AMATÉRSKÁ SCÉNA

6 • 1992 • 6 Kčs

Děrevo po roce

Pražská přehlídka amat. divadla

Wintrův Rakovník po šestnácté







Amatérské divadlo v Německu

Ionesco - Nestroy - Koltès

Klicperův Chlumec



DS HAVLÍČEK NERATOVICE, Generálka, foto: J. Chlum

MALÉ DIVADLO KOLÍN, Rajčatům se letos nedaří, foto: J. Chlum



Každá opona, která se zvedá, plodí naději



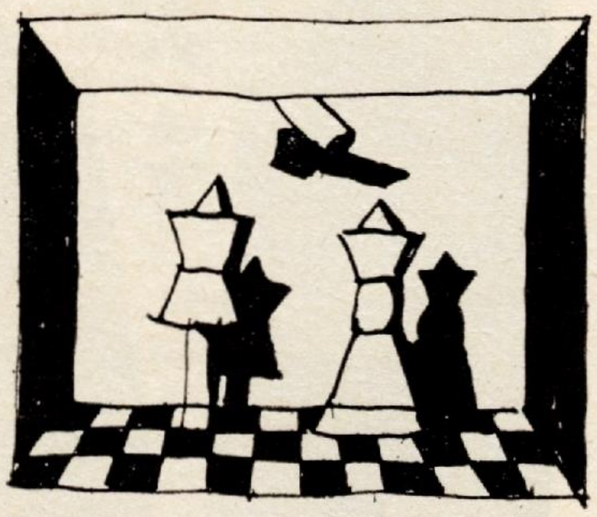
Divadlo je ve své plodné prostotě naším zrcadlem, oslovuje nás a dojímá. Je rovněž sumou práce a samozřejmě i poselstvím autora, ale kromě těchto základních daností je i mikrokosmem světa, forem občanské společnosti, privilegovaným místem setkání a objevování. Divadlo je klam i pravda, avšak jeho živným pramenem je realita světa.

Divadlo dnes jako včera musí přispívat k osvícení našeho ducha, bojovat proti barbarství na všech frontách planety. Více než kdy předtím musí být přítomno v naší společnosti, musí přemýšlet a probouzet solidaritu se vším, co dodává důstojnosti lidskému jedinci. Divadlo musí existovat jako přední hlídka, jako forma sebeuvědomění, jako svědomí lidí.

V okamžiku, kdy u jedněch se dějiny zastavily a u druhých se závratně točí, divadlo může pozvednout skromně, ale pevně svůj jedinečný, vřelý, inteligentní, příkladný hlas. Musí tak učinit také tím, že se hluboce zamyslí samo nad sebou; musí bojovat proti své vlastní skleróze, zamýšlet se nad světem, který nás obklopuje. V tento světový Den divadla posílám z města, kde byla vyhlášena Deklarace lidských a občanských práv, přání do budoucnosti tohoto umění, starého jako naše civilizace a neustále se obnovujícího. Přeji mu, aby šířilo jas, aby se šířila divadelní výuka ve školách a aby po tisících vyrůstala divadla po celém světě. Bitva proti nezralosti nepřestává.

Každá opona, která padá, plodí otázky.

Jorge Lavelli, režisér, ředitel Thèatre national de la Colline, předseda francouzského střediska ITI v poselství ITI ke SVĚTOVÉMU DNI DIVADLA 27. března 1992



Na 1. str. obálky Petra Lustigová a Anton Adasinský ze souboru Děrevo | foto: P. Hula

OBSAH

2 RAMPA DIVADLEM ODĚNÁ — V. Hulec

4 TATSUMI HIJIKATA ANKOKU BUTÓ — N. Gohda

6 ROZHOVOR PO ROCE — V. Kmochová

8 PRAŽSKÁ PŘEHLÍDKA AMATÉRSKÉHO DIVADLA — L. Smrčková

10 KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945 — XIII. — J. Herman

12 WINTRŮV RAKOVNÍK PO ŠESTNÁCTÉ — J. Švácha

14 SONDA DO NĚMECKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA — L. Lázňovská

15 ZASTAVENÍ — HERECTVÍ JE MYŠLENÍ .. — J. Císař

16 HRA ÚZKOSTI — J. Vinař

18 PŘEDCHŮDCE MODERNÍ TRAGIKOMEDIE — V. Závodský

19 DĚTSKÁ DIVADELNÍ SOBOTA NA JIHU ČECH — R. Hrdinová

20 DVEŘE DOKOŘÁN — PAN PROFESOR A DĚTI — A. Urbanová

21 KOMETA KOLTÈS — M. Štulcová

22 Z NOVÉ SEZÓNY BYTOVÉHO DIVADLA — J. Brixi

23 K DVOUSTÉMU JUBILEU V. K. KLICPERY — V. Hájek

AMATÉŘI — VYSOKÉ ŠKOLY 7 : 1 — J. Kutina

24 BRNĚNSKÉ KOLO BEZ PŘEKVAPENÍ — V. Závodský

AMATÉRSKÁ SCÉNA

6 • 1992 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 29 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 38)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23

Tisknou Tiskařské závody, s. p., provoz 32 110 00 Praha 1 — Myslíkova 15

Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — ÚED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku H. Píky 26, 160 00 Praha 6. Cena jednoho výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo dáno do tisku 13. 4. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

RAMPA DIVADLEM ODĚNÁ

(Festival Škola na kolečkách aneb 13 dnů života na Rampě).

Pátrá-li našinec po výhoncích nezávislého, alternativního, opozičního, drzého, odvážného, provokujícího, rebelujícího, tedy právě vznikajícího živého divadla, povětšinou narazí na skupinu Děrevo. Tito umělci, kteří si klestí cestu trním i tam, kde ostatní vidí jen holou pláň, již přes rok sídlí v pražském divadélku Rampa. Zušlechťují tamější prostory, pořádají dílny, zvou hosty, inspirují nově vznikající divadelní skupiny a samozřejmě zde žijí a tvoří. Upozorňuji, že to vše za vlastní, většinou na Západě vydělaný peníz — kanceláře, ubytovnu i hrací prostory si pronajímají a nemalý desátek odvádějí i Branickému divadlu pantomimy, které je agenturně produkuje.

Ve dnech 28. 2.—12. 3. 1992 obohatilo Děrevo miniaturní českou zahrádku alternativního divadelního myšlení o další květenu. Bez větších dotací a podpor uspořádalo podnětný, v podstatě neformální divadelní festiválek nazvaný (dost nešikovně) Škola na kolečkách. Během čtrnácti dnů — tedy ne třinácti, jak zněl podtitul festivalu — se uskutečnilo množství různých představení, několik koncertů, každý den se konala pohybová, taneční nebo hudební dílna. Prostory divadla Rampa ožily divadlem, výjimečným svátkem, květem jakési těžko definovatelné touhy tvořit.

Festival byl prvním pokusem tzv. Projektu Děrevo, jakési inspirativní školy alternativního, nového divadla, kterou by chtěl Anton Adasinský, vedoucí Děreva, v Praze vést. Obdobné setkání by se mělo konat každého půl roku. Adasinský by zval různé hosty, kteří by zde hráli, vedli dílny či semináře. Mohl by se jich zúčastnit kdokoli. Časem by se snad vytvořila užší skupina zájemců, kteří by daný směr sami rozvíjeli a do šedých českých ulic přinášeli živý divadelní květ. Neboť právě do ulic, parků, na náměstí a návsi by chtěl Adasinský nasměrovat tento divadelní proud. „Jsme partyzáni ve městě, tam je naše místo", říká. „Nemá smysl hrát pro sebe a schovávat se do divadelních sálů. Je třeba nebát se a vyrazit ven."

Studijní charakter festivalu tedy nejvíce naplňovaly dílny. Byly nejen inspirativní, ale hlavně kvalitní. A to jak dílny Antona Adasinského, který se snažil — na rozdíl od svých předchozích dílen — vštěpovat účastníkům základy vědomého, na sdělnost a obsah zaměřeného herectví, tak dílny Alessandra Fattoriniho ze souboru Buriti, hudebníka Děreva Romy Dubinnikova nebo tanečníků Karla Vaňka a Evy Černé.

Večerní, či spíše noční — neboť se začínalo až ve 21 hodin — představení byla spíš jakousi šlehačkou, zákuskem po celodenní práci.

Největší událostí byla samozřejmě premiéra nové práce divadla Děrevo, nazvané Člověk líbající dno loďky — část druhá: Jezdec. Inscenace pokračuje v nastoupené linii Děreva hledat nové, epičtější divadelní formy své tvorby. Vzdalují se tak své předchozí výrazové asketičnosti a obsahové meditativnosti a směřují k větší sdělnosti a konkrétnosti. Využívají hojnost kostýmů, převleků a masek, silného líčení a dokonce i slova. Je zřejmé, že odtud je jen krok ke klasickému dramatu. Věřím, že i ten je v silách Adasinského a jeho souboru. Možná právě tudy — tedy přes syrové, improvizaci otevřené, obsahově sdělné etudy — vede cesta ke „krutému" divadlu, jak ho již po léta hledají největší divadelní mágové tohoto století v čele s Antoninem Artaudem, Peterem Brookem a Jerzym Grotowským.

Inscenace zobrazuje vnitřní svět osamělého poutníka Testamonió, „o jehož životě a smrti panují pouze nedokazatelné domněnky a legendy". Divák sleduje jeho sny, vize, radosti i strasti. Tu úsměvné, tu bolestné. Tu směšné, tu kruté, tu zlé. Prožívá jeho erotické vášně i romantické touhy, sladká vítězství i bolestné porážky. Nad vším však vévodí jakási těžko definovatelná víra v nepřetržitelnou věčnost lidského života, kde největší porážkou by byla právě ztráta této víry. V podstatě postmoderní divadelní formou se Adasinský vyjadřuje k současnému světu a existenciálním pocitům v něm. Co má smysl a co ne? Jak žít a neztratit vlastní tvář? Čeho si vážit a kde hledat? A v neposlední řadě — co je divadlo a co to je být umělec? Na dané otázky jednoznačné odpovědi pochopitelně nedává, pouze je vyslovuje. Neboť co je a co není? Je pouze člověk a jeho víra? Slovy Adasinského: „Je pouze věčná lidská touha být potomky legendy."

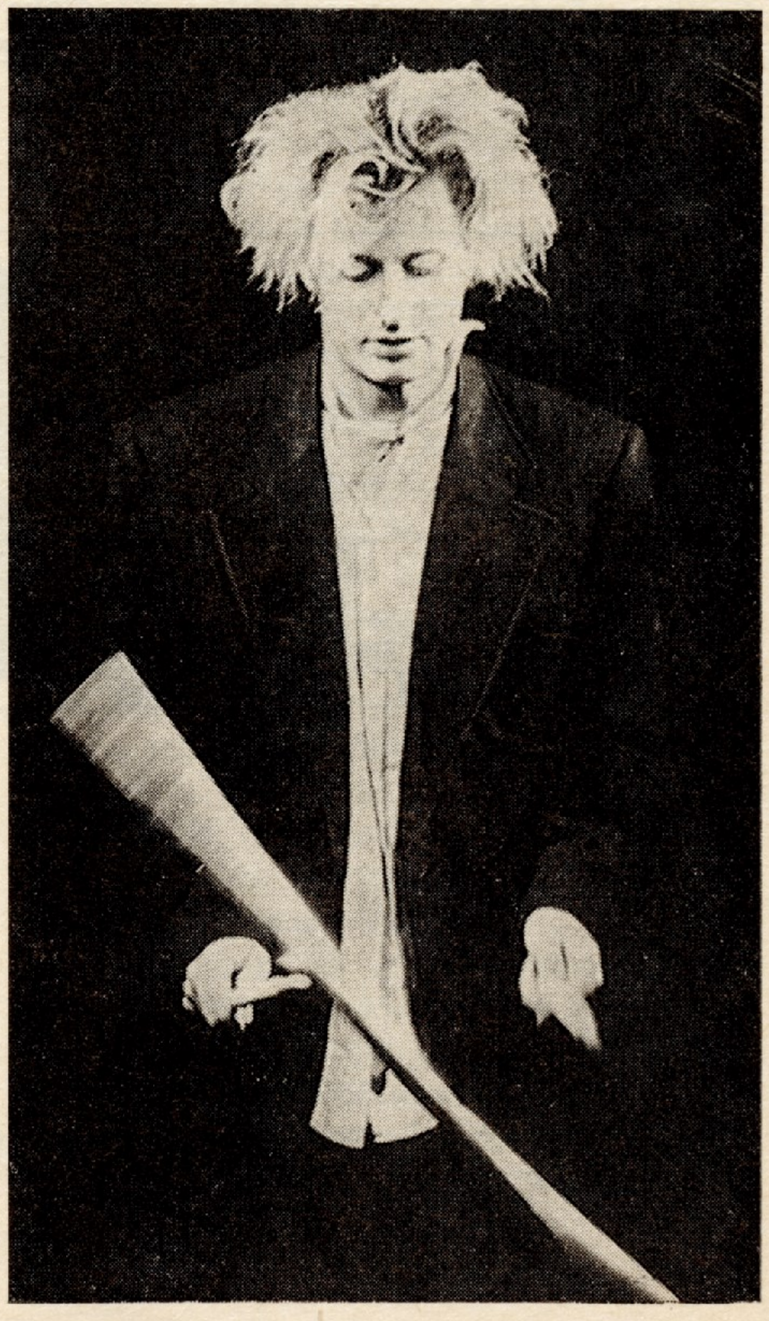
Nová inscenace však odhaluje i některé slabiny Adasinského tvorby. Adasinský není dramatik, nedokáže udržet pevnější dramatickou stavbu díla, zvýraznit dramatický spád a poskládat vytvářenou obrazovou mozaiku tak, aby ve výsledku byl divák zasažen (či účasten) cele — emociálně a bezmyšlenkovitě i konkrétně a srozumitelně. Bude-li Adasinský v tomto směru své tvorby pokračovat, bude muset tento řád najít. Zatím je výsledný efekt závislý přece jen hlavně na momentální náladě diváka i herců. Z hostů Děreva každého pochopitelně nejvíc zajímali zahraniční účastníci. Nejkvalitnější inscenaci předvedl ruský klaun, v současné době žijící v Německu, Jevgenij Sitochin. Navázal na u nás téměř neznámou tradici „smutných" klaunů z dob němé grotesky (Buster Keaton) či dávných potulných umělců. V Rusku je jistě tato tradice silnější, i když u nás známe snad jen proslulého Leonida Jengibarova.

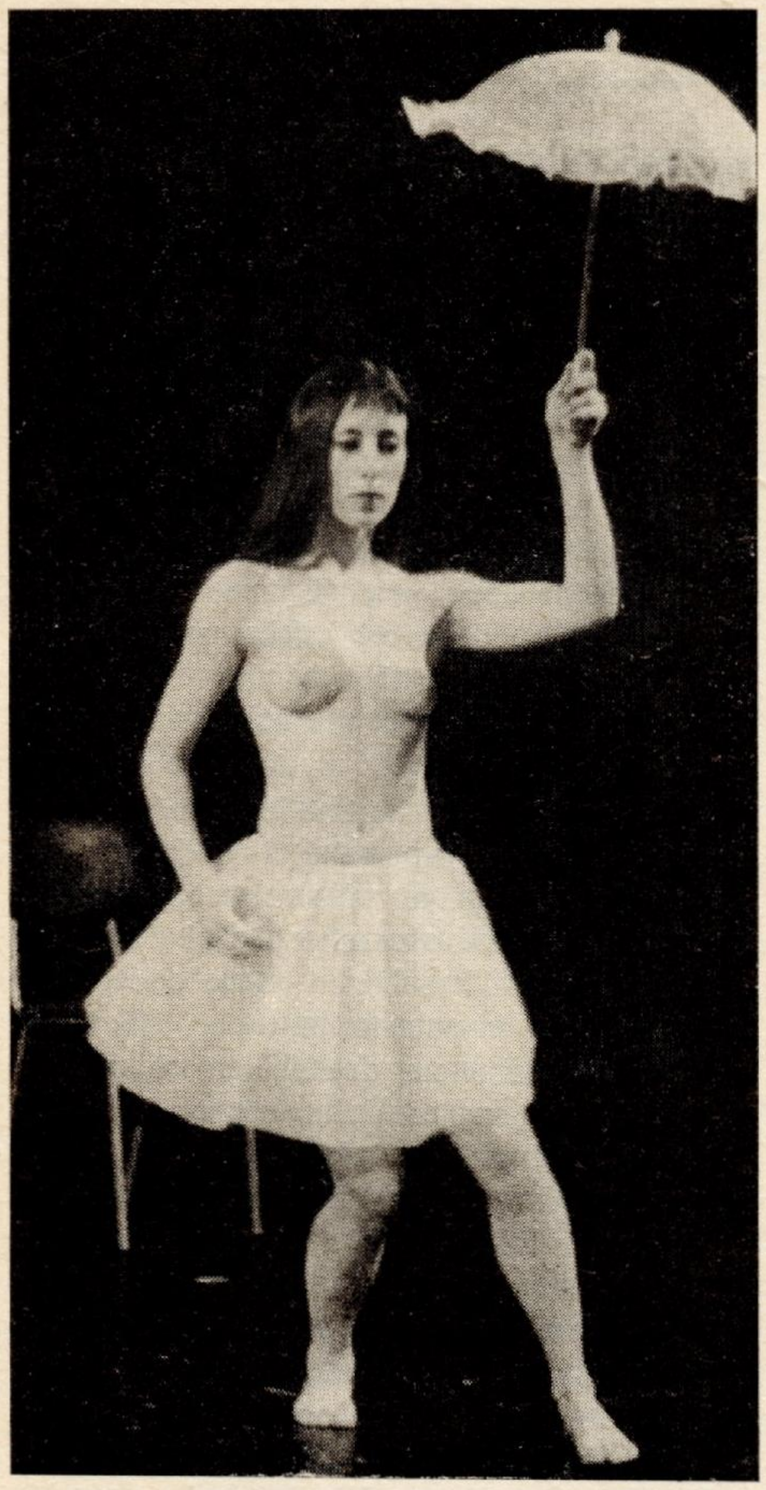
Sitochin přišel v ošuntělém kabátě a v ruce měl velký kufr. Pomalu si prošel hrací prostor. Objevil starou botu, díru ve zdi nebo zavěšený provaz. Vše rozehrál s nenucenou bravurou a samozřejmostí. Z kufru vytahoval různé rekvizity a jen tak, jakoby mimochodem, s nimi žongloval, zápasil a rozehrával všemožné příběhy. Tak uběhla hodina či víc a divák si ani neuvědomil, že sleduje dokonalé klaunské řemeslo. Oslovila jej totiž ryzí poezie. Smutná krása. Člověčenství. A to oživovat je přece odvěké poslání klaunů. (Pozn.: Někteří mohli Sitochina vidět na přelomu ledna a února na OK 3 v cyklu francouzské televize o současných klaunech světa.)

Další dva soubory přijely — na vlastní náklady(!) — z Itálie. Maline je čistě ženský soubor. Dívky předvedly mozaiku vzájemně nesouvisejících etud, pohybově efektních, často i dost náročných, zajímavých vzájemnou hereckou souhrou a citlivostí. Proto nejvíc vynikly tance ve dvou a několik ryze divadelních okamžiků. To když se vedoucí souboru Cristina Luschiová objevila s holou větví a tancovala s ní nebo když si některá z tanečnic vzala výrazné, jednobarevné šaty (červené, bílé) a začala tančit nebo jen tak mimoděk prošla scénou.

Buriti je pouze několik měsíců existující soubor čtyř mužů, kteří svůj styl teprve hledají. Do Prahy přijeli tři z nich a vedli zde třídenní pohybovou dílnu. Spočívala ve fyzicky náročné přípravě. Byla založena na uceleném pohybovém systému, který se zabýval přirozeným pohybem zvířat. Sami herci pracují v Centru experimentálního divadla v Pontedeře, nedaleko od sídla Jerzy Grotowského.

Danil Gulko, foto: I. K. Menčík





Cristina Luschiová ze souboru Maline, foto: D. Čáp

Někteří Grotowského žáci občas do Centra docházejí a vedou tam vlastní dílny. Vedoucí Buriti Gianluca Barbadori je jedním z těch, kteří tyto dílny pravidelně navštěvují. Uvidíme (na Rampu by chtěli přijet častěji), jak se to odrazí v budoucí práci souboru. Zatím jsou jeho členové dost nevyrovnaní a nejednotní, což se projevilo jak na dílně, kde vynikal pohybově výborně disponovaný Alesandro Fattorini, tak během improvizací se členy Děreva při jednom večerním pořadu. Další zahraniční účastníci festivalu se objevili v pořadu nazvaném Mim session. Vedle děčínského mima Aleše Jandáka vystoupili dva Turbovi žáci z Vietnamu a u nás již známější klaun Gulko z Kanady (vystupoval mj. na akci San Francisco Performance Festival). Kromě Gulka předvedli všichni víceméně klasické pantomimické etudy, které mi nepřísluší hodnotit. Nešlo v nich o to, něco sdělit, ale pouze předvést, co kdo umí. Technická hodnota průměrná, umělecká téměř žádná.

Ale od Gulka by se mnozí čeští alternativní umělci mohli učit. Předvedl uvolněné, vtipné a inteligentní improvizované vystoupení plné hravosti, ironie a úsměvného bláznovství. Propojil klasické klaunské gagy a cirkusové žonglérství se současnou performací založenou na improvizaci, náhodě, syrovosti a destrukci. Gulko bez větších problémů dokáže překračovat žánry a styly se zachováním vlastní identity a nevykalkulovaného experimentátorství, což u nás není příliš obvyklé.

Z českých souborů vystoupily čtyři experimentální a jeden tradiční. Tím jedním mám na mysli pantomimu neslyšících Nepanto. Existuje velmi dlouho (počátky sahají do roku 1952) a asi se již nezmění. Sdružuje sluchově postižené, kteří se divadelní tvorbou — pantomimou vyrovnávají se světem a se svým handicapem. V pořádku. Jen mě vždy mrzí, že neukazují sebe sama, svůj vnitřní svět, své boje, vítězství či porážky, ale snaží se zařadit mezi „normální" lidi. Netuší, jakým je tato normálnost břemenem a otroctvím a že divadlo je právě cestou z něj.

Vedle Alternativní scény, jejímž jsem vedoucím a která na Rampě vystupuje častěji, se ještě festivalu zúčastnili pardubičtí Jumping Hamada, čáslavské Theatrum Mobile a taneční duo Černá - Vaněk.

Karel Vaněk s Evou Černou, bývalí tanečníci Laterny Magiky, ale i spolupracovníci New Pragues Dancers nebo Studia pohybového divadla, předvedli předpremiéru svého nového pas de deux. Více či méně milostné tance. Rozvíjejí v něm směr započatý v Malém modrém nic — co nejprostšími tanečními, scénickými a hudebními prostředky zobrazit vztah muže a ženy. Věčnou ambivalenci mezi láskou a nenávistí, důvěrou a zradou, něhou a krutostí. Jsou v tomto snažení u nás výjimeční a svým seriózním, profesionálním přístupem vzbuzují respekt. Je to však směr přece jen víc taneční než divadelní a nevím, zda dokáží či chtějí tyto hranice smazat. Vyslovují-li ale mezi svými vzory Pinu Bausch, zřejmě se o to pokusí. Zatím jejich představení víc vychutná divák, sledující moderní (nebo postmoderní?) balet, než ten, který je zaměřen na alternativní výboje. Bylo to zřejmé i na skladbě publika, které se v den vystoupení Černé s Vaňkem proměnilo v lépe oblečené a voňavější, tedy konformnější.

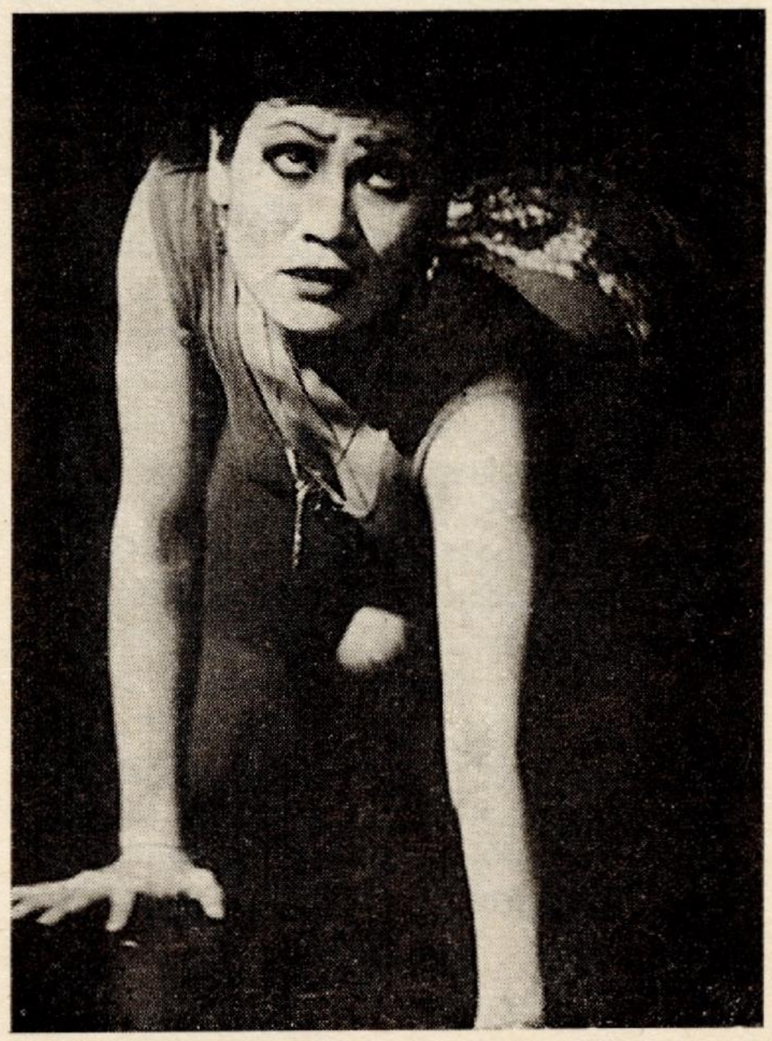
Inscenace Theatra Mobile se jmenovala Apotheca Apatica a byla věnována „záhadně zmizelé dívce Jáje Vackové". Tento tragický případ, který se podle přiloženého programu odehrál v březnu 1987 v Praze, by si však zasloužil serióznější, vážnější přístup, než jaký předvedl Josef Tichý ve svém sólovém výstupu. Samo o sobě to bylo působivé, víceméně výtvarné, paradivadelní představení nemilosrdně „bez obalu" ukazující sexuální deviaci jakéhosi šíleného chemika. To však bylo vše. Josef Tichý kupil za znění opakujících se elektronických pazvuků a s občasným výtvarným chemickým efektem, neboť vše se odehrávalo v chemikově laboratoři — jednu oplzlost za druhou, bez překvapení, bez pointy. Až jej člověk začal podezívat z jeho vlastní nenormálnosti. Vše vyvrcholilo nechutným závěrem, kdy Tichý vykuchal panenku. Snad jí i vyďoubal oči a z břicha vyndal vnitřnosti. Nevím, nedíval jsem se. Že by obraz vraždy Jáji Vackové? Kdo ví — nerozuměl jsem. Celá akce mi připadala samoúčelná a hloupá. Hnus a zvrácenost na jeviště a do umění v určitých okamžicích určitě patří, vyžadují však Mistra a vnitřní přetlak hodný atomové bomby. Ani jedno jsem u Tichého nerozpoznal. Věnovat tuto inscenaci pravděpodobně zavražděné Jáje Vackové mi přišlo víc než nevkusné. (Cosi mi říká, že mohlo jít i o mystifikaci — kdo ví, nerozumím.)

To u Jumping Hamada jsem cítil opačné problémy. Jejich vystoupení bylo až příliš vkusné, příliš uhlazené, příliš křehké a upřímné, příliš obsahově rozostřené. Snad ani nemělo děj a snad ani nemělo téma. Působilo jako čistá improvizace s využitím několika scénických nápadů (náhodné rozezvučování různě rozvěšených zvonečků), mírně dekadentních kostýmů a pomalých pohybů. Jakoby až příliš odvozené od Děreva, jakoby až příliš plagiátorské. Přesto se během představení vylouply okamžiky, kvůli kterým mě přitahuje právě takové divadlo. To když si například jedna z tanečnic, po celé představení táhnoucí za sebou hlavu rozbité panenky, náhle lehla a jen tak, jakoby bezmyšlenkovitě, svou loutku smutně a odevzdaně pohladila. Utrpení, láska a pokání v jediném gestu, v jediném okamžiku. Satori, říkal těmto okamžikům Zeami. Děkuji, říkám v takových chvílích já.

A děkuji také souboru Děrevo, že i přes ústrky nadále zůstává v Praze a Rampu divadlem a hudbou odívá. Bude to však platit i v době, kdy čtete tyto řádky? Úřednická, ekonomická a možná i restituční mračna nad Branickým divadlem pantomimy i Rampou hrozí v tuto chvíli přerůst v tragickou (pro divadlo) bouři.

Vladimír Hulec, březen 1992

P.S. Pro úplnost ještě dodávám, že na festivalu měl sólový koncert hudebník Děreva Roma Dubinnikov (hudba, kterou provozuje si určitě zaslouží větší pozornost, než jen ze strany divadelníků — kde jsou česká avantgardní vydavatelství?) a já jsem dvakrát improvizoval s členkou Děreva Lenou Jarovovou. První tanec se jmenoval Tanec smrti a druhý Tanec mrtvého koně.



Phuong Phuong, foto: I. K. Menčík



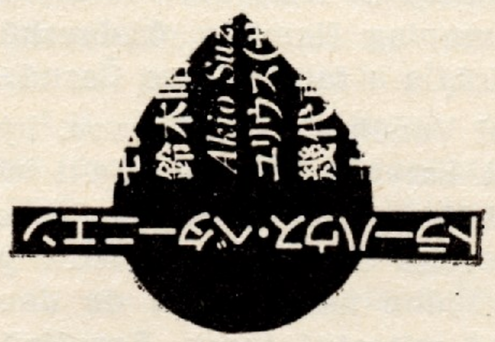
TATSUMI HIJIKATA

V minulých dvou číslech Alternativního divadla jsme psali o japonských tanečnících stylu butó Kazuo Ohnovi a Minu Tanakovi. Oba se hlásili — i když každý jiným způsobem — k Tatsumi Hijikatovi. Rozhodli jsme se proto, seznámit vás s tímto skutečným démonem tance a pravým a jediným zakladatelem černého, temného, děsivého butó. V prázdninových číslech dále uveřejníme komplexnější studii o butó z pera Michaela Haerdtera a Sumia Kawaie Tradice, moderna a rebelie. Většina informací čerpá z knih Butoh — Die Rebellion des Körpers (Butó — rebelie těl, Berlín 1986), Butoh — Dance of the Dark Soul (Butó — tanec černé duše, New York 1987) a Butoh — Shade of Darkness (Butó — stín temnoty, Tokio 1988).

Tatsumi Hijikata se narodil 9. března 1928 ve vsi Akita v severním Japonsku. Základní taneční (a baletní) vzdělání získal v tanečním studiu Eguchi-Miya, kterým před 2. světovou válkou prošel i Kazuo Ohno. V roce 1957 začal Hijikata pracovat na novém stylu tance, který nazval Ankoku Butó (stejným jménem označoval svůj soubor). V roce 1959 uvedl svou první — značně skandální — choreografii Kinjiki (Zakázané barvy). Obsah tohoto krátkého výstupu byl inspirován homosexuálním tématem stejnojmenného románu soudobého japonského spisovatele Yukio Mishimi. Tančilo se bez hudby a během představení jeden tanečník (Yoshito Ohno) v obraze homosexuální deviace zardousil živého kohouta. Říká se, že tímto aktem a tímto představením se začal nový divadelní a taneční směr — butó. V 60. letech vytvořil Hijikata množství choreografií ve stylu temného (Ankoku) butó. V mnohých sám vystupoval, často spolupracoval s Kazuo Ohnem (poprvé se potkali již v roce 1954). V té době jej silně ovlivňovala literatura. Vedle Yukio Mishimi to byli hlavně evropští autoři markýz de Sade, Jean Genet a Lautréamont. V roce 1967 poprvé spolupracoval s Yoko Ashikawou. K jedenáctému výročí existence Ankoku Butó v r. 1968 připravil sólový tanec Japonec Hijikata — vzpoura těla. V 70. letech tvořil hlavně s Yoko Ashikawou. V roce 1972 nazval své butó Tohoku Kabuki (inscenace Dvacet sedm večerů pro čtyři roční doby).

Od roku 1976 veřejně nevystupoval. V roce 1977 obnovil spolupráci s Kazuo Ohnem — režíroval jeho představení Obdiv k La Argentině a v roce 1981 inscenaci Má matka (Ohnovi bylo v té době 75 let). V roce 1983 vydal autobiografii Yameru Maihine (Nemocná tanečnice). V roce 1985 slavnostně otevřel první festival tance butó v Japonsku. Revoluce tak došla oficiálního uznání. 21. ledna 1986 Hijikata po těžké nemoci (cirrhóza jater) zemřel.

V. H.



Ankoku Butó

O založení Ankoku Butó (černé butó) Tatsumi Hijikatou v roce 1957 se hodně namluvilo a napsalo. Mnozí kritici vyzdvihují jako příklad vlivu na Hijikatu evropského heretika Jeana Geneta, Lautréamonta, de Sada nebo poukazují na jeho známé obrácení se k japonským kořenům po roce 1972, kdy nazval svůj tanec Tohoku Kabuki. (...) Podle mého názoru dává přesnou informaci k této otázce Hijikatova autobiografie Nemocná tanečnice, vydaná v březnu 1983. V této knize popisuje Hijikata krajinu a lidi svého dětství — temnou severní část domu svých rodičů, položero zadní zahrady, do duše se vtiskující cvrkot cikád, věčný, neustávající tlak stínu a temnoty, po celý život nošený obraz starší sestry ve večerním slunci, déšť a neutuchající vítr. (...) Tyto obrazy a krajiny, sobě nejbližší lidi, otce, matku a sestru do sebe Hijikata vstřebal tak, že — sledujeme-li jeho představení — v něm žili dál. Citlivost Hijikaty-dítěte byla bezpochyby vyostřena bídou, v níž žili bezvýznamní lidé jeho rodné vesnice, a jejich zápasem s nemilosrdnou přírodou, který žádal mnoho obětí. V chudobě a hoři pocítil Hijikata přímo fyzicky temnotu a děs lidské existence. Nejvíc vše prožil na osudu své starší sestry, která byla donucena opustit rodičovský dům a žít nešťastný život daleko od svých blízkých. Právě jí věnoval Hijikata ve své duši a ve svém těle nový domov.

Jeho Ankoku Butó poloviny šedesátých let je spojeno s jejím obrazem. Hijikata si nechal narůst dlouhé vlasy a uvnitř svého já nechal žít svou vlastní sestru. V sedmdesátých letech je onou symbolickou figurou — starým, radostným děvčetem, které na sebe bere bídu světa — jeho butó. Hijikata se nikdy ani na krok nevzdálil principům svého Ankoku Butó, jen kontinuálně rozšiřoval jeho spektrum — například o barvy dobra, ticha a laskavosti. Lze v tom spatřovat postupný, přerušovaný dialog, který jej spojoval s jeho sestrou a s jejím osudem.

Dovolte, abych nyní obrátil vaši pozornost k inscenaci Kinjiki (Zakázané barvy). Bez jejího uvedení Tatsumi Hijikatou v roce 1959 by měla současná taneční scéna Japonska zcela jinou tvář. Jsem přesvědčen, že japonskému tanci uplynulých třiceti let může rozumět jedině ten, kdo zná sílu a vliv Hijikatova Ankoku Butó a celého následného stylu butó.

Ankoku Butó i samotné butó jsou pouze částí současné japonské taneční scény. Za svůj vzestup a význam vděčí právě energii na jedné straně v do té doby neslýchané erotičnosti a smyslnosti nového tance koncentrovaného výhradně na výraz těla a na druhé straně v jeho myšlenkách a idejích, které dodávají jeho tvorbě filozofický základ. To je novum v novodobých dějinách japonského tance. Díky tomu neovlivnilo butó v Japonsku pouze tanec, ale jeho působení je patrné v celém současném japonském umění. Platí to zejména o herectví a divadle. A velký ohlas butó v Evropě je bez Hijikaty nemyslitelný.

Uvedení inscenace Kinjiki bylo skandálem. Hijikata byl ihned vyloučen z Japonské národní asociace moderního tance. Jeho vliv byl všemi dostupnými prostředky omezován, ale byl nezadržitelný. Vlivný spisovatel a dramatik Yukio Mishima[1]) se postavil na Hijikatovu stranu a zajistil mu veřejné uznání. Bez něj by inscenace zřejmě takovou pozornost neupoutala. Kinjiki se stala první, vpravdě revoluční inscenací v dějinách moderního japonského tance počínaje érou Taishó.[2])

Na inscenaci se lze v podstatě dívat ze dvou hledisek. Za prvé Hijikata ukazuje, že obsah a atmosféru lze vytvořit dvěma představiteli. V sodomickém aktu usmrtí mladý chlapec[3]) mezi svými stehny kohouta a odchází do tmy. Slyšíme zvuk jeho vzdalujících se kroků a za ním kroky muže, který jej následuje.

Za druhé klade hra otázku stávajícího tanečního systému, který nemohl existovat bez opěrné hudby, vysvětlujícího textu v programu a daných uměleckých norem.

Vlastní, nová kvalita inscenace spočívala v tom, že se zde poprvé pouštěl tanec do „temných" oblastí našeho bytí. V tom byl její zásadní přínos. Kinjiki sledovala katarzi. K tomu potřebovala tradici silné taneční kultury. Zardoušení kohouta jako homoerotický moment mělo za úkol vyvolat ono prospěšné zděšení diváků, kteří tak mohli nahlédnout do hlubin své vlastní temnoty. Pokud to akceptovali, mohli zažít pocity osvobození, katarze. Impuls, který vyšel z inscenace Kinjiki, vedl k nové teorii i praxi těla v tanci. Označuje také začátek Ankoku Butó — tance temnoty, temného butó.

Znamení temnoty zůstal Hijikata a jeho Ankoku Butó od té doby věrný. Platí to

ALTERNATIVNÍ DIVADLO

i pro strmou fázi vývoje v 70. letech, v nichž se výrazová škála jeho tance rozprostírala od barev vášnivé emocionality k prosté čistotě. I tam, kde své butó oděl do elegantní formy, zůstala dekadence. Když zvolil výraz ticha, otevřeně do něj vložil smrt. Temnota jako leitmotiv lidské existence zůstala i tam, kde tématem jeho tance byla touha, něha nebo odříkání.

Vraťme se k inscenaci Kinjiki. Prvky této první Hijikatovy práce v novém stylu pocházejí z krajiny jeho dětství. V jeho rodné vsi Akita žili lidé se šlepicemi v domácím společenství. Zabít kohouta znamenalo především získat sváteční jídlo pro oslavu mimořádných událostí, jakými byl například příjezd vzácných hostů nebo rodinný svátek. Současně však bylo zabití, příprava a podávání kohouta pro dítě intimním zážitkem, který se podvědomě mohl spojit s přirozeným probuzením sexuality a zážitkem sexuální frustrace.

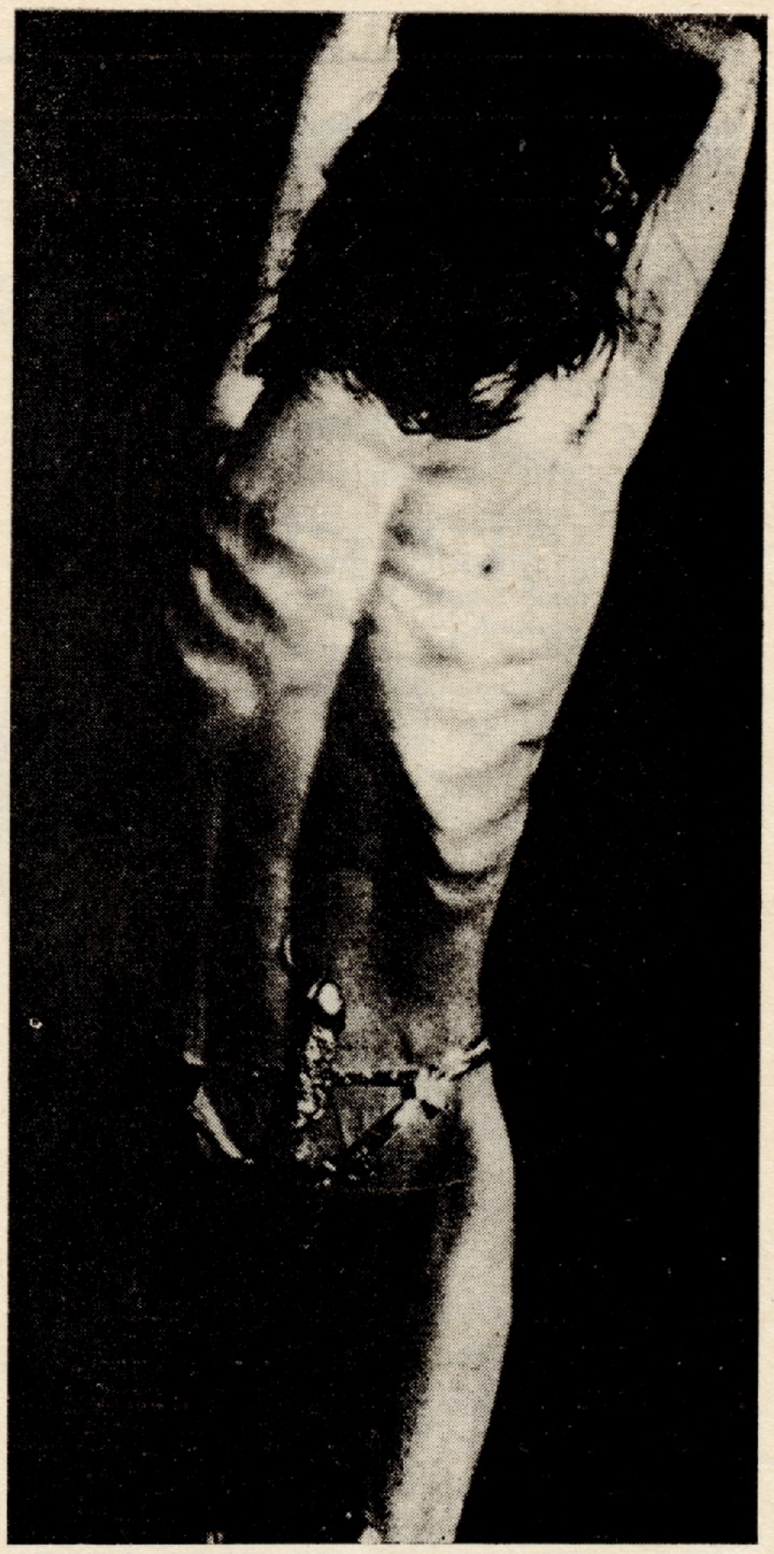
Motiv usmrcení kohouta se opět vrací v říjnu 1968, kdy Hijikata uvedl svůj známý sólový výstup v inscenaci Japonec Tatsumi Hijikata — vzpoura těla. V Japonsku chápeme tuto inscenaci, ve které Hijikata oslavil jedenáctileté trvání svého Ankoku Butó, jako průlom v uměleckém znovunalezení Japonska, jako revoluci, která japonské tělo duchovně osvobodila od nánosu taneční tradice a od evropského vlivu. To mělo svůj veliký význam. Hijikata sám ale tuto tezi odmítl. Odvrhl tehdy nejen moderní japonský tanec a „kacířskou" evropskou literaturu, ale i své obecenstvo a začal hledat ryze osobní cestu, jak se ztratit v temnotě svého divadla. Považoval jsem to tenkrát za velice zvláštní a rozumím tomu teprve nyní. Hijikata byl tehdy nucen rozlišovat hranice mezi uměním a životem. Pro jeho pocit ale bylo tradicí předurčené místo pro divadlo neslučitelné s existenciální bolestí jeho sestry, která žila v jeho těle. Nikdo kromě Hijikaty nemohl pramenům jeho butó tehdy rozumět a tanečníci ho jeden po druhém opouštěli. Izolace a z ní plynoucí trpkost jej znovu přivedly k jeho excentrickým výstupům na jevišti.

V roce 1970 založil s tehdy neznámou Yoko Ashikawou a několika dalšími tanečníky skupinu Hangi Daito-kan. Její vystoupení byla ohlašována plakáty a transparenty, které nesly brilantní rukopis Yukio Mishimy. Styl souboru Hangi Daito-kan vycházel z butó, které hledalo svůj pravzor v přírodě. Vyznačovalo se vypracovaným tělem až na samu hranici ohebnosti a obětí vlastního těla pro druhé. Vzpoura těla jako oběť v mukách a utrpení, tento základní Hijikatův princip, byla určující pro celé jeho Ankoku Butó. Jak toto butó ve skutečnosti vypadalo? Hijikata tím, že hledal způsob, jak vyjádřit a pochopit duši své sestry, obětoval svou vlastní identitu nebo jí alespoň kladl otázky. Rozhodl se vzít do Akity, krajiny svého dětství, Yoko Ashikawu a ostatní tanečníky a dal jim těžký úkol — proměnit se ve zvířata: koně, kočky a podobně. Hijikata se tak snažil obnovit „přirozené tělo", to jest tělo, které je v harmonii s tvorbou a osudem a které vyjadřuje „přírodu". Byl přesvědčen o tom, že butó musí zcela stavět svou existenci i výraz na těle, což ale také znamená, ohraničit jej přirozenou funkční schopností. Jinými slovy podřídit fyzický trénink fantazii, aby se „tělu dodala schopnost létat". Tělo mělo do sebe vstřebat čas a prostor a naučit se vyjádřit vlastními, omezenými prostředky věci nekonečně velké.

Jedna ze základních technik butó, kterou Hijikata rozvíjel, byla poprvé uvedená v sérii vystoupení skupiny jeho žáků Harbin-ha, kterou Hijikata nazval Dvacet sedm večerů pro čtyři roční doby. Objevila se v choreografii Velryba Nagasu. Jde o jednoduchou metodu, která se nazývá ganimata (křivá noha) a spočívá v tom, že těžiště těla je položeno na vnější strany obou nohou, zatímco vnitřní strany jsou nadzvednuty, přičemž se kolena rozevírají a trup se sklání. Důležité při tom je, že se tělo sklání přemístěním těžiště, což je v ostrém protikladu ke klasickému baletu, kde se tělo zdvihá na špičky nohou a tím označuje přechod do umělecké, nereálné sféry. To ale neznamená, že pozice ganimata je realističtější než tanec na špičkách — obě pozice jsou svým způsobem nepřirozené. K objasnění nechť poslouží následující přirovnání — tanec na špičkách sugeruje scénu jakoby zvýšenou o 15 cm, pozice ganimata o 15 cm sníženou.

Nikoli tato metoda, ani žádné jiné mnohotvárné techniky, které Hijikata se svým Ankoku Butó vytvořil, mu nezajistily úspěch a světovou proslulost. Ta vyplývá z jeho existenciálního splynutí s životem a především z hlubokého emocionálního svazku s jeho sestrou, který teprve dodal jeho technikám skutečnou pravdivost a působivost. Velmi přesně je to ztvárněno v jedné jeho choreografii z roku 1976. Jmenovala se Hitogata (Lidská forma) a Hijikata ji vytvořil pro skupinu tanečnic Hakuto-boh. Yoko Ashikawa v ní ztělesňovala starou prostitutku. Strnulým držením těla zobrazila svou dobrodružnou minulost do čistého obrazu. Tímto způsobem tančila tanec princezny Kaguya Hime ze starých japonských pohádek. Tyto postavy se spojovaly jako kapka rosy se stéblem trávy. Svým úsměvem vystavila tanečnice obraz svého utrpení tváří v tvář snu a věčnosti. Právě těmito obrazy odříkání a naděje se Hijikatovo Ankoku Butó zhutňovalo v esenci života a poznání.

Nario Gohda
(s použitím překladu L. Lázňovské upravil V. Hulec)



Tatsumi Hijikata, foto archív

Pozn.: 1) Yukio Mishima (1925—1970) — japonský romanopisec a dramatik známý využíváním dějových paradoxů a jedinečnou, do detailu propracovanou charakteristikou svých postav. Spojoval japonskou exotičnost s evropskou psychologičností. Nejznámější je svými romány Zvuk vln, Chrám se zlatou kopulí a tetralogií Moře hojnosti. Vytvořil také moderní přepisy tradičních her divadla Nó (Dáma Aoi, Kouzelný vějíř ...). Jeho evropské drama Markýza de Sade uvádí v současné době Slezské divadlo v Opavě. Mishima je nejpřekládanějším japonským spisovatelem 20. století. V roce 1970 spáchal před svými univerzitními studenty obřadní sebevraždu seppuku — údajně z politických důvodů. Kazuo Ohno mi v rozhovoru v Praze r. 1990 tvrdil, že šlo o čistě osobní akt, Američany politicky zneužívaný.

2) Éra Taishó — japonsky éra „velkého osvícení", ve které se Japonsko otevřelo západnímu světu. Označuje se tak doba vlády císaře Joshihita (1912—1926).

3) Podle mých dostupných pramenů byl oním mladým chlapcem syn Kazuo Ohna Yoshito (tedy ne Kazuo Ohno, jak nesprávně tvrdil přetištěný článek z Le Monde v Amatérské scéně 4/92). Oba jsme mohli vidět 29. a 30. listopadu 1990 v Praze. Články o této události včetně rozhovoru s Kazuo Ohnem přinesl SaD 1/91 a Vokno č. 22.

ROZHOVOR PO ROCE



Přesně před rokem jsem se poprvé setkala s Antonem Adasinským. Povídali jsme si o jeho velkolepých plánech nad projektem Škola na kolečkách, o jeho záporném vztahu k akademické výuce herců, o divadle jako rituálu, o nezávislé kultuře, o podmínkách divadelního souboru DĚREVO v divadle Rampa v Braníku a ještě o dalších názorech tohoto svérázného a originálního umělce (Pro úplnost: rozvohor s Adasinským najdete v AS 5/91).

Jak hodnotíte projekt Školy na kolečkách po návratu do Prahy?

A. A. Něco se povedlo, tak jak jsem si představoval, něco méně. Myslel jsem si například, že bude více dílen a méně představení. A bylo tomu právě naopak. V jednom třináctidenním bloku bylo 13 představení a denně plný sál ... S Gardženicí jsme třeba netvořili společně nic a naopak v Terschelingu se nám podařila dobrá spolupráce s hluchoněmými. V Amsterodamu jsme se kontaktovali se studiovými divadly z fakult a jeden člověk od nich odjel s námi na Terscheling. Tady jsme působili asi jeden měsíc. A opět bylo více představení než dílen. Hráli jsme na jezeře, uprostřed ostrova. Připravovali jsme se zhruba 3 týdny.

Jak pokračuje Vaše spolupráce s DAMU?

A. A. Přicházejí sem za mnou na Rampu. Školu jsem přemístil sem. Společně čteme, dělají tu i jakési „domácí úkoly" spojené s divadlem. Kupř. fragment z Fausta, další z Borise Godunova ... Zaměřil jsem se na tři roviny — taneční, divadelní, filozofickou (ve smyslu konceptuální teoretické práce ve vazbě na divadlo). V Holandsku s námi byli 4 lidi z DAMU a spolupracovali na projektu Školy na kolečkách. Vzhledem k tomu, že projekt pokládám za smysluplný, chystám se v něm pokračovat. Tentokrát ve Španělsku, v malých vesničkách, opět improvizovanou formou. Konec konců právě studenti DAMU mají o tuto cestu velký zájem.

Minule jste hovořil o odkazu ruského rituálu. Co znamená rituál pro Vás v dnešní době, kde ho hledáte, čím se inspirujete?

A. A. Na toto téma vedeme se studenty mnoho diskusí. Existuje kosmický chaos a pro mne jsou důležité ideje ruského chaosu — tvoří slovanský rituál. I základem slovanského rituálu je kosmický chaos. Zaměřujeme se na odlišnosti slovanského rituálu od západního. Základem je princip ruských tanců, improvizaci hledáme v častuškách (a nejen ruských, ale celého regionu táhnoucího se až k Asii). Vycházíme tedy z rituálu založeného na chaosu. Inspirují mě dvě myšlenky. Existují věci, které nelze dělat na scéně. Jsou v duši člověka, ale nelze je předvádět. Divadlo ale neexistuje, nežije bez lidí. Proto rituál je vlastně to, co mám v sobě, co ve mně zůstává. Rituál chápu jakožto rozhovor s vyšší silou. Divadlo ne. Jestliže lidi, kteří rituál předvádějí, nejsou skuteční umelci, nepřejde nic z rituálu na diváka. Pak je to pouze určitá forma kultury — ne rituál. Viděl jsem mnoho rituálů na scéně, ale nedostavil se sváteční pocit. Spíše na mě padala deprese. Vlastně ani přesně nevím, proč tomu tak je. Sváteční rituál je postaven na tanci (jako příklad uvedu Dubinnikova a jeho rituální tanec s divákem, kterého jsme byli svědky v březnu v divadle Rampa).

Jak se Vám jeví nyní situace na Rampě? Umělecky, myslím.

A. A. Mně se zdá příznivá. Na základě práce s námi vznikly čtyři umělecké skupiny.

Vraťme se k Vašemu ročnímu putování. Jaký byl holandský divák?

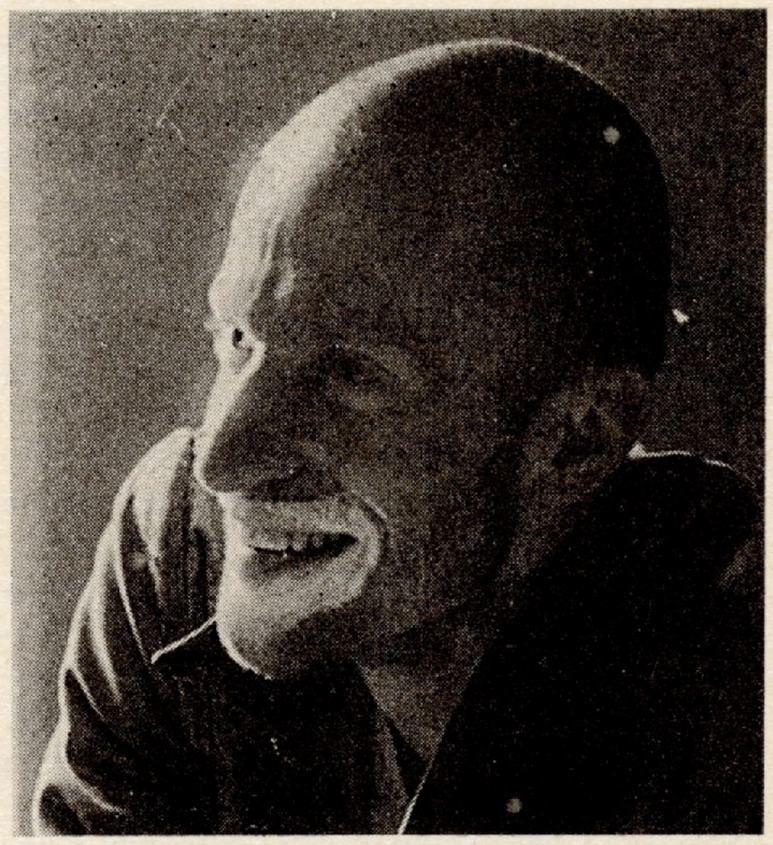
A. A. Mám dojem, že lidi tam divadlo potřebují. Ovšem energie u holandského publika jde z hlavy do hlavy — nikoliv od srdce k srdci. Zajímavý vzorek holandských turistů jsem zažil zde na Rampě. Přišli a nevěděli kam a na co jdou. Bylo jich asi třicet. Museli jsme je lámat, divácky kontaktovat. Nejprve nejspíš neměli žádné pocity z představení, potom se v nich cosi odkrylo a já jsem ucítil kontakt. A potom i velký potlesk. Ale prvních patnáct minut bych spíše popsal jako válku mezi divákem a námi. Tak to asi má být. Rozhodně mi byli milejší jako diváci, protože se netvářili, že už všechno vědí a znají, ale nechali se postupně zatahovat ...

Změnil se nějak způsob Vaší práce na inscenaci? Ubylo něco ... a přibylo? A co Váš denní náročný režim?

A. A. Změnila se metafora. Princip představení zůstal. Režim dne je také stejný. Navíc snad pouze zpíváme. A způsob práce je asi více odkrytý.

A téma, které Vás pálí?

A. A. Je to stále totéž téma. Podíl intelektu a rozumu ve vztahu herec — divák. A v této souvislosti mě trápí problém herce, který se stal cynickým a špatným. Divadlo zemřelo proto, že zemřel herec.



Anton Adasinský, foto: D. Čáp

Shakespeare a Čechov se nezmění ... herec bohužel ano.

Další rozhovor již již probíhal bez Antona, protože odešel vést dílnu DĚREVO. K dispozici byl manažer a fotograf Děreva — Oleg Schatz. Fotografie mi věnoval věru velmi pěkné, umí.

Mne zajímalo, zda bude Děrevo dál hrát v prostorách divadla Rampa v Braníku.

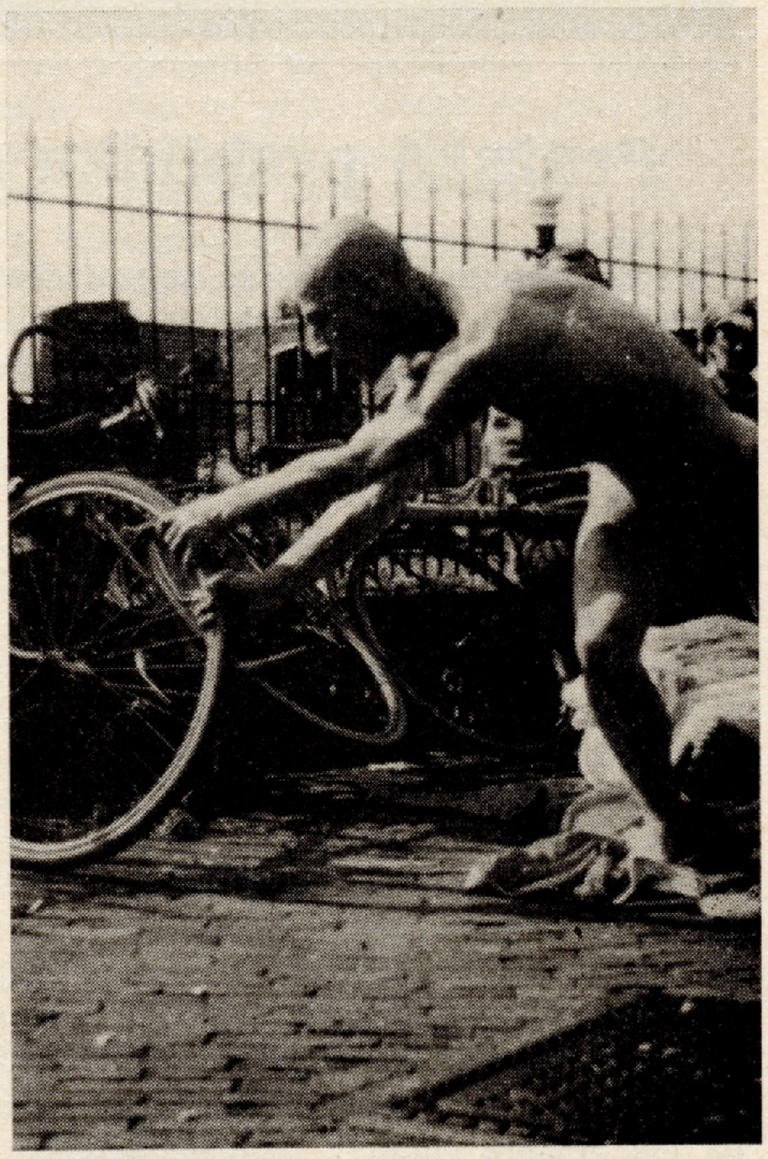
O. S. Obvodní kulturní dům Praha 4 je v likvidaci a Rampa patřila právě pod něj. Dostávali jsme od něj i dotaci. Stane-li se divadlo nezávislé, bude méně problémů. Naše představa spolupráce s Rampou? Jako divadelní skupina nechceme tyto prostory řídit, chceme zde pouze tvořit a hrát divadlo. Samozřejmě, že můžeme pomáhat při provozu Rampy. Můžeme dál dělat dílny pro nové i starší zájemce. Teď v březnu v rámci projektu Škola na kolečkách tady např. měli dílnu lektoři souborů PÉNGUIN z Itálie. Vždycky je dobré, je-li dílna různorodá. Má-li více lektorů, není tak stereotypní jako škola jedné skupiny. Chystáme dílnu pro handicapované. Vycházíme z holandských zkušeností, kde jsme podobnou dílnu s postiženými dělali.

Kdo Vám přispěl na březnový projekt na Rampě? (Pozn. redakce: K projektu více v článku V. Hulce).

O. S. Tento projekt se mohl uskutečnit díky sponzorování Branického pivovaru, Annonce a Českého deníku. Také propagace v rozhlasu byla zdarma. Ostatní tištěnou propagaci jsme měli, díky tiskárně Alex v Malešicích (opět za vydatného přispění Annonce a Českého deníku), neuvěřitelně rychle. A také italská ambasáda přispěla, protože ubytovala italskou skupinu Pénguin po celý týden a hradila jim jídlo. Chtěl bych upřesnit, že projekt Školy na kolečkách je součástí velkého programu s názvem Bezbariérová kultura (což je společný nápad Branického divadla, studia Rampa a Děreva). Spolu jsme vytvořili projekt, který dostala k posouzení řada lidí zastupujících instituce se vztahem k divadlu (MK ČSR, DÚ a jiné).

Jsou i další projekty, které Vám konkurují a ucházejí se o Rampu?
O. S. Že existují další, to víme, ale jaké jsou, nikoliv. Kupř. konzervatoř by tuto budovu chtěla také, pokud vím. Bude-li náš projekt schválen, můžeme počítat s dotacemi od sponzorů. Jinak ne. V minulém roce jsme dostali peníze od ministerstva kultury na Slovensku na projekt Škola na kolečkách. Také holandští kolegové nám platili část výdajů. Nyní jsme posílali návrh projektu do Evropského společenství a čekáme na odpověď.

A když vlastně Vaše „supliky" o schválení projektu a tím i finanční podpory právě někde čekají na svůj ortel, z čeho teď žijete?
O. S. Dosud máme peníze z vystoupení v zahraničí a z dílen. Hraní a dílny zatím stačí krýt naše výplaty. Připomenu desetidenní dílnu v Holandsku na ostrově Terschelingu. Té se mimo jiné zúčastnilo i pět italských hereček, které zde měly též své vlastní vystoupení.
A když jsem se chtěla ještě něco bližšího dozvědět o projektu bezbariérové kultury, odvedl mne Oleg Schatz k půvabné dívce, která právě vede studio Rampa. Jmenuje se Jana Stěhulová a s jejím jménem jste se mohli potkat už v minulém rozhovoru o Děrevu. Byla to jedna z těch studentek DAMU, která odešla se skupinou Dogtroep do Holandska, protože chtěla dělat živé divadlo. Jakkoli tato dívka křehce vypadá, udělala toho už hodně na společném projeku bezbariérové kultury. Doslova na mne vychrlila spoustu skvělých plánů a nápadů.
Jak dál?
J. S. V prosinci 1991 byla schválena likvidace OKD Praha 4 (to souhlasí, to už mi říkal Oleg Schatz pozn. V. K.), což se nás finančně dotýká. Nyní jsme v likvidaci i my, Novodvorská, Modrý pavilón, Brumlovka, Dobeška aj. Vyhlásilo se výběrové řízení na ekonomický pronájem jednotlivých objektů. Obecní úřad pro Prahu 4 má představu, že všechna střediska se stanou samostatnými právními subjekty. Znamená to, že jednotliví nájemci si musí sehnat peníze na provoz. Naše koncepce s cílem vytvořit umělecké Centrum pro bezbariérovou kulturu v Braníku vypadá asi takhle. Žádáme oba objekty — Rampu a Branické divadlo, jejichž dosavadní vztah by měl být zachován. Branické divadlo nemá zázemí — nemá zkušebny, sklady apod. Rampa to sice má, ale zase máme malý sál. Můžeme však dělat společně i větší projekty. Základním cílem naší koncepce je odstranit bariéru pro vozíčkáře. Branické divadlo je již bezbariérové a Rampa může po určitých úpravách začít fungovat taky tak. Dál jde o odstranění komunikační bariéry. A sem patří další 4 bariéry — jazyková, fyzická, umělecká a věková. Nejsrozumitelnější divadlo pro všechny v rámci mezinárodních kontaktů je pohybové divadlo. Odstraněním fyzické bariéry rozumíme spolupráci s handicapovanými (pozn. V. K. Jednu takovou dílnu Děrevo uskutečnilo v Holandsku, takže vědí, co slibují). Jde vlastně o pomoc ze strany profesionálů a to jak fyzickou, tak i metodickou při představení. Vrcholem by bylo představení, kde by se zapojili všichni podle svých možností a schopností (slepci by kupř. zajišťovali hudební složku představení, další by pomohli malovat kulisy, zkrátka zapojili by se v rámci jakékoliv práce). Nejde o to, být samaritánem, ale spojit tyto lidi s normálním životem v divadle. Věková bariéra je jasná. Od pohádky pro nejmenší děti, přes divadelní dílny pro mládež, až po práci se starými lidmi (včetně specializovaných kursů pohybu, tance apod. pro všechny věkové kategorie). Řekněme od kolébky do hrobu. Odstranění umělecké bariéry znamená otevřít se různým žán-



Anton Adasinský v Terschelingu, foto: O. Schatz

rům, druhům, rozdílným výrazovým prostředkům (od činohry přes balet, po jakýkoliv zajímavý experiment). Tuto koncepci dostal Obecní úřad Prahy 4 a prošli jsme do druhého kola. Před osmičlennou komisí proběhla obhajoba projektu. Rozhodnutím 9. dubna se ukáže, komu a za jakých podmínek budou objekty svěřeny.
Ptám se znovu na konkurenční projekty. Kdo další se uchází o Rampu?
J. S. Konzervatoř J. Ježka, možná i DAMU. Také se nabízí nějaké komerční využití. Vlastně ani nebyly přesné podklady pro vytvoření projektu a tak jsme jej vytvářeli trochu naslepo. Šlo o výběrové řízení, nikoliv o konkurs. Potkali jsme se tu také s Branickým ochotnickým spolkem, který má o prostory zájem. Obecnímu úřadu jsme předložili expertizy z MK ČR a jejich doporučení. Dále vyjádření prezidentské kanceláře, přesněji kulturního poradce Petra Oslzlého. Dobrozdání přiložil i Divadelní ústav. Většinou se náš projekt líbil a doporučují ho ke schválení. **Jana skončila svůj chytrý a věcný „skoromonolog". Mám dobrý pocit, že pokud se rozhodne v jejich prospěch, neskončí se u projektu. Takže za rok zase na shledanou!**

Věra Kmochová

P.S. Výsledky jednání 9. dubna 1992 na Obecním úřadu Praha 4: o Rampu se přihlásila sociální demokracie. Je vstřícná projektu bezbariérové kultury. Snad se domluví... A Branické divadlo? O budovu se přihlásil ochotnický spolek Braník, který zde chce udělat centrum estetické výchovy mládeže 13—17 let. Zatím není zcela rozhodnuto. Že by nezávislá kultura někomu tolik vadila?

Z cesty na kolech na ostrově Terscheling, foto: O. Schatz



Pražská přehlídka amatérského divadla

Stejně jako loni i letos se organizace pražské přehlídky amatérských divadelníků ujal pražský region Amatérské divadelní asociace ve spolupráci s Regionálním střediskem LU Městské knihovny v Praze.

Zpočátku vládly trochu rozpaky, jestli vůbec přehlídku pořádat, když nových představení je v Praze jako šafránu a soubory jeden za druhým přestávají existovat. Přesto byly rozeslány přihlášky a k údivu všech zainteresovaných zájem na přehlídce účinkovat projevilo více než dvacet souborů. Je pravda, že některé z nich pak svou účast odřekly, ale vedly je k tomu nepředvídatelné okolnosti jako například soubor z Libuše, kde si jedna z hlavních protagonistek zlomila ruku.

Jak letošní přehlídku charakterizovat?

Využiji zde slov Saši Pernici (snad se na mě nebude zlobit): „Letošní přehlídku je možné označit přívlastkem ‚motivační'. To, že vůbec byla vyhlášena, přinutilo soubory, aby urychleně dotáhly rozpracované inscenace do konce. Několik souborů tak odehrálo na přehlídce premiéry či první reprízy. Motivační byla i proto, že se soubory po dlouhé době vzájemně viděly, mohly konfrontovat své postupy. A konečně motivační byla i do budoucna. Ukázalo se, že amatérské divadlo v hlavním městě přece jenom neumírá na úbytě, jak to tak na první pohled vypadá."

Ve srovnání s loňským rokem, kdy hrály soubory známé a dlouho existující, byly letos k vidění tváře nové, neokoukané a mladé jak z hlediska svého věku, tak i působení v amatérském divadle.

Přehlídka probíhala během dvou víkendů na přelomu března a dubna v prostorách Městské knihovny. Velký sál byl určen pro kukátková „velká" představení, pro arénové divadlo a netradiční formy upravili členové ADA jednu z učeben. A je nutno říci, že se týmu pod přísným vedením Pavla Hurycha (takto předsedy pražského regionu ADA) povedlo vytvořit příjemné divadelní prostředí.

Přehlídka byla otevřena všem souborům bez ohledu na jejich členství v zájmových organizacích a zahrnovala v sobě všechny žánry. A tak diváci, kterých se sešlo na dnešní poměry vzácně velké množství (snad hrálo zde svou roli i to, že vstup na představení byl zdarma), mohli zhlédnout aktovky, velká klasická představení, pohádky, pohybové divadlo, pantomimu, improvizace na dané téma i představení původně určené pro pouliční scénu.

S jednotlivými soubory si o představeních povídali paní dramaturgyně Jarmila Černíková-Drobná a Alena Urbanová a páni režiséři Jiří Hraše a Miloš Švarc.

Tak, a teď by měl následovat kvalifikovaný rozbor jednotlivých představení, výčet, proč ten který soubor sáhl právě po této předloze, jak se vyrovnali herci se svými úlohami, jak se podařilo režisérovi uchopit téma a prostřednictvím herců je sdělit divákovi.

Jenže — to na mně nemůžete chtít. Mně se totiž splnil na téhle přehlídce dávný sen. Sen o tom, jak budu pracovat v divadelním bufetu. Jistě, skutečnost nebyla tak růžová, jak jsem si představovala, nohy mě bolely až do půlky týdne



VOLNÉ SDRUŽENÍ PŘÁTEL DIVADLA, Námluvy, foto: P. Štoll

a nevyspalá jsem ještě dnes. A tak, jak jsem od bufetu zaslechla a pozorovala, mohu nyní sdělit, že ... Nejvíce se zřejmě diváků dotklo představení souboru Esence (L. Birkinskij, V. Červinka: Mumraj) — ze sálu se ozýval halasný smích a prodal se téměř všechen rum.

Nejdelší diskuse se konala v sobotu odpoledne (28. 3.), kdy se probírala představení Běžné hlavy (Buďte vítán Montagu), Pan Divadlo (Kleštěnec z pralesa a ti druzí) a Excelsior (Faux pas) — to jsme nestačili vařit vodu na kafe a rozlévat limonády a sodovky.

Zajímavé bylo i představení křesťanské divadelní skupiny Ano nebo Ne (Réša), kdy herci před představením všichni pili čaj a při diskusi se vypila jen dvě piva.

Nejvíc limonád a perníků se prodalo při nedělním odpoledním představení — Doprapo (Pohádka paní Duhy), kdy do Městské knihovny přišlo i dětské publikum, které si už zvyklo na pohádková odpoledne, které zde Amatérská divadelní asociace pořádala od ledna každý týden.

Takže, abych to shrnula, celkem se prodalo... Ale ne, samozřejmě že jsem jednotlivá představení viděla a diskusím, pokud to šlo, pozorně naslouchala.

První den přehlídky byl věnován jednoaktovkám. Dva soubory — Volné sdružení přátel divadla a Divadlo na baterky — sáhly po zřejmě stále živém Čechovovi a diváci mohli sledovat dvě odlišná ztvárnění děl tohoto autora. Volné sdružení (Námluvy) volilo zemitější, trochu do grotesky posazené provedení, ke kterému je zřejmě vedl i naturel jednotlivých herců, Baterky (Vážení lidé) naproti tomu vycházely z klasického po-

DIVADLO EXCELSIOR, Faux pas, foto: P. Štoll





DS NA PERÓNĚ, Rozmarná princezna, foto: V. Sixta

jetí. Třetí jednoaktovkou byla inscenace J. Cinkeise V soukromí v podání herců souboru Máj.

Z dalšího programu přehlídky mě zaujalo perfektní, profesionální vystoupení pohybového divadla Alternativní scéna s improvizací nazvanou Performance č. 9, které dovolovalo všem divákům naplno rozvinout svou fantazii.

Ocenění zaslouží také výkon herců z Vervy (Pavilón nad řekou, Svůdnice). Zajímavý zážitek přinesla ukázka práce s mladými členy souboru (okolo 16 let) Divadlo Důvěry, které vede Zdeněk Šimanský.

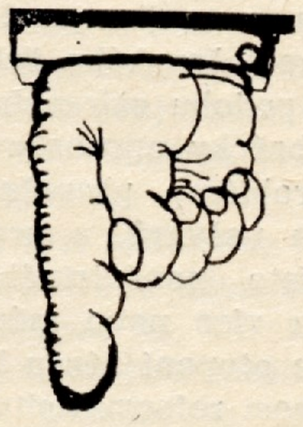
O dobrou náladu a uvolnění v náročném maratónu přehlídkových představení se zasloužila inscenace DS - Společnosti (M. Kantek: Nahatí andělé) zejména svou bezprostředností a rychle navázaným kontaktem s hledištěm.

Celkem bylo v rámci otevřené pražské přehlídky odehráno 16 představení:

Volné sdružení přátel divadla: A. P. Čechov — Námluvy
Máj: J. Cinkeis — V soukromí
Divadlo na baterky: A. P. Čechov — Vážení lidé
Běžná hlava: Buďte vítán Montagu
Divadlo Excelsior: Faux pas
Pan Divadlo: P. H. Cami — Kleštěnec z pralesa a ti druzí
Esence: L. Birkinskij, P. Červinka — Mumraj
Alternativní scéna: Performance č. 9
ANO-NE: P. Moos — Réša
Doprapo: P. Weig — Pohádka paní Duhy
DS-Společnost: M. Kantek — Nahatí andělé
Post Scriptum: M. Wolf — Brej den pane doktor
Alfa-Omega: D. Vyskočilová — O třech hrbáčích z Damašku
Divadlo Důvěry: Kolektiv — Automatické postavy
Ciestníci: lid. anonym — Kramářská píseň
G. Boccaccio — Příběh z Dekameronu
Verva: Krian Chan-čching — Pavilón nad řekou, Svůdnice
Na peróně: M. Zinnerová — Rozmarná princezna

Jak hodnotit úroveň celé přehlídky? Ukázala, a to zřejmě bylo jejím největším přínosem, že amatérské divadlo v Praze stále existuje. Že vznikají nové soubory, přicházejí noví lidé, zejména mladí, kteří mají chuť divadlo dělat pro sebe i pro druhé. Více než polovina inscenací byla kratší než padesát minut, přehlídka zahrnula všechny možné druhy divadla a ukázala tak divákům rozmanité možnosti jevištního ztvárnění dramatického textu, případně i hraní beze slov.

Les



DS ESENCE, Mumraj, foto: P. Štoll



Varovná informace

7. 4. 1992 ve Svitavách

Vážená paní redaktorko,

omlouvám se za zpoždění, se kterým Vám odpovídám na Váš dopis. Žádáte mě v něm o zaslání informací, týkajících se situace prodeje Amatérské scény ve Svitavách. Nechtěl jsem posílat neověřené informace.

Stručně a výstižně řečeno — Amatérskou scénu na Svitavsku neseženete. I když je o ni celkem zájem. Přímo ve Svitavách není k dostání nikde, ale není to způsobeno nezájmem prodejců; ti mi na otázku, zdali by měli zájem si AS objednat, řekli, že několik desítek lidí se na ni měsíčně ptá, a proto by určitě nezůstala dlouho na pultě. Stejná situace je i v Moravské Třebové a Poličce. Zájem o AS projevil i antikvariát Martina Dolejše z Poličky, který se už ptal i u PNS, kde mu však nemohli vyhovět.

Rovněž střední školy a divadelní soubory postrádají na Svitavsku časopis takového zaměření . . .

Petr Krejčí

Kapitoly z dějin české dramatiky po r. 1945—XIII.

SATIRA I.

V dnešním pokračování našeho cyklu se ještě jednou vrátíme hluboko do 50. let, k počátkům **divadelní satiry.** K žánru, po kterém tehdejší kulturní politika okázale volala, ale který jí byl trnem v oku, jak jsme se přesvědčili už na osudu Divadla satiry. Satira byla specifickým zaklínadlem českého (a veškerého socialistického) divadla těchto let, zdánlivě nejlépe odpovídala požadavkům bojovného výchovného socialistického umění, ale ve skutečnosti sama její podstata vylučovala využít ji k propagaci prorežimní potěmkinovy vesnice. Pokud měla zůstat satirou, nemohla hájit tu „správnou" stranu barikády.

Je proto přirozené, že skutečná satira ožila až s prvními signály společenských reforem hned po roce 1953 a v duchu reformního komunismu prožila svou krátkou zlatou éru na sklonku 50. let, s mírným přesahem do začátku desetiletí následujícího. Spolu s ostatními žánry tzv. postsorely i satira, a právě ona, nemohla jinak, setrvala ve službách změny světa, a to ji vyneslo k vrcholu tehdejšího společenského žebříčku. Ztratila přitom podobu sžíravého výsměchu, spíš jen dobrácky upozorňovala na společenské problémy převážně v rovině komunálních nešvarů, a proto se v divadlech místo nenávistného chechotu rozléhal jen více nebo méně přátelský smích. Tohle otupení žánru bylo přirozeným důsledkem reformní situace, prý neantagonistických rozporů (řečeno tehdejším slovníkem), kdy se i ty nejtvrdší obžaloby pronášely s vědomím napravitelných a neúmyslných chyb jednotlivců. Neboli kritizovalo se z naivní pozice, že všichni jsou na jedné lodi a všichni chtějí změnit kurs její plavby obecně žádoucím směrem. Smírnou podobu satiry formovala ostřížím dohledem cenzura a na jeviště pustila jen zlomek napsaných textů.

Reformě kritickou prestiž a tudíž satirickou tendenčnost měla v této době naprostá většina divadelní tvorby, proto je obtížné vymezit hranice žánru, pro které rozhodujícím kritériem byla už samotná ctižádost býti satirikem, spojená s komediální polohou, často s přídechem kabaretu a estrády. Pod označením satiry se v této době sešly útvary formálně velmi různorodé.

Po titulech na konci 40. let zlikvidovaného Divadla satiry se svým zposobem výjimečná satira objevila až v říjnu 1953 v Armádním uměleckém divadle E. F. Buriana. Kabaretní pásmo **Skandál v obrazárně**, s podtitulem „komedie nanesená v rámci linie se zvláštním přihlédnutím k otázkám současnosti", autor **Václav Jelínek** koncipoval jako výstavu obrazů. Jednotlivé skeče mají podtituly použitých výtvarných technik a jsou mezi ně vloženy „mezikresby" — jakési forbíny před oponou, „pohotové reakce kritizovaných", které předmětem satiry činí její kontroverzní společenský ohlas. Tuhle satirickou rovinu otevře hned netradiční úvod ke hře, průhledná mystifikace důvěrně známé byrokratické situace: místní rozhlas stroze oznámí změny programu a upozorní, že pokud by někdo požadoval zdůvodnění, musí nechat na svém místě frankovanou obálku a tři podobenky, a pokud by někteří chtěli zaslat sdělení doporučeně, „ať laskavě uvedou proč". Pokračuje se proslovem autora před začátkem hry, ale ten nedokáže pronést slíbených „několik slov" ke hře, protože chraptí po vyčerpávající diskusi „se schvalovacími orgány". Takhle ukázale se uvedou hlavní satirická témata — byrokracie, střetnutí s všemocnými nadřízenými, fráze a frázisté. Je s podivem, že v úmrtním roce Stalina a Gottwalda se mohly ventilovat problémy, které v tak otevřené poloze znovu objeví až první hry V. Havla (jak na to upozornil už Z. Hořínek). Řada skečů zůstala v obvyklé poloze komunální satiry, např. hned první skeč („rodinný gobelin") líčí úsilí referenta získat pro sebe rekreační poukaz, třetí skeč („kolorovaný lept") kritizuje marodérství a černé zabíjačky, sedmý obraz („mědirytina s cudným pohledem do nitra mladé ženy") zesměšňuje neurvalé sportovní fandovství, deváté číslo („stínový obraz") kritizuje znárodněné lékaře, kteří podporují marodéry-ulejváky. Jestliže tohle byly skeče „konstruktivní", pak všechny ostatní bychom v téhle době nečekali: hned druhé číslo („zajímavá suchá jehla") předvádí technický vynález — mechanického referenta, vlastně stroj na výrobu frází, který pro všechny příležitosti vystačí s jednou přednáškou a ta končí neustálým opakováním: „Konečně tu nanáším, nanáším —". Jako bychom tu slyšeli závěr přednášky docenta Macka z Havlova a Vyskočilova Autostopu, kterou „motomorfovaný" docent končí opakovaným troubením „tú, tú, tú". Pikantní je i čtvrtý skeč („ilustrace k chystané publikaci o bdělosti a ostražitosti"), který líčí schvalování nevinné povídky referentem Poplašným. Pražskou pětku připomíná pátý skeč („velká nástěnná malba") parodující dělnické brigády v zemědělství, šestý („akvarel") si dokonce troufl na kritiku kádrování a manipulace s lidmi. Vrcholná čísla směřují ke kritice samotného ekonomického a politického režimu: osmý skeč „Já ne, to ty" („perokresba přesně dle skutečnosti, neobyčejně věrně zachyceno") předvádí nejzářivější hrdiny sorely v jejich skutečném prostředí a v jejich skutečném významu, tj. v kanceláři jako příživnické byrokraty. Běžný pracovní problém v jedné dílně jedné továrny řeší vedoucí, náměstci a ředitelé dotazem vždy u vyšší instance, až generální rozhodne a jeho nesmyslný příkaz „tak s tím něco udělejte" padá stejnou cestou zpět na dílnu, kde si dělníci mezitím poradili sami a ještě ušetřili pár tisíc korun. Tady skeč mohl končit, ale Jelínek ho vystupňoval — znovu roztočil byrokratický kolotoč hlášením o pracovním úspěchu, přičemž na každé úrovni se k původní částce a tedy k osobním zásluhám něco přidá, až v závěru sám generální diktuje hlášení ministrovi o ušetřených statisících na svém úseku. Možná ještě ostřejší je poslední skeč „Když jsme se tak sešli" („mohutná freska") o zasedání generálního ředitelství podniku Bufo, kde se kromě diet a opulentního pohoštění delegátů (kteří se sjeli a drahým aerotaxi i slétli z celé republiky) nic neřeší. Následuje závěrečná píseň o konstruktivnosti satiry (předtím v první písni čteme např. verše: „Jeden ředitel, co kradl / jen tak, že zle nedopadl. / Nejdřív bylo zajištění, / pak se dočkal povýšení."; druhá píseň, tango „nového typu" „Údernice z Pardubic", je ostrou parodií budovatelského umění).

Z. Hořínek měl jistě pravdu, že ve srovnání s Havlem Jelínkova satira jde po povrchu věcí a neodvažuje se systémového zobecnění, ale Jelínek si dal zjevně mnoho práce právě s tím, aby jeho satira byla co nejobecnější. Na vině byla ona smířlivost, estrádně úsměvné upozornění na problémy, které se přece podaří snadno odstranit. Právě Skandál v obrazárně je modelovým příkladem tehdejší satiry v tom, jak alarmující zjištění nevedla ke spravedlivému rozsudku, který ovšem u Jelínka (autora budovatelských her a konvenčních estrádních čísel) a v této době ještě nemůžeme očekávat, ten vynesou až za dalších deset let první české absurdní hry.

Až do roku 1958 se neobjevil podobně ostrý a šťastně napsaný text. Musíme se spokojit jen Šafránkovou hrou Kudy kam (spíše ji vystihuje její druhý název: Dáme se rozvést?) a k satiře tíhnoucími scénami ve hrách P. Kohouta a M. Stehlíka (např. Vysoké letní nebe, ale to byla satira tak nepatrná, že ji dnes ani nepostřehnete). Satirický žánr se schoval spíše do textů cizích (nejúspěšnější byla Majakovského Horká lázeň) nebo do dramatizace Švejka. Zato je výmluvný výčet textů cenzurou nepovolených: objevuje se tu stěžejní autor tohoto žánru V. Blažek revuí Město žasne nad Bivojem, hra J. Vilímka Houba, dokonce i Pan ministr přikazuje V. Cacha (!) a už dříve zmíněný Chudáček P. Kohouta. Ale za své vzaly i pokusy studentů AMU (mezi kterými dominovali Ján Roháč a Ota Žebrák)

— Večery pod lupou, Satirka. Tento výčet přitom musíme považovat za vrcholek ledovce, se kterým si divadelníci vůbec troufli vyjít před schvalovací orgány.

K vrcholu v jiné podobě žánru dovedl satiru Jan Werich se svým novým partnerem Miroslavem Horníčkem v divadle ABC (do roku 1958 Divadlo satiry, jak se Werichovi podařilo alespoň provizorně zkrátit dřívější název Divadlo satiry a estrády). Ještě více než v někdejším Osvobozeném je totiž problematické hovořit tu jenom o satiře, forbíny Werich s Horníčkem dovedli do podoby velkolepých úvah o člověku a jeho vesmíru a satirické momenty tady vyplývaly z konkretizace úvah obecnějších. Kolem roku 1956 na Wericha zaútočila skupina „satiriků" z okruhu Dikobrazu, kteří mu vyčítali právě nedostatek satiričnosti (a její podivnou politickou orientaci) v divadle názvem satiře určeném. Werich odpověděl vynikající úvahou (Literární noviny, 1956, č. 21) o satiře a o svém pojetí divadla v duchu své představy spravedlivého světa: „Mám odpor k násilí, a proto jsem humanistický socialista. Za násilí nepovažuji pouze násilí na těle, nýbrž i násilí na duchu, na podstatě člověčenství. To jest, za násilí považuji také hloupost, tupost, oportunismus, zbabělost, kverulantství, pofouchlost, prostě všecko, co z člověka činí pačlověka, ze socialismu pasocialismus." To byla odpověď doleva i doprava.

Ale dovolte malou odbočku. Tahle scéna zůstala na dlouhá léta útočištěm divadla v tradici Osvobozených, i když satiry bychom tu v mezidobí Werichovy nepřítomnosti mnoho nenašli. Ale nalezli bychom tu alespoň v satiře (a vůbec v zábavném divadle) známá jména. Do povědomí obecenstva se tohle divadlo vrátilo počátkem 50. let revuí V. Blažka Pan Barnum přijímá, kterou režíroval O. Lipský, a kde se ve dvojici konferenciérů á la V+W střídali v partnerství s J. Hlinomazem V. Brodský s V. Dvořákem. Revue se dočkala několika set repríz, mimo jiné i proto, že byla vlastně jakýmsi varieté — zábavné divadlo totiž organizačně připadlo pod HAÚ (Hudební a artistickou ústřednu) a bylo tedy třeba zaměstnat i cirkusové umělce. V. Dvořák spolu s J. Hlinomazem tu pak připravil další podobné útvary sice nepřesvědčivé kvality, ale ve slepencích různorodých čísel se tu na jeviště vrátil V. Burian. Právě tady se pro zákaz cenzury nedožila premiéry revue V. Blažka Město žasne nad Bivojem (volné pokračování pana Barnuma), kterou režíroval A. Radok s asistencí J. Roháče. Podobně jako V. Burian objevil se tu v Čechovově Medvědovi i J. Werich. A ještě před jeho definitivním příchodem tu O. Lipský uvedl muzikálovou podobu Brdečkova Limonádového Joea ve hvězdném obsazení (R. Cortés, L. Píchová, M. Kopecký, J. Hlinomaz, K. Effa atd.).

Ale vraťme se k satiře — ani tehdejší kritika nepovažovala forbíny W+H za jednoznačně satirické divadlo. Proto se až v roce 1958 rozplývala superlativy nad hrou V. Blažka Třetí přání a stejně tak i nad jeho Příliš štědrým večerem (1960). Satira v té době přesídlila do nových divadelních tendencí, jednak do tzv. divadel malých forem a jednak se za satiru považovaly první české texty absurdní dramatiky. V tomto ohledu musíme zmínit kabarety divadélka Rokoko (D. Vostřel a V. Šašek), vlastně prvního divadla malých forem, a po roce 1956 pak produkci nového průbojnějšího divadla Večerní Brno: zejména hry Drak je drak (Skála, Fux, Pantůček) a Král-Vávra (M. Uhde). A za satiru se zpočátku považovala i Zahradní slavnost V. Havla. Pravě absurdní dramatika vzala satiře půdu pod nohama, protože na společenské otázky začala odpovídat lépe tím, že je dokázala zobecnit a vedle politické (společenské) roviny je začala řešit na filozofické úrovni. Do poloviny 60. let ztratila jevištní satira ve svém původním vymezení a společenském poslání význam a rozpustila se v žánrech jiných.

Josef Herman



Václav Jelínek

SKANDÁL V OBRAZÁRNĚ

II. SLÁVA, MÁME REFERENTA!

Zajímavá suchá jehla

Osoby: Průvodce
Muž
Automatický referent

Místo děje: zákoutí na výstavě zlepšovacích námětů.

Průvodce: Škoda, že jste neznali poslední vynález třicetiletého, dosud neznámého holičského pomocníka Josefa Čančíka. Použijeme pětadvacetníčku a poslechneme si Čančíkova referenta na to vaše včerejší téma — jak jste to říkal —

Muž: Měl si vykládat rozum o bezpečnosti práce —

Průvodce: Správně — Čančíkův referent pohovoří o otázkách bezpečnosti práce — (odchází)

Referent: (rozsvítí se a spustí) Vážený soudruhu, vážená soudružko, vážení soudruzi a soudružky! Upravte si podle pohlaví jednotlivých přítomných. — — Vraťme se trochu zpět. Dnešní doba klade na nás velké, avšak čestné úkoly. Musíme si ovšem nezastřeně a otevřeně chtěj nechtěj postavit vedle toho pobočnou otázku, jak se vlastně přičiňujeme v rámci úspěšného zdolávání těžkostí růstu o splnění radostných a zářných perspektiv. A tu se musíme sebekriticky přiznat. Ne dosti. Máme ještě mnoho chyb, práce se nám však daří.

Průvodce: (zarazí referenta a chce vložit nový pětadvacetník).

Muž: Promiňte, mne totiž ta bezpečnost práce tak nezajímá, já bych raději, kdyby mi zareferoval o drátěnkách na nádobí —

Průvodce: Prosím — drátěnky na nádobí — (vloží pětadvacetník, referent se rozsvítí a spustí).

Referent: Předem vás chci upozornit, že jsem neměl velkou možnost připravit si referát. Budu proto stručný a uchopím hned celý problém za hlavní článek. Vážený soudruhu, vážená soudružko, vážení soudruzi a soudružky! Upravte si podle pohlaví jednotlivých přítomných. — To považuji za nutné předeslat, než si osvětlíme hlubší a širší dosah celé záležitosti. Stojí za uváženou formulovati daleko přesněji naše tužby a problémy: k nim patří dozajista svým významem i téma našeho dnešního rokování. Je správné, že byla tato otázka vůbec nanesena, a proto je ji nutno vyhodnotit a tudíž i nanést správně zaměřenou odpověď. Protože jsme však cílevědomě a kolektivně vysledovali semknutost všech jevů se vším, je i zásadně odpověď v jádru a v kořeni otázky hlavní, v rozvoji a lepším uspořádání všech předpokladů. V závěru tu nanáším bez fráze a bez všeobecných citací a konstatuji: Stojí před námi ještě mnoho problémů. Tak musíme chápat tuto otázku a vidět její hlavní příčiny z této strany. Nicméně jsme si problém vydiskutovali a můžeme být jen rádi, že v poslední době je se s těmito závažnými perspektivami zabýváno. Konečně tu nanáším, nanáším, nanáším, nanáším —

Průvodce: (hledá vypínač, referent pořád nanáší). Kde se to vypíná? Vypněte proud! Už to všechno vyčerpal! —



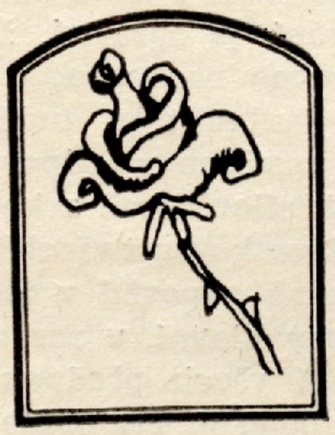
ÚDERNICE Z PARDUBIC

(Tango „nového typu".)

I. Po směně když k tobě jedu
trolejbusem z Bohdanče,
unaven být nedovedu,
je mi jako do tance.
Kolem mne ruch budování,
slunce nade mnou,

Tak po vykonané práci
jedu za tebou.
Refrén:
Ve svých tvrdých dlaních
vyměním soustruh za ručku tvou,
traktoristko vzorná,
píseň moje letí k tobě tmou.
Do ouška ti šeptám,
když tě večer vídám,
lány tebou pozorané
že ve snu vždy líbám.
Pro splněné normy
jsi mi dražší den ode dne víc,
tys má traktoristka,
údernice z Pardubic.

II. Čeká na nás, moje milá,
večer tichý, plný krás.
Já tobě o soustruhu svém,
ty mně o údržbě zas
šeptat budeš sladká slova,
potom budeš mou,
a pak spolu zas a znova
půjdem noční tmou.
Refrén:
Ve svých tvrdých dlaních ... atd.



WINTRŮV RAKOVNÍK po šestnácté

(Přehlídka sedmi statečných)

Datum konání: 19.—21. března 1992

Osoby a obsazení: Divadelní spolek Tyl Rakovník, Dividýlko Slaný, DS Havlíček Neratovice, Malé divadlo Kolín, Nové divadlo Mělník, odborná porota, diváci, fanoušci divadla, organizátoři z řad ochotníků a pracovníků Kulturního centra.

Prolog:

Možná se divíte, o jaké události hovořím a co se to vlastně dělo. Dlouhou řadu dní připravovali divadelní nadšenci podmínky k tomu, aby se mohly Wintrovky konat. Shánění všech potřebných věcí jako jsou zásoby pro hladové a žíznivé příchozí, zajišťování bydlení, zkoušení vlastní hry, stovky a tisíce telefonů co jak bude, kdo přijede a co se vlastně bude dít a mnoho jiných starostí. Organizátoři se pohybují rychlostí hadru na holi a vzpomínají, na co se ještě zapomnělo, co by se ještě mělo udělat. Inu, nedivte se, Wintrovky jsou jen jednou do roka a je to pro členy souboru a snad i pro obyvatele města neobyčejná událost. Pro rakovnické ochotníky pak v neposlední řadě také příležitost dokázat, že divadlo není jen zábava často se pojící s alkoholovým opojením, ale nekonečné hodiny dřiny znamenající často nepředstavitelnou únavu a zásah hluboko do zásob volného času. Vyvrcholením celého rakovického divadelního roku je pak právě Wintrův Rakovník. A teď pozor! Opona se roztahuje, právě začínáme!!!

Část první: Čtvrtek 19. března 1992.

Už od rána je všechno v maximálním kalupu. Dodělávají se poslední úpravy a staví se scéna na první hru. Někdo odněkud přinesl prapor divadelního spolku Tyl, který světlo světa spatřil naposledy při vystoupení rakovnických v roce 1977 na Jiráskově Hronově, a v Rakovníku se na něj mohli občané podívat naposledy v r. 1949 před rozpuštěním tehdejšího divadelního spolku. Přijíždějí první návštěvníci, kteří jezdí vlastně na všechny divadelní akce a možná by se dalo napsat, že jsou to fanatičtí fanoušci, kterým se divadlo stalo osudem. Radostně se vítají s domácími a zapřádají dlouhotrvající rozhovory se známými. O divadle, ale nejen o něm.



DIVIDÝLKO SLANÝ, Na jedné lodi, foto: J. Chlum



O několik chvil později vítá přehlídka první diváky. Jsou to především děti, neboť první chystaná hra je pohádka. Jde o počinek domácího souboru a jmenuje se „O bojácném Floriánkovi“. Hru napsal Zdeněk Kozák a rakovničtí ji hrají již poněkolikáté. Podle slov režisérky Aleny Mutinské byla generálka lepší, ale děti se nenudí a zdá se, že se jim to líbí a že je hra zaujala. Z hodnocení odborné poroty: Nejen věkem, ale i divadelními zkušenostmi mladý soubor uchopil téma s mírou odpovědnosti, v níž snaha převažovala nad praxí. Celek se ukázal být zajímavým a velmi svědomitým pokusem zaujmout dětského diváka, což je, zdá se, zejména v dnešní době čin mimořádně záslužný, protože bude vychovávat nejen pasivní, ale i aktivní příznivce amatérského divadla.

Pohádka skončila, lidé se rozešli, ale přehlídka ještě zdaleka nekončí. V klubovně probíhá hodnocení „Floriánka“ a porota dává do těla všem protagonistům. Vlastně spíš radí, jak co udělat lépe, aby výsledný dojem byl odpovídající námaze do zkoušení vložené.

Na pódiu se chystá další soubor. Dividýlko Slaný u nás v Rakovníku velmi dobře známe z dřívějších představení. (Hostina kanibalů, Revizor atd.). Snad právě proto je hlediště (vytvořené ze židlí na jevišti — aréna) beznadějně vy-

prodané. Osmdesát jedno místo naprosto nepostačuje a tak si diváci sedají, kde se dá, ať už na zem nebo na osvětlovací lávku. Při konečném počtu diváků můžeme dojít k číslu 120. Velice slušná návštěva. Z hodnocení odborné poroty (D. Slaný „Na jedné lodi"):

Představení je, jak tomu u autorského divadla bývá, kolektivním dílem jak po stránce výtvarné, tak po stránce režijní. Východiskem příběhu je varianta starého biblického příběhu o potopě světa. Pracovitý Václav staví archu, v níž má být zachráněn základ budoucího života na zemi. Ale během stavby se na loď vetřou líní tlučhubové a zloději a později i ideolog a pokrytecká sexuální pracovnice. Když se v lodi udělá díra, ucpe ji pracovitý Václav vlastním oděvem, načež je z lodi vypuzen. Drže se stěžně, zápasí s vlnami. V inscenaci se obrazí problémy naší současnosti a herecké kvality interpretů jsou zcela nesporné. Přesto zvláště střední část inscenace je rozvleklá, ztrácí napětí a řadu gagů i slovního humoru nemá v hledišti patřičnou odezvu.

Diváci však neodcházejí zklamaní a v davu odcházejících je možné zaslechnout mnoho názorů, z nichž většina se přiklání k tomu, že to bylo dost dobré. Diváci odešli, ale život v divadle zdaleka neusnul. Opět se koná hodnocení hry a soubor zvědavě naslouchá, v kuchyni se hřeje večeře pro herce (šéfkuchař Pavel Štec je podle slov konzumentů na úrovni kuchařů z Alcronu) a večer se dlouho diskutuje a zpívá a hraje.

Část druhá: Pátek 20. března 1992.

Ráno je kalné a ke všemu začíná pršet. První představení začíná až ve 14.30 hodin a tak je dost času zregenerovat síly k další bitvě s časem, která nastane s příjezdem souboru. Pije se káva a čaj, jedí se párky (pro organizátory hlavní složka potravy po dobu celé přehlídky) a diskutuje se o všem možném. Shánějí se knedlíky k obědu, který se už samozřejmě vaří, a každý v tuto chvilku volna oddechuje, jak může. Divadelní den začíná opět pohádkou. Tentokrát je to pohádka od Jiřího Pálky „Jak bylo čertům v pekle zima". Hraje divadelní soubor Havlíček Neratovice. V tomto představení se ukázalo, jak vadí, když vržou sedačky v divadle. Děti nevydrží celé představení sedět jako zařezané. Jedno se zavrtí a zaskřípe, druhé se po něm otočí a zaskřípe také a začne se šířit lavina, která naprosto naruší chod představení. Škoda. S tím by se asi mělo něco udělat. V této pohádce měly děti možnost vidět takové zvláštnosti jako je princezna s revolverem nebo čertí princ Kleofáš s kazeťákem. Zkrátka byla to moderní pohádka.

Z hodnocení odborné poroty:

Inscenace této pohádky přinesla v daných možnostech řadu dobrých herecký výkonů, a to jak u zkušených členů souboru, tak zejména u mladých. Vtipně byla řešena scéna, jejíž srozumitelná náznakovost však místy kontrastovala s tradičními kostýmy. Obdiv zaslouží chuť, s jakou se soubor, který záslužně hraje pro děti už řadu let, pustil do nelehkého souboje s obtížně realizovatelnou předlohou.

Pohádka skončila, hodnocení, párek, chvilka volna a jde se na další představení. Hraje opět Havlíček Neratovice a to Generálku Jiřího Hubače. V hledišti panuje trochu strach, jak se herci vyrovnají se svěřenými úlohami, ale netrvá to příliš dlouho a osvobozující smích zbaví všechny posledních obav.

Část třetí: Sobota 21. března 1992.

Ráno v sedm hodin zkoušejí na jevišti herci Malého divadla z Kolína, kteří přijeli již včera. Po snídani mají do hry chuť, i když jsou nepříliš vyspalí následkem předchozího večera. Jejich „Švanda dudák" se ukáže očím diváků v deset hodin. Brzké dopoledne poznamenalo tuto hru poprvé během přehlídky menší návštěvností. Dlužno podotknout, že k velké chybě těch, kteří nepřišli. Bylo to SKVĚLÉ!!!

Švanda dudák v úpravě souboru z Kolína byl pravděpodobně to nejlepší, co se dalo na přehlídce vůbec vidět (a to nebyly ostatní hry špatné). Pohádka od J. K. Tyla zaujala úplně všechny a příběh o dobru a zlu, lásce, která osvobozuje, a nenávisti, která ničí, měl u těch, kteří sledovali, opravdový úspěch. Herci se museli mnohokrát klanět, než je diváci pustili do šaten. Od půl třetí další pohádka, která měla návštěvnost maximální, ale kvalitu nevalnou. Herci z Nového divadla v Mělníku se Zakletou princeznou spadali svými výkony až na dno kvality souborů přehlídky.

Chvíle odpočinku a přichází poslední představení letošních Wintrovek. Jde o konverzační hru Johna Patricka „Rajčatům se letos nedaří". Tato hra asi jistě našla své diváky, avšak i přes vynikající herecké výkony z ní trochu zívá nuda.

Poslední představení skončilo, poslední návštěvníci odešli, proběhlo poslední hodnocení a poslední večeře a nastalo zúčtování přehlídky. Udělování čestných uznání a cen. Porota se rozhodla rozdělit pocty tímto způsobem:

Čestná uznání:

Lence Bretšnajdrové za herecký výkon v postavě Rozalky ve hře Zdeňka Kozáka „O bojácném Floriánkovi".

Jiřímu Sukovi za herecký výkon v postavě Floriánka ve hře Zdeňka Kozáka „O bojácném Floriánkovi".

Soně Živné za herecký výkon v postavě princezny Lenky ve hře Jiřího Pálky „Jak bylo čertům v pekle zima".

Václavu Novákovi za herecký výkon v postavě Kleofáše ve hře Jiřího Pálky „Jak bylo čertům v pekle zima".

Diplom a cenu:

Jiřímu Šímovi jako autorovi textové předlohy inscenace hry „Na jedné lodi" věnuje Občanské hnutí v Rakovníku.

Janu Vyskočilovi za herecký výkon v postavě Napoleona ve hře Jiřího Hubače „Generálka" věnuje Městský úřad v Rakovníku.

Marii Živné za herecký výkon v postavě Josefíny ve hře Jiřího Hubače „Generálka" věnuje firma Antény Sinkule Rakovník.

Karlu Ledvinovi za herecký výkon v postavě Kalafuny ve hře J. K. Tyla „Švanda dudák" věnuje Minibistro KC paní Šikové.

Ludmile Košíkové za herecký výkon v postavě Korduly ve hře J. K. Tyla „Švanda dudák" věnuje firma Drobná keramika manželů Pondělíčkových Senomaty.

Adamu Komersovi za herecký výkon v postavě Vocílky ve hře J. K. Tyla „Švanda dudák" věnuje firma Copy Centrum Cafourek Rakovník.

Milanu Šárovi za režii hry Jiřího Hubače „Generálka" věnuje Referát kultury Okresního úřadu v Rakovníku.

Daně Serbusové za režii hry J. K. Tyla „Švanda dudák" věnuje firma kadeřnictví ÁJA pana Čoliče v Rakovníku.

Jiřině Lhotské za herecký výkon v postavě Myry ve hře Johna Patricka „Rajčatům se letos nedaří" věnuje firma JUDITA Rakovník.

A zároveň porota nominovala některá představení do celostátních a republikových přehlídek.

Jsou to tyto soubory: Dividýlko Slaný na přehlídku do Písku

DS Malé divadlo Kolín — Popelka Rakovník

DS Havlíček Neratovice — Divadelní Třebíč

DS Nové divadlo Mělník — Divadelní Třebíč



Epilog:

V prostorách divadla je možné nalézt mnoho zajímavých lidí. Jedním z návštěvníků přehlídky byl i poslanec FS pan Zdeněk Brůžek. Zeptal jsem se ho tedy, co říká přehlídce:

„Víš, nemám v současné době mnoho času, takže jsem se sem dostal pouze v sobotu. Před souborem z Kolína smekám klobouk. Jsou to moji známí a přátelé. Perfektní byly zpěvy a choreografie, i když byly trochu vidět nevyrovnané herecké výkony. Reakce dětí však byla výtečná. Byl jsem tady se svou desetiletou vnučkou a ta všemu rozuměla. Bylo to perfektní.

Viděl jsem i hru „Rajčatům se letos nedaří". U té je mi líto vynaložené práce — a nebylo jí málo — na odpočinkový až únavný kus. V tomhle případě bych vzal nůžky a stříhal tak dlouho, až by z toho byl půlhodinový skeč. Pak by to snad stálo za to. Doufám, že za rok už stihnu všechno, jsem moc rád, že je přehlídka v Rakovníku, Vím, že vyžaduje od členů spolku Tyl obrovské úsilí, viděl jsem je v sobotu večer unavené k smrti, myslím, že si zaslouží velikou pochvalu".



Existuje něco, co se vám tu nelíbilo?
„Neexistuje. Snad by mohla být větší návštěvnost. Jde jen o to, aby divadlo ty tři roky finanční deprese přežilo."
Po konci přehlídky jsem se zeptal ředitele KC Rakovník na jeho pocity.
„Myslím si, že v nejlepším je třeba přestat a nyní končíme v nejlepším. Měl jsem veliký strach z návštěvnosti, naštěstí to všechno dopadlo dobře. Jen mě mrzí, že na představení pro dospělé chodí v Rakovníku diváci od šedesáti let výše. Až tato generace vymře, tak budou divadla prázdná. Ale to je pouze můj pesimistický názor. Na druhou stranu je zase letos návštěvnost vyšší než loni. No, jaký mám z toho všeho pocit? Na to, že jsme sbírali v kraji, kde co bylo, a že jsme vzali téměř vše, mě mile překvapila úroveň. Problém zůstává v tom, že si soubory pro děti málo lámou hlavu tím, co hrát a neustále se uchylují k prvoplánovým výběrům inscenací".
To byl názor režiséra a názor ředitele KC. Vedle tradičních organizátorů jako je Alena Mutinská se tu objevili a zapojili i další zaměstnanci KC. To je moc dobře. Všichni pomáhají ve svém volném čase, nemusí tu být a přece tu jsou. Všichni pomáhali, co jim síly stačily. Filmaři o tom natáčeli dokument. Perfektní.
A co na přehlídku Alena Mutinská, šéfka spolku Tyl?
„Mám z toho nádherný pocit. Uteklo to strašně rychle, člověk se ani nestačí ohlédnout a je to pryč.
Co se mi nelíbilo? To ale se netýká přehlídky. Vchod do divadla by měl být zase tak jak byl. Divadlo má svoji atmosféru a když někdo projde kulturním centrem, nepůsobí to na něj dobře. Opět se ukázalo, že lidé jsou zvyklí chodit starým vchodem".
Na závěr jsem se dohodl s duší středočeského amatérského divadla paní Jarmilkou Černíkovou-Drobnou:
„Celá tato přehlídka je přehlídkou statečných lidí. Jsou tu statečné soubory, které v současných podmínkách dokázaly nastudovat inscenace, jsou tu stateční organizátoři, kteří se přehlídce rozdali celí, od statečných sponzorů jsme dostali peníze a ceny.
Je zde sedm představení a to je vlastně sedm statečných. V současné době si řada českých ekonomů myslí, že české divadlo by mělo vypadat jako divadlo americké. Že by lidé měli přes den pracovat a večer si vydělávat na divadlo. Nebo se stát hvězdou a z jedné role žít celý život. Je div, že divadlo a blázni k němu patřící ještě existují a pokračují v práci. Vím, že to není lichotivé, ale jsem už dost stará na to, abych říkala věci, které mám na srdci".

Takže přehlídka skončila. Utekla jako voda v rozvodněné řece. Zbývá už jen uklidit divadlo a těšit se na další podobný projekt. Práce odplula spolu s přehlídkou a nikdo už ji nikdy neuvidí a pravděpodobně ani neocení. Ale on to žádný z divadelníků stejně kvůli ocenění nedělá.
(Článek je převzat z týdeníku RAPORT se souhlasem šéfredaktora Pavla Skleničky.)

Honza Švácha

SONDA DO NĚMECKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA

100 JAHRE
BDAT
BUND DEUTSCHER AMATEURTHEATER E.V.
1892-1992

Termín amatérské divadlo jako synonymum pro neprofesionální divadlo se v Německu objevuje až po druhé světové válce a zdomácněl teprve v 50. letech. Všechna další označení jako ochotnické divadlo, lidová hra, lidová činohra a další byla pociťována jako příliš tradiční. Z jazykového i pojmového hlediska odrážel dlouhý vývoj neprofesionálního divadla na tomto teritoriu, a to duchovně, sociologicky a divadelně, tj. umělecky. Neztratil se odkaz na zájmovost, ale vrchu nabyl požadavek nehrát divadlo jinak než profesionální scény, tj. podle zákonů divadla jako druhu umění a opírat se o personální struktury, obvyklé v profesionálním divadle. Jde především o rozdělení souboru na jednotlivé specializované umělecké profese, tj. herce, režiséry, výtvarníky, kostyméry, osvětlovače a další, z nichž každá plní jiné úkoly a jinak se podílí na společném díle.
Pojem amatérské divadlo byl také výrazem na uměleckou kvalitu orientovaných ambic mnohých scén. Rozhodujícím způsobem se na tom podílelo organizované vzdělávání jak na spolkové úrovni, tak na zemské, pořádané svazy patřící pod společnou střechu Svazu německých amatérských divadel, založeného v roce 1892 a sdružujícího téměř 900 amatérských scén působících ve 14 zemských svazech. Posláním kursů a školení bylo a je posilovat řemeslnou zručnost a rozšiřovat umělecký horizont. Školitelé, často profesionální divadelníci, studovali nové hry uváděné na profesionálních scénách v Německu i v zahraničí. Není divu, že amatéři po nich žádostivě sahali. Dokladem toho jsou absurdní hry, které v 60. letech uváděla mnohá venkovská divadla. Stejně rychle zakotvili i američtí autoři. Mnoha provedení se např. dočkalo Steinbeckovo „O myších a lidech" nebo Wilderovo „Naše městečko". Právě repertoár ostře oddělil amatérské divadlo od ochotnického, které setrvávalo u tradičních lidových her doprovázejících jednotlivá roční období a dále u her, které vyhovovaly trochu pokleslému vkusu.
Amatérské divadlo je zařazováno jako vrchol do skupiny „zobrazovacích her". Jsou v ní dramatická výchova a dětské a mládežnické divadlo, ochotnické divadlo ve výše zmíněném smyslu, divadlo v přírodě, studentské divadlo. Na vrchol staví amatérské divadlo především své řemeslně umělecké sebeuvědomění. Nicméně zůstává faktem, že široká veřejnost nepociťuje amatérské divadlo jako ambiciózní naplnění volného času s estetickými nároky. Pro ni zůstává něčím, co nemusí brát vážně. Existuje na to jediný lék — kvalita.
Profesionální i amatérské divadlo se etablovalo jako společenská instituce, která — i když v rozdílné míře — si dělá nárok na politické a kulturní uplatnění. Německé profesionální divadlo je kulturním nástrojem, který primárně slouží uměleckým, tj. nikoliv komerčním cílům. Stojí mnohem víc než si vydělá na vstupném. Tento rozdíl hradí především stát. Umožňuje to každému občanu navštívit divadlo za dostupné vstupné. Jeho pilíři jsou na jedné straně umělecká svoboda pro tvůrce a na druhé straně právě toto subvencované vstupné. Bezmála sto divadel jako veřejně právních institucí provede ročně tisíc premiér a 15 až 16 tisíc představení. Pokud k tomu připočítáme představení pro děti a mládež, zájezdová představení a hostování, dojdeme k číslu dvacet tisíc. Počet diváků můžeme zaokrouhlit na 6 miliónů ročně, z hlediska vytížení míst to představuje 70 %. Výška subvence činí přes dvě miliardy DM ročně.
Amatérské divadlo je druhem estetické, osobnostně výchovné činnosti, která pěstuje lidskou vzájemnost a plní důležité sociální funkce. Jednou z nich, která má stále větší význam, je sociální terapie pro vrstvy na okraji společnosti jako jsou alkoholici, drogově závislí, věznění, lidé postproduktivního věku. Do této skupiny patří až deset miliónů lidí. Mnohé amatérské skupiny pravidelně hrají v nemocnicích, věženích, domovech pro přestárlé a sociálně slabé, nápravných zařízeních pro mladistvé. BDAT programově rozvíjí tzv. seniorské divadlo (nad šedesát let). Od r. 1988 se pravidelně konají národní festivaly seniorského divadla a v r. 1993 by měl být uspořádán světový festival.
Pokud jde o veřejnou finanční podporu amatérskému divadlu, odvíjí se na úrovni jednotlivých zemí, které mají v této oblasti svrchovanost. BDAT jako střechová organizace dostává na úhradu

svých organizačních úkolů příspěvek od spolkového ministerstva vnitra. Jednotlivé země se řídí vlastní politikou a zákonem čísel. To znamená, že každá postupuje samostatně a není vázána obecnými zákony. Kromě svých možností (bohaté Bavorsko či Badensko-Würtenbersko přispívají mnohonásobně více než chudší Porýní) rozhodují i politická kritéria např. to, kolik potenciálních voličů svaz reprezentuje. Svaz v Porýní dostává od zemské vlády ročně pět tisíc DM, sousední Sársko dává 20 tisíc. Tato pomoc je doplňována v místech a týká se jednotlivých souborů. Všechny příspěvky musí být vyúčtovány v běžném roce. Není spojována s politickými či jinými podmínkami, což je v souladu se svobodou vyjadřování, která patří mezi základní lidská práva.

Vztah amatérského a profesionálního divadla prošel mnoha vývojovými fázemi. V 19. století a především na přelomu 19. a 20. století došlo k jejich ostrému oddělení. Amatérské divadlo bylo jako pouhá imitace profesionálního označeno za diletantské, případně za nežádoucí konkurenci. To se změnilo až po druhé světové válce, a to jednak díky proměně amatérského divadla, jednak v důsledku jakéhosi rozdělení úloh. Termín amatérské divadlo v Německu dnes totiž nezahrnuje jen pojmy jako je umění, estetika, zábava, nýbrž také výchova mládeže, občanská výchova ve smyslu péče o národní identitu, vlast, zvykosloví a jedinečné kulturní prvky jako je např. divadlo v přírodě. Profesionální divadlo mj. pochopilo, že amatérské je specifický kulturní fenomén, který však také profesionálnímu divadlu vychovává poučeného a divadlamilovného diváka. To neznamená, že mezi oběma neexistují averze a že profesionální divadla jsou vždy ochotna spolupracovat. Hluché uši se najdou všude. Např. jedno profesionální divadlo nepůjčilo jednomu z kvalitních amatérských divadel, a to ani za úplatu, kostýmy, byť se místní radnice za amatéry přimlouvala. Obecně lze však konstatovat, že ze stolu bohatých divadel padají většinou drobky ve formě vysloužilých kostýmů, kulis nebo částí fundusu. Mnozí režiséři a herci vedou kursy a semináře, případně umělecky spolupracují. Někde jsou amatéři využíváni jako statisté nebo představitelé malých rolí. Podobně lze hovořit o televizi, která vlastně jen v začátcích byla pro amatérské divadlo bolestivou konkurencí, neboť odváděla diváky. Dnes jsou již televizí přesyceni a jen výjimečně jí dávají přednost. Herecké kartotéky státních i soukromých televizních společností využívají amatérů v hojné míře.

Většina amatérských scén působí na venkově a v menších městech. Počet souborů ve velkých městech je zanedbatelný. Zatímco ve městech musí o svého diváka zápasit, mají na venkově monopolní postavení. Amatérská scéna je často důležitou nositelkou kultury. Dramaturgický plán zde má pevné body a je určen kalendářem. Divadelní představení neodmyslitelně patří k církevním svátkům, ke Dnu matek nebo Svátku zemřelých. Rozhodující slovo však mají umělecké ambice souboru a potence jeho vedoucího. Doba tradičního divadla, naivního a veselého, pomalu ale jistě odchází.

Ekonomická pomoc od obecních a dalších úřadů je různá a dobrovolná. Oněch pět procent obecního rozpočtu, které radnice musí věnovat na kulturu, může totiž mířit i jinam než amatérskému divadlu. Spíše než finanční pomoc, poskytují obce bezplatné prostory pro zkoušky a představení, případně je pronajímají za nižší pronájem. Pouze osm procent ze všech souborů sdružených v BDAT má vlastní scénu nebo vlastní hrací prostor. Pět procent má vlastní klub, zkušebnu, zasedací místnost. To však znamená, že soubor musí myslet i na kasovní úspěch. Řada skupin působí při lidových univerzitách (veřejné vzdělávací instituce působící mimo resort školství, které poskytují zájmové vzdělávání v mnohých oblastech). Univerzity jim platí nájmy, kryjí náklady i případné manko. Mecenášů z podnikatelské sféry je jako šafránu a v žádném případě nepodporují dětské či mládežnické skupiny.

Těsné spojení venkovských skupin s prostředím přináší mnohé problémy. Tím základním je, jak přetnout gordický uzel diváckého očekávání zábavy a lehkého sentimentu. Mnohé skupiny tlaku podlehly a uvádějí meziválečné a starší kusy mírně zaprášené a často postrádající i vkus a rezignují tak na náročnější dramaturgii. V tom případě mají rozhodně blíže k ochotnickému než k amatérskému divadlu.

Podle materiálů BADT připravila
Lenka Lázňovská



ZASTAVENÍ

Herectví je myšlení . . .

Po druhé v životě jsem se „zapletl“ v dlouhodobé vzdělávací práci s herci amatérského divadla. Dobrovolně, ochotně — i když později mne napadaly myšlenky velice pochmurné a ptal jsem se občas, proč jsem to celé podnikl, jestli to mám zapotřebí. Vím ovšem, že jsem to zapotřebí měl, že jsem ten pokus musel podstoupit. Prostě proto, abych si ověřil některé své názory, představy a také abych mohl alespoň trochu reálně — budu-li tak dále činit — cosi podotýkat k současnému amatérskému divadlu. Jinak konkrétněji řečeno: skutečně se nešlo vyhnout určitým otázkám souvisejícím s dosti výrazným nástupem nejmladší amatérské generace a stejně tak nešlo nezkoumat, zda ještě má takové dlouhodobé vzdělávání nějaký smysl — a má-li, pak jaký. Začnu-li od Adama, pak první podněty k tomu udělat něco pro nejmladší (co, to jsme ještě nevěděli), něco systematického, pravidelného a nepopírám: osvětového — se objevily koncem osmdesátých let. Tehdy, tak dva tři roky před listopadem 89 se na všech divadelních akcích bývalého východočeského kraje vynořovali mladí, totálně nezkušení divadelní adepti. Byli všude, bylo jich čím dále tím víc, měli o všechno ohromný zájem. Jediný problém byl v tom, že o divadle netušili vůbec nic. Laskavý čtenář, který čte tato Zastavení pravidelněji, už jistě pochopil, že mluvím o té skupině mladistvých amatérských divadelníků, pro niž jsem hledal ve svých Prognózách složitě a dost marně určité výstižné pojmenování. Tehdy jsem ovšem ještě nevěděl, cože je vlastně k divadlu táhne, jaké jsou příčiny, pro něž projevují tak spontánně svůj vztah ke všemu amatérskému dění. Nicméně bylo zřejmé, že proto abychom se vůbec domluvili, abychom mohli vést společnou řeč o čemkoliv, bude asi potřeba něco udělat.

Pak přišel listopad 89. Všechny tektonické otřesy samozřejmě zasáhly i amatérské divadlo. Ledacos se velice brzo začalo měnit, převážně prudce a radikálně. Ale ti nejmladší tu pořád byli. To jsme už ovšem začínali tušit, že jejich zájem o divadlo je z větší části „mimodivadelní“, že teprve v určité další fázi pohybu v divadle a kolem divadla je začíná zajímat to, co snad bychom mohli pro zjednodušení nazvat „estetickou“ hodnotou. A protože už v Hradci Králové fungoval Impuls, středisko amatérské kultury, který byl ochoten poskytnout celému záměru organizační a materiální základnu, tak jsme se dohodli, že to zkusíme. Zrodilo se Herecké studio.

To slovo studio v názvu jsme volili z hlubších „ideových“ důvodů. Především jsme tím chtěli naznačit, že vědomě a záměrně budeme navazovat na všechny ty dílny, jež pro mladé předešlých let byly pořádány při nejrůznějších příležitostech a jež si získaly ohromnou oblibu. V tomto smyslu studio mělo vyjadřovat něco jako hledání, experimentování, potkávání a chcete-li praktické konání metodou pokusů a omylů. Leč byl tu ještě jeden — pro mne důležitější — smysl toho slova. Odvozoval se od pojmu studium a měl na mysli to, že budeme soustředě-

ně, zevrubně, odborně zkoumat, co to vlastně je divadelní komunikace. Odtud to všechno začínalo, odtud se všechno rozvíjelo a rozvíjí. Východiskem bylo přesvědčení, že je asi v zájmu věci nutné a užitečné opatřit tu početnou skupinu mladistvých nadšenců přinejmenším informací, že divadlo nesnese inzitnost, že je systémem, jenž je nějak záměrně uspořádán. Bylo jasné, že toto sdělení nemůže jít cestami výkladů a doposud běžných způsobů. Protože jim nešlo o to udělat inscenaci, osvojit si sumu jakýchsi divadelních vědomostí a zkušeností proto, aby vytvořili kvalitnější divadelní dílo. Šlo jim o jeviště jako možný komunikační kanál, o divadelní prostor jako možnost stvořit komunikační situaci. Dokonce často jenom mezi sebou — a teprve potom jako představení; s vědomím, že do této komunikační situace vstupuje někdo jako divák. Je nepochybné, že tohle se řeší, realizuje jenom skrze herectví, skrze herecký komponent. To je ona prazákladní, hlubinná a nikdy nemizející antropologická podstata i zkušenost divadla.

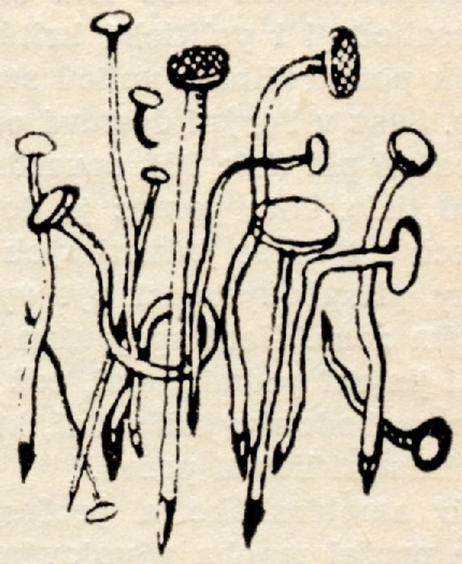
Herecké studio začalo pracovat na jaře 1991, v době, kdy bylo už dost zřetelné, že divadlo včetně amatérského se nadále bude ubírat zcela jinými cestami. Nebo že cesty staré budou muset vyústit a vplynout do naprosto proměněných kolejí. Za těchto okolností se zdálo být naprosto jedinečnou šancí začít „jakoby" herectvím — ale přitom nekonat vzdělávací, výchovnou akci, jejímž cílem je někoho naučit hrát divadlo — řekněme o fous lépe, o maličko kvalitněji. Nikoliv — šlo o poznávání toho, jak uvědoměleji, přesněji, přesvědčivěji, čitelněji, důkladněji, poučeněji stvořit sebou samým, svým tělem divadelní komunikaci. A ještě konkrétněji: její jádro, jímž je zpráva, kterou svým tělem uskutečňuje člověk na jevišti, herec. Vzali jsme to ze tří stran, nabídli jsme tři možné přístupy ke zkoumání toho, jak tuto zprávu v té specifické podobě, již můžeme nazvat divadelností, zhmotnit. Od výrazně nonverbálních postupů osvobozujících tělesnou fantazii přes hledání možností jak na jevišti uskutečnit své vlastní bytí, svou naprostou autentickou existenci až k budování situace cílevědomým jednáním. A aby nezůstalo jen u toho, tak jsme šli i k tomu, že jsme se pokusili s každým individuálně vytvořit jakousi divadelní (opět: zpráva jako podstata divadelnosti) představu o tom, jak komunikovat o určité literární předloze. Nešlo však o to tuto předlohu na začátku explikovat, převést ji na vlastní téma a pak pro toto téma hledat jevištní, hereckou konkretizaci. Šlo o to, aby slovo přímo, bezprostředně vzbuzovalo a navozovalo hereckou akci, hereckou aktivitu, opět nějak povzbuzovalo hereckou fantazii.

Bylo by samozřejmě pošetile naivní a přehnané tvrdit, že se všechno podařilo, že jsme se vždycky setkali s ohlasem a nadšeným přijetím. Byly i krize, byly pochybnosti o tom, zda to všechno má nějakou cenu. A také různí účastníci odpadli. Z rozmanitých důvodů — ale jistě i proto, že se jim to prodírání tou první fází zkoumání zdálo zdlouhavé, namáhavé, zbytečné; nevedoucí k ničemu. Ukázalo se, že pouhé setrvávání u tvorby „zpráv" uvnitř uzavřeného kolektivu je pro někoho málo, že by rádi představení, aby tyto zprávy mohli vysílat do světa. Jiní se pak postupně počali více zajímat o tu „estetickou" hodnotu, o divadelní umění — a rozhodli se vyrazit na profesionální dráhu, kde se jim žádalo rychle vstoupit do hotových konvencí, aby se úspěšně připravili na vstup na nějaké divadelní učiliště. Leč jádro, které zůstalo přes všechny problémy, dokazuje, že jistých výsledků potvrzujících oprávněnost nebo alespoň možnost takové práce, bylo dosaženo.

Od února tohoto roku jsme začali cosi, co snad by se pro srozumitelnost dalo nazvat vytvářením představení, či lépe: jistého uspořádaného systému, jenž by svou strukturou mohl být divadelním dílem. Jdeme ovšem tak, jak jsme šli doposud. Nic nevykládáme předem, nehledáme žádná témata, nic neorganizujeme přísnou režijní disciplínou. Mluvíme o všem možném, hledáme na základě zvoleného textu nejrůznější souvislosti, vykládáme si příběhy ze života, které se tu úžeji, tu vzdáleněji vážou k problému, jejž jsme se rozhodli předestřít a řešit. A když máme pocit, že už o tom problému, jenž vychází z textu, víme dost, tak necháme účastníky studia ať si s ním poradí, ať z něho vytvoří kolektivně svou zprávu. Lektoři je opouštějí, aby je samostatně nechali pracovat. Jistě, někteří z nich jsou aktivnější a nesporně prokazují jisté schopnosti iniciovat, organizovat a stávají se tak pro onu fázi práce lídry, u nichž najdeme zárodky režijní činnosti. Ovšem příliš daleko se v tom prosazování režiséra jako výlučného autora zprávy — někdy ke škodě věci, protože by stačilo málo a vlastně by všechno bylo pevně uspořádané — nedostanou. Kolektiv, s nímž pracují, je i proto, že se drží herectví jako rozhodující komunikační možnosti divadla, značně citlivý na to, aby si dal něco příliš vnucovat. Konečně — bylo by ideální, kdyby tuto režijní tendenci projevili všichni ve stejně silné, výrazné míře. Protože pak by bylo dosaženo cíle, kvůli němuž jsme herecké studio zřídili: chápali by divadlo také jako kázeň systému, řádu a věděli by, že herectví je myšlení. Neboť zpráva uskutečněná v hereckém materiálu a v prostoru divadla od počátku jako zpráva naprosto specifická je zároveň myšlením o herectví a o divadle stejně jako myšlením o sobě a o vztahu k prostředí. Tím by se naplnilo průkazně přesvědčení o tom, že se cosi dozvídáme o antropologické podstatě divadla. O tom, proč si lidé divadlo vytvořili a k čemu jim ve všech dobách je.

Jan Císař

HRA ÚZKOSTI



Ionescova bezpochyby nejzávažnější hra „Král umírá" tematizuje problém smrti. Neúhybně rozehrává hru mysteria do dvojjediné polohy: do polohy smyslu do této chvíle žitého života, který probíhá jakoby bez vší tíže a ohledů, jakousi lehkou samovolností. Zatímco druhá poloha nahlíží samotný majestát smrti, jako tíživý okamžik bilance a smíření.

Protože do plnosti života, do jeho úplnosti smrt patří, je tak či onak, ať již chceme či nikoliv, stále přítomná. Je stínem životního jasu. Tato „věc" samozřejmá a vlastně i přirozená, je přijímána jako nesamozřejmá i nepřirozená, zasáhne-li její stín okruh našeho života. Proto Ionesco předvádí svou hru v prostoru umírání, zániku, v prostoru smíření se s faktem smrti.

Smrt ve své tajemnosti, smrt jako mysterium, se rozprostírá za běžným horizontem lidské zkušenosti. Je proto předmětem naděje i beznaděje — pro někoho hlubinou jistoty, pro jiného hlubinou nicoty. Smrt na nás musí „sáhnout", abychom ji vzali ve vší vážnosti, prožili úzkost z její přítomnosti a nevyhnutelnosti... a snad i změnili své náhledy.

Tyto okamžiky definitivnosti předvádí Ionesco ve své hře. Autor sám prožil svůj život ve stínu smrti, a tak se toto téma stalo i jeho tématem generálním a možná že i jediným. Je obtížné zvědět, jaká traumata, jaké úzkosti vedly Ionesca k jeho tvorbě. Je však průkazné, že zde jsou. Je zároveň zajímavé, že ony problémy jsou řešeny. Ionesco, tento hluboce věřící hledač Boha, s ním neoperuje. Moudře ví, že věc víry je subtilnější než její deklarování či předvádění. Činí tedy předmětem sám konec.

Nejvlastněji osobní téma hry „Král umírá", poznamenané traumaty autora, je ovšem také poznamenáno filozofií existence. Tato hra spolu s hrami Beckettovými, patří do kontextu proudu, v němž se řešily základní problémy lidské existence, ve zvláštní syntéze filosofie, esejistiky, a filozofující prózy, dramatu a poezie.

V této souvislosti byla položena otázka, zda lidský život má hodnotu v sobě samém, zda jeho smysl je utvářen tím, že se žije nebo zda hodnoty života jsou dané jaksi před životem. Čili jinak, zda existence předchází esenci či naopak.

Na tuto otázku odpovídá i naše hra. Snad by se Ionesco nepohoršil, kdybychom ji formulovali takto: dá se smysluplně žít jinak, než ve stínu velkých hodnot, které nás přesahují? Nejsou tedy tyto významy tím, co nás trvale dovádí k sobě samým, ve svém hlubším určení? Naše hra je hrou o nezbytném hledání jistot v prostoru, kde jistoty nelze dosáhnout.

Nehrdinský hrdina, král Berenger I., má stejné jméno jako podobný hrdina her „Nenajatý vrah" a „Nosorožec". Je to vždy prostý a nikterak významný člověk. Vlivem událostí se však dostane do složitých situací. Ve hře „Král umírá" je postaven před největší úkol svého života, před úkol řekněme královský: odejít v originalitě a usmíření — tedy ve smyslu — ze života. (Tuto metaforu můžeme ovšem i chápat jako metaforu „naruby". Tento královský úděl postihuje totiž každého člověka, jde tedy o výsostný **lidský** úděl).

Berenger prožívá svůj život v jakési samozřejmosti. Žije v lehkosti, živě, spontánně a nezodpovědně. Žije svůj život a vytváří tím zdání (ve hře metaforicky nadsazené), že život je tu pro něho, že z práva žít plyne právo užít. Ionesco důsledně domýšlí tento ego-centrismus a vybuduje ego-antropocentrismus (chcete-li, čtenáři Nietzscha či Klímy — egodeimus). Pro mne totiž svítí slunce, rostou stromy a rodí se úroda. Tyto věci mi slouží, těmto věcem já svou existencí udílím smysl a tedy jsou v mé moci. Proto jim mohu i poroučet.

Tedy nadsázka, prostupující hru, ale jak patrno nikterak libovolná, ale zcela „přirozená", plynoucí z jediného východiska — z východiska náhledu na život, jeho smyslu a postavení. Přirozeně, že svět končí, jestliže já, Berenger I., zemru. Vše se zřítí a zanikne. Život nemá své pokračování, neboť já zde nebudu; smysl života je měřen mým pobytem zde.

Tato „absurdita" jen potvrzuje tezi, že absurdní je to, co je do krajnosti dovedené. Ionesco předvádí celé toto rozvržení, celou tuto konstrukci tak, aby divák šel po jejích stopách a dospěl k bodu — východisku, odkud vše se odvíjí. Toto východisko je **pojetí** života, jeho nakročení za smyslem. Přijmeme-li totiž v pokoře a údivu **dar** života, jako cosi, co nám bylo uděleno, ba svěřeno, dospíváme nutně k jiným závěrům. I život se potom odvine ve smyslu jiných hodnot, i jeho časová skladba i jeho vyústění — to vše nabude zcela jiných akcentů. Akcentů odpovědnosti nejenom za sebe, ale i za ty druhé atd.

Řečeno poněkud lehkovážně (a s Ionescem) — život zde není, jak se může povrchně zdát pro mne, ale já jsem zde pro něj. Není to dárek, ale dar, nikoliv hračka, ale úděl.

Toto je poněkud zakrytý význam celé hry.

Berenger se k němu vcelku však nepropracuje, a proto je toto hra o umírání v prvém plánu hrou o smíření s nezbytností. V jistém smyslu slova jde o nutnou odevzdanost.

Berenger je přiváděn k rezignaci. Je řadou postupných prostředků dováděn k poznání, pochopení, že **časový** výměr jeho života se naplnil. Končí za x minut, s koncem inscenace. Čas se naplňuje, Berenger však zdaleka není připraven na svůj konec. Celý život se s časem míjel, nevážil ho, zneužíval ho, plýtval jím. Škemrá proto o odklad ... alespoň ještě jedno století ... k přípravě. Tato neuvěřitelně dlouhá doba (k přípravě), je dlouhá pro sám odklad, ale je nedostatečná pro lehkovážné pojetí Berengerova života. Zde Ionesco aktivně vstupuje a artikuluje problém, který byl tematizován existencialisty sartrovsko-camusovského typu na straně jedné a marcelovsko-wahlovského typu na straně druhé. Bylo by lákavé předvést jádro těchto problémů (o nichž byla již stručně řeč), analyzovat je v dramatické poloze, jak s nimi pracuje Ionesco. Na to ovšem není v této úvaze místo. Spokojme se tedy s jakousi sumací!

Berenger žije tak, jako by nikdy neměl umřít — tedy s maximálními nároky na čas. Proto musí být veden a doveden cestou k tomu, aby dospěl **k okamžiku** smrti. Berenger musí, chtě nechtě alespoň jedinkrát osmyslet svůj čas. A to v královském okamžiku smrti. Je to okamžik jedinečný, zcela originální, neopakovatelný. Reparáty zde neexistují. To je pro Berengera ovšem **náhlost.** Proto na ni není připraven. Je to náhlá tíže. Proto se to vše snaží obehrát, vyhrát nad ní, přehrát ji ... a snad jako vždy vše, tedy i nyní ji minout. Věc je však neodkladná a průzračně jasná. Takto před Berengera nebývaly věci stavěny. Proto se ho zmocní hysterie, zcela pro tuto chvíli nedůstojná. Žádá, aby se „věci" mohl naučit od těch, kteří šli před ním. (Což je zcela typické, pro běžně žitý neoriginální život). Není však odkladu. Všechny opory mu byly vzaty — on v této situaci je jedinečný. Jeho vzpírání — v takto strukturované situaci znamená pouze to — že je ke konci vlečen. Žije pod tíhou stínu smrti, s děsem v duši — sub spetiae mortis.

Je to nepředstavitelná tíže pro toho, kdo dosud žil život v **lehkovážnosti.**

Na své pouti životem i smrtí je provázen dvěma ženami: Markétou a Marií. Naznačme si bez alegorie, k níž toto vše svádí, funkci těchto žen ve hře o životě a umírání Berengera.

Markéta, žena stínu, jej v minulosti bez úspěchu dováděla k odpovědnosti, nezbytnosti, k oněm hodnotám, od nichž odvracel hlavu. Nyní přichází její chvíle: chce, aby Berenger završil svůj nesmyslný život alespoň gestem smíření, aby se příslušně poddal majestátu smrti. Její velkolepé neodvratnosti. Markéta Berengerovi připomíná, že vycházel-li z přirozeného stínu ve svém životě do jasu pozemských radovánek, odložil pouze chvíli stínu na pozdější dobu. Proto trvale otevírá Berengerovi oči. Jakmile Berenger otevře své oči tímto směrem — zahlédne tmu své budoucnosti. Markéta je pro Berengera trvalou přítomností stínu. Proto je neatraktivní, neoblíbená a odsunovaná. Je však zde, neboť patří k plnosti života. Vyjadřuje onu tíži života, žitého s vědomím smyslu a konce.

Proto musí být v trvalém napětí s Marií. Neboť ta projasňovala Markétiny stíny, odháněla ji svým jasem. Prosvětlovala mu život a nabízela svod. Je to pozemské slunce, a proto slunce dočasné. Proto je i Marie mladá, půvabná, snad i bezelstná a hodná. Teprve ve chvíli, kdy Berenger Marii nepozná, odvrátí svůj pohled od jasu tryskajícího času — teprve tehdy se přiblíží jeho okamžik. Vnoří se do toho, co mohl zahlédnout již dříve, co vlastně zahlédl a čemu se vyhýbal. Co od sebe umně s Marií a skrze ni odháněl.

Obě ženy patří k plnosti života. Obě ve hře Berengera nemilosrdně situují.

Již takto napsaná hra i pojatá inscenace by stačila dostatečně demonstrovat „absurditu" lidského údělu.

Ionesco se s touto rozlohou nesmíří. Řada figur rozehraje obraz do větší šíře i hloubky. Všimněme si pro tuto příležitost figury Stráže!

V samotném počátku hry Stráž zaujatě reflektuje nesmyslnou úvodní přehlídku figur hry. Nic nezapadá do smyslu a ohlášeného řádu. Vše je v neladu a protismyslu. Z toho je rozum unaven, a nejenom to. Jeho „komuniké" jen zvýslovňuje celý onen nesmysl, který se před námi děje. Jas prostých vět vytváří mozaiku grotesky. A divák se neubrání smíchu. Berengerův zápas nesmí svádět k sentimentům či divácké útrpnosti. Jeho zápas není titanským zápasem hrdinů antické tragédie.

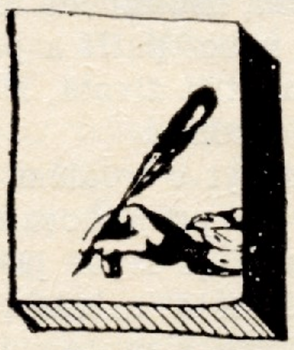
Jeho blížící se smrt — jakkoliv pro něho tragická a pro jeho blízké bolestná — je jen vyústěním jeho života.

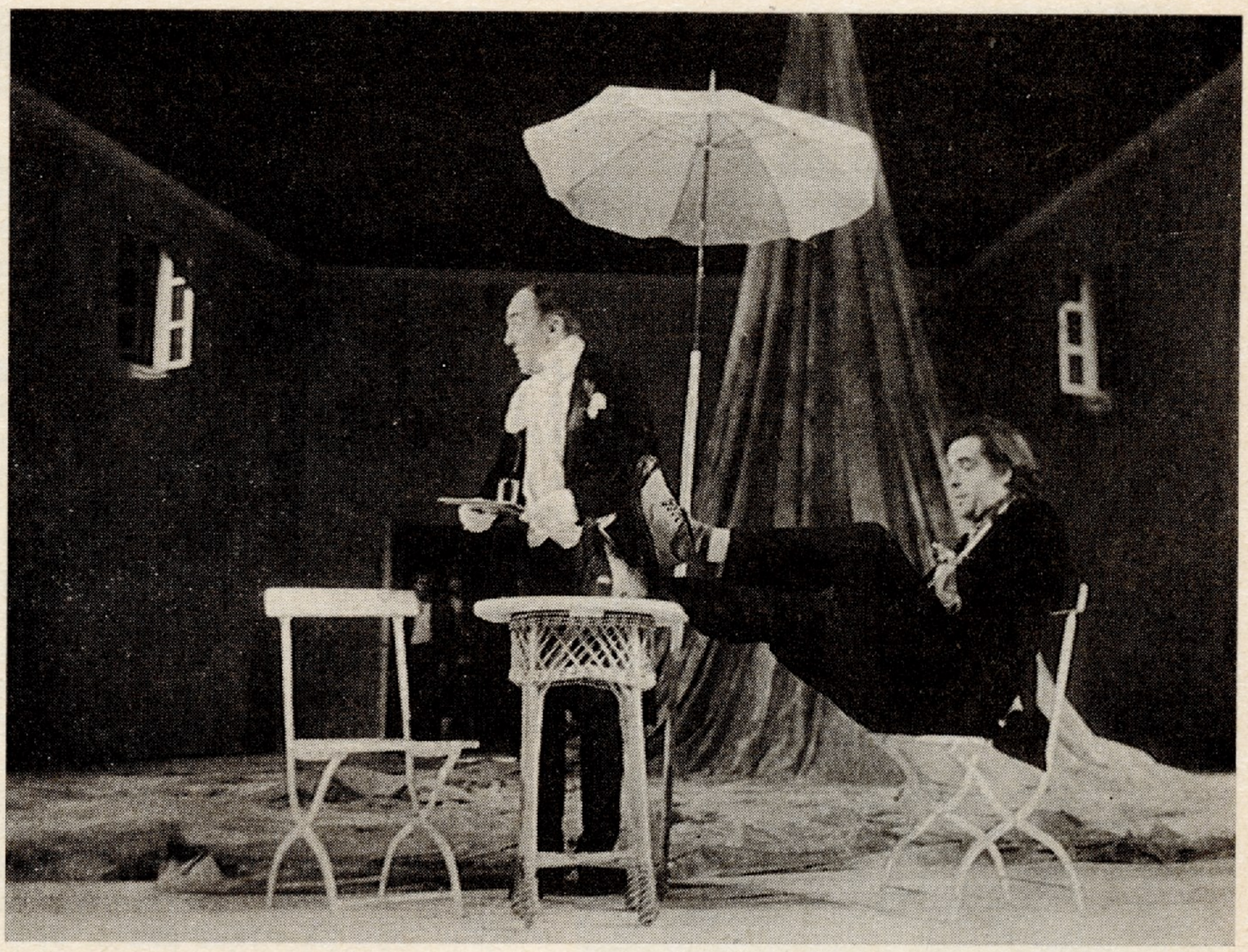
Berenger nedorostl své královské chvíle. Nemohl — neprožil život ve smyslu. Aby takový život mohl prožít, musel by dospět k bodu, kdy by pochopil sama sebe mezi jinými a v řadě jiných, jak naplňuje úradek života nám uděleného — ve zkoušce a pro zkoušku života. Sub spetiae aeternitatis. Musel být dovlečen k poznání, že žil v trvalém stínu smrti, která si právě v tomto představení pro něj přišla.

J. Vinař

P.S. Aby čtenář neměl dojem, že pro amatérské divadelníky je tato dramaturgická studie příliš náročná, uvádíme vše na pravou míru. Rozbor vznikl na přání pana Jaroslava Kubeše, známého režiséra amatérského divadla ze Sokolova pro potřeby jeho uměleckých výbojů. -red.-

Předchůdce moderní tragikomedie





Provaz o jednom konci, Činohra Zemského div. Brno, foto: K. Slach

Rozvoj novodobého českého divadelnictví počínaje obdobím národního obrození je nepochybně řadou vazeb spjat s vývojem tzv. lidového divadla v hlavním městě tehdejší rakouské říše Vídni. Od konce 18. století vznikaly tu soukromníky vedené, malé, ale velmi agilní předměstské scény, na nichž se objevoval leckterý podnětný inscenační pokus vlastně až do rozpadu Rakouska-Uherska.

Žánrově se diferencující repertoár těchto scén nevyhýbal se sice náročným vážným hrám, vývojově nejpřínosnější byla však postupně proměna stylizovaných schémat odcházejícího improvizovaného divadla v životně plastické charaktery všedního dne. Divadelní praktikové, znající z vlastní zkušenosti podnikatelů, režisérů a herců vkus středních a nižších měšťanských vrstev, vytvářeli realistické obrázky, báchorky, veselohry, satiry nebo tzv. lokální frašky, aktualizované dobovými narážkami. Zakladatelskou osobností tu byl autor fantastických, alegorických i moralizujících báchorek (Král Alp aj.), prostý, publikem milovaný herec a ředitel Ferdinand J. Raimund. Směrem k sociální a politické kritice, realistické drobnokresbě či k tragikomičnu rozvíjel jeho odkaz jeden z nejvýznamnějších rakouských dramatiků vůbec a přední představitel evropského veseloherního repertoáru období romantismu — nonkonformní „vídeňský Aristofanes“ Johann Nepomuk Nestroy (1801—1862), od jehož úmrtí ve Štýrském Hradci letos uplynulo 130 let.

Tento ve Vídni rozený (jeho předkové pocházeli z Opavska), ze studií zběhlý právník prošel jako kočovný herec a operní zpěvák (debutoval basovou rolí Sarastra v Mozartově Kouzelné flétně) mezi Amsterodamem, Štýrským Hradcem a Lincem také našimi zeměmi včetně Prahy a Bratislavy. Např. v období 1825—1826 vystupoval v Brně (zpíval tu mj. Mozartova Dona Giovanniho) a pro svou neovladatelnou zálibu v činoherním extemporování dostal se tu do konfliktu s metternichovskou policií a nakrátko pobyl ve vězení. Do svých prací vstřebal tradice lidového baroka, osvícensky racionalistického josefinismu i kulturní synkretismus mnohonárodní monarchie s prvky německými, slovanskými a románskými, takže se posléze stal jedním z nejtypičtějších představitelů demokratického proudu novověkého divadelnictví.

J. N. Nestroy je autorem asi 83 veseloher, báchorek, vaudevillů i lokálních frašek, zpracovaných leckdy podle cizích předloh a v dialektu. Byly určeny v tzv. době předbřeznové i po revolučním roce 1848 většinou předměstskému Divadlu na Vídeňce (An der Wien), prosperujícímu pod vedením ředitele Karla Carla, a po jeho smrti bývalému Divadlu v Leopoldstadtu, kde se stal Nestroy až do svého odchodu do penze r. 1860 kromě herce také nájemcem a ředitelem. Pro neurozené publikum vytvořil zde na 600 rolí (přes dvě stovky měl už do té doby za sebou) a z nich skoro sto — a to většinou těch hlavních — ve vlastních hrách.

Zatímco jeho dramatické parodie (Judita a Holofernes aj.) v podstatě odešly s dobou, Nestroyovu popularitu u nás založily především jeho hudební veselohry s pohádkovými prvky (oblíbená „hra o nápravě“ Zlý duch Lumpacivagabundus neboli Ludrácký trojlístek, Talisman) a satiry (Dům temperamentů, Namlouvání a ženění, Svoboda v Kocourkově). 19. století vidělo v tomto — dle spisovatele Hebbela — „géniovi sprostoty“ jen zručného výrobce nezávazných frašek. Pozdější bystřejší filozofický a sociologický pohled (srov. monografii našeho R. Preisnera z r. 1968) odhalil však v díle proslulého komediografa nečekané bohatství životní matérie, charakterů a společenských tendencí přechodné doby mezi feudalismem a kapitalismem. Odtud interpretace tohoto současníka biedermeieru jakožto divadelníka navýsost politického, jenž se z určitého úhlu pohledu jeví jako předchůdce dnešní tragikomedie s absurdními prvky. Nestroy totiž poznal a dovedl vyjádřit úzkost a fatalistickou skepsi člověka, jehož „srdce je sevřené a plné těžké lidské krve“.

Zatímco české divadlo se s dramatikovými podněty nejednou pohotově vyrovnávalo už od národního obrození (J. N. Štěpánek, J. K. Tyl, adaptace J. Voskovce a J. Wericha ... si pořádně zařádit a Teta z Bruselu, pozdější montáž K. Krause a Z. Mahlera pro Krejčovo Divadlo za branou Provaz o jednom konci, S. Lichý aj.), jeho pronikavě plebejský, společenskokritický a příznačně groteskní pohled na lidské mraveniště ovlivňuje dosud dramatiku západní (Rakušan K. Kraus, který r. 1912 v jubilejní přednášce vlastně Nestroyův umělecký odkaz rehabilitoval, Američan T. Wilder, Švýcar F. Dürrenmatt), nemluvě už o adaptacích muzikálových (hra a film Hello, Dolly). S několika Nestroyovými evergreeny setkáváme se i dnes dosti běžně rovněž na našich amatérských jevištích.

Vít Závodský



DĚTSKÁ DIVADELNÍ SOBOTA NA JIHU ČECH

„Tam už se nevejdete!“, varoval mě před vstupem do hlediště budějovického Divadla “M“ pan hasič a uvaděč v jedné osobě. „Tam je to plný až po dveře!“ Měl pravdu. První představení jsem sledovala zboku, namačkaná na dveřích, ale vůbec mi to nevadilo, protože pohled na vyprodaný sál je pro divadelníka vždycky příjemný.

Dětská divadelní sobota byla pokusem ředitele Divadla „M“ Václava Martince využít stísněných prostor divadélka v Hradební ulici nejen k tradičnímu dopolednímu představení, ale k něčemu, co by se snad dalo nazvat přehlídkou dětského divadla spojenou s prodejní výstavou hraček, loutek a keramiky. Akce podobného druhu měla 22. února v Divadle “M“ svou premiéru a podíleli se na ní snad všichni členové souboru. Duší všeho dění, organizátorem a průvodcem byl Václav Martinec.

Jako první ovládlo jeviště **Hudradlo** z nedaleké Zlivi. Ze svého repertoáru uvedlo dvě pohádky: O rybáři a rybce a Zemičku Zvoničku. O obou představeních jsme na stránkách AS už mnohokrát psali a bylo by asi marné přidávat k slavobráně zlivských dětí další ratolest. Takže jen konstatuji, že děti v hledišti sledovaly děti na jevišti s pozorností hodnou výkonů, které “Hudradláci“ podali. (Mimochodem, víte že právě v únoru oslavilo Hudradlo deset let své existence? To to letí, co? Gratulujeme!)

Druhým představením byla **Kniha džunglí** v nastudování hostitelského souboru. Inscenace, která je na repertoáru Divadla “M“ již půldruhého roku, měla tu sobotu svou druhou premiéru, respektive její upravená verze, zkrácená z dvouhodinového na zhruba hodinové představení bez pauzy a s novým obsazením klíčových rolí. Myslím, že úprava inscenaci prospěla. Má teď větší spád a dynamičnost. Kniha džunglí v režii V. Martince čerpá z prazákladů divadelnosti, z rituálu, obřadního divadla, mýtu a kultu. Jazyk představení je jazykem pohybu, rytmizovaného zvuku, hudby a slova. Herci se pohybují s obdivuhodnou jistotou na bambusové konstrukci (scénografie Milica Gedeonová), která je právě tak tajuplnou a neprostupnou džunglí, jako doupětem vlčí smečky nebo rozvalinami indického chrámu. Je to Divadlo, divadlo napínavé a sugestivní, provokující dětskou fantazii. Herci i diváci jsou tu „jedné krve“. Děti sledují osudy Mauglího a Šér Chána s obrovským zaujetím, v němž se ztrácejí občasné rytmické kolize, intonační nepřesnosti či problémy s přestavbou scény. Spontánní potlesk odměnil sugestivní scénu hada Ká požírajícího opičí Bandary, potlesk na konci nebral konce.

Polední pauza. Obědváme s hosty z německého Freiburgu, kam se soubor Divadla “M“ chystá na hostování — s Knihou džunglí a Vančurovým Kubulou, jehož text už studují v němčině. Hosté nešetří obdivem a chválou k právě zhlédnutému představení. Mluví o sdělnosti inscenace, imaginaci, oceňují pohybovou suverenitu a stylovou čistotu.

Odpoledne zahajuje duo **Forman a Herodes** se svým slavným loutkovým divadlem. V klasickém kukátku s malovanými kulisami se hraje pohádka o **Kašpárkovi rytířem.** Vždycky znovu mě udiví, jak naivní příběh starých loutkářů dokáže strhnout nové o nové generace dětí. „Ty zloduchu!“ „Dej mu!“ „Kašpárku uteč!“, ozývá se z hlediště. Všechno dobře dopadne a Kašpárek samozřejmě zvítězí. Zpoza kulis vystupuje pán nad loutkami, Hugo Forman, aby dětem předvedl, jak marionety fungují, a dokonce jim je i půjčí, aby si zahrály krátkou pohádku podle své vlastní fantazie. Děti se neznají nadšením a hlediště je náhle plné budoucích loutkářů. V. Martinec toho využívá a sděluje, že při Divadle “M“ hodlá založit dětský soubor, kdo by měl zájem, ať se přihlásí. A Hugo Forman přislibuje svou pomoc. O zájemce jistě nouze nebude.

A zase se mění diváci a zase je hlediště ve chvilce plné. Jenže tentokrát jsou děti usazené na zemi před první řadou odkázané mezi ostatní. Jeviště musí zůstat prázdné, bude se totiž bojovat a ti nejbližší by mohli přijít k úrazu! Než loutkáři vyklidí scénu šermířům, přichází — jako před každým představením — V. Martinec a představuje dětem výrobce hraček, loutek a keramiky, kteří nabízejí své výrobky v stísněných prostorách šaten a dílny. Část té hračkářské úrody věnovali její autoři do tomboly, o niž se losují vstupenky z každého dnešního představení. A ještě jednu řeč drží V. Martinec po každém představení: nedaleko Tábora, v Opařanech, je dětská léčebna, kam Divadlo “M“ jezdí hrát a kde je nedostatek hraček. Nemohli bychom jim z té dnešní úrody nějakou hračku poslat? A děti se velkoryse vzdávají těch nejhezčích hraček, které ještě před malou chvílí toužily vyhrát v tombole. Dokonce i velký pestrobarevný pštros — a že byl vážně nádherný! — putoval o týden později do Opařan. Na Martincovu výzvu přiběhl už za hodinu kluk doprovázený tatínkem s velkou taškou odložených hraček. S tak rychlým ohlasem ani v divadle nepočítali.

Jeviště je připravené a produkce může začít. Svobodné spolčení profesních šermířů **Petrovští Krumlovští** představují čtyři Petři z Českého Krumlova. Odtud název. Své umění předvádějí na hradech a zámcích, respektive předváděli. Loňského léta se v zahradě krumlovského zámku potkali se souborem Divadla “M“, které zde hrálo pohádku o Bajajovi, a dnes jsou součástí divadla, jež agenturně provozuje jejich vystoupení, ale nejen to. Šermíři učí členy hereckého souboru svému umění a sami se pod vedením režiséra Martince herecky kultivují. „Že jsou ti kluci šermířská jednička, to každý ví, ale oni mají také komediální talent a dali se do práce! Po zvládnutí základů herecké profese se předvedou v jistě originální šermířské produkci“, říká o nich V. Martinec. Spolu se souborem Divadla “M“ studují první inscenaci, kde využijí svých schopností — Gaultierova Kapitána Fracasse — a V. Martinec má už plány na další spolupráci, které ovšem nebudu prozrazovat. Kolegové herci usedli v hledišti, aby sledovali, jak jejich šermířští učitelé a herečtí kandrdasové obstojí u dětského publika. Petrovští předvedli čtyři výstupy z různých historických období; vystoupení, které vzniklo ještě před spoluprací s Divadlem “M“. Je vidět, že ve své šermířské profesi jsou vskutku dokonalí, nicméně v dramaturgisko-režijním a hereckém zvládnutí výstupů mají co dohánět, takže „divadelní školení“ jim určitě prospěje. Publikum, zejména klukovská část, prožívala zápolení s velkým zápalem a touhou vstoupit do boje. Ještěže pro uklidnění publika prokládaly souboje jihočeskými písničkami dvě půvabné dívky, jinak by rozpálené první řady vzaly šermíře útokem. Inu, boj je boj a v každém klukovi dříme kus lapky nebo rytíře.

Na poslední sobotní představení se přesouváme do sálu JČE, do působiště divadelního amtérského souboru **J. K. Tyl.** Sympatická parta mladých — čtyři kluci a děvčata — uvedla pohádku o kocourkovi **Modroočkovi** na prajednoduché scéně o dvou štaflích a několika prostěradlech. Hlavní předností tohoto představení je chuť, s jakou se tu hraje divadlo — skáče, mňouká, zpívá, tančí a kočkuje. A tak je na tuhle okoukanou pohádku v mladém nastudování docela příjemný pohled. A zase je tu V. Martinec a losuje se o poslední hračky.

Setmělými budějovickými ulicemi se vracíme zpět do divadla. Míjíme opuštěnou budovu se zatlučenými okny — divadlo, které marně čeká na rekonstrukci. Město nemá peníze. A přitom se zdá, že by stačilo málo, aby se zde znovu mohlo hrát... Vracíme se do Hradební ulice. V. Martinec mi ukazuje prostory dílny, které se mají už brzy proměnit v klub. Divadlo „M“ takový prostor opravdu potřebuje — není kde se setkávat, pohovořit si o představení, vyměnit nápady, pohádat se, posedět s diváky...

V rychlíku do Prahy hodnotíme dnešní sobotu: vyprodaná představení, spokojení diváci, kupodivu spokojení i prodávající hračkáři, kteří se živě zajímali, kdy bude Divadlo “M“ pořádat další divadelní den. Výtěžek dnešní soboty poputuje s hračkami do opařanské léčebny.

Byl to rušný den — pro děti, rodiče, diváky i herce Divadla "M". Nicméně, s výsledkem mohou být spokojeni. Dojížděla jsem do Prahy s přesvědčením, že tam, kde není nouze o dobré nápady a chuť je uskutečnit, asi žádná divácká krize nehrozí.

Radmila Hrdinová

Výzva

Dne 23. 8. 1991 probíhaly v obci Sobotiště oslavy 150. výročí založení Slovenského národního divadla nitranského. Jako vzpomínku na tyto oslavy i pro myšlenku vytvoření tradice střetnutí mladých ochotnických divadelníků v našem regionu byl daný návrh na umělecké ztvárnění pamětní desky.

Prosíme proto kolektivy divadelních ochotníků a příznivců divadla, jakož i kulturní instituce o finanční příspěvek na tento cíl.

MUDr. Kanisová Dagmar
zástup. starosty obce
a předsedkyně kulturní komise

DVEŘE DOKOŘÁN

Pan profesor a děti

Na začátku si zopakujeme, co jsme probírali (nejednou) v minulých lekcích:

a) Specializovaná dramatika pro děti je v žalostném stavu, ne-li přímo k pláči. A není naděje, že by v dohledné době slzy oschly. Naopak, bude ještě hůř.

b) Tíha tohoto faktu dopadá především na soubory, závislé na hotovém textu — tedy na dramatikovi.

c) Na děti specializovaní dramatici v drtivé většině skutečnými dramatiky nejsou. Skuteční dramatici zase v drtivé většině nejsou dětskými specialisty.

Ergo máme dvě možnosti:

1) učit specializované psát divadelní hry
2) přizpůsobit nespecializované dětem.

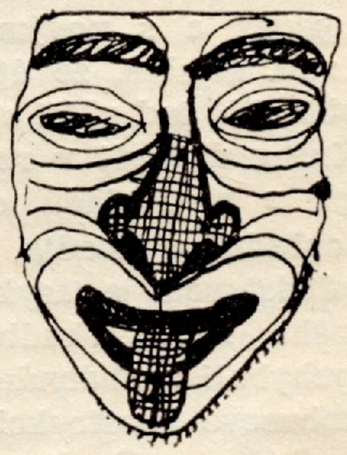
I nejtupější repetent snadno pochopí, že řešení 2) bude asi schůdnější. Je samozřejmé, že se přitom obrátíme o pomoc nejdříve k domácí klasice — to jsme ostatně už také probírali, zase někdo nedával pozor. A to k té starší, říká se jí obrozenecká. Někteří lidé, bůhvíproč pyšní na svou složitost, která je prý moderní, slyší v tomto slově cosi milého sice, ale příliš naivního. Jenže naivita obrozenecké klasiky není totožná s prostoduchostí, ohrnovat nad ní nos znamená usvědčovat naopak sám sebe z povážlivé nedovtipnosti. Ona totiž ta „naivita" je e s t e t i c k á kvalita, charakteristický rys divadelního s t y l u doby, kdy nikoho ani ve snu nenapadlo vytvářet na divadle kopie životního zmatku, ale naopak, kdy se jevilo jako nejpřirozenější úkol divadla ten zmatek alespoň trochu uspořádat a zpřehlednit. Předváděly se tedy příběhy předem jaksi vysunuté do nadreálné roviny, stylizované a zkratkovité. Bezprostřední životní postřehy o okolních mravech či nemravech do nich nepronikaly za syrova, ale už opracované, něco jako jednotlivé stavebnicové kostky, z nichž se pak na scéně staví skutečnost nová. Nu, a to je přesně to, co pro děti potřebujeme.

Bystřejší žáci už asi pochopili, že si tu tímto hodláme zahájit malý cyklus hovorů o české klasice, nazřené — to je krásné slovo — tedy nazřené tentokrát z méně obvyklého úhlu, totiž zda a jak by mohla vytrhnout trn z paty už pomalu zoufajícím dramaturgům, režisérům, vedoucím souborů, prostě všem, koho postihl neblahý los najít kvalitní dramatický text pro inscenaci určenou dětem. A ti vůbec nejbystřejší už také zajisté tuší, kým začneme. Ano, samozřejmě že Klicperou, kým jiným?



Pan profesor Václav Kliment Klicpera, rodák to z Chlumce nad Cidlinou, bude mít ostatně také výročí — 23. listopadu oslaví dvousetleté narozeniny. Bohužel nedožité (zemřel v r. 1859) — i když tak úplně doslova to také není pravda, protože kousky jeho ducha, jeho půvabných výmyslů stále ještě mezi námi žijí, zachyceny o divadelní kulisy. Byl dlouhá léta profesorem na gymnáziu v Hradci Králové, ctěn a vážen jako věrný Čech se stal čestným členem studentské legie v r. 1848 a ředitelem českého Akademického gymnázia v Praze, odkud byl ovšem zakrátko vyhozen, když přituhl bachovský absolutismus — ach, ta naše věčná písnička česká. Dobové prameny uvádějí, že ho studenti měli rádi a já se jim ani nedivím. Ten důstojný pán, pro něhož, jak přiznával, „celý svět byl dramatickou básní", který „ze všeho, co četl, ze všeho, co viděl, spřádal a osnoval divadelní scény", určitě nebyl profesorský suchar, ale pěkný, květnatý a šťavnatý člověk. A příchylnost mládí dovedl oplácet — všechny jeho hry mládí nepokrytě straní. Psal samozřejmě také hry vážné, truchlivá dramata, pochmurné pověsti, ale nemohu si pomoci, celkový obrázek je pohodový: pan profesor, splniv své denní pensum a nasytiv se pohledu do mladých tváří dílem zaujatých, dílem spících, se ulicemi starého Hradce ubírá k domovu. Tam zasedne v zimě za masívní psací stůl, v létě do utěšené besídky na zahradě a z rukávu svého fraku sype jednu divadelní hru za druhou. Dohromady jich je asi šedesát sedm.

Byl to fenomenální dramatický talent. Žít v Benátkách a mít k ruce profesionální komedianty, byl Goldonim, má stejnou krevní skupinu. Tady doma se však ocitl v paradoxním postavení dramatika bez divadla. Byl ve své době nejplodnější, alespoň jako komediograf široko daleko nejlepší, obecně ctěný — a nejméně hraný. Opět ta naše stará písnička česká: v německém Stavovském divadle se hrála pravidelná česká představení už víceméně jako součást profesionální scény. Ředitelem těchto českých představení byl J. N. Štěpánek, také dramatik a vlastenec. Tak oddaný, že nevěřil, že by ducha českého mohla zvelebit taky jiná hra než jeho vlastní. A tak Klicperovy hry hráli spíše nadšení liboherci v Hradci a v Praze v divadle Teissingerově. Pochopitelně nemohli stačit jeho produkci, ale hlavně, nikdo z nich nemohl panu profesorovi přispět praktickou dramaturgickou radou, nikdo ho nikdy neupozorňoval, že pro jeviště je to či ono moc dlouhé, zbytečně květnaté, příliš velká oklik, přebytečný ornament. Mimořádnost Klicperova talentu je prokázána mimo jiné tím, že přes tyto krajně nepříznivé okolnosti dokázal šestým smyslem uhádnout většinu zákonitostí působivé scéničnosti, divadelnosti. Většinu — ne však všechny. Z toho vyplývá, že dramaturgickou službu, která mu byla za jeho života odepřena, mu musí prokázat dnešní inscenátor. Ty bojácné, kteří trpí přehnanou úctou ke každému slovu, které kdy vypadlo z pera klasika, upozorňujeme, že Klicpera je klasik zvláštní, který se upravovat nejen smí, ale musí, právě proto, aby se našim očím zjevil takový, jaký vpravdě byl — komediograf od Pánaboha.



Upravit Klicperovu komedii s ohledem na dětské obecenstvo není úkol přesahující síly trochu zkušenějšího amatérského režiséra. Nebude se jistě pokoušet o překvapující objevy, sáhne po komediích vyzkoušených, jako je např. Hadrián z Římsů, Zlý jelen, Divotvorný klobouk, Lhář (i když tady si nejsem úplně jistá, pan profesor si totiž navymýšlel lži tak exkluzívní, že by mohly svádět k napodobení). Existuje sice dost už hotových úprav právě těchto nejznámějších kome-

dií, ale jednak se v dnešním chaosu po rozpadu DILIA budou těžko shánět, a jednak — a hlavně — jsou to úpravy určené dospělým, a tedy často mnohem komplikovanější, než potřebujeme my. Nejjednodušší je vypůjčit v knihovně Klicperovy sebrané spisy a udělat si vlastní úpravu původního textu.

Bude spočívat především ve škrtech, dost razantních. Takový Hadrián z Římsů například by se pro děti neměl hrát o moc déle než hodinu. A to ne proto, že by to děti déle nevydržely, ale proto, že zmatek s Hadriány musí mít prudký akční švih a spád. Dospělý může vychutnat půvab delších promluv, dětem v tom brání zvědavost, co se bude dít dál. Při tom energickém škrtání je samozřejmě nutné dbát, aby nevzaly za své repliky vysvětlující zápletku, objasňující systém omylů a nedorozumění, které vytvořily hlavní zádrhel, o nějž postavy hry zakopávají. Pokud jde o kompozici rozvíjení zápletky, je možné se na Klicperův šestý smysl spolehnout — ovládal to dokonale.

Promluvy, které zbudou, budou potřebovat také úpravu jazykovou. Ale v tomhle bodě nabádám k velké opatrnosti. Samozřejmě se zapomenuté slovo nebo tvar nahradí srozumitelným a šroubovaná souvětí rozloží do kratších vět. Ale Klicperovou řečí se nikdy, ani v jeho době, doopravdy nemluvilo, je to řeč umělá, vysoce stylizovaná. A tato stylizace je významnou složkou struktury celku, formou, jejímž prostřednictvím se utváří obsah, musí tedy být alespoň v základech zachována. Jinými slovy: do současné hovorové češtiny Klicperu přepsat prostě nelze.

A v souvislosti s tím bych chtěla poprosit, aby se případný upravovatel důsledně varoval všech anachronismů, aby nešpikoval komedii banálními narážkami na současné každodennosti. Domnívat se, že se tím dětem stará hra přiblíží, je rozšířený obrovský omyl. Pravý opak je pravdou: vzdálí se, protože zevšední, protože začne apelovat na pouhou zkušenost dítěte a ne na jeho představivost. Ponechme dětem v divadle pocit, že sledují něco zvláštního, fantastického, neobvyklého, skutečnost novou, ne přenesenou ze známé ulice. A popřejme jim svobodu, aby si samy vybraly, co se jim zdá jejich životu podobné.

Konečně, pan profesor Klicpera ji svým divákům popřával také.

Alena Urbanová



KOMETA KOLTÈS

Osmdesátá léta byla léty vyzrání a zazáření nejvýraznějšího francouzského dramatika současnosti — **Bernarda-Marie Koltèse.** Člověk, kterého ve dvaadvaceti letech poprvé okouzlilo divadelní představení, došel k poznání, že mluvený jazyk je pro něho nejúchvatnějším prostředkem seberealizace a rozhodl se psát divadelní hry. Předtím napsal jeden román, publikovaný ale až po autorově profesionálním jevištním debutu. Tímto debutem, autorsky po stránce dějové linie, nosných myšlenek i z hlediska formálního zcela výjimečným, vstoupil Bernard-Marie Koltès ve svých třiatřiceti letech na osudová prkna, jejichž prostřednictvím mohl vyjadřovat svou duši. Hra se jmenovala **„Boj černocha se psy“** (Combat de nègre et de chiens). Byla sice napsána v r. 1981, ale až po dvou letech režijní přípravy uvedena v r. 1983 v Paříži v režii Patrice Chérau.

Ve hře je obsaženo všechno, co se později stalo charakteristickými rysy Koltèsovy autorské osobitosti. Přes poměrně pozdní autorův literární nástup je hra překvapivě formálně i intelektuálně propracovaná. Její sevřená forma, jednota místa, času, děje, celistvost formy a obsahu vypovídá o výjimečnosti toho, kdo ji stvořil.

Základní dějový příběh je omezen na minimum: Na stavbě dálničního mostu kdesi v africkém pralese byl zabit černý dělník. Jeho bratr přišel požádat o jeho tělo, ale nikdo mu je nechce vydat. Tělo už není. Jenomže černoch se nehodlá vzdát, dokud tělo nedostane. V kontrastním světě na staveništi, které se nachází na okraji pralesa, svádějí čtyři osoby zápas mezi životem a smrtí. Důvodem není nic menšího než vražda. Nicméně neřeší se fakta vraždy, ale její následek — vydání mrtvého těla.

Celá hra je slovním zápasem s tímto jediným motivem. Účastníky boje jsou tři běloši — vedoucí stavby Horn, inženýr Cal a Hornova přítelkyně Leona — a domorodec Albury. Zbraněmi jsou slova; zásahy vyrovnané. Ačkoliv na straně Francouzů jsou tři lidé a černoch je sám (pouze v dálce lze tušit také jeho strážce), je Albury evidentně silnější. Jeho přirozené zázemí mu dodává jistotu, velikost a klid. Je důstojným, byť poraženým obyvatelem své „rozvojové“ země, na rozdíl od bílých vetřelců, kteří mu ji přišli „zcivilizovat“. Základní dramatický konflikt přerůstá v postavách protagonistů v kontrastní obraz neslučitelnosti obou kultur, formuluje vzdálenost jejich vnitřních i vnějších projevů. Civilizace se domnívá prospívat domorodým obyvatelům, když chce přizpůsobit jejich styl života životu evropskému, aniž by se ptala po vhodnosti tohoto počínání. Tyto služby vykonávají pak lidé bez nejmenšího zájmu o to, jak místní člověk žije a co je pro něho důležité. Proto Cal prostě nemůže pochopit Alburyho, který nechce přijmout místo těla ani peníze ani jiné umlčovací nabídky. Albury potřebuje tělo, aby nebyla narušena pospolitost rodiny, aby mezera v kruhu byla zaplněna. Kontrastní přístup k události vyvolal přesto na obou stranách tutéž reakci — strach. Strach, rozdílně motivovaný a rozdílně ovládaný. Albury má strach z bělochů, kteří mohou k jednomu mrtvému přiřadit dalšího, aniž by se cokoliv stalo; je sám a opuštěný uvnitř cizího staveniště. Reaguje koncentrovanou důslednou vůlí dosáhnout svého poslání. Strach má i Cal, jenž černého dělníka zastřelil a jeho mrtvolu zlikvidoval — osamělý na francouzském území v africké džungli, má strach z pomsty černých. Reaguje stupňovaným neklidem, impulzívně a nenávistně.



Bernard-Maria Koltès, foto archív

Oč méně dramatický je děj sám, o to dramatičtější je vnitřní zápas postav, vtělený do jejich jazyka. Jazyk je zde prostředkem jednání. Roztříštěný do útržků vět, okleštěný, přesto však (nebo právě proto) výmluvně akční. V kombinaci s rétorickými replikami, které se objevují v projevu všech postav, je to právě řeč, která přesvědčivě usvědčuje bílé stavbaře z potřeby překrýt vlastní strach a zapudit prázdnotu. Výmluvným příkladem je postava Leony. Dívka z Pigalle, která se na Hornovo pozvání sebrala a přijela za ním do Afriky, protože byla v Paříži podobně osamocena jako stárnoucí Horn na staveništi v pralese, vnáší do celého případu i do jednotlivých vztahů novou dimenzi. Její příchod znamená zjasnění i vyhrocení ostatních exis-

tujících vztahů. Dívka, která je okouzlena novým prostředím, je novým elementem v konfliktní situaci. Orientuje se v ní zcela intuitivně, jak nasává atmosféru chvíle. Co je pro muže nepříjemné nebo bezvýznamné, je pro ni — novicku v tomto prostředí — nabito přitažlivostí. Leona má pudově blíže k černému Alburymu, s nímž se nemůže svým jazykem dohovořit, než k oběma Francouzům, kteří jsou pro ni lidsky nezajímaví. Vztah k Alburymu je základním osudovým vztahem, v němž pulsuje přitažlivost navzdory jazykové i rasové bariéře a zároveň působí nepřekonatelné odcizení díky témuž. Obojí se stupňuje s vývojem situace a vyhrocováním všech vzájemných vztahů, vybičováním do extáze onou nemožností vyřešit konflikt.

Dusivá nálada hry, předznamenaná sporem zájmů obou stran v rozvoji dramatické zápletky, zcela koresponduje s těžkou atmosférou pralesa, do něhož je příběh zasazen. Náznaky, narážky, výřečné promluvy vytvářejí magičnost tohoto prostoru a tato magičnost zase zpětně ovlivňuje všechno dění. Vše, co v Koltèsově hře existuje — ať již v textu přímo, nebo v jeho širším významu, je vzájemné; všechny vztahy mezi postavami, všechny konflikty konkrétní i obecné, všechny symboly. Z molekul slov je vytvořena hmota živoucích příběhů, spojených v jeden společný dramatický konflikt. Jeho řešení je posléze stejně expresívní jako jeho začátek: černí strážci tábora zastřelí Cala, aby Cal ve vyhrocené chvíli slabosti a bezmocnosti nezabil Alburyho. Leona musí zpět do Paříže a Horn zůstává dál sám.

V „Boji černocha se psy“ není žádné bezvýznamné slovo, bezvýznamná rekvizita, není rozdíl v důležitosti postav. Vibrující atmosféra, symbolika, exotičnost, smyslnost, banalita konverzace a její poetičnost, všechno se propojuje v jednotný ucelený obraz dílu našeho světa. Do stupňující se násilnosti a agresivity protagonistů vkládá autor určité zcela konkrétní návyky myšlení své civilizace. Násilné chování předvádí jako docela normální pudový rys lidské bytosti, která ztratila vyšší mravní návyk překonávat jej. Nevytváří postavy a příběhy „ze života“, naopak vytváří zhuštěné situace, do nichž vkládá formou jazykové exhibice velký díl své zkušenosti a svého pohledu na svět.

Pro Koltèsovu tvorbu je nesmírně důležité jeho cestování. Není vůbec nepodstatné, že „Boj černocha se psy“ psal Koltès z velké části v Guatemale. V malé vesnici, kam ještě nedorazila španělština, strávil dva měsíce: „Je-li člověk izolován od možnosti mluvit svou rodnou řečí, získává k jazyku nový vztah a mění se i myšlení, různé mimojazykové znaky získávají na významu.“ Popis místa převzal z vlastního poznání Afriky. Samotný děj však může mít předobraz třeba i v Paříži.

Podobně se cestování a různé tzv. periferní oblasti, stejně jako konflikt dvou světů, vtělený do dějové fabule a rozvitý slovními formulacemi, uplatňuje i v dalších Koltèsových hrách:
Návrat do pouště
Quai Ouest
V samotě bavlníkových polí
a Roberto Zucco
Tím se dílo výjimečného autora uzavřelo. Až po Koltèsově smrti byla zveřejněna jeho prvotina „Dědictví“. Předčasná vyzrálost první hry a následná další dramata jakoby v sobě již koncentrovala budoucí předčasnou smrt intelektuálně a umělecky vyspělého dramatika. Bernard-Marie Koltès zemřel v r. 1989 na AIDS.

Teprve v r. 1992 má možnost se s ním seznámit česká veřejnost: v DILIA byly vydány hry „Boj černocha se psy“ a „Návrat do pouště“ (obě v překladu Kateřiny Lukešové) a Národní divadlo připravuje první českou inscenaci jeho hry, jíž bude v červnu „Boj černocha se psy“ v režii Jana Buriana.

Magdalena Štulcová

Z nové sezóny bytového divadla



Ve svobodné zemi může člověk zajít tam, kde jakoby mu hráli z jeho not a kde může slyšet i básničku:

Chudobín leží v ódoló,
ptáče kolem šveholijó,
srnka se na polo pase,
po dvorku lítá prase.
Protivá mlén mele,
panna šate pere,
slonko všecko prohřeje,
cezencovi v ksichto vidět je:
dům tento mo povídá,
štěstí, že ho tade uhlídá
(Václav Svoboda Plumlovský: Chudobín, překlad do hanáčiny)

Já vím, že se opakuji, ale je to snad správné, když si člověk váží určitých hodnot, určitého stylu práce, toho, co je mu blízké a co mu mluví odněkud, kde dotyčný má (pravděpodobně) duši. Takže jsem byl zase na návštěvě u Vašinků, na první premiéře druhé sezóny, na představení poezie tentokrát inzitní (vědecké označení poezie naivistické), jehož titul zní **O Lidunce.** Čtenářům Amatérské scény jsem už o **Bytovém divadle Radima Vašinky** ledacos prozradil, takže prostředí a okolnosti by měli dobře znát. A kvalita toho prostředí, garantovaná „principálem“, jeho herci i jeho diváky je konstantní...

Tentokrát vytvořili u Vašinků představení plné kouzelné prostoty a naivity, představení—svědectví o životní a tvůrčí cestě člověka, žijícího ve světě, který si stvořil a kterému věří, a zápasícího se světem, který objektivně existuje, aniž by jednotlivce něčím obohacoval a obšťastňoval. Člověka Václava Svobody Plumlovského.

Spadla mně konvička na noha,
skládal to Václav Svoboda,
ono tu šustlo, klaplo
a zas světlo zhaslo
a kohosi to laplo.

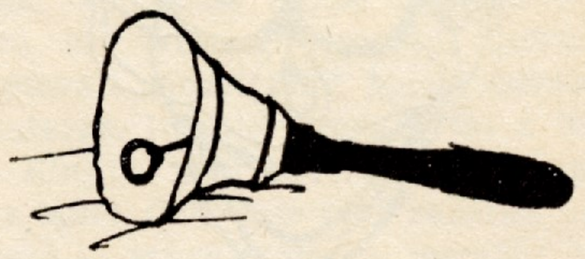
„Když začal veršovat, zdálo se, že je duševně nemocen. Zasluhoval více politování než obdivu nad svými duševními výplody...“, uvádí jeden z pamětníků. Václav Svoboda, který si říkával Plumlovský a žil, obvykle na obecní útraty, v první polovině našeho století, stvořil svým dílkem alternativní svět lidského štěstí a pohody, svět, ve kterém je vrcholným zážitkem pobyt v čarokrásných Mariánských Lázních a v němž cestovatel Svoboda okouzleně obdivuje jednotlivé části moravské země.

Nabízí se srovnání obsahu představení se sborníkem inzitní poezie Bosé nožky (1969). Ale Svoboda přesvědčivě vítězí! Hlavní autor uvedeného sborníku Jožka Mrázek Hořický je do značné míry exhibicionista, Svoboda je především snílek a romantik. Hořický je zajímavý, Plumlovský zas působivý.

Představení samo je návratem k tomu nejlepšímu, co Vašinka doposud vytvořil. Převažuje tu jemný humor a bezprostřední lyrika. Herecký soubor očividně zraje, jednotliví herci principálovi výtečně sekundují a on sám může vystupovat jako jeden z nich. Herecky nenapodobitelný je tu již z Čaje známý Miloš Rotter, spolehlivý (jako vždy) je Václav Kočka, z dámské části souboru zaujaly všechny, já jsem si všiml třeba seriózní, v Prostějově čestně uznané Kláry Matouškové, která se u Vašinky výtečně cítí v pasážích vysloveně komických.

„Takhle se tedy (asi) dělá divadlo“, řekl jsem si, odcházeje od Vašinků. Divadlo, které svět nepopisuje, ale spoluvytváří. A ještě víc — které vytváří svět uspokojující herce i diváka, každého, kdo přistoupí na jeho hru.

Jiří Brixi



K dvoustému jubileu Václava Klimenta Klicpery

Dne 23. listopadu letošního roku tomu bude dvě stě let, kdy se v Chlumci nad Cidlinou narodil dramatický básník **Václav Kliment Klicpera** (1792—1859). Byl jednou z osobností národní kultury první poloviny 19. století, které svým dílem pomáhaly znovuvytvářet a upevňovat naši národní existenci po bělohorské tragédii. Není sporu o tom, že Klicpera ovlivňoval a obohacoval literární život své doby. Jeho přínos nebyl však ve hrách historických, jak se zprvu domníval, ale především v jeho veselohrách. Proto je také označován za „otce české národní veselohry". Veselohry jsou také nejcennější z Klicperova odkazu. Čerpají látku ze současných dnů, vynikají ostrou kresbou charakterů, jsou kritické a zobrazují skutečné postavičky všedního života.

I když nejsou všechny Klicperovy veselohry stejně hodnotné, mnohé z těch více než šedesáti her jsou hrány dodnes, jako např. Rohovín Čverrohý, Divotvorný klobouk, Lhář a jeho rod, Veselohra na mostě, Každý něco pro vlast, Zlý jelen, Potopa světa, Ženský boj, Ptáčník a další. Ztratily sice kritickou aktuálnost, kterou měly v době svého vzniku, ale dodnes dovedou pobavit a rozesmát. A to není přece málo. Klicperovy hry se objevují na repertoárech pražských i mimopražských stálých i ochotnických divadel, např. činohry Národního divadla v Praze, Divadla E. F. Buriana, ABC, Klicperova divadla v Hradci Králové, Západočeského divadla v Chebu, Horáckého divadla v Jihlavě. Za libreto k hudebně dramatickému zpracování posloužil dvakrát Klicperův Žižkův dub a Bohuslav Martinů zhudebnil úspěšně Veselohru na mostě (uváděla ji i Čs. televize). Klicperovo dílo po více než stoleté existenci dokázalo plně nejen svou životnost, ale i schopnost dorozumět se s českým divákem a čtenářem kterékoli doby.

K odkazu Václava Klimenta Klicpery se stále hlásí i jeho rodiště. Již krátce po básníkově smrti postavili vděční rodáci a ctitelé na chlumeckém náměstí pomník. Odhalen byl 16. srpna 1874 na náměstí, které nese také Klicperovo jméno.

V archívu chlumeckých divadelních ochotníků nalezl Antonín Lauterbach, nestor místního dramatického souboru, dochovaný program oslav 100. výročí narození v básníkově rodišti ve dnech 6. až 7. srpna 1892. Na slavnostní akademii v hotelu Liverpool tehdy účinkovala členka Národního divadla v Praze Lidmila Vlčková a místní ochotníci uvedli Rohovína Čtverrohého. Oslavy vyvrcholily mší svatou na chlumeckém náměstí, průvodem početných krojovaných spolků s prapory a koncertem kolínské hudby řízené osobně legendárním kapelníkem Františkem Kmochem. Slavnostním řečníkem byl spisovatel a redaktor Osvěty Václav Vlček.

V roce 1935 přišli členové chlumecké Pěvecko-ochotnické jednoty Klicpera s myšlenkou pořádat na počest Václava Klimenta Klicpery v jeho rodišti každoročně divadelní festivaly. A po dvou letech u příležitosti 145. výročí básníkova narození, dne 30. května 1937 se uskutečnil první ročník „KLICPEROVA CHLUMCE". Místní ochotníci nastudovali na jeho zahájení veselohru Každý něco pro vlast. Tradici těchto festivalů spoluvytvářeli celých pětadvacet let divadelní ochotníci z Mladé Boleslavi, Nymburka, Nového Bydžova, Pardubic, Hradce Králové, Dvora Králové, Třebechovic p. O., Hořic v Podkrkonoší, Mělníka, Rakovníka, Hronova, Prahy, Jaroměře, Nového Města n. M., Karlových Var, Stráčic, Židlochovic, Náchoda, ale i Nitry, Martina a dalších. Hosty festivalu bývaly i profesionální soubory stálých divadel v Hradci Králové, Pardubicích, Mladé Boleslavi, Kladně, Kolíně i Praze. Jen válečná léta a politické události po roce 1948 na deset roků tyto přehlídky umlčely. Proto také je ten letošní „KLICPERŮV CHLUMEC" po pětapadesáti letech v pořadí teprve čtyřicátý pátý. Dostalo se mu však cti být součástí programu tohoto jubilejního roku.

Co připravuje k tomuto významnému kulturnímu výročí básníkovo rodiště?

Již od 1. února t. r. používá pošta v Chlumci n. C. příležitostné razítko, kterým bude až do prosince označovat veškeré zásilky. Autorem štočku je ing. arch. Karel Kuča z Českých Budějovic. V období od dubna do října t. r. bude v chlumeckém zámku Karlova Koruna instalována výstava s názvem „ŽIVOT A DÍLO V. K. KLICPERY". Připravuje ji Památník českého písemnictví v Praze ve spolupráci s Národním muzeem v Praze a s Památkovým ústavem v Pardubicích.

Dne 15. května 1992 bude zahájen 45. ročník divadelního festivalu „KLICPERŮV CHLUMEC", který bude pokračovat na Klicperově scéně v chlumecké sokolovně ve dnech 15. května, 29. května, 19. června, 18. září a 2. října 1992. Festival bude zakončen DIVADELNÍM PLESEM, jehož ráz by měl oživit Chlumec n. C. v době Klicperova mládí. Organizátoři oslav počítají s pozváním zástupců divadelních souborů, které se na uplynulých ročnících aktivně podílely.

Na říjen a listopad t. r. připravuje Dramatický odbor Klicpera TJ Chlumec n. C. s královéhradeckým Impulsem a městským kulturním střediskem v Říhově domě výstavku z historie Klicperových Chlumců. Pro mládež plánuje Městský dům dětí a mládeže v Chlumci nad Cidlinou literární soutěž „ZNÁTE POSTAVY KLICPEROVÝCH HER?". Městská knihovna ve spolupráci s Okresní knihovnou v Hradci Králové mají v programu na měsíc listopad besedy na námět „Klicpera a dnešek".

Téměř v podvečer výročí, dne 21. listopadu 1992, vzdají hold svému rodákovi u pomníku na chlumeckém náměstí občané města. Téhož večera vyvrcholí oslavy v básníkově rodišti slavnostním představením veselohry Každý něco pro vlast v nastudování souboru Klicperova divadla v Hradci Králové.

V den dvoustého výročí narození Václava Klimenta Klicpery 23. listopadu 1992 se uskuteční za účasti představitelů kulturních institucí, divadelních ochotníků a občanů dramatikova rodiště vzpomínkový akt u Klicperova hrobu na Olšanských hřbitovech v Praze.

Záštitu nad oslavami Klicperova výročí převzal ministr kultury České republiky PhDr. Milan Uhde.

Přípravnému výboru se dostává podpory jak od ústředních kulturních institucí, tak i od orgánů okresních a městských. Přihlásili se i sponzoři, jejichž finanční pomoc umožní vydání sborníku a programového plakátu. Věřme, že se i v současné době, plné politického neklidu, podaří získat zájem občanů města a celého chlumeckého regionu, jak tomu v minulosti již tradičně bývalo. Památka chlumeckého rodáka a kulturní tradice města si toho jistě zaslouží.

Václav Hájek
Chlumec nad Cidlinou



AMATÉŘI A VYSOKÉ ŠKOLY 7:1 aneb A jak dál?

Po léta se volalo po společném soutěžení amatérů a profesionálů v uměleckém přednesu. V roce 1990 se toto úsilí konečně naplnilo v rámci I. ročníku Poděbradských dnů poezie. První setkání přineslo amatérům velký úspěch ve společném soutěžení, i když byli početně v menšině, protože právo účasti se soustředilo na špičkové recitátory pod pojmem vítězů prestižních amatérských soutěží.

Byl to velký příslib pro budoucnost, ale už v následujícím roce došlo k podstatné neúčasti posluchačů vysokých divadelních škol, zejména se však pohroma snesla na letošní ročník celostátní soutěže v uměleckém přednesu, kdy z hlediska počtu účastníků byl v březnu v pražské Viole poměr 7 : 1 pro amatéry. A to ještě jediná reprezentantka pražské DAMU Longinová, vystupující se zajímavým hledáním vlastní cesty k tlumočení tak závažného díla, jakým je Zahradníčkovo Theatrum mundi et Dei, byla před vstupem na DAMU rovněž recitátorkou zájmové umělecké činnosti.

A tak poděbradské červnové finále bude v této kategorii bez účasti brněnských studentů z JAMU, kteří vždy patřili k nejlepším, a také zprávy ze slovenského I. kola, které proběhlo v Bratislavě, neslibují významnější přínos. Amatérskou sedmičku, která postupuje do Poděbrad, tvoří Pavlína Koníčková (přednášela jako „protiúkol" ke své dosavadní recitátorské práci Skácelova Modrého ptáka), Veronika Kuropatwová (hledala nové výrazové prostředky v Šiktancově Snídani v trávě), Aleš Vrzák (s Ortenovým Bílým obrazem), Luboš Dvořák (Holubova Stará úvaha o smíchu), Hana Krtičková (se Zaříkáváním strachu téhož autora), Zuzana Tomanová (hlásící se bytostně k poezii Svatavy Antošové) a Dagmar Součková (lidová poezie). Budou mít početní převahu, která netěší je ani organizátory.

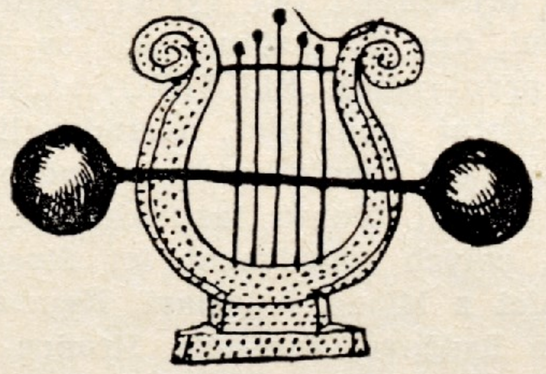
Proto pak Aleš Vrzák mluvil o nebezpečí ponorkové nemoci, která hrozí ze stejně obsazeného setkávání recitátorů v amatérských soutěžích i v předpokládaném soutěžení s mladými budoucími profesionály, které takto vzalo za své. Je to škoda tím větší, že špičkoví amatéři postrádají publikum, kde by si mohli nový repertoár ověřit.

Je důvod k zamyšlení nad tímto vývojem. Pramení nezájem vysokoškoláků z nových učebních osnov, kde se umělecký přednes buď vytratil vůbec nebo byl zcela odstrčen na minimum? Hraje tu roli malá možnost prezentování pořadů připravených pro soutěž? Vytrácí se zájem o umělecký přednes, protože neslibuje velký finanční přínos? Je to tím nepochopitelnější, že právě letos byli členy porot odborníci z rozhlasu a televize v zájmu využití mladých recitátorů v těchto médiích. Vůbec se nechce věřit, že by tu hrála úlohu obava z neúspěchu při společném měření sil.

V nejmladší věkové kategorii soutěžilo 12 účastníků českého kola, početně přibližně se stejným podílem konzervatoristů z Prahy, Brna a Ostravy a amatérů, ovšem jediná konzervatoristka z Prahy je opět vykřičníkem. Z amatérek zaujaly Karin Babinská z Prahy (nabídla srovnání s výkonem M. Longinové v přednesu téže Zahradníčkovy básně), Barbora Hrobařová z Uherského Hradiště s Ortenovou Pohádkou a znojemská Martina Stehlíková s Hanzlíkovým Potleskem pro Herodesa.

V každém případě amatéři prokázali opět opravdový vztah k poezii, kéž by byl i u jejich vrstevníků na uměleckých školách nakažlivý. Úsilí Společnosti přátel kultury slova, která je pořadatelkou celostátní soutěže, i recitátorů by nemělo polevovat a pro pedagogy škol by letošní neradostná fakta měla být pobídkou k návratu prestižního soutěžení mezi pražskými, brněnskými a bratislavskými vysokými školami i mezi konzervatořemi, jak to přinášelo dobré výsledky v minulosti.

Jiří Kutina



Brněnské kolo bez překvapení

Jednou z prvních letošních soutěží zájmových uměleckých aktivit jižní Moravy bylo Brněnské kolo, pořádané zdejším Kulturním a informačním centrem. Svým už patnáctým ročníkem navázalo na dlouholetou tradici víceoborové učňovské akce. Druhým rokem však bylo bez jakéhokoli dalšího omezení rozšířeno na všechnu mládež věkové kategorie 14—18 let. Při zrušení donedávna pravidelně organizovaných užších speciálních soutěží představovalo tedy de facto jedinou možnost konfrontace v oborech slovesných, hudebních (individuální nebo skupinová hra na hudební nástroj, zpěv lidových, uměleckých a populárních písní sólově, ve dvojicích i kolektivě v tzv. Brněnském vrabečku), tanečních (individuální, párový a skupinový tanec lidový, společenský, výrazový nebo scénický) a konečně výtvarných (malba, kresba, grafika, textilní tvorba, kombinované techniky, fotografie). Oproti roku 1991 se tedy oborový repertoár (zejména v oblasti pohybových aktivit) poněkud rozšířil, v naprosté většině disciplín však šlo o akci nepostupovou.

Soutěž v slovesných oborech měla sice i svou autorskou literární sekci (poezie, próza, dramatické texty), její těžiště však spočívalo v uměleckém přednesu, kde vlastně vědomě suplovala bývalé městské kolo Wolkrova Prostějova. Rozdělena do čtyř žánrových a dvou věkových kategorií proběhla ve dvou jarních termínech před stejnou odbornou porotou, vedenou režisérem dr. Zdeňkem Čecháčkem.

Poněkud slabší interpretační úroveň měl přednes básnických textů, zajímavý však dramaturgickým rozšířením o předlohy nábožensky laděné. V juniorské kategorii (do 17 let) první cena udělena nebyla; na druhém místě skončila studentka střední knihovnické školy Michaela Hlavenková (Jiří Žáček: Nočňátko), o třetí příčku se podělili její kolegyně Zuzana Juřenová (Guillaume Apollinaire: Lorelaj) a učeň SOU obchodního Luboš Černý (Karel Tomášek: Píseň o řece). Za jímavé podání Chvalozpěvu stvoření od Františka z Assisi převzal čestné uznání student Oldřich Chocholáč. V méně obsazené kategorii starších (nad 17 let) zvítězila studentka SKŠ Renata Jančaříková, která si vybrala Dopis na rozloučenou od Svatavy Antošové.

V poněkud méně zastoupeném přednesu prózy byly patrny šťastnější osobnostní výběr, schopnost poradit si interpretačně s rozsáhlejším celkem, práce s kostýmem či rekvizitou, a tedy i podnětnější výsledky. První a třetí místo 1. kategorie náleželo žákyním SKŠ — Jaroslavě Burešové (James Thurber: Co se stalo s Karlem) a Haně Mičánkové (Petr Lhota: Sestra), mezi něž se jako druhý včlenil jiný učeň SOU obchodního František Trnčák. Do následného regionálního kola, připravovaného opět Kulturním a informačním centrem města Brna, postoupila ještě gymnazistka Hana Kabeleová (Art Buchwald: Ukliď si pokoj). V 2. kategorii nejlépe uspěl její spolužák Tomáš Racek s pasáží ze hry Johna Guara Dům z modrého listí. Čestné uznání připadlo žačce SOU spojů Zdeňce Dominové za monolog z Brejlí Jiřího Cieslera.

Divadelní a recitační kolektivy se nakonec představily pouze tři, přičemž — na rozdíl od minulých let — nebyl k dalšímu postupu navržen žádný. Skupina Kyvadlo z gymnázia na Lerchově ulici, vedená Tomášem Trampotou (se svým recesním pohybově rytmizovaným vystoupením Smutný hukot prázdné duše došla loni až do prostějovského národního kola), tentokrát aktovkou Tennesseeho Williamse Milostný dopis lorda Byrona nijak zvlášť nezaujala. Dvojice Filip Veselý a jeho jmenovec Zeiner (Duo Filip) ze SOU Zbrojovka se již podruhé obrátila k inspiraci Divadlem Járy Cimrmana. Nedlouhé vystoupení však vyznělo dosti epigonsky a rozpačitě, bez žádoucího vtipu a vylehčeného nadhledu. Další pár (Marek Navrátil a Marek Hološčák), černě a bíle kostýmovaný, nabídl pod svérázným názvem Soubor scénických básní majora Čeho zhruba půlhodinový neodadaistický řetězec jakýchsi pohybových obrazů a minietud, v němž se střídala abstraktně pojatá, strojově stylizovaná a ukázněná fyzická akce s absurdistickými či recesními slovními fragmenty nebo citáty. Ani rozborový seminář poroty k tomuto nejdiskusnějšímu, divácky málo sdělnému vystoupení, vzdáleně upomínajícímu na „dekompozice" Blaha Uhlára, dešifrující klíč zjevně nenašel — také proto, že účinkující při něm nejspíš lovili bobříka mlčení a smysluplné komunikaci se bůhvíproč urputně bránili.

Vít Závodský



PAN DIVADLO, Kleštěnec z pralesa, foto: P. Štoll

BĚŽNÁ HLAVA, Buďte vítán Montagu, foto: P. Štoll



ISSN 0002-6786

DS MÁJ, V soukromí, foto: P. Štoll

