezi svýma nohama. Opět si najděte jako značku strom nebo kámen. Později, až budete stát tímto směrem čelem, ujistěte se, že tělo je obráceno ke značce přesně. Levou a pravou pozici najdete tak, že - stojíce Slunci čelem - rozpažíte ruce. Napravo i nalevo, kam ukazují ruce, si též určete značky.

Ujistěte se, že si čtyři vytyčené body pamatujete. Směřování těla musí být vždy v přesném souladu s ostatními účastníky cvičení. Jedná se o skupinové cvičení, při kterém je nutná přesnost. A jedním z důležitých pravidel je schopnost každého přizpůsobit se. Cvičení probíhá v přírodě a tam, pokud je to možné, je třeba vše dělat tiše a pokojně. Na samém počátku Motions je třeba, aby se účastníci cvičení rozhlédli a řídili se vedoucím, který stojí čelem ke Slunci.

Motions začínají tím, co Grotowski nazývá primary position (nulová pozice). Jde o přesně vymezený způsob stání. Chodidla jsou rovnoběžně asi na šířku pěsti od sebe. Nohy jsou v kolenou nepatrně pokrčeny a váha těla spočívá na polštářcích prstů, jako by byl cvičící připraven k pohybu. Trup, hlava i brada jsou jemně stáčeny dovnitř, takže energie proudí z konce páteře k hlavě. Trup i hlava jsou nakloněny dopředu, což způsobuje mírný tah a smršťování těla ke spodní části trupu. Pánev je zastrčena, břicho zvednuto, hruď a ramena uvolněna. Paže jsou rovné, přimknuté k tělu, bříška palců se lehce dotýkají těla, dlaně směřují dozadu, prsty jsou uvolněné, ohnuté a vzájemně se dotýkají. Oči jsou ve stavu tzv. širokoúhlového vidění, vnímají maximální panorama; uši vnímají všechny zvuky.

Po jedné až dvou minutách (nebo tehdy, kdy vedoucí pocítí, že je vhodný čas) se nohy a tělo postupně napřimují. Paty se přitom odlepují od země do postoje na špičkách. V pozici s napřímeným trupem pomalu ohýbejte kolena až do nízkého dřepu a vydržte tak po dobu jedné minuty. Poté, stále ve stoji na špičkách, napřimujte plynulým, pevným pohybem kolena, narovnávejte se a zvedejte tak vysoko, jak je to jen možné. Jako byste byli taženi provázkem za hlavu. Bez ztráty rovnováhy dejte paty ma zem. Tělo zůstává napjaté. Pomalu zaujměte nulovou pozici. V té vydržte jednu až dvě minuty, pak napněte celé tělo. Chodidla zůstanou na zemi. Pomalu se obraťte a totéž opakujte v dalších třech směrech.

Obrat provádějte vždy proti směru hodinových ručiček (za levou rukou). Tělo stojí vzpřímá, paže zůstávají u těla, jen kolena se střídavě ohýbají. Ohyb musí být nepatrný. Jen takový, aby dovolil přenést váhu. Při otáčení na místě se chodidla dotýkají země a polohu mění nepatrným otáčením špiček nohou od sebe a následným srovnáním do rovnoběžkového postoje. Úhel je velmi malý, aby se předcházelo jakémukoli hluku způsobenému pohybem chodidel. Při něm nesmí být žádný hluk. Obracejte se velmi pomalu - obrat o polovinu kruhu by měl trvat asi jednu minutu, nebo i víc. V průběhu otáčení oči neustále vnímají celé panorama a uši naslouchají všem zvukům.

Nejprve udělejte půlobrat do protisměru, než jste začali, a opakujte první sérii Pohybů. Pak se obraťte o čtvrt kruhu a přesně ve směru své značky (pravé) opět opakujte první sérii. Pak udělejte další půlobrat, najděte svou značku (levou) a naposledy opakujte první sérii Pohybů. Na závěr vás tříčtvrtinový obrat dovede do původního směru čelem ke Slunci.

Ihned zaujměte nulovou pozici a vydržte v ní jednu až dvě minuty. Nyní následuje cvičení nadir, přechodné cvičení, které se provádí mezi každou velkou sekvencí nebo pohybem a na konci každého cvičení.

Z nulové pozice narovnejte nohy a tělo. Pak se pomalu a postupně dívejte očima dolů, přitom však udržujte panoramatické vnímání. Hlava sleduje pohyb očí. Dívejte se stále níž a níž a níž, velmi pomalu, dokud oči nezahlédnou bod mezi vašimi rovnoběžně stojícími chodidly. Až dosáhnete tohoto bodu, poklesněte náhlým impulsem těla vycházejícím směrem od kyčlí. Nohy zůstanou napjaté, šlachy v kolenou jsou maximálně natažené. Pokles musí být rychlý a zastavení náhlé, bez nějakého zvláštního doznívání. V této pozici by měly paže směřovat rovně k zemi, ruce s uvolněnými pěstmi by se měly dotýkat země. Všechno se musí odehrát naráz. V této pozici buďte přibližně třicet vteřin.

Následuje náhlý pohyb vzhůru. Nejprve rychle pokrčte kolena jako byste chtěli vyskočit; pak natáhněte paže dopředu a opiště jimi půlkruh směrem nahoru. Na konci jsou paže vztyčené, dotýkají se uší, dlaně jsou obrácené dopředu, prsty jsou u sebe. Celé tělo je napjaté. Oči z pozice směrem dolů vzhlížejí nyní podél rukou nahoru. Všimněte si, že vzhůru vzhlížejí pouze oči, hlava je nenásleduje. Obličej musí hledět vpřed, brada musí být zasunuta. Všechen tento pohyb musí nastat naráz. V postoji buďte asi třicet vteřin.

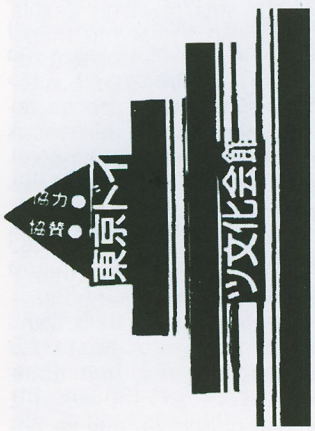
Poslední část cvičení nadir je připažení. Paže poklesnou podél těla, hřbety rukou směřují dopředu. Tělo je stále napřímené. Pohyb paží dolů může být pomalejší než byl onen náhlý pohyb vzhůru. Pak zaujměte nulovou pozici. Během cvičení nadir musíte vnímat a sledovat vedoucího nebo ostatní účastníky cvičení, zvláště při pohledech dolů a nahoru.

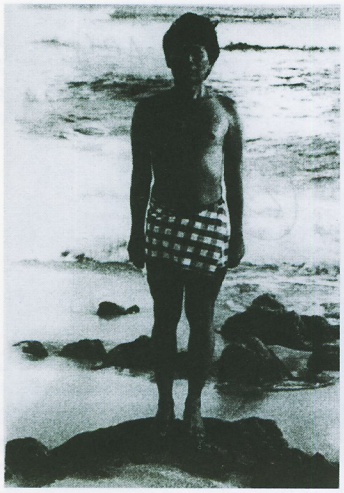
Nyní následuje druhá velká sekvence. Z nulové pozice se narovnejte a pohyb ukončete cele napřímeným tělem. Pomalu zvedejte levou nohu až do polohy rovnoběžné se zemí. Noha je v koleně pokrčená. Nyní ji pomalu narovnávejte, přitom pokrčujte pravou nohu. Předkloňte se (ohněte trup vpřed), jak nejvíc můžete a zdvihněte paže. Nyní jsou paže, levá noha a trup co nejvíc vystrčeny dopředu. Brada je zdvižena tak, že se oči dívají mezi rukama. Zapamatujte si, že chodidla musí být uvolněná, nesmí být zapíchnutá do jediného bodu. V této pozici zůstaňte asi jednu minutu. Potom levou nohu natáhněte bez dotyku země dolů, paže snižte do nulové pozice, napřimte tělo i pravou nohu. Všechno musí probíhat současně, pomalu a čistě. Udržujte rovnováhu.

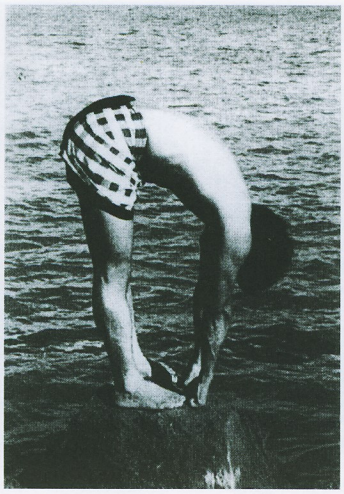
Pak se natažená levá noha bez dotyku země pomalu posunuje dozadu, až se trup začne naklánět dopředu a pravá noha krčit v kolenou. Levá noha a trup musí zůstávat v jedné rovině. Obličej směřuje dolů, oči se rozhlížejí v panoramatickém výhledu. Chodidla opět nesmí být fixována. Pomalu natahujte trup dopředu a nohu dozadu. Celá sekvence musí být čistá a jasná. V závěrečné pozici vydržte asi minutu a udržujte rovnováhu.

Natažením pravé nohy, snížením levé a napřímením těla se vraťte do nulové pozice. Rázně se vypněte a zase se vraťte do nulové pozice. Ujistěte se, že zachováváte rovnováhu a pohyb vedete přesně.

Tak jako první velká série Pohybů, i tato druhá se opakuje čelem k dalším třem směrům. Uvědomte si, že levá noha se stává podpůrnou, provádí-li se celá sekvence v opačném smě-











ru. Podpůrnou nohu totiž musíte při každé změně směru vystřídat. Z toho plyne, že nakonec je celá série prováděna na každé noze dvakrát. Změny orientace směrů provádějte velmi pomalu tak, jak bylo již výše popsáno. Až se vrátíte do původního směru (sekvenci jste tedy provedli ve všech čtyřech směrech), opakujte cvičení nadir.

Po cvičení nadir zaujměte nulovou pozici a pomalu se otočte do protisměru (zády ke Slunci). Třetí a poslední série Pohybů - na rozdíl od prvních dvou - začíná odtud.

Z nulové pozice se narovnejte do vzpřímené. Tělo nakloňte dopředu, paže nechť se pohybují před tělem. Trup ohýbejte jak nejvíce můžete, dokud se nos nedotkne kolen a vazy v kolenou nejsou napjaty. Ruce směřují rovnoběžně před chodidla, dlaně se téměř dotýkají země. Jakmile dosáhnete této pozice, postupně a velmi pomalu napřimujte paže a trup nahoru, až jsou paže nataženy v rovné linii s trupem. Oči sledují pohyb rukou. Z této pozice přejděte do záklonu s pokrčenými koleny (tělo i ruce jsou stále v jedné linii). Nohy musí zůstat rovnoběžně stát na plných chodidlech. Tělo zakloňte co nejvíc, až za sebou uvidíte Slunce nebo panoramatický výhled na krajinu. To je nejdůležitější účel této sekvence. Po dosažení svých mezních možností vydržte v této pozici třicet vteřin.

Všechen pohyb dělejte plynule a nepřetržitě, zastavte se jen, uvidíte-li Slunce. Sledujte vedoucího nebo ostatní účastníky cvičení tak přesně, jak jen můžete. Musíte znát své meze a vědět, jak zvládat v každé pozici rovnováhu. Pro většinu netrénovaných účastníků je cvičení těžké. Vyžaduje ohebnost a ovládání se.

Poté zdvihněte společně s pažemi celé tělo a vraťte se do vzpřímeného postoje před přechodem do nulové pozice. Natažené paže opíší tříčtvrteční kruh, čímž se dostanou z pozice natažených dozadu do nulové pozice po stranách těla.

Tato třetí velká série se opět opakuje do všech světových stran. Otáčení je však rozdílné od předchozích sekvencí. Z pozice zády ke Slunci se otáčejte proti směru hodinových ručiček (za levou rukou) nejprve o polovinu kruhu, pak o čtvrtinu, o polovinu a nakonec zase o čtvrtinu. Tím se dostanete opět čelem ke Slunci. Třetí sekvence Pohybů začíná zády ke Slunci proto, že záklon umožňuje dívat se na Slunce při pohledu dozadu (v záklonu). A pohled na Slunce je vždy první věc, kterou je při každé velké sekvenci Pohybů třeba udělat.

Po dokončení poslední velké sekvence Pohybů do všech čtyř stran, opakujte cvičení nadir. Ukončete je v pozici se vzpřímeným tělem. To je závěrečná pozice Motions. Tiše opusťte své místo.

Důležité poznámky:

1) Motions musí být prováděny přesně.

2) Trénovaní účastníci dokážou provádět jednotlivé sekvence Motions snadno. Důležité je však upřímné úsilí.

3) Všimněte si rozdílu mezi slovy „musí“ a „měl by“. „Musí“ se vztahuje k přesnosti pozice, „měl by“ poukazuje na možnost postoje, na fyzické schopnosti účastníků.

4) Všimněte si též rozdílu mezi slovy „rozhlížej se“ a „podívej se“. „Rozhlížej se“ znamená prohlédni si celý širokoúhlý panoramatický výhled, zatímco „podívej se“ je zahlédnutí bodu v ohnisku.

Poznámky o autorovi:

I Wayan Lendra je kandidátem doktora filozofie na katedře divadla a tance na univerzitě v Havaji. Již více než dvacet pět let je hercem a tanečníkem v tradičních divadlech stylu kebyar a topeng. Byl jedním z technických odborníků Jerzyho Grotowského v Projektu objektivního dramatu na Irvineské univerzitě v Kalifornii.

Text jsme převzali z amerického čtvrtletníku The Drama Review č. 129 z jara 1991.
(Z angličtiny přeložili Růžena a Vladimír Hulcovi)

O Grotowském a jeho práci si více můžete přečíst například ve Světě a divadle č. 9/91, v textech Josefa Vinaře Divadlo J. Grotowského a v nedávno vydaných Textech divadla Laboratorium, které vydalo Pražské kulurní středisko v redakci Jany Pilátové a Alexeje Pernici. Do některého z příštích čísel Amatérské scény chystáme další texty o Grotowském a jeho hercích (zvl. Cieslakovi), neboť tvorbu Jerzyho Grotowského v oblasti alternativního divadla považujeme v evropském kontextu za zásadní.

Vladimír Hulec

ALTERNATIVNÍ DIVADLO

OPUŠTĚNÉ ATELIÉRY

Touto skromnou vzpomínkovou mozaikou chceme připomenout bohužel již uzavřené dílo trojlístku moravských scénografů. Každý z nich si při svém působení v profesionálních divadlech a malířské nebo kreslířské tvorbě mnohokrát našel čas a pochopení pro obětavou spolupráci s řadou amatérských souborů.

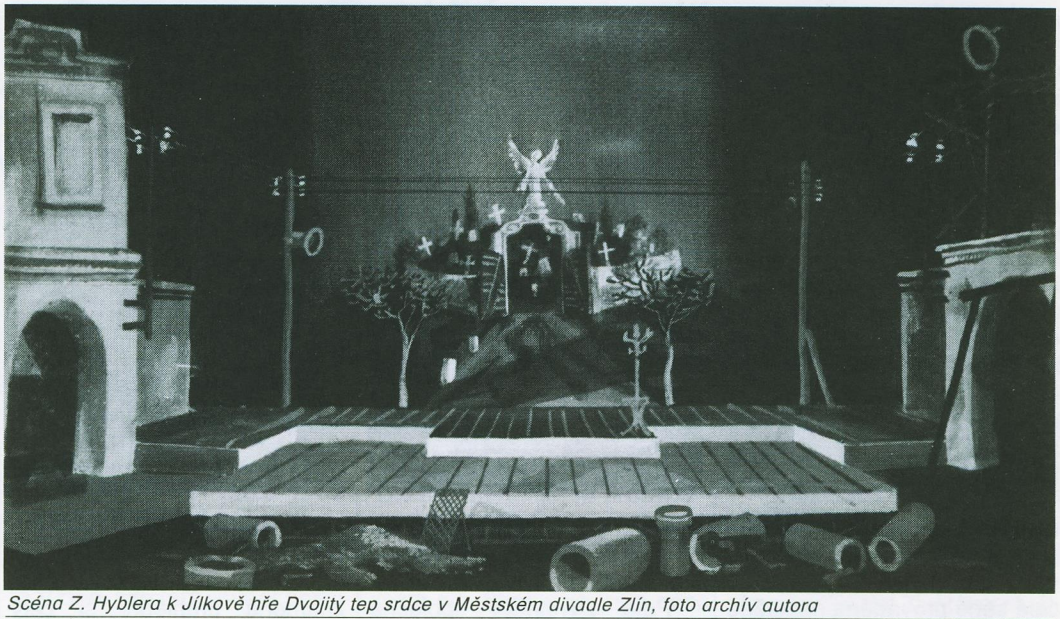
Uprostřed loňského horkého léta zemřel všestranný výtvarník Milan Zezula, jenž jakožto scénograf působil v brněnských divadlech více než pětačtyřicet let. Tento rodák z Brna absolvoval Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Budoucí zeť známých divadelníků režiséra Rudolfa Waltra a jeho ženy Marie, populární herečky (a tedy manžel rozhlasové režisérky Olgy Zezulové), setkal se s jevištěm už v roce 1945, a to jako výtvarník Svobodného divadla, které tehdy Nezvalovou Manon Lescaut zahájilo činnost druhé činohry v Brně. Pro Krajské oblastní divadlo a poté Divadlo bratří Mrštíků navrhl Zezula mnoho scén i kostýmů (např. k Tylovým hrám Tvrdohlavá žena, Lesní panna, Jiříkovo vidění, Kutnohorští havíři a Jan Hus, Nezvalovým Milencům z kiosku, ke Shakespearovým veselohrám Jak se vám líbí a Aprílová komedie, Čechovově Višňovému sadu, Brechtově Dobrému člověku ze Sečuánu, Anouilhovou Beckettovi, čs. premiéře amerického muzikálu Pipin nebo novince O. Daňka Zpráva o chirurgii města N.). Zezulova scénická řešení se obvykle vyznačovala malířským podáním, bezprostředním vtipem a přirozeným jevištním cítěním, vylučujícím ztěžklou popisnost a přehuštěnost. Pohos-

tinsky spolupracoval s činohrou Zemského divadla v Brně (např. groteska M. Kundery Dvě uši, dvě svatby) a se scénami v Jihlavě, Ostravě, Olomouci, Hradci Králové, ve východoněmeckých městech atd. Celkem vytvořil přes šest stovek výprav, a to i pro operu, zpěvohru a balet. Vycházel tak vstříc zejména profesně spřízněným režisérům Pavlu Rímskému, Pravoši Nebeskému, Richardu Mihulovi a Stanislavu Mošovi. Vztah k ochotnické Thálii přitáhl M. Zezulu hlavně k součinnosti s dvěma nejstaršími soubory Brna, Dělnickým divadlem a Svatobojem.

Poměrně soustavně se věnoval M. Zezula také ilustrátorské činnosti (70 titulů včetně oblíbených pohádek), plakátům, divadelním programům a drobné grafice (ex libris), zatímco k monumentálnější výtvarné tvorbě (od sgrafit po tapisérie nebo artprotisy) obracel se spíše příležitostně (svého času se rovněž úspěšně účastnil soutěže na oponu pro Janáčkovo divadlo). Vedle olejomaleb, osobitě zachycujících portréty předních brněnských divadelníků, byl mu blízký pohotový projev bystrého karikaturisty nebo kreslířská záliba ve vymýšlení nápaditých kuriózních „strašidýlek".

Předloňský sedmdesátník, „malíř harlekýnů" Milan Zezula, příslušník generace Lacinovy, Kubíčkovy, Slezákovy, Netíkovy nebo Věry Fridrichové, měl v Brně i jinde již řadu výstav; díla z posledního tvůrčího období představilo Městské divadlo v Brně letos, reprezentativně bilancující expozice na své uspořádání ještě čeká.

Letos v lednu odešel Zezulův vrstevník, někdejší dlouholetý šéf výpravy Městského divadla ve Zlíně, akademický malíř Zdeněk Hybler. Jako prostějovský rodák studoval v letech 1939 - 1945 zlínskou Školu umění. Přes tíživé protektorátní ovzduší to byl ústav s vynikajícími pedagogy (R. Wiesner, K. Hofman, B. Fuchs, E. Milén, dr. A. Kutal aj.), kteří své žáky vedli k získání širokého rozhledu po rozličných uměleckých oblastech. Ještě v průběhu studií stál Z. Hybler u počátků kresleného filmu v ateliérech na Kudlově a jako vedoucí návrhového oddělení n.p. Svit vypracovával výtvarné řešení našich pavilónů a expozic v zahraničí. Od jeho založení spolupracoval s tehdejším gottwaldovským divadlem (navrhl mj. první plakát v jeho historii, a to k Drdovým Hrátkám s čertem) a stal se tu r. 1950 šéfem výpravy. V dalších letech působil v téže funkci ve Státním



Scéna Z. Hyblera k Jílkově hře Dvojitý tep srdce v Městském divadle Zlín, foto archív autora

divadle v Ostravě (z této doby pocházejí jeho výpravy k operám, operetám a baletům) i jako svobodný umělec, až se v roce 1968 do Zlína trvale vrátil.

Pro zdější divadlo navrhl v součinnosti s mnoha renomovanými režiséry (Svatopluk Skopal, Karel Pokorný, Alois Hajda, Miloš Slavík, Jiří Holeček aj.) desítky scénografických řešení, charakteristických vytříbeným smyslem pro architektonické i malířské pojednání jevištního prostoru a maximálním ohledem na hereckou složku: Cyrano z Bergeracu, Smrt obchodního cestujícího, Othello, Gorkého Měšťáci, Čapkova Věc Makropulos a Matka, Jílkovy komedie Silvestr, Dvojitý tep srdce a Jak umřít na lásku a mnohé další. Mezitím pohostinsky spolupracoval s řadou jiných českých a slovenských divadel, scénograficky vybavil nejednu domácí i mezinárodní akci rozličného druhu (hudební Intertalent, festivaly ŽUČ, přehlídky učňovského dorostu) a obeslal individuální i skupinové výstavy, mj. Opavu 1977, Pražské quadriennale a přehlídky scénografie jihomoravských divadel.

Hyblerova ochotnická záliba se objevila už za jeho protektorátních studií, a to při jedné ze Šamberkových frašek v roce 1942. Pozdější metodická i praktická pomoc amatérským souborům týkala se přirozeně především jižní Moravy - ať už jmenujeme ochotníky v Prostějově nebo kolektivy ze Zlína, Napajedel, Hvozdné či z okresu Nový Jičín. Patří sem ovšem také účast v krajských a okresních odborných porotách, např. v Němčicích nad Hanou a v Napajedlích.

Před pěti roky opustil svůj ateliér, kde nejednou konzultovali své představy a plány východomoravští ochotníci, mnohaletý šéf výpravy Slováckého divadla v Uherském Hradišti Miloš Souček, tehdy teprve pětapadesátník. Narodil se v Lysé nad Labem, vystudoval střední grafickou školu a jako žák profesora Karla Svolinského absolvoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. Od roku 1963 do roku 1981, kdy byl pro zhoršený zdravotní stav nucen odejít do invalidního důchodu, působil nepřetržitě ve Slováckém divadle, s nímž byl v průběžném tvůrčím kontaktu až do své smrti. Jakožto invenční scénograf a zejména tvůrce vynalézavých kostýmních návrhů spolupracoval M. Souček s řadou zdejších režisérů, především s Karlem Neubauerem, Hugem Domesem, doc. Milošem Hynštem a Igorem Stránským. Věnoval se dramatům historickým i soudobým, s oblibou pak látkám z časů biedermeieru (Klicperova veselohra Lhář a jeho rod) či dekorativní secese (srov. Wildeovu salónní komedii Jak je důležité míti Filipa). Z okruhu domácího klasického repertoáru šlo např. o scénografii k Jiráskově Vojnarce, Gazdině robě a Její pastorkyni od G. Preissové, k Maryši bratří Mrštíků, Šamberkovu Jedenáctému přikázání nebo Ženského zákonu J. Gregora Tajovského. Cizí klasiku představovaly v jeho pojetí tituly jako Gozziho Princezna Turandot, Nestroyova báchorka Lumpacivagabudnus, satirická Svatba Krečinského od A. V. Suchovo-Kobylina nebo Anouilhův oddechový Zlodějský ples. Z moderní české dramatiky si připomeňme kupř. jeho ztvárnění Mahenovy Uličky odvahy, Nezvalových Milenců z kiosku či Lošťákova Opožděného ptačího zpěvu. Vedle činnosti na technicky nepříliš dobře vybavené regionální scéně spolupracoval M. Souček rovněž s jinými profesionálními divadly a podílel se na premiérách okolních amatérských kolektivů.

„Pevně věřím, že v nebi se dá malovat", prohlásil prý kdysi Francouz Camille Corot. Pokud měl pravdu, můžeme všem třem kumštýřům vynalézavé palety a přátelsky otevřeného srdce nejspíš závidět.

Vít Závodský

OSTROV 93 !!!
Divadelní pouti na Střeleckém ostrově v Praze
jsou už po několik let místem
neformálního setkání divadelníků
všech žánrů a generací, místem vzrušivých divadelních,
hudebních, výtvarných akcí a happeningů.
Na jejich tradici navazuje projekt
OSTROV 93
připravovaný Václavem Koubkem,
Žižkovskou divadelní a hudební agenturou
a kulturní agenturou MAUD.
Organizátoři Ostrova 93 by rádi představili i amatérské,
studentské a regionální soubory.
A to je právě šance pro vás!
S dotazy i případným zájmem o účast se obracejte
na agenturu MAUD - Daniel Syrový,
Nad závěrkou 8, 169 00 Praha 6, tel. (42-2) 355 99 76.



V příštím čísle Amatérské scény
v rubrice Alternativního divadla
přineseme rozhovor
s holandským tanečníkem
Frankem van de Venem,
žákem Mina Tanaky,
který 24. ledna 1993
vystoupil v pražském Rubínu
a týden vedl pohybovou dílnu
v Konzervatoři Jaroslava Ježka.
Zatím přinášíme alespoň
fotografie z jeho vystoupení.



ISSN 0002-6786

Režisér Václav Martinec v akci, foto: P. Štoll