

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

1 • 1990 • 6 Kčs



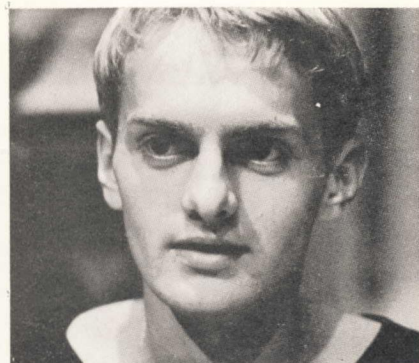


XXXV. HVIEZDOSLAVŮV KUBÍN

Snímky FILIPA LAŠUTA doplňují obraz XXXV. ročníku Hviezdoslavova Kubína (k příspěvkům na str. 13).

◀ KONTAKT Humenné – M. Veress: Detské piesne o jednej vojne

Ján Zima



Kamila Vondrová

Jana Skořepová

◀ Ex divadlo 9 Zvolen – Stratégia a taktika spánku ...



NA TITULU IRENA VRTELOVÁ
(DIVADLO ZK ROH METRA BLANSKO)
Foto ZUZANA KOPRIVOVA

2 x 20

Když loni v dubnu vzpomínal 20. výročí založení organizace ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků, byli mezi hosty slavnostního zasedání pléna také představitelé Zvazu divadelních ochotníků Slovenska – předseda ústředního výboru ZDOS doc. dr. Marián Mikola, CSc., a tajemník Stano Chren. Bylo proto samozřejmě, že obdobné oslavy, kterou si připomínal ústřední výbor ZDOS svých 20 let ve dnech 8. a 9. září 1989 v Martině, se zúčastnila na oplátku delegace ÚV SČDO, a to ve stejném složení, tedy předsedkyně dr. Weigová a tajemník dr. Kyška. Byla to první příležitost k tomu, aby se v praxi projevila dohoda, kterou podepsali oba předsedové 15. dubna v Praze.

Oslavy ZDOS byly rozloženy do dvou dnů: v pátek odpoledne se konalo pracovní zasedání ÚV ZDOS, večer pak byl slavnostní pořad. V sobotu dopoledne na to navázalo slavnostní zasedání, kterého se zúčastnila řada oficiálních hostů. V duchu jsem srovnával, jak to bylo na našem plénu. Na něm jsme uvítali představitele ministerstva kultury ČR, vedoucí divadelního oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost a vedoucího redaktora Amatérské scény. V Martině to byli obdobně představitelé MK SSR, vedoucí divadelního oddělení Osvetového ústavu (současně předsedkyně čs. střediska mezinárodní organizace AITA/IATA) a redaktor Javiska. Ale mezi slovenské ochotníky přišlo ještě mnoho dalších hostů: zástupce vedoucího oddělení ÚV KSS, představitelka Slovenské odborové rady, ředitel Památníku slovenské literatury, náměstek ředitele Osvetového ústavu, zástupce ONV Martin a místopředsedkyně MěNV v Martině, náměstek ředitele s. p. Divadelní technika a ředitel Divadla Slovenského národního povstání v Martině. Je pochopitelné, že jejich účast přispěla ke zvýšení závažnosti jednání, zejména proto, že se většina těchto hostů přihlásila také do diskuse. A tak rozdíl mezi prostorami, v nichž se zasedání konala v Praze (skromné podmínky agitačního střediska) a těch v Martině (pěkný, prostorný sál), nebyl jediný ani nejzávažnější. Snad největší vůbec byl v tiskovinách, které oba ÚV k výročí vydaly: zatímco ústřední výbor SČDO otiskl v Amatérské scéně na čtyřech stranách zprávu přednesenou na slavnostním plénu předsedkyně dr. Weigovou, ÚV ZDOS vydal (a účastníkům zasedání s dalšími materiály poskytl) sborník o více než 60 stranách s bohatou obrazovou přílohou (přitom tam byly uveřejněny i údaje z konce roku 1988, což svědčí o veliké operativnosti tiskárny). Situaci Zvazu divadelních ochotníků Slovenska do značné míry dokumentuje právě tato publikace, do níž svými články přispěli ředitel Osvetového ústavu Bratislava RSDr. Andrej Greš, CSc., zasloužilý umělec Osvald Zahradník, předseda Zvazu slovenských dramatických umelcov, a zasloužilý umělec Ján Solovič, předseda Zvazu slovenských spisovatelův.

Jak už to při takových příležitostech bývá, značná část programu byla věnována předání významných zasloužilým členům a funkcionářům. Mezi vyznamenanými (zápisem do Pamětní knihy) byli i předsedkyně ÚV SČDO dr. Weigová a tajemník ÚV SČDO dr. Kyška, a to za rozvíjení a udržování přátelských styků a vztahů mezi ÚV SČDO a ÚV ZDOS. In memoriam bylo toto vyznamenání uděleno i Láďovi Lhotovi, kterého si slovenští přátelé velice vážili.

Předsedkyně ÚV SČDO projednala s redakcí Javiska rozsah a zaměření zprávy o činnosti SČDO, kterou Javisko zveřejní podle dohody mezi oběma ústředními výbory; naproti tomu Amatérská scéna otiskne informaci o práci ZDOS.

I když se představitelé ÚV SČDO mohli zúčastnit pouze slavnostní části setkání ÚV ZDOS, byla cesta do Martina velice užitečná, neboť přinesla spoustu poznatků o způsobu práce slovenských ochotníků, jejich záměrech a výsledcích. A v tomto směru se nemáme za co hanbit – naše pracovní výsledky jsou zcela jistě rovnocenné, i když máme v mnohém podstatně horší podmínky.

Po těchto dvou slavnostních setkáních představitelů ústředních výborů obou organizací v roce 20. výročí přejdou styky do oblasti ryze pracovní. Podepsaná dohoda o spolupráci dává dobrý podklad pro soustavnou a cílevědomou výměnu informací a zkušeností i zcela konkrétní případy společného postupu, určité k prospěchu obou svazů a hlavně českého a slovenského amatérského divadla.

Dr. MILAN KYŠKA, tajemník ÚV SČDO

Obsah

- | | |
|--|-------------------------|
| 2 MONAKO 1989
(Světový festival amatérského divadla) | L. Láznovská |
| 3 FEMAD 1989
(Rozcestí...?) | M. Schejbal |
| 6 KRAKONOŠ BYL SPOKOJEN
(XX. národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů) | A. Gregar |
| 9 DIVÁCI ŠTRAMBERKA 89
(III. národní přehlídka SČDO) | S. Weigová |
| 10 DVEŘE DOKORÁN
(Příliš dobrý vypravěč) | E. Machková |
| 13 XXXV. HVIEZDOSLAVŮV KUBÍN
(Ostrov čistého, lepšího světa)
(Sovy, netopýři, kukačky a jiní ptáci v Dolnom Kubíne) | V. Šrámková
Z. Turba |
| 14 OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Ladislav Smoček) | J. Vostrý |
| 16 DIVADLO V ROZPACÍCH
(Rozhovor s G. F. Kovalenkem) | T. Glanc |
| 17 ZASTAVENÍ
(Modely, představy, návaznosti) | J. Cisař |
| 18 NEZNÁMÉ ZNÁMÉ THEATRUM MOBILE | A. Novotná |
| 19 PŘEDSTAVUJEME...
(Michala Hechta) | |
| 20 K DRAMATURGIÍ DIVADLA POEZIE
(Divadlo poezie a poezie světa) | J. Brixi |
| CO JE TO LÁSKA?
(K hostování souboru Kellertheater Hamburg) | S. Weigová |
| 21 O SMYSLU UMĚLECKÉ PRÁCE | L. Pistorius |
| 22 ŠUMPERSKÝ KOMEDIANT | |
| 24 CHVÁLA DOBRÉ POHODY A MOUDRÉHO PERLENÍ
(Malá noční inventura divadla Dialog Plzeň) | |
| VÁNOČNÍ KOUZLO ANGLICKÉHO LIDOVÉHO DIVADLA | |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 1 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

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

Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava JAKUB KABAT

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
602 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
– UED Praha, závod 01 – AOT, Kalkova 19, 160 00 Praha 6, PNS – UED
Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS – UED Praha, zá-
vod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí
vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, ad-
ministrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny:
středa 7.00–15.00 hod. – pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého
výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 2. 11. 1989

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1990

46 027

Monako 1989

Světový festival amatérského divadla v Monaku, pořádaný mezinárodní nevládní organizací AITA/IATA, byl již devátý v pořadí. Přihlásit se mohly všechny členské organizace prostřednictvím svých národních středisek, která také odpovídala za výběr inscenace. Konečný program festivalu sestavila výběrová komise složená ze zástupců přípravného výboru a výkonného výboru AITA/IATA na základě zaslaných videokazet. Festival byl jako obvykle spojen s kongresem. Skončilo funkční období Rakušana dr. Meschnika a novým prezidentem je Angličan Hugh Lawgrowe, učitel dramatické výchovy, lektor, porotce a divadelní kritik, mimochodem znalec a příznivec našeho amatérského divadla. Kongres rozhodl také o pořadatelském místě příštího světového festivalu – norském Helenu v roce 1991.

Na rozdíl od předcházejícího festivalu v nizozemském Utrechtu (1987) nebylo určeno společné téma a pořadatelé dávali i vzhledem ke svým prostorovým možnostem přednost inscenacím s převažujícími interpretačními postupy. Výsledkem byl zatím nejvyšší počet zastoupených zemí v historii světových festivalů, tj. 24 (Alžírsko, Belgie, Bulharsko, Dánsko, Francie, Finsko, Irsko, Itálie, Japonsko, Jugoslávie, Kanada, Mauritius, Mexiko, NSR, Nizozemí, Polsko, Portugalsko, Španělsko, Švédsko, Švýcarsko, Sovětský svaz, Velká Británie, USA, Československo). Lze říci, že účast zemí, které nepatří k tradičním účastníkům, jako např. Alžírsko či Mauritius, byla obohacením festivalu, neboť z formálního hlediska přinesly další prostředky typické pro mimoevropské kultury a z tematického hlediska ukázaly na specifické společenské klima zemí, v nichž se mísí zbytky kolonialismu s novým společenským řádem. Také účast socialistických zemí byla širší než kdykoliv v minulosti, což je bezesporu pozitivním jevem.

Festival přinesl široké spektrum amatérského divadla současnosti. Setkaly se zde monodrama jednoho muže (NSR), divadlo masek (Dánsko), pantomima (ČSSR),

divadlo programově využívající folklór (Mexiko), výtvarné divadlo (PLR), muzikál (BLR), japonské taneční divadlo ze 16. století, ztvárnění současných autorů (P. Shaffer: *Equus* – SSSR, S. Mrožek: *Serenáda* – Nizozemí), klasického repertoáru a literatury (M. Cervantes: *Don Quijote* – Itálie, L. Pirandello: *La Jarre*). Vedle sebe stály kreolská impresie Sapsona souboru z ostrova Mauritius, vypovídající o zoufalství dvou mužů, žijících za jakousi skleněnou stěnou – tvořili ji diváci sedící na jevišti a obklopující prostor arény, kterou pronikají fascinující zvuky od skřeků po štěkot herců-psů, pláč, zpěv, symbolizující problémy asimilace kreolského obyvatelstva; monodrama muže v psychiatrické léčebně, který zápasí se skutečností, že zabil svou ženu (Hilzelberger – NSR). Polské Herbarium Scény plasticznej z Lodže označil představitel polského amatérského divadla Leszek Sliwonik za alternativní divadlo. Ve sledu obrazů-symbolů s výraznou výtvarnou kvalitou, nesoucích emotivní informaci, se promítal duševní svět sochařky a její strach ze smrti. Mezinárodně známý soubor z Mexika (*Teatro la Cueva*) přivezl svou úpravu *Carmen*: jednak novely Prospera Mériméa, jednak opery G. Bizeta situované do prostředí mexického venkova, v níž se vlastně prolínalo několik příběhů *Carmen* – o jednom vypráví formou divadla na divadle sám Bizet, druhý je střetnutím vášnivě *Carmen* a Josého, pro nějž lásku potlačuje touha něčeho v životě dosáhnout, ve třetím je *Carmen* konfrontována s Micaelou, jejíž chladná vypočítavost kontrastuje s *Carmen* jako symbolem opravdového života. Hra balancuje mezi tragikomedii a burleskou. Americká hra *Getting out* je příběhem dvou žen, z nichž jedna odmítá být strojem na lásku a druhá touží po lásce kohokoliv (mimochodem příběh Marhy Normanové velmi připomínal Janczarského hru *Umřít smích*, kterou u nás poprvé uvedl soubor Tyl z Rakovníka). Dá se zde mluvit o téměř televizním aranžmá a slušných hereckých výkonech.

Z toho, co jsme na festivalu viděli (festival trval deset dnů a každý soubor hrál dva dny po sobě v bloku s dalšími dvěma), lze usuzovat, že nejvíce frekventovaným tématem amatérského divadla v současné době jsou etické otázky. Byly traktovány ve formě starého příběhu z irského venkova *The last Burning* o ženě, které se i nejbližší okolí zřeklo a dopustilo, aby byla upálena jako čarodějnice. Měly podobu dánského divadla masek *Maskepi*, které toto téma posouvalo do roviny vztahu jedince a společnosti. Jako burcující varování zaznělo toto téma ve finské inscenaci *Sugar and Spice*, očekávané s lechtivým vzrúšením, neboť se rozkrýlo, že uvidíme erotické scény. Jde o příběh ze života současné mládeže, která se chce bavit za každou cenu, aniž by uvažovala o následcích. Žabavné šikanování chlapce, kterého parta dívek donutí se svléknout, se však začne lomit na tragédii v okamžiku, kdy do bytu vnikne parta pankáčů. Expresivní herectví, naprosto realistické kulisy řadového bytu umocňovaly vyznění příběhu, který herci žili, takže na konci byli zřetelně duševně

naprosto vyčerpaní. Také portugalské *Foi Como E* bylo variací na téma svoboda a násilí, pointa příběhu byla však optimistická. Zastřelení hudební klauni vstávají, jakmile zazní úvodní tóny jejich písně.

S velkým očekáváním bylo sledováno představení sovětského souboru. Lidové divadlo dřevozpracujícího kombinátu z Klajpedy, které v minulém roce hostovalo u nás v Československu (ve Svitavách, Ústí nad Orlicí, v Praze), patří k sovětské špičce, což je možné dokumentovat také faktem, že je nositelem ceny všesvazového festivalu amatérského divadla. Přijelo s inscenací hry *Equus* P. Shaffera, napsané v roce 1973, v níž autor analyzuje morální vákuum, v němž žije řada mladých lidí a jež způsobuje jejich duševní prázdnotu. Byla inscenována s využitím postupů divadla poezie (hra se rozpadla jakoby na jednotlivé statické promluvy), celkovou poetickou atmosféru umocňovaly scénografický a zvukový plán. Režisér se nebál použití některých expresivních výrazových prostředků. Nicméně i když tato hra patří k velmi známým, je postavena na textu, což samozřejmě ubíralo na její sdělnosti.

Komunikativnost byla však problémem mnohých představení. Proto se také právě čs. soubor *Pantomima* neslyšících Svazu invalidů a její řikadla setkal s tak obrovským ohlasem. Divadelní kritici Paul Mignon a Antony Cornish, kteří hodnotili na veřejných kolokviích všechny inscenace, oceňovali kontaktnost, radostné vyznění inscenace, využití pantomimy jako výrazového prostředku k vyjádření názorů na svět, společnost, životní prostředí. Pásmo ukázalo možnosti pantomimy jako druhu divadla, který má dokonce schopnost zobrazit i další druhy. To názorně dokumentovala pantomimicky vyjádřená loutková scénka. Čs. skupina byla na festivalu nejmladší.

Součástí festivalu byly dvě praktické dílny. První z nich vedl Angličan Richard Finch a zahrnovala zkoumání témat a divadelních konvencí v jednotlivých inscenacích uvedených na festivalu a další práci na nich, herecký trénink, postavený na interakci jednotlivých účastníků. Sovětský lektor Valentin Gneusev se zabýval fyzickým divadlem (taneční divadlo, pantomima, pohybové variace, využití prostoru apod.). Pokud jde např. o pantomimu, šlo o pouhé základy. V průběhu festivalu pracovala rovněž skupina mladých divadelních kritiků, kteří rozebírali inscenace a pokoušeli se o zobecňující soudy.

Co říci na závěr? Světový festival byl podle mého soudu ovlivněn prostorovými možnostmi, takže vlastně mohl přinést pouze divadlo jednoho typu. Chyběly zde impulsy a výboje mladého divadla. Škoda, že se festivalu vyhýbají africké a jihoamerické země. Pro naše divadlo je dobré, že jsme uspěli. Posílilo se tak dobré jméno našeho amatérského divadla, což se jistě odrazí v jeho větší mezinárodní aktivitě.

LENKA LÁŽNOVSKÁ

Rozcestí...?

ZAMYŠLENÍ
NAD 17. ROČNÍKEM
TVŮRČÍ DÍLNY
MLADÉHO
AMATÉRSKÉHO
DIVADLA
A VŮBEC...

Již posedmnácté se sjeli amatérští divadelníci takřka z celé republiky na dnes již známý a populární FEMAD – tvůrčí dílnu mladého amatérského divadla. Režiséři, scénografové, herci (anebo lidé, kteří se „jen“ kolem amatérského divadla pohybují) se tu scházejí zejména proto, aby se seznámili s jedněmi z nejpodnětnějších inscenací roku, aby získali nové impulsy pro vlastní práci a v neposlední řadě aby si vyměnili názory na zhlédnutá představení a pokusili se za pomoci lektorů o pojmenování obecnějších souvislostí a trendů současného, v dobrém slova smyslu moderního divadla. Již potřetí za sebou se FEMAD nekonal v tradičních Poděbradech, ale v nedaleké Libici nad Cidlinou, známé díky rodu Slavíkovců z českých dějin. Dva sály s variabilním prostorem, řada dalších místností k posezení (i do pozdních nočních hodin) a především obětavost s nadšením Jaroslava Vondrušky a všech ostatních členů místního souboru – to vše jsou velké devízy akce takového významu, jakou dnes FEMAD nesporně je. Problémem zůstává, že ubytovací kapacita v Libici je nedostatečná, a tak se musí část účastníků FEMADu dopravovat do Poděbrad (pravidelně je tato cesta zpeřítována před místním železničním přejezdem hrou na originálnější proklínání toho, kdo si vymyslel koleje, což má v hluboké noci trpkou příchuť); horší je podle mého názoru skutečnost, že všechna předhlídková představení se v Libici odehrávají pouze před seminaristy (na rozdíl od Poděbrad, kde podstatnou část představení mohli zhlédnout i poděbradští diváci) a tím se svým způsobem zužuje divácké spektrum. Původně se měl po dvou až třech letech FEMAD vrátit do svého „mateřského“ města, do zrekonstruovaného Divadla na kovárně. Když dnes potkáte kohokoli, kdo do toho „vidí“ a zeptáte se ho na budoucnost poděbradského divadla, dostane se vám místo odpovědi široce rozvířeného úsměvu doprovázeného razantním pokrčením ramen, tj. výrazu, jehož význam je nám všem dobře znám. Škoda...

VÝBĚR, VÝBĚR, VÝBĚR...

Již jsem se mnohokrát setkal s dotazem, kde se lze na FEMAD přihlásit. Odpověď je velmi lapidární – nikde. Konečnou předhlídkovou skladbu inscenací určuje hlavní pořadatel a vyhlášovatel Středočeské krajské kulturní středisko. Program předhlídky

navrhuje skupina lidí, členů KPS pro divadlo, kteří doporučují jednotlivé inscenace na základě vlastního zhlédnutí, eventuálně navštěvují představení na doporučení metodiků či přátel. Velkým kladem FEMADu je skutečnost, že výběr inscenací není limitován druhově ani žánrově – vedle tzv. autorského divadla se v dramaturgické skladbě objevuje např. tzv. interpretační divadlo, vedle loutkového divadla divadlo na základě poezie atd., atd., což byla do nedávna záležitost v široké škále českých předhlídek amatérského divadla ojedinělá; FEMAD tak v minulých letech (prakticky jako jediná akce takového významu) akceptoval v plné míře skutečnost, že v inscenační praxi řady špičkových souborů došlo v první polovině 80. let k druhovému a žánrovému prolínání. Základním kritériem výběru inscenací do repertoárové skladby FEMADu je inspirativnost – ono kouzelné slovíčko, jehož obsah má obrovský význam pro skutečnou a poctivou tvorbu; slovíčko, které je každoročně skloňováno ve všech pádech (alespoň posledních deset ročníků, jichž se pravidelně zúčastňují). Samotný výběr probíhá celoročně – jeden ročník FEMADu skončí a už se začíná připravovat další. Letošní výběr byl mnohem bouřlivější a dramatictější než ty předcházející. Na základě zkušeností z posledních ročníků FEMADu a díky letošní koncepci Jiráskova Hronova bylo nakonec dohodnuto striktně dodržet pravidlo, že žádná inscenace, která bude zařazena do programu Jiráskova Hronova, nebude figurovat v programové skladbě FEMADu. (Stane se, že několik stěžejních inscenací „objede“ řadu festivalů a ty pak ztrácejí na přitažlivosti a svébytnosti.) Je pravdou, že nakonec toto předsevzetí vzalo za své: z organizačních důvodů se FEMADu nemohly zúčastnit dva divadelní kolektivy a do programu musely být zařazeny dvě inscenace, které se na Hronově prezentovaly – Stará žena vysedává (Divadlo AHA! Lysá nad Labem) a Královna Koloběžka (LSU Mělník). Důvod, proč byly tyto inscenace do Libice nominovány, je prozaický – z mimohronovských inscenací již nebylo vybírat „z čeho“ (při navázání na kvalitativní úroveň minulých ročníků)...

JAKÝ BYL TEN SEDMNÁCTÝ...

17. ročník FEMADu proběhl tradičně ve dvou víkendových zářijových termínech (15. až 17. a 22. až 24. 9. 1989) a programová



DDK LSU Mělník – J. Werich, J. Lhotská:
Královna Koloběžka / Foto JAROMÍR MICHL

skladba zůstala věrna druhové a žánrové pestrosti. Divadlo, které jsme si zvykli v poslední době označovat jako interpretační, bylo tentokrát zastoupeno hned dvěma soubory. A oba se prezentovaly dramatikou, která si „vysloužila“ název divadlo krutosti. Pražská Lucerna se představila pozoruhodnou hrou J. Geneta SLUŽKY, která se zamýšlí nad nelidskou manipulací člověka člověkem a vyjadřuje touhu člověka po svobodě, být ve velmi kruté rovině. Vynikající dramaturgická volba nenašla, bohužel, plné naplnění v jevištní realizaci. Oběma představitelkám služek (být podaly nadprůměrné výkony) se nepodařilo beze zbytku vnitřně motivovat přechody mezi dvěma základními rovinami inscenace (hra na divadlo a „real“) a tím bylo značně oslabeno základní téma oné krutosti, která přechází „do života“. Stejně tak výprava (P. Lébl j. h.), sama o sobě pozoruhodná, příliš nekorespondovala s tím, co se na jevišti odehrávalo.

Postupy interpretačního divadla využilo ve své práci i Rádobydivadlo Klapý, přestože se prezentovalo autorskou hrou svého režiséra L. Valeše VŠICHNI MOJÍ POZU-STALI. Autor ve své hře nemilosrdně a krutě na půdorysu rodinné sešlosti (pohřeb dědečka) demaskuje charakter a vztahy valné většiny dnešních lidí. Je škoda, že pěkný nápad (nahlížení celé sešlosti očima bezelstného dítěte) není autorem ani režisérem důsledně uplatněn v celé hře a některé postavy trpí vnějškovou, místy až naivní charakterizací.

Není jisté náhodou, že někteří tvůrci se obracejí k divadlu krutosti právě dnes, kdy je nutné bez příkras pojmenovat morální stav naší společnosti a odtud se odrazit k nápravě tohoto stavu. Podobné pocity odráží i inscenace Divadla AHA! z Lysé nad Labem STARÁ ŽENA VYSEDÁVÁ. Postupy autorského divadla (přesto, že jako autor je uváděn T. Różewicz) a výraznou výtvarnou stylizací soubor „mapuje“ současnou společnost. Sled obrazů je emotivně silný tehdy, když obraz nese jasné a vnitřně naplněné sdělení; v okamžiku, kdy sdělení absenteje, stává se inscenace monotónní a inklinuje k teozovitosti. Stejnými postupy pracuje i Studentské divadlo Moskevské státní Lomonosovovy univerzity, které na FEMADu uvedlo Różewiczovu KARTOTÉKU. Téma obavy před ztrátou lidské identity v dnešním světě je zde mimo jiné prezentováno přes práci herce, která je obdivuhodná. Velký, ba přímo rozhodující

důraz na hereckou práci klade soubor „just“ PSÚZ SSM Praha 1 (vedoucí profesionál Jiří Untermüller). Ve scénickém koktejlu PODZIM (na motivy lidové poezie) se herecká suverenity šťastně spojila s vnitřním tématem účinkujících, v PODIVUHODNÉM KOUZELNÍKOVÍ (V. Nezval, úprava J. Untermüller) k tomuto spojení nedošlo, takže jsme sledovali spíše artistní kreaci bez vnitřního zaujetí. Přesto soubor „just“ vnesl na kolbiště FEMADu zamyšlení nad současným herectvím, tak často některými amatérskými divadelníky podceňovaným.

Je příznačné, že někteří divadelníci z důvodu nedůvěry vůči současné dramatické předloze prostě na tuto předlohu rezignují a obrazejí se k improvizaci jako svébytnému projevu lidské osobnosti. Průmyslové divadlo MKS Dolní Břežany jde dokonce tak daleko, že témata jednotlivých etud nechává zadávat publikem (tedy totální improvizace, podobně jako pražská Vizita). Petr Laurych a spol. se tak vystavuje velkému nebezpečí, že se ten který večer jeviště s hledištěm zkrátka nesejde, že etudy budou mít charakter pouhé hry bez hlubšího smyslu. K tomu také, bohužel, v Libici došlo.

Improvizaci, ale pouze jako metodu zkušebního procesu, zvolilo za základ své práce také Divadlo DISK MKS Trnava. Režisér B. Uhlář výběrem a řazením jednotlivých etud vytvořil vynikající inscenaci TANAP, která silou své výpovědi a nápaditým režijním pojetím nemůže nechat žádného diváka chladným. Byl to rozhodně jeden z vrcholů letošního FEMADu.

Patří pomalu již k tradici, že program FEMADu nezapomíná na dětské divadelní kolektivy. Obě letošní představení patřila bezesporu k obohacení celé akce – ať už soubor LŠU České Budějovice s inscenací AŽ TI MRAZOVÉ PŘEJDÚ, ale především vystoupení dětí LŠU Mělník a jejich KRÁLOVNA KOLOBĚŽKA (podle J. Wericha v režii J. Lhotské) patřila k tomu nejlepšímu, co jsme v Libici mohli vidět.

Loutkářské soubory mají na FEMADu také již tradičně své nezastupitelné místo. V nejlepším světle se představili Tatramani OB Sudoměřice u Bechyně, kteří uvedli pohádku O HADU A ŠIVAROVÍ (na motivy arménské lidové pověsti ji napsal a režíroval J. Brůček). Čistá inscenace, originální řešení mizanscény, výrazné loutky a scénografické řešení, spolu s tématem vypoovídajícím o tom, že člověk má cenu tehdy, když je takový, jaký je, a ne jak chtějí ostatní – to vše vytvořilo velký zážitek pro všechny divácké generace. Méně zdařilá byla inscenace Loutkářského souboru V boudě DK ROH Plzeň DON ŠAJN, která trpěla neujasněností tématu i sboru přihlížejících herců. Příjemnou a nápaditou etudou byla inscenace LEV V KLECI, kterou nastudoval podle J. Préverta V. H. S. Vsetín v čele s M. Seřnou. Velmi jednoduchými a účinnými prostředky soubor vyslovil téma touhy člověka po svobodě.

Již několik let jsou na FEMAD zvány rovněž profesionální divadla s inscenacemi, které mohou inspirovat účastníky v jejich další práci. Letos to bylo především Východočeské loutkové divadlo DRÁK Hradec Králové, které dvěma inscenacemi (MLÝNEK Z KALEVALY a PRODANÁ NEVĚSTA) nadchlo libické publikum a přineslo řadu podnětů pro amatérské divadelníky. Je škoda, že totéž nelze říci o Otevřené divadelní společnosti UA SKKS Praha, která přivezla na FEMAD vlastní parafrazi pohádky O PERNÍKOVÉ CHALOUPCE. Po impozantním začátku představení upadlo do monotónnosti a rozvleklosti, což

bylo částečně způsobeno tím, že pohádka byla poprvé uvedena mimo mateřskou scénu v Klubu v Reznické.

DISKUSE, DISKUSE, DISKUSE...

Přirozenou součástí všech amatérských přehlídek a festivalů se staly diskuse o zhlédnutých představeních. Nejinak tomu bylo dosud i na FEMADu. Je však pravdou, že diskuse v takové formě, jak se dnes většinou prezentují, ztrácejí svůj původní smysl. Drtivá většina amatérských divadelníků dokáže již bezpečně sama analyzovat všechny základní prvky inscenace, dokáže v souvislosti s tím uvažovat v obecných souvislostech a určit, co pozitivního daná inscenace přinesla pro něho samotného. Je velikým úspěchem loňského FEMADu, že organizátoři rezignovali na tradiční diskusní kluby v čele s lektory-divadelníky (určitá únava z těchto diskusních klubů se prokazatelně objevila i na letošním Hronovu) a do lektorského sboru byli přizváni odborníci z řad mimodivadelních společenských věd. O své divácké dojmy se se semináristy dělili vedle psychologa sociolog, filozofka, muzikolog, estetik a pouze jediný teatrolog. Za nesporného přispění

JAK DÁLE...

Největším pozitivem letošního ročníku FEMADu byly (jak uvedeno výše) především diskuse o zhlédnutém. Totéž nelze říci o samotné programové skladbě (vrcholem takto koncipovaného FEMADu byl zřejmě předloňský 15. ročník). Myslím, že to úzce souvisí s pohybem v celém amatérském divadle. Ukazuje se, že přehlídky a festivaly, které se léta konstituovaly, začínají být ve své podobě přežitě. Mám na mysli především Jiráskův Hronov, který letos naznačil svou možnou cestu k druhové a žánrové otevřenosti. Každý rozumný divadelník bude jistě tuto cestu Jiráskova Hronova k jakési „žatvě“ jenom podporovat, neboť Hronov si svou tradicí a významem reprezentativní přehlídky celého proudu amatérského divadla plným právem zaslouží a po podobném klání se již dlouho volá. Co však FEMAD, který dlouhá léta vlastně takovou přehlídku naplňoval? Je logické, že organizátoři FEMADu nebudou chtít Hronov opakovat a bylo by to nesmyslné. Nebudou však chtít opakovat ani jiné festivaly a z jakých inscenací (při zachování kvalitativní úrovně) budou vybírat programovou skladbu např. příštího ročníku, kdy se bu-



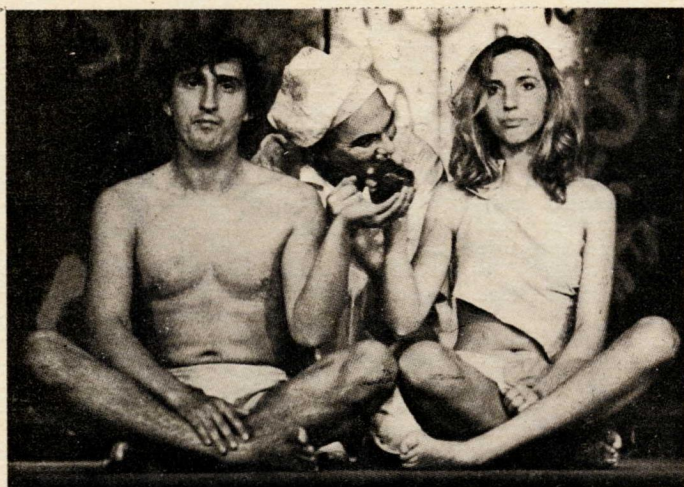
Rádobydivadlo OB Klapý – L. Valeš: Všichni moji pozůstalí / Foto ŠTĚPÁNKA RACOVÁ

zkušeného moderátora L. Richtra byla pak výsledkem neobyčejně zajímavá o plodná setkání, která účastníkům semináře pomohla rozšířit obzory za dveře čistě divadelní. Na základě jednotlivých představení se rozvinuly diskuse obecnějšího a komplexnějšího charakteru, které zase zpětně daly nahlédnout na divadelní směřování z jiného zorného úhlu. Zařazením divadla do společenského kontextu se mnohým dostalo možnosti zamyslet se a uvažovat o poslání divadla a umění vůbec v současné společnosti. Myslím, že zmíněná setkání byla vůbec největším zážitkem 17. ročníku FEMADu. Uspořádat diskuse tímto způsobem byl samozřejmě neobyčejně riskantní tah a všichni s napětím očekávali, jak to vše dopadne; ale zase jednou se ukázalo, jak se vyplatí riskovat a nespokojovat se s dosaženým...

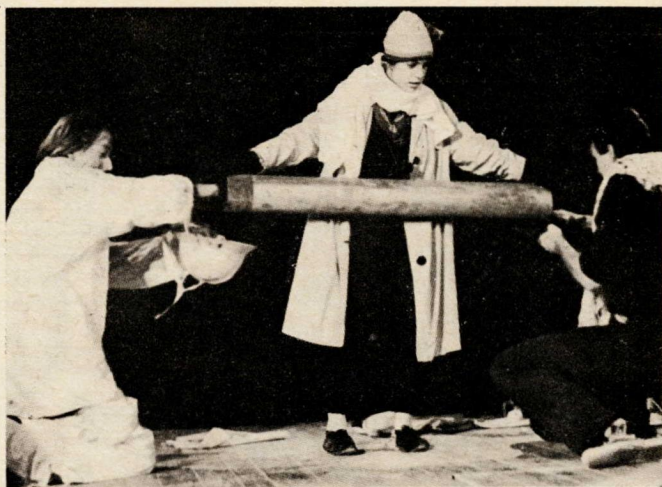
de konat Šrámkův Písek? Kladu tyto otázky proto, že mám FEMAD neobyčejně rád a o jeho smysluplnosti jsem přesvědčen. Cítím však, že se ocitá na jakémisi rozcestí. Nová forma diskusí je neoddiskutovatelným kladem, ale neřeší situaci jako celek.

FEMAD – u jehož zrodu stáli takové osobnosti amatérského divadla jako byli Jiří Beneš a Pavel Bošek – vznikl jako potřebná a nutná pomoc amatérskému divadlu. Myslím, že z tohoto předpokladu by mělo vzejít uvažování o budoucnosti FEMADu. Organizátoři by se měli zamyslet, kde amatérské divadlo „bota nejvíce tlačí“ a tam nasměrovat své úsilí, neboť tradice FEMADu zavazuje a my všichni jsme na oplátku FEMADu neobyčejně zavázáni.

MILAN SCHEJBAL



Disk MKS Trnava – B. Uhlár, M. Karásek:
TANAP / Foto ŠTEPÁNKA RACOVÁ



Průmyslové divadlo MKS Dolní Břežany – P. Lcarych a kol.: Hraním
ke hře? / Foto ŠTEPÁNKA RACOVÁ

Tatramani OB Sudoměřice u Bechyně – J. Brůček (na motivy arménské pověsti): O hadu a Šivarovi / Foto MILAN JANATA



XX. NÁRODNÍ
PŘEHLÍDKA
VESNICKÝCH
A ZEMĚDĚLSKÝCH
DIVADELNÍCH
SOUBORŮ

Krakonoš byl spokojen

Přikrývkou z mračen se mu však po celý týden (7.–14. 10. 1989) nepodařilo ve Vysokém nad Jizerou rozfoukat. Proto oblíbené scénérie krkonošských svahů, obklopujících toto městečko s dávnou divadelní tradicí, zůstaly návštěvníkům 20. národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů utajeny. Ale zřejmě málokdo by se nechal letos zlákat k turistice, i kdyby nebe bylo sebemodřejší. Program přehlídky, poprvé nazvané KRAKONOŠŮV DIVADELNÍ PODZIM, připoutal místní i přespolní do poslední minuty. Dvě představení denně, diskuse v kursu praktické režie, jehož další ročník vedli opět Káťa Fixová s Milanem Schejbalem, výcvik v kursu, obohaceném

i videoprojekcemi zajímavých profesionálních a amatérských inscenací, vítání souborů, loučení... Byl to na vysoké návštěvníky pěkný nápor, zvlášť když se každý večer všechno sešlo v „požární zbrojnici“ a bavilo, diskutovalo, přelo se i chválilo hluboko přes půlnoc. To vše za obdivuhodné výdrže a pracovního nasazení členů místního souboru „Krkonošáků“ a s jistou pomocí „Vobskočáků“, zvláštní kategorie lidí, kteří se stávají na týden občany Vysokého, ať už pocházejí z Karlových Varů nebo z Bystrého u Poličky.

Ale snad už konečně trochu popořádku a utříděně, protože dojmy z loňské vysoké přehlídky jsou jedna věc a pokus o zhodnocení věc druhá. Především – 20. ročník tohoto setkání vesnických a zemědělských divadelních souborů, jehož vyhlášovatelem je Český výbor Svazu družstevních rolníků pod záštitou ministerstva kultury CSR, potvrdil záměry někdejších zakladatelů, že má smysl, aby se soubory z venkovského prostředí setkávaly na národní úrovni. A to navzdory problémům s výběrem vhodných reprezentantů krajů, rozdílům v jejich umělecké vyspělosti, bez ohledu na cíle, které svou tvorbou sledují. Jubilejní přehlídku oblesalo pouze pět krajů, a proto na návrh UKVČ byla doplněna soubory z Brněnce a z Polné, které se mezi „krajanskými vítězi“ vůbec neztratily. I to potvrzuje vzrůst poutanosti amatérských divadelníků z venkova. Navíc se tu stala evidentní i schopnost divadelníků formulovat názory jak v inscenacích, tak v diskusních tribunách, což je také jeden z produktů dlouhé řady vysokých přehlídek. Tento fakt připomíná i dokládá rovněž publikace vydaná k jubilejnímu ročníku.

V redakci Aleny Exnarové, která dlouhá léta vede přehlídkový zpravodaj Větrník, se podařilo shromáždit historický materiál, soupisy inscenací, vystupujících souborů, přehledy ocenění, fotografie, ale také vzpomínky a názory. Především však solidní studii o tradici a současnosti divadla na vesnici, v níž Exnarová pomáhá čtenáři pochopit zvláštnosti této části amatérského divadla, v němž se skutečně střetává tradice navýsost lidová, sousedská a přátelská s průniky nejružnějších atributů současnosti včetně vědomí o poslání divadla jako uměleckého druhu.

Tak jako dnes dobře nevíme, kde jsou hranice mezi městskou a venkovskou společností, dost dobře neumíme určit rozdíl

mezi městským a venkovským souborem. Vždyť stačí do tohoto kontextu vložit např. Z divadlo ze Zelenče (mimochodem, pořadatelé usilovali o jeho hostování na letošní přehlídce), které pochází z toho nejtípcičtějšího venkovského prostředí, a kritéria se zhroutí. Můžeme vzít příklady méně kontrastní – soubory, které se na vysokou přehlídku častěji vrací, např. Bystřice u Benešova, Ořechov, Maškov, Vysoká Libeň a další, a nabízí se otázka, co vlastně je typické na venkovském souboru. Talentovaní tvůrci jsou na vesnici i ve městě, profesionální spolupráce pronikla na obě strany a je dobrá i špatná, jak známo všem. Technické podmínky možná horší, ovšem ne všude, zájem publika třeba i větší než ve městě, časová náročnost zřejmě stejná, ovšem s jinou skladbou, velikost místa je kritériem zcela zavádějícím. Co však stojí za zaznamenání a letošní Vysoké to také potvrdilo, je výraznější autenticita herectví, které ve větší nebo menší míře ovlivňuje inscenace a někdy se stává i výrazným specifickým, či chcete-li poetickým souborem.

Nebyli jsme sice svědky inscenací, které by splňovaly vysoké umělecké nebo myšlenkové nároky. Ale zároveň jsme neviděli představení, která by postrádala vkus, nepoučená ve smyslu elementární divadelní dovednosti, představení, která by svými nedostatky vybočovala z rámce solidního amatérského standardu. Letošní vysoká přehlídka byla objektivním obrazem úrovně amatérského divadla na vesnici, úrovně, která díky řadě osvětových akcí má trvale vzestupný trend, i když každoročně nemusí přinést tvůrčí počín mimořádných kvalit. I když jeden, a to velmi výrazný, tu přece jenom zazněl. Jenže – v dramaturgické převaze zábavných představení, v nichž se objevily i chvalyhodné rysy satiry, zamotal pořádně hlavu mnohým divákům, a to divákům poučeným (frekvenciantům vysokého kursu), schopným orientovat se ve vztazích postav, v dramatické situaci atd., atd., jenže ono to bylo ještě trochu jinak.

Na závěr soutěžního programu totiž vystoupil nováček přehlídky, divadelní soubor Radost DK Rybníště ze Severočeského kraje. V den, kdy prof. Jan Kopecký slavil 70. narozeniny, uvedl jeho úpravu KOMEDYJE O DVOU KUPCÍCH A ŽIDŮJ SÍLOKŮJ, lidovou hru z Podkrkonoší, která tady někde spatřila světlo světa a kde ji místní

Divadelní kroužek E. Vojana při ZK ROH Vigona Brněnec – M. Skála, V. Fux, V. Pantůček: Drak je drak / Foto PAVEL STOLL



DS Radost DK Rybníště – J. Kolář (úprava lidové hry z Podkrkonoší): Komedyje o dvou kupcích a židůj Sílokůj / Foto PAVEL STOLL





DS Máj OB Tatobity – V. K. Klicpera: Potopa světa / Foto P. ŠTOLL

soubor obnovil v roce 1984. Vše v živé paměti, i nastudování další, např. úpické či profesionální. A neznámý soubor z Rybníště vstupuje do jakési „konkurence“. Očekávalo se tedy představení, které podle zvyklostí současných parafrázuje někdejší lidové divadlo, hraje si na něj a prostřednictvím tohoto nadhledu baví současného diváka. Nic z toho se nekonalo. A přesto – divadelníci z Rybníště přinesli na vysoká prkna skutečnou radost ze hry, z tvorby, z divadla. Způsob, jakým hráli, by se dal nazvat současným lidovým divadlem – s obrovskou dávkou výše zmiňované charakteristické autenticity, ovšem bez záměru uměle akademicky rekonstruovat postupy barokního lidového divadla, či vytvářet jeho současnou parafrázi. Citlivé herectví, misíci styl inzitivního, demonstrativního divadla s prvky prožitku, bez zneužití hereckých nedostatků, naopak nepředstíraný, hluboce vědoucí a důstojný vztah k odkazu lidového divadla, k jazyku, k etice. Důstojnost k jevišti jako místu pokorného odevzdání smyslu divadla. Při pozorném sledování hry neunikla důsledná režijní práce, patrná jak v koncepci, tak v detailu, ve scénografii, záměrně spojující prvky barokního i současného divadla. Výtvarně čisté kostýmy, zpěvnost a hudebnost, podtržená jediným hudebním nástrojem – flétnou, přestože je k dispozici instrumentace M. Ballinga.



DS Zlutičan JZD Mír Pšov v Novosedlech – A. Koenigsmark: Ostrovy zdánlivé / Foto PAVEL ŠTOLL

Udivila průzračně čistá herecká práce, uvědomělá souhra a „vědomí“ hry. Režisérka Dagmar Rybínová má za sebou celoživotní praxi dramaturgyně profesionálního divadla a nyní se ocitla uprostřed mladého, citlivého kolektivu lidí, kteří mají touhu vyjadřovat se divadlem. Stejně jako ona a ona jako oni. Můžete namítnout: profesionální spolupráce! Nikoliv. V tom to není. A také by ji tzv. „normální“ divák za tímto představením ani nehledal. Došlo totiž k ozvlášťujícímu kontaktu divadelní zkušenosti s divadelní pokorou, která je nutná všude, kde má vzniknout plně uvědomělé dílo, v němž nikdo není jen kolečkem počtu. Talentovaný herecký soubor z pramenů lidového divadla načerpal osobitý způsob jevištního sdělení. Vědomě užil různých hereckých prostředků, které ve vzájemném srovnání vytvořily přesah nejen stylový, ale i dobový. Přitom tato důslednost vedla k divadelnímu potěšení a zábavě naprosto nefalšované. Vlasta Tůčková hrající Porcii a pak v předavku Kačenku jistě dlouho z mysli vysokých diváků nesejde.

Těžko se pod úhlem tohoto představení srovnávají vystoupení ostatních souborů. Bylo natolik zvláštní a ojedinělé, že by se dalo označit výjimkou, potvrzující pravidlo. Proto si mnozí diváci kladli otázku, co vlastně tento šlok znamenal. U dalších



DS OB a JZD Nový život Boleradice — V. Renčín, J. Brabec, H. Čiháková: Nejkrásnější válka / Foto PAVEL STOLL

představení bylo snadnější rozpoznat zá-
měr, kvality režijní, herecké, dramaturgic-
ké, tak jak jsme zvyklí, tak jak se divadlo
vůči nám tváří. Ve večerních setkáních fre-
quentantů kursu i v dopoledních rozborech
se mnohem snadněji protřepávaly nejrůz-
nější klady a zápory. Mluvílo se o tom, jak
si soubor Žlutíčan JZD Mír Pšov v Novo-
sedlech poradil s prvotinou A. Koenigs-
marka OSTROVY ZDANLIVÉ, v nichž za-
ujalo herectví v zajímavých lidských polo-
hách, rozpornější názory vzbudil autorský
pokus Ludvíka Němce st., který pro svůj
soubor napsal s hlubokou zaujatostí téma-
tem i s mimořádnou znalostí pramenů
vlastní hru na antický námět TENKRAT
V MYKÉNÁCH. Rétorická hra se však pro-
mítla i do hereckých výkonů a situací a
účtyhodný pokus zůstal na půli cesty. Bo-
leradičtí, loni tak půvabní v Naších furian-
tech a předtím v Maryše, sáhli po Renči-
nově NEJKRÁSNEJŠÍ VÁLCE, která vyžadu-
je mnoho potřebných dovedností. A sou-
bor, který dosud stavěl na herectví typů
a přirozené zpěvnosti jako by byl zaskočen
umělým divadelním tvarem, který ho ve
vztahu k jeho schopnostem zcela zradil.
Zůstala jen nápodoba toho, co se nám
v naší konzumní zábavě může, ale také ne-
musí líbit. Naproti tomu soubor Duha z Po-
lné s režisérem Petrem Vaňkem učinil po-
kus adaptovat komedii z počátku sedm-

desátých let, hranou pod názvem SVATBA
PRO CELOU EVROPU (Arkanov, Gorin),
a to pod úhlem aktuálních společenských
a morálních hledisek. Satirické ostří hry
o potěmkinovských úpravách skutečnosti
zarámoval do fiktivní generální zkoušky
souboru, ovšem nestačilo to na silnější
zvýraznění myšlenek textu, poplatného do-
bě. Ale přesto režijní invence a schopnosti
souboru ukázaly na víc, než předvedlo vy-
socké vystoupení. Podobně se diskutovalo
i o souboru z Tatobit (Klicpera: POTOPA
SVĚTA), o inspirativním pojetí režiséra
Petra Peška, které nabídlo i pohled do
souborové kuchyně (přidělování rolí, nai-
vistické herectví s občanským autokomen-
tářem). Nezodpovězena však zůstala otáz-
ka, nakolik je naivistické herectví zámě-
rem, či nakolik jde o skutečnou neumělost.
Soubor z Brněnce předvedl vysockému pub-
liku snad divácky nejúspěšnější předsta-
vení. Skála, Pantůček, Fux — DRÁK JE
DRÁK. Text po mnoho let tabuizovaný. Př-
tom jednoduchý, prostý, lidový. Pro napro-
stou absenci satiry a zároveň naléhavou
potřebu její přítomnosti ho tento soubor
znovuobjevil. Ještě před novým brněnským
nastudováním. A navíc s jasnou koncepcí
sdělil to, co nabízí: metaforický obraz str-
nulého řízení obce, v níž proto bují korup-
ce, příživnictví, prospěchářství a alibismus.
Představení dominovaly některé herecké

výkony, nastudování některých hudebních
čísel i několik zdařilých, rytmicky dobře
vystavených obrazů. A i když celek měl ur-
čité rezervy, vystoupení souboru zazname-
nalo značný divácký ohlas. Závěr diskuse:
hrálo se o tom, co všechny zajímá, prostě,
přesvědčivě, pravdivě.

Pohled na loňské Vysoké by zprávou
o představeních nebyl zcela úplný. Dva-
cátý jubilejní ročník nabídl mnohem více,
jak již naznačeno v úvodu, ale k jeho úpl-
nému obrazu ještě patří rozsáhlá výstava
z uplynulých ročníků, suvenýry typické pro
vysocké divadlo, zájem diváků, přítomnost
mnoha oficiálních hostů a především spou-
sta legrace a přátelských výzev „přijďte po-
bejt“. Za to za všechno mohou „Krkono-
šáci“, místní divadelníci, kteří přes obrov-
ské zatížení nejrůznějšími pracemi a po-
vinnostmi stačili zahrát i svoje představení
SLAMENÝ KLOBOUK V + W. A když se na
tradičním bále „sejkoráku“ představili ná-
vštěvníkům, když po jednom, po dvou,
s veršíkem odhalujícím jejich „profesi“ na
přehlídce začali zaplňovat parket, zdálo
se, že ze všech prostor divadla Krakonoš
vystupují dobří krkonošští skřítkové a že je-
jich průvod bude nekonečný. Nekonečný
byl i seznam jmen těch, kteří se po dvacet
let přehlídky podíleli na tom, že je. Svatka
Hejralová je všechny slavnostně přečetla
a každé z nich zaznělo jako vzpomínka
i výzva. U Vysockých se objevila jména ce-
lých rodin, protože tady se drží pohroma-
dě. Ne vždy vzbudí dojetí, když je někdo
vyznamenán, ale když Marie Hejralová
přebírala diplom „zasloužilého pracovníka
kultury“, potlesk nebral konce. A vyzname-
nání šlo do celé rodiny. Potěšilo i rodinu
„Vobskočáků“, zvláštního národa, který se
na Vysokém prezentuje nejen „plackou“
na hrudi, ale také prací pro přehlídku. Lo-
tos tento spolek, zrozený v minulém dvace-
tiletí, nacvičil i dvě představení a uvedl je
v noční produkci na závěr přehlídky.

Dalo by se o Vysoké a jeho jubilejním
ročníku přehlídky vesnických a zemědě-
lských souborů napsat ještě mnoho, třeba
právě o Krakonošovi, který „jako živý“
všechno organizuje a všechno vidí, ale
to všechno patří k atmosféře přehlídky.
Neopakovatelné a na rozdíl od jiných
ozvláštněné místními podmínkami. Do da-
lších let je třeba vysocké přehlídce přát
stejný elán a nadšení a pokud možno i lep-
ší kulturní stánek, než jakým je staré
divadlo Krakonoš.

ALEXANDR GREGAR

Divadlo JZD SKP při MNV Bystřice u Benešova —
L. Němec st.: Tenkrát v Mykénách / Foto P. STOLL



Diváci Štramberka 89

III. národní přehlídka Svazu českých divadelních ochotníků ve Štramberku, věnovaná tentokrát 100. výročí narození Karla Čapka, přivedla do hlediště ZK ROH Koutouč ve dnech 21.–24. 9. 1989 především ctitele jeho díla.

První den přehlídky hrálo Divadlo Braník OKD Praha 4 komedii K. Čapka LOUPEŽNÍK.

Manželé Řehákoví, pozorní diváci ze čtvrté řady, se na Karla Čapka velice těšili. Sledují jeho hry a knihy a uvítali, že se mohou podívat na jeho drama. Paní Řeháková viděla kdysi Loupežníka, hraného též ochotníky, ale to se nedá srovnat! Dr. V. Řehák si připomněl svá pražská studentská léta s dr. J. Čmelíkem, který znal paní Olgu Scheinpflugovou, často o ní vyprávěl „a tak ho jistě potěší zpráva o štramberském představení, se kterým jsme byli velmi spokojeni. Ta hra má dnešním lidem co říct. Jenom škoda, že mladší lidé nemají už divadlo tak rádi jako my.“ – „Rekl jsem si, že se oddám hře a nebudu se dívat vůbec kriticky“, prohlásil MUDr. J. Debeš, sedící jako režisér a známá štramberská kulturní osobnost uprostřed skupinky štramberských ochotníků, v níž diskutovali J. Melčák, O. Rychnovský a V. Holub. Přece jen se však nakonec kritizovalo – někde neměl herecký výkon patřičnou hloubku, nedostal se do druhého plánu, chyběla ibsenovská symbolika obsažená v Loupežníkově – zde nelze jít pouze po ději, mladí potřebují své role ještě dotáhnout. A k tomu slova těch, kteří už od mládí ochotničili: „Nemohu posuzovat odborně soubor, který je skoro na profesionální úrovni. Já hlavně dovedu ocenit za vším kus té obětavosti, kus té obrovské práce.“

Druhý den přehlídky uvedl Divadelní soubor KaSS Děčín dramatizaci členů souboru POVIDKY Z KAPES K. Čapka.

Mezi čestnými hosty představení seděl v první řadě ředitel TONAKu ing. J. Holý, vzácný a zasvěcený divák, přítel ochotníků: „Amatérské divadlo má smysl, protože má na lidi bezprostřední vliv. A myslím si, že z každého takového představení by měl člověk odcházet s tím, že bude přemýšlet

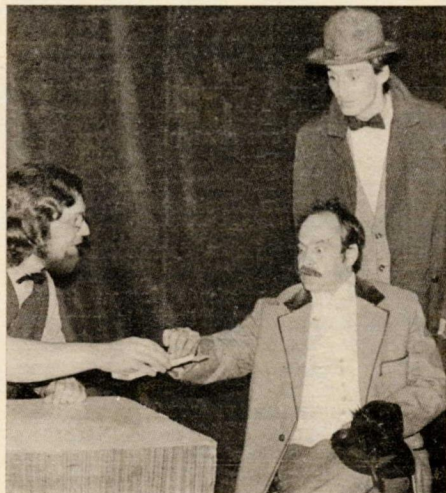
o tom, co slyšel, že bude zpívat píseň, kterou si zapamatoval, s pocitem, že ho to může potěšit v životě a že mu to pomůže i v práci. Dramatizace Čapkových Povídek z kapes je podle mne pro lidi zajímavá, baví je, o čemž svědčí i velký potlesk. Ostatně není potřeba hrát jen Čapkovy dramata a myslím, že Povídky, které jsem viděl na jevišti, jsou v plném souladu a v duchu Čapkovy díla. Škoda jen, že tu sedí převážně starší generace. Zřejmě jsme zanedbali hodně u těch mladších.“ A na závěr i poradil: „Neškodilo by po skončení představení udělat ještě besedu s herci, dát prostor pro dotazy, pro vzpomínky herců, nápady – to by bylo podle mne užitečné zpestření večera.“

Třetí den přehlídky zahájila monologem Čapkovy MATKY Ludmila Čápková z DS SZK Kroměříž, potom následovalo monodrama Tomáše Dosedly se ZMIZENÍM HERCE BENDY a na závěr přehlídky vystoupilo Divadelní studio D3 OKS Karlovy Vary s text-appealem JAK SE DĚLÁ DIVADLO.

„Jsem dlouholetou návštěvnicí Státního divadla v Ostravě a ani jsem nepocítila, že jsem na divadle ochotníků,“ konstatovala s milým úsměvem paní Anežka Jalůvková, učitelka a nyní průvodkyně v Městském muzeu ve Štramberku. „Matka“, kterou dobře znám už z dřívějších, na mě citově velmi zapůsobila a obdivovala jsem i obtížný monolog o herci Bendovi v podání poměrně mladého herce. Jenom bych se přimlouvala za nás dříve narozené, aby ochotníci mluvili hlasitěji a zřetelněji. Moji sousedé si u Povídek z kapsy stěžovali, že málo slyší.“ A na závěr to nejradostnější: „My jsme z Kopřivnice, ze školy Alšova, z 8.B a 8.C“ představují se za třídní kolektivy Petr Šauner, Ida Rašková, Jana Puchilová, Lukáš Macháček a Martina Žaludová. „Sem do divadla nás pozvala soudružka ředitelka, která nás učí český jazyk. Nebyla to povinná akce, bylo to dobrovolné(!).“ Ano, věděli, že hrají ochotníci, a přý se jim to líbilo víc, než když hrají herci z povolání. Od Karla Čapka znají Krakatit, R.U.R., Devatero pohádek a sami hráli Dášenku – „... měli jsme to rozdělené a postupně jsme vyprávěli“. Vědí, co je monolog a dialog. Víc je zaujalo Zmizení herce Bendy, protože rádi čtou detektivky, ale Matka je také upoutala a „podala dobrý výkon“. A vystoupení Karlovarských? „Mně se líbilo, že tam bylo trochu humoru – a mně, že jsem se dozvěděl, jak se připravuje divadelní představení, že přitom zpívali a vtipně napodobili atmosféru zkoušek. Bylo to opravdu pěkně připravené.“

Upřímná, dobře míněná slova patřila souborům i jednotlivým hercům nejen od diváků, ale i od členů poroty, která se soubory besedovala pod heslem Problémy a úskalí spojená s inscenováním díla Karla Čapka. U Loupežníka začínaly problémy už při obsazování vhodných hereckých typů do hlavních rolí a pokračovaly při obtížném řešení scénografie a scénického prostoru. Dramatizace Čapkových Povídek z kapes kladla zase vysoké požadavky na režijní řešení gradace a vypointování jednotlivých částí, zvláště pak na nejučinnější vyznění typicky čapkovských dvojích konců povídek, jejich kontinuity a přitom překvapivé závěrečné pointy. Ukázalo se také, že neobvyklé skladeb třetího večera – monolog, monodrama a jednoaktovka – by prospěla i speciální režie, která by sladila tyto tři složky včetně promyšlené práce se světlem.

Vzhledem k dramaturgicky inspirativnímu vyznění této tematické a divácky přitažlivé přehlídky s dobrou a vyrovnanou



Monolog z Čapkovy Matky – L. Čápková (DS SZK Kroměříž) / Foto MARIE BAJEROVÁ

DS KaSS Děčín – K. Čapek: Muž, který se nelíbil (Povídky z kapsy) / Foto JIRÍ PSOTA

režijně-hereckou úroveň rozdělila porota účastnické diplomy a ceny: DS D3 OKS Karlovy Vary za tvořivý přístup k realizaci text-appealu K. Čapka Jak se dělá divadlo, DS K. Čapek Děčín za příkladnou adaptaci povídek K. Čapka pro jeviště, L. Černé za archivárku z Pádu rodu Votických, A. Jurkové za Fanku z Loupežníka, L. Čápkové za Matku K. Čapka s přihlédnutím k celoživotní ochotnické činnosti, R. Radovi za starostu z Loupežníka a T. Dosedlovi za podnětné nastudování Zmizení herce Bendy K. Čapka. Současně byl oceněn též ing. Dušan Zakopal za výrazný podíl na programu přehlídky, tj. za erudované moderování celé přehlídky, kdy divákům přiblížil Čapka jako novináře.

Atmosféru přehlídky vyšperkoval i seminář na téma K. Čapek-dramatik vedený představitelem Společnosti bratří Čapků a režisérem Čs. televize Josefem Protivou, který byl i členem odborné poroty.

Domnívám se, že diváci Štramberka 89 mohli být rozhodně spokojeni. Byli však díky čapkovské tematice letos obzvláště pozorní, poučení, s vlastními představami a postoji a tudíž o to náročnější. Tím raději však pro ně ochotníci hráli a budou hrát.

STANISLAVA WEIGOVÁ

Příliš dobrý vypravěč

Na loňském Kaplickém divadelním létě byly uvedeny dvě původní dramatizace pohádek Karla Čapka. O inscenacích píše Luděk Richter v recenzi KDL v Amatérské scéně č. 9/89. Letos začátkem ledna uplynulo sto let od Čapkova narození, nedávno vypršela padesátiletá ochranná lhůta podle autorského zákona, čímž padly poslední překážky využívání jeho díla. Snad i tato vnější fakta přispěla k oživení zájmu o Čapkovy pohádky na divadle dětském i na divadle pro děti. Je proto čas zastavit se a hlouběji se nad problémem dramatizací „Devatera“ zamyslet.

Zvolili jsme tentokrát formu koláže citací a komentářů, určené k porovnávání, přemýšlení, vyvozování závěrů. Jde o problém nesnadný, a přitom jej nemůžeme jen tak beze všeho odložit ad acta. Citujeme jen vybrané pasáže; jak Čapkovy práce o pohádce, tak Mukařovského studie o Čapkovi jsou přirozeně tematicky bohatší a složitější, vybírali jsme tak, abychom osvětlili některé potíže, o nichž by měl vědět dramatičtář, ale i inscenátor, s nimiž by měl počítat. A přirozeně předpokládáme, že případný dramatičtář či jiný vážnější zájemce si přečte studie celé. (em)

KAREL ČAPEK O POHÁDCE

... Pohádka totiž není původně literatura; pohádka je povídání. Právě lidová pohádka nevzniká tím, že ji národopisný sběratel zaznamená, nýbrž tím, že ji babička povídá dětem, člen kmene Yoruba členům kmene Yoruba nebo profesionální pohádkář auditoriu v arabské kavárně. Skutečná pohádka, pohádka ve své pravé funkci, je povídání v kruhu posluchačů.

Rodí se z potřeby vypravovat a z rozkoše naslouchat ... Ve vývoji lidské řeči musel kdekoli na světě přijít okamžik překvapujícího a jistě i rozjařujícího vynálezu, že slova a představy se dají odpoutat od skutečných předmětů a dějů; čili že pomocí slov a představ si lze vymýšlet nové skutečnosti, neomezenější a někdy i uspokojivější, než je skutečnost aktuální ... Představte si, jaký okouzlený úžas muselo v lidech vyvolat, když (po tisíciletém mlčení a klábošení) shledali, že se slovy lze pořídit něco víc než referát o tom, co bylo včera nebo co špatného je právě teď; že lze povídáním vytvořit děje a věci nezávislé na tom, co kdy bylo anebo jest, událostmi, které současně jsou a nejsou ... Ale tato tvůrčí libovůle mlu-

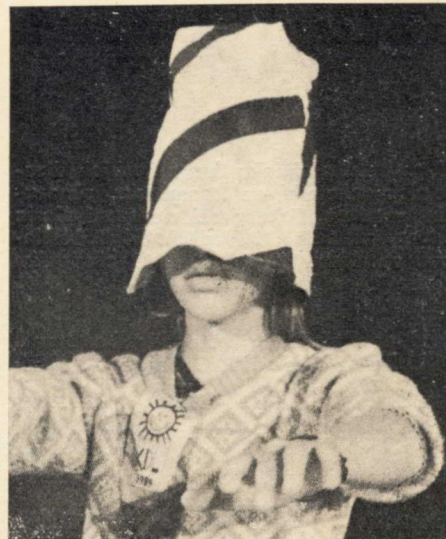
veného slova je jen předpokladem pro vznik pohádek. Pohádka je především děj. To neznamená jenom, že pohádka vzniká vypravováním děje, ale i něco víc: že děj vzniká vypracováním pohádky. Děj je produkt vypravování; jakmile začnu vypravovat, jsem nucen uvést své představy v dějovou souvislost. V podstatě myslíme diskontinuitně; naše představy jsou diskontinuální. Teprve slovním vyjádřením sepne své myšlenky nebo představy v uzavřené kontinuum logického souladu nebo dějového sledu. Teprve řeč, jakož kolektivní duševní funkce, logizuje nebo epizuje nebo vůbec uvádí v pevnou a dělitelnou souvislost naše nesouvislé, roztržené, intuitivní a unikavé myšlení a představování. Začínám-li vypravovat, nemám v hlavě předem rozvinut celý příběh, nýbrž jen několik víceméně jasných představ, které teprve v ráži vypravování sepnu v dynamický celek souvislého děje ... Mluvené slovo neokouzluje auditorium jenom představami, které vyvolává; dovede verbálním řešením fingovat řešení věcné; zřizuje slovními hříčkami nové a paradoxní vztahy ... Konec konců kouzlo pohádek není jenom v jejich látce a ději, nýbrž v samotném rozprávění; je tu požitek z milovaného hlasu, z důvěrné hodiny, z intimního vztahu mezi vypravěčem a auditoriem ...

MARSYAS, K TEORII POHÁDKY

Čapkovo Devatero pohádek patří k úhlavním kamenům naší dětské literatury, a to nejen proto, že jsou opakovaně vydávány a vytrvale čteny (například v naší rodině již třetí generací), ale hlavně proto, že jimi byl založen velice bohatý žánr autorské pohádky u nás — moderní pohádka civilizační. Přitom jimi Čapek vědomě a záměrně, doslova geniálně navázal na tradiční lidovou pohádku, na lidovou ústní slovesnost. Čapkovy pohádky patří k onomu typu literatury pro děti, k níž se kulturní člověk ochotně a s potěšením vrací po celý život, nejen tehdy, když je čte svým dětem nebo vnukům. Dospělý v nich často nachází tolik bohatství, že až někdy zapochybjuje, zda to, co tak přitahuje jeho, je vlastně vůbec vhodné pro děti. Devatero pohádek je prostě kniha mimořádná, zakladatelská, a přitom čtenářsky živá.

Tenhle úvodní paján však není motivován tím, že nastalo výročí Karla Čapka, ale hlavně potřebou otevřít rozpor, který pocítí (či měl by pocítit) ten, kdo nad Čapkovy pohádky ušedne se záměrem vydobýt z nich látku pro divadlo. Tak tedy: Čapkovy pohádky jsou nepochybně lákavé, zábavné, ryze české, oblíbené, nabitě hodnotami, jazykově bohaté a krásné — co člověk může chtít víc!

Ale nejen to, jsou svým způsobem i dramatické, neboť v nich nacházíme (aspoň v těch několika, které nejčastěji bývají dramatizovány, tj. v Druhé Loupežnické, Poštácké, Doktorské a vlastně i ve Velké kočířské pohádce) dramatickou situaci, tj. takovou, která si svou nesnesitelností vynucuje jednání a vyvolává dramatický děj. V Loupežnické pohádce je to fakt, že se mladý Lotrando zavázal přísahou otci převzít jeho živnost a netušil, že jde o živnost loupežnickou, pro jejíž zdárné a úspěšné provozování byl vzdělán až příliš zušlechtěn. Ve Velké kočířské pohádce je to nutnost zís-



kat zpátky kočku Jůru, která má do království přivést následníka trůnu, v Poštácké vnitřní konflikt svědomitého poštáka, který cítí nutnost doručit životně důležité dopis, přestože je bez adresy. V Princezně Solimánské potřeba uzdravit těžko uzdravitelnou princeznu, jedinou sultánovu dceru. Jenomže (a tady začínají četná jenomže): před tyto spouštěvé, výchozí situace je ve všech případech předsazeno volné, široké, poklidné vyprávění; opravdu — „věty jsou navlékány jako korálky na šňůrku, uplývají beze spěchu, jedna druhou netísni“. I na vyličení konfliktu jde Čapek ze široka, epicky — je to zřejmé, když si porovnáme výňatek z Čapkova textu s příslušným úryvkem dramatizace Věry Dřevíkovské. Všimněte si v její adaptaci, že z celé této pasáže použila všeho všudy jen pět slov (zaříkávači, báby, vědmy, mastičkáři, felčáři), vše ostatní převedla do situací bez Čapkova textu. I v další citované pasáži dramatizace jsou z Čapka převzata jen slova „praví a študování doktoři“.

Další „jenomže“: Čapek říká, že „děj vzniká vypravováním“, Mukařovský se zmiňuje o „opakování a obšírném rozvedení tématu krátké věty první“ v Psí pohádce, o klikatosti, odbočkách a návratech, o spojování motivů se zřetelnými švy. Děj dramatu vzniká ne vy-



Ještě další „jenomže“: děj Čapkových pohádek se odvíjí, zauzluje a řeší zpravidla ne činem, ale slovem, slovní hříčkou, úslovím, bonmotem, obrazným řečením. Je to vědomé a záměrné, i k tomu najdeme doklady jak v Čapkově teoretické studii, tak přímo v pohádkách. Nejmarkantnější je to v Loupežnické pohádce: „... abys vyhověl přísaze, kterou jsi dal svému pantátovi, budeš přepadat lidi dále, ale v úplně počestnosti. Najmeš si mejto, budeš číhat u silnice ...“ Řešení problému mladého Lotranda nachází opat v nadsázce, vlastně v kritice, možno říci v nadávce pro výběr různých úředních poplatků, které jsou tu zastoupeny (v duchu doby neurčitě pohádkové) silničním mýtem. V Princezně Solimánské je řešení zakleto v slovní hříčce par excellence — ve hře s hláskovou skupinou „dr“ zaměněnou s akademickým titulem. A pak je tu

cedně v čtyřech odstavcích. Obdobné řady najdeme skoro ve všech pohádkách, a prakticky v každém druhém, ne-li v docela každém odstavci pohádek najdeme aspoň skupiny dvou, tří, pěti synonym nebo výrazů s příbuzným významem. Tohle vše dodává Čapkovým pohádkám neopakovatelné kouzlo, je to značka jeho rukopisu, a přitom na jevišti se to nijak nehodí.

Zkrátka a dobře: Čapek byl příliš dobrý vypravěč a jeho experiment s „vypravováním v jeho nejzákladnější podobě“ a „se samou podstatou epičnosti“ se mu náramně zdařil. Podařilo se mu navodit onu potřebnou intimní atmosféru s osobním kontaktem vyprávěcího a naslouchajícího, ale také neméně důvěrný vztah autora a čtenáře, který si čte o samotě. Podařilo se mu *napsat* — a to je na tom divné a geniální — slovesnost *mluvenou*. Ale divadlo — byt



Z inscenace LSU Praha 10 — K. Čapek, V. Dřevíková: O princezně Solimánské / Foto JAROMÍR MICHL

pravováním, ne slovy, ale jednáním — včetně jednání slovního, ale slovní jednání a vypravování jsou dvě rozdílné věci. Jednání je reakcí na situaci, jde k věci bez odboček, cestou nejkratší, jeho smyslem je nikoli potěcha a rozkoš z mluveného slova, ale řešení situace, dosažení cíle.

ono běžně zmiňované „jenomže“ spočívající v typických řadách synonym, tak příznačných pro Čapkovy pohádky, oblíbených u generací čtenářů, často citovaných (ale často i plagovaných), která se však zdaleka neomezuje na onu nejslavnější pasáž z Loupežnické pohádky, v níž trhovnice vynadá Lotrandovi abe-

s jakkoli málo početným publikem a v jakkoli malém prostoru — je věcí veřejnou a kolektivní. To je pevná psychologická zákonitost, a těžko si můžeme v divadle poručit, že „budeme jako sedět doma u babičky“ — lidské vnímání si poručit prostě nedá. Proto jsou marné pokusy převést na jeviště celý,

neporušený Čapkův text, byť formou „vyprávěného divadla“, s vyprávěčem či chórem, anebo pokusy předělat vyprávění v dialog (což je k neúspěchu odsouzeno nejen u Čapka).

Myslím, že pokud jde o divadlo dospělých herců, je tu ještě jedno „jenomže“, které tkví v oné Čapkem zdůrazněné distanci mezi realitou a vyprávěním, v tom, že „slova a představy se dají odpoutat od skutečných předmětů a dějů“. V Čapkových pohádkách vystupuje jen velmi málo nadpřirozených bytostí, a pokud jsou, pak je autor výrazně polidštuje. Jestliže však takovou postavu hraje člověk, a ještě k tomu dospělý, může dojít k nečekaným zádrhelům, k zrealizování, které může být až trapné. Viděla jsem inscenaci Poštácké pohádky, v níž poštovní skřítky hráli dospělí, kteří se na jevišti přišourali v podřepu! To je krajní případ, ale tyhle potíže se vyskytují, a to dost často, protože ani lidské postavy nejsou u Čapka „přímou ze života“ — vezměte si jen šoféra Frantíka a jeho pána, sultána Solimánského, a četné jiné. Proto, myslím, pokud se pokus o vytoužené převedení Čapka na jeviště přece jen zdaří, bývá to spíš v divadle dětském anebo v loutkovém, kde lze zachovat onu distanci mezi realitou a představou, anebo tam, kde se citlivě zvolí typ stylizace.

E. F. Burian kdysi pronesl aforismus, který mnozí (hlavně začínající) dramatičtí považují za věčné zjištění a berou jej doslova: že se dá zdramatizovat cokoli, i jízdní řád. Nechme stranou fakt, že Burian sám nikdy nic takového nerealizoval a že ani u látek dramatu bližších nebyl jako dramatik vždy stejně úspěšný. Berme to jako nadsázku a jeho bonmot — jde spíš o to, že ve všem, v jízdním řádu jako v životě — lze najít podnět k tvorbě dramatu. Přidrže se však pojmu „dramatizace“ v jeho vlastním smyslu — jako převodu epiky v dramatu a přiznejme si, že ne všechno, co je skvělé jako literatura, může být stejně skvělé jako divadlo. Uznáme, že motivem k dramatizaci by nemělo být „je to pěkná knížka“ a „potřebuju něco pro svůj soubor“, ale jasná představa, že dokážu jevištními prostředky sdělit opravdu to nejpodstatnější z epiky, případně ještě něco přidat navíc. Jsou knížky, které je lepší číst. U Čapka budme vděční tomu, že stejně jako mluvené slovo, vyprávění, cenil i děj, že tedy máme přece jen na čem stavět a můžeme dosáhnout i uspokojivého výsledku. Někdy, ne vždy, se to podaří, ale ne každému a za jakýchkoli podmínek. EVA MACHKOVÁ

JAN MUKAŘOVSKÝ V KAPITOLÁCH ČESKÉ POETIKY

... je pravděpodobné, že vlastnosti, které Čapek přičítá pohádce jako druhové znaky, budou se především projevovat i v jeho vlastní pohádkové tvorbě. Jestliže pojímá pohádku jako druh básnický, jehož slovní výraz i téma jsou ve všech svých hlavních vlastnostech určeny ústním způsobem podání, je zřejmé, že tvoření pohádek bylo mu přiležitostí vykoušet vyprávování v jeho nejzákladnější podobě ... Jde zřejmě o pokus dodat pohádkového rázu vyprávování bez nadpřirozených osob a událostí, charakterizovanému jen jistými slohovými a kompozičními vlastnostmi. Všimněme si větné stavby: jsou zde dlouhá

souvěť, většinou souřadná. Věty jsou navlékány jako korálky na snůrku, uplývají beze spěchu, jedna druhou netísí — známý to sloh pohádek vyprávěných živým slovem. Ve shodě s volností syntaktického přiřazování vyskytují se v nich časté odbočky od hlavního proudu významové souvislosti ... [Mukařovský cituje z Pohádky psi odstavec o Voříškově štěkání; tvoří jej dvě věty — „A štěkat uměl Voříšek jako když z pistole střlí“, druhá věta štěkání popisuje a charakterizuje] ... Celá dlouhá věta druhá je toliko opakováním a obsáhlým rozvedením tématu krátké věty první; vzhledem k celkové souvislosti textu je pouhou odbočkou. Takovéto zákruty slovního výrazu mohli bychom sledovat téměř od věty k větě ... Sloh i kompozice Čapkových pohádek se pohybují k cíli nikoli nejkratší cestou, ale klikatě, s odbočkami a návraty. S tím souvisí i zvláštní způsob spojování motivů: i ty jsou přiřazovány volně, takže mnohdy mezi nimi pozorujeme zřetelný šev. Lze v takových případech přesně udat místo, kde jistý úsek navazuje na následující ... Do vývojové linie Čapkovy prózy řadí se jeho pohádky jako experiment se samou podstatou epičnosti: pohádka, jakožto básnický druh se zdůrazněnou fiktivností námětu, odpovídá totiž ústřední snaze Čapka — epika o osvobození epického námětu od příliš strohé závislosti na vnější skutečnosti a jejich událostech. (VÝVOJ ČAPKOVY PRÓZY)

... Nejvýraznější a také nejtrvalejší znak zvukové stránky Čapkovy prózy je její melodičnost, jinými slovy *dominující postavení intonace* ... Intonace byla, zdá se, i pro subjektivní jazykové vědomí Čapkovu nejdůležitějším organizujícím činitelem jazykového projevu, onou z jazykových složek, pro jejíž odstín měl nejjemnější schopnost vnímání ... O tom, že intonace byla dominující složkou jazykových projevů Čapkových, přesvědčují nás však především samy autorovy texty již svou grafickou stránkou: zacházení s interpunkcí u Čapka uchyluje se velmi často od ustálených konvencí ... (PRÓZA K. ČAPKA JAKO LYRICKÁ MELODIE A DIALOG)

Karel Čapek: O princezně Solimánské (Velká doktorská pohádka)
ÚRYVEK

V sultánství Solimánském, jak už jméno ukazuje, panoval sultán Solimán. Ten sultán měl jedinou dceru, Zubejdu se jmenovala; a ta princezna Zubejda vám z ničeho nic začala marodit a postonávat a pokašlávala, chřadla a hynula a hubla a bledla, truchlila a vzdychala, že bylo žalno se na to podívat. To se rozumí, sultán k ní honem povolal své dvorní čaroděje, zaříkavače, kouzelníky, báby, vědmy, mágy a astrology, mastičkáře a dryáčníky, lazebníky a felčary a kuršmídy, ale žádný z nich nemohl princeznu uzdravit. Kdyby to bylo u nás, řekl bych, že ta holka trpěla anemií, pleuritidou a bronchiálním katarem; ale v zemi Solimánské není taková vzdělanost a medicína tam není pokročilá, aby se tam mohly vyskytovat nemoci s latinskými jmény. To si můžete myslet, jak byl starý sultán zoufalý. Můj ty Monte Kristo, říkal si, tak jsem se těšil, že holka po mně převezme kvetoucí živ-

nost sultánskou, a zatím, chudera, mně tuhle hasne a skomírá před očima a já jí nemohu pomoci! — A tak zavládl u dvora i v celé zemi Solimánské smutek veliký.

VĚRA DŘEVÍKOVSKÁ: O PRINCEZNĚ SOLIMÁNSKÉ

Princeznu, sultána a drvoštěpa hrají manekýni v životní velikosti, vodi je nejstarší děti. Malé děti hrají kuchaře, uzdravovače, posly, služebníky, český a sultánský les.

Princezna hledá na lůžku tu pravou polohu, mne si oči, zívá, protahuje se a vzdychá. Náhle zatuká postýlkovým služebníčkům na rameno a poručí:

PRINCEZNA: Houpat!

Služebníci ji zdudně houpaří, princezna blaženě vrní a usíná. Služebníci na sebe spiklenecky mrknou, opatrně princeznu položí a po špičkách vycouvají z komnaty. Přicupitá sultán, mazlivým hlasem se obrací k princezně.

SULTÁN: Jakkp se nám princeznička vospinkala? (*Šimrá princeznu na chodidla, vlepi jí pusku na tvář*) ... a copak bude princezna papinkat? Nóó? (*Rozkáže*) Služebníci!

Přicupitají služebníci a nabízejí princezně imaginární jídlo.

SLUŽEBNÍCI: (*střídavě*): Ráčila by princezna čokoládové knedlíčky se šlehačkou ... turecký med ... lízátko v kokosovém mléce ... palačinky po solimánsku ... bonbóny v malinové šťávě ... piškoty nadívané rozinkami???

PRINCEZNA (*odmítne, je podrážděná*):

Neráčila. Nechci jíst! Nemám hlad!

SULTÁN (*velmi znepokojeně*): Ale, ale, dítě, přeci musíš něco jíst! (*Sáhne princezně na čelo*) Pro Aláha, snad nejsi nemocná? (*Obrátí se k sloužícím*) Princezna je nemocná!!!

SLUŽEBNICTVO (*jako ovečky*): Princezna je nemocná!!!

A rozplácí se. Nářek nebere konce. Sultán zavolí.

SULTÁN: Tak dost! Vstaňte a přiveďte felčary, mastičkáře, zaříkavače, báby a vědmy — sem k princezně!!!

Felčar tuká princeznu na dlaň a na chodidlo, k jednomu uchu si přiloží dlaň, k druhému chodidlo a vědecky poslouchá. Skřypá bezradnost.

FELČAR: Je to vážné!

Mastičkář omastí imaginární mastí princeznu zadeček a obličej a zkoumá účinky. Když se nedostaví, prchá z komnaty.

MASTIČKÁŘ: Je to ... velmi ... vážné!

Zaříkavač nad princeznou úpí a kvílí, třepotajícími prsty přejíždí nad jejím tělem. Ani nyní nejví princezna známky uzdravení. Zaříkavač mizí.

ZARÍKÁVAČ: Je to ... velmi ... velmi vážné!!!

VĚDMA (*přichází*): Vidím daleké kraje, vidím Evropu, jen tam žijí ti praví a študivaní doktoři, kteří dovedou vyléčit každou nemoc.

SULTÁN: A jak se pozná takový pravý a študivaný doktor?

VĚDMA: Každý pravý a študivaný doktor má před svým jménem Dr.

SULTÁN: Dr!!! Děkuji ti za tvou radu. Poslové!!! Půjdete a přiveďte mi toho pravého a študivaného doktora. Poznáte ho podle toho, že má před svým jménem Dr.

POSLOVÉ (*pokloní se*): Dr.

Končí první obraz, děti odnesou lože a vytvoří těly český les.

Sovy, netopýři, kukačky

a jiní ptáci v Dolnom Kubíne
(NA OKRAJ SOUTĚŽE DIVADEL POEZIE
NA XXXV. HK)

KNAP (Banská Bystrica): Královstvo koňa / **TUMÁŠ (Bratislava):** M. Hlaučo: Kamufľáč / **Ex Divadlo 9 (Zvolen):** Stratégia a taktika spánku v dobrých a lepších časoch (inštruktáž pre sovy, netopiere, kukačky a iné ranné vtáčatá) – hlavná cena / **VERSUS (Prešov):** Saint John-Perse: Vichry / **KONTAKT (Humenné):** M. Veress: Detské piesne o jednej vojne.

Vypůjčil jsem si kousek názvu z nejoriginálnějšího festivalového představení, abych přiměřeně stručně charakterizoval pestrost toho, co soutěž divadel poezie na 35. HK přinesla. Tak studentské divadlo KNAP se představilo s klasickou montáží textů s výsledkem až neakademicky akademickým, soubor TUMÁŠ zahltil diváky použitím snad všech prostředků a symbolů, co jich divadlo má, dětské divadlo KONTAKT mělo dojem, že hraje absurdní divadlo (ale hráli s velkou fantazií a hravostí „jen“ o absurditě války a násilí) a soubor VERSUS vsadil na pohybové abstraktně-metaforické přehrávání Saint John-Perseových veršů (ve svém výsledku nesourodé a únavné).

Z festivalového zpravodaje jsem vyčetl, že některým z uvedených čtyř souborů dělala starost čistota žánru divadla poezie a přímo nastolovaly otázku, zda některá představení na HK patří nebo ne. Jediný, kdo se o to nestaral, bylo Ex Divadlo 9 s oslňující Strategii a taktikou spánku. Ty nářky na oprávněnost startu patřily právě Zvolenským, přičemž je to divadlo, které s poetickými a písňovými texty pracuje jako málokdo, které skvěle balancuje na ostří mezi banalitou a poezií, divadlo s atmosférou postmodernismu a divadlo provokující, ale to vše jaksi bezděčně a samozřejmě, protože ví co a ví jak. Přineslo po mém soudu dvě důležité věci: vypjatou divadelnost a angažované téma – se všemi společenskými a politickými souvislostmi. Už atmosféra scény navozovala propojení do reality s odhalenou syrovostí jeviště, s pocitem prázdnoty, nepořádku, nehotovosti, ošklivosti. V pocitové rovině byl tento dojem zesílen bizarními kostýmy i bizarností herecké akce, aktivizací diváků a gradací závěru představení do hořké dnešní metafory intenzivního pohybu na místě. Tématem inscenace je moc – její zdroje, proměny a důsledky, pokus o zjištění, odkud jdeme, kam směřujeme a kde teď právě jsme – a hlavně v jaké situaci (zkorumpovanosti, amorálnosti) se nachází moc. Minulost je v prvním plánu prezentována písňovými texty 50. let, vytváří se mechanismus moci, jeho vývoj i konečná destrukce.

V mnohovrstevnaté mozaice obrazů se kládou další otázky – naší viny, naší účasti (co bude potom / keď sa doplazíme/ na stupeň víťazov), naší vlastní bíd (A čo je potom / účel života? Hádam len udržať život?). V představení s vynikající hudební složkou (použití tlampače, ostré hudební střihy), s hereckou i scénickou bizarností vnímáme řadu detailů v pocitové rovině – tvůrci sami připomínají, že divákovi nenabízejí jednoduchý klíč a doslovnost viděného a slyšeného – v žádném případě tím však netrpí pochopení představení jako celku, potěšení z divadelnosti, ironie a nadhledu, z osobité poetiky, pochopení inscenace jako výzvy k odvaze a pravdě. Bylo by škoda, kdyby se s touto inscenací neseznámil široký okruh českých diváků.

ZDENĚK TURBA

Ostrov čistého, lepšího světa

Ostrovem čistého, lepšího světa nazval Hviezdoslavův Kubín, slovenskou přehlídku amatérského uměleckého přednesu, jeden ze špičkových recitátorů Ján Zima. Je skutečně málo míst – a není to situace pouze slovenská, kde sóloví recitátoři se svou zálibou v uměleckém přednesu nejsou považováni za podivíny a kde se dokonce najde publikum, které jim chce naslouchat. Zájem o pořady uměleckého přednesu klesá a my, kteří ho máme rádi, leccos zkoušíme, ale změnit tento fakt se nám nedaří. Navíc moderní a vskutku současný přednes potkává obdobný osud jako moderní divadlo: okruh publika se zužuje – v případě přednesu na minimum. Většinu lidí nezajímá, a pokud se na nějakém pořadu náhodou octnou (třeba ze společenské povinnosti), reagují sice tichým, ale podrážděným nesouhlasem a vyjadřují své „znehucení“. Tak několik paní, které seděly přede mnou na závěrečném večeru XXXV. Hviezdoslavova Kubína, reagovalo na přednes Hemingwayovy Druhé básně pro Mary v podání Kamily Vondrové, která získala první místo v kategorii přednesu poezie do 20 let. Syrovost Hemingwayovy poezie, která reflektuje krutost válečných zážitků v konfrontaci jednak s ironickým pohledem na absurditu válečné mašinérie, jednak s hluboce láskyplným citem k ženě (který uprostřed vraždění působí stejně nepatřičně), jistě nepůsobí zrovna idyllicky. Kamila posunula autorovu ironii až do groteskní polohy (připomínající Hlavu XXII), která základní téma vyostřila a jaksi zaktualizovala. Byl to výkon skutečně pozoruhodný, Posluchači jistě nebylo „dobře po těle“, ale zkušenější si uvědomili, že recitátorce nejde pouze o postižení absurdity válečného

šilenství, které je dávno za námi, ale o obraz situace, která stále hrozí a již se musíme vzepřít.

Růžových, šťastných a lehce srozumitelných pohledů na svět, které současně běžné publikum žádá, bylo na jubilejním HK opět málo. Chápu touhu po optimistické mládeži, ale je naivní. Přednáščí dramatickými, drsnými texty reagují na rozechvění, úzkosti a nejistoty doby. Kdyby nereagovali, nebyli by lhotejní?

V soutěžní přehlídce XXXV. HK jsme tentokrát slyšeli poměrně málo špičkových výkonů, rozhodně k nim však patřil a ke svědomí posluchačů silně promlouval přednes prózy L. Andrejeva Jidáš Iškariotský, s nímž vystoupil již vzpomínaný Ján Zima, od něhož jsem si vypůjčila titlek. Jeho přednes, který charakterizovala velice zpracovaná technika projevu a přesný interpretační záměr, se soustředil na téma odpovědnosti za stav společnosti, za historii. Téma nikoli nečasové bylo konkrétně realizováno otázkou, kdo nejvíc zradil Ježíše: Jidáš, nebo ti, co mu za zradu tak směšně málo zaplatili, nebo stoupenci Ježíšovi, kteří jeho smrti přihlíželi a nic nepodnikli? V koncepci svého výkonu Ján Zima použil šokující prvek: v okamžiku, kdy Jidáš zavírá oči, aby neviděl Ježíšovu smrt, zhaslo v sále světlo a rozsvítlo se – pro diváky, kteří to považovali za náhodu, šťastně – ve chvíli, kdy v textu dochází ke změně situace. Bouřlivá diskuse o tomto mimojazykovém prostředku došla k závěru, že při jeho použití musí přednáščí změnou stylizace přednesu, jeho přesným ohrazením (např. pauzou) přesvědčivě vyjádřit organické sepětí prostředku se smyslem sdělení.

Ján Zima získal první místo za přednes prózy ve starší, V. kategorii nad 20 let. V kategorii do 20 let zabodovala bratislavská Jana Skořepová, jejíž přednes prózy D. Duška Závoj byl pro většinu diváků nejpůsobivějším zážitkem HK. Jestliže Skořepová v minulém ročníku upoutala nejen pro své recitátorské kvality, ale podobně jako Zima i mimoslovním výrazivem – hrou na klavír, která byla významotvorným prvkem při přednesu povídky, v níž hlavním motivem byla neuskutečněná touha po hudební virtuozitě, tentokrát se její výkon soustředil na čisté jazykové prostředky. Jistě, zkušená interpretka své v podstatě civilní oblečení volila tak, aby ladilo s obrazem hrdinky, pro niž plnohodnotný, barevný život existuje pouze ve snění a v kresbách ve starém kalendáři. Jana Skořepová je talentovaná a naštěstí i pracovitá. Její přednes zaujal přírozeným vypravěčstvím, celkovým napětím, tahem a jakousi lehkostí projevu, která nepotlačila vědomí a citění klíčových míst, propracovanost každého detailu. Zatímco u většiny ostatních interpretací prózy si posluchač uvědomoval, proč a jak se přednáščí soustřeďuje na intonaci, plasticitu jednotlivých sekvencí, u Skořepové měl pocit, že se příběh rodí právě v tuto chvíli. Tak byl naplněn životem a vypravěčskou přirozeností.

Výkony K. Vondrové, J. Zimy a J. Skořepové budou patřit k těm nezapomenutelným z XXXV. HK. K přemýšlení ale určitě budou ještě dlouho provokovat i další výkony: např. pokus Moniky Bučanové o novou, současnou a osobitou interpretaci Nočních můr Diany di Prima. A pak dramatický počín Ivany Pancákové, která přišla s myšlenkově aktuální montáží – z Kolárovy Slávy dcery. Tyto dva přednesy jako by symbolizovaly odvěkou tvůrčí touhu prosadit se novou myšlenkou, novým činem.

VITEZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Ladislav Smoček

Už když roku 1956 absolvoval režii na pražské divadelní fakultě (s Janem Bartošem, Václavem Hudečkem, Josefem Melčem, Milošem Švarcem a Václavem Tomšovským), byl Ladislav Smoček vyhraněná osobnost. Vyhraněností tu myslím takový originální pohled na lidi a na svět, který se bude sice teprve realizovat a rozvíjet, ale který jako by byl i v jeho tehdejších literárních etudách obsažen sice v zárodku, přesto však v tomto zárodečném stavu už celý (jedna z těchto etud představovala ostatně náčrt jeho slavné hry Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho). Že se tento pohled v divadle DISK projevil svým způsobem zřetelněji v herecké postavě Krutického z Ostrovského komedie I chytrák se spálí než v jeho vlastní inscenaci Laxnesovy Prodané ukolébavky, bylo příznačné: hned na začátku se ukázalo, že realizace originálního vidění vyžaduje v divadle jisté podmínky, se kterými to v různých následujících obdobích bylo – řeknu to tak – různé.

Ilustrací toho byl už osud původního návrhu titulu do repertoáru školního divadla, se kterým jsme tenkrát před vedení školy předstoupili a který byl z úzkoprsých ideologických důvodů zamítnut. Po dlouhých společných debatách jsme se původně rozhodli pro Rollandovu Hru o lásce a smrti, která se zhruba za deset let měla stát předlohou slavné Radokovy inscenace; mluvím o tom nikoli v rámci vzpomínek, ale protože původní volba má co říct k charakteristice Smočkova vidění, ze kterého vyrůstá jak jeho spisovatelské, tak režijní umění. K Rollandovým hrám o revoluci jsme se v polovině padesátých let, tj. v období směřujícím k Chruščovově XX. sjezdu – jako lidé, kteří začali studovat DAMU v době známých procesů – dostali docela samozřejmě. Že konečná volba padla právě na komorní Hru o lásce a smrti, není náhodné: Smočka nezajímaly nikdy samy – abstraktně sociologicky pojaté – historické procesy, ale chování člověka: chování konkrétního člověka, pojatého zase nikoli abstraktně, tj. člověka, na kterého se Gorkého „Člověk, to zní hrdě“ sotva hodí, protože je vyvozeno z pokrokové optimistické koncepce, která nemůže vydržet konfrontaci s realitou našeho století.

Také volba hry, kterou si Smoček vybral pro svou nástupní režii v benešovském divadle, je z tohoto hlediska příznačná: Že života hmyzu bratří Čapků nekoncepce jako moralitu, ale jako studii chování, a její alegorický základ se mu stal příležitostí k takovému rozvinutí předepsaného děje, ve kterém se z alegorie stává komediální přirovnání: nelze přitom nezpomenout na samotný základ komediálního vidění, které se v aristofanovské komedii manifestuje ještě přímo jako překro-

čení hranice normálního (normalizovaného) lidského světa do oblasti „pouhého“ živočicha, z níž tato komedie odvozuje ještě i své tituly (ať jsou to Vosy, Ptáci či Žáby).

Z benešovského oblastního „divadla před zrušením“ odešel Smoček do brněnského Divadla Julia Fučíka, které ještě před ostravským Divadlem Petra Bezruče překonávalo úzké vymezení „divadla pro děti a mládež“, aniž tím dětské a mladé publikum trpělo (ba dokonce právě naopak), a kde mu ředitel Zdeněk Dinter poskytl v rámci dobových podmínek všechny dostupné možnosti uplatnit svůj talent tak, že si vydobyl pověst jednoho z nejnadanějších mladých režisérů. Dobové podmínky mu sice i tak dovozovaly rozvinout své téma jen v příslušných mezích, přesto ale v určité šíři, která současně ukazuje, že to, co bychom mohli nazvat Smočkovou „monotematicností“, neznamena žádnou dramaturgickou omezenost, ale právě jen svébytné vidění, schopné se uplatnit na nejrozumnějších látkách a v dostatečně širokém rejstříku konkrétních žánrově-stylových řešení.

Proti socialistickorealistické přiblíženosti, již se vyznačovala inscenace dramatizovaného Deníku Anny Frankové na Vinohradech z téhož období, měla Smočkova jevištní interpretace stejně předlohy v Divadle Julia Fučíka r. 1958 všechny znaky moderního divadla: tak jsme tenkrát říkali divadelním kreacím, ve kterých každý detail (ať to byl zvuk, pohyb, slovo, výkřik, gesto, rekvizita či jednotlivá mizanscéna) měl svůj přesný tvar a místo ve vztahu k ostatním, v jejichž kontextu nabýval svého právého vyznění a spolu tvořil smysl inscenace, neredukovaný na zjednodušené „ideové poselství“.

Taková prokomponovanost, založená na důmyslném a při veškerém realismu protinaturalistickém řešení jevištního prostoru jako prostoru dramatického a související se suggestivní atmosférou, dosahovanou všemi jevištními prostředky, mezi nimiž ovšem nejpodstatnější byla minuciózní práce s hercem, byla tehdy charakteristická pro Radokovy režie a také Smoček se v tomto ohledu od Radoka leccemu naučil (Radokovi tehdy asistovali např. i Kačer, Vymětal a Moskalík a už proto nelze jeho vliv na celou režisérskou generaci ani v této souvislosti přejít bez povšimnutí).

Preciznost, důslednost v nárocích na všechny spolupracovníky – nevynucovaná příkazy, natož křikem, ale soustavným, ba tvrdohlavým „tichým“ úsilím při otvírání jejich vlastních možností – a v neposlední řadě smysl pro realistický detail, vyplývající z úcty k autentickému faktu, který se nestává pouhým „výrazovým prostředkem“, natož „znakem“, i když v kontextu nabývá symbolického smyslu, to všechno byly už při inscenaci Deníku Anny Frankové ovšem především zcela „smočkovské“ vlastnosti.

Co hlavně dělalo z této předlohy typickou „smočkovskou“ inscenaci, bylo ovšem divadelní zkoumání trvanlivosti toho, čemu říkáme „lidské“ a co se pod tlakem nehumánních podmínek tak snadno hrouští. Už v této inscenaci šlo Smočkovi o člověka v ohrožení, tedy o téma, ke kterému se bude stále vracet. Židovská rodina z Deníku Anny Frankové se musela skrývat; skrývat se musel i hlavní hrdina Pavlíkovi hry Labyrint srdce, kterou Smoček inscenoval (a do jejíhož textu sáhl i jako výborný dramaturg) v DJF r. 1960. I zde bych mohl poukázat na rozdíl této inscenace a inscenace plzeňské, pod kterou byl podepsán jistě velmi dobrý režisér Václav Špidla;

řeknu jen, že i v tomto případě se projevil rozdíl mezi režisérem směřujícím k požadovanému ideovému vyznění a režisérem realizujícím své vlastní téma, související s důsledně uplatňovaným individuálním viděním člověka a světa, jakým je Smoček.

Za svého působení v Brně inscenoval Ladislav Smoček poprvé – a hned úspěšně – i Goldoniho Poprask na laguně. Smysl pro komediální charakterizaci prokázal už v postavě Krutického jako herce. To, co mu umožňuje vést vynikající stavbě charakteru své herecké spolupracovnice, není ovšem jen vlastní herecké citění, ale právě svébytné citění a vidění člověka, které může nejlépe realizovat právě jako režisér a spisovatel. V této rovině je Smočkovo umění spjata s celou velkou tradicí, jejíž součástí je i komediální dílo Goldoniho, se kterým se tedy nesetkal náhodou a ve kterém mohl uplatnit ten pohled na lidského jedince jako na charakter, který se rozvíjel v evropské kultuře z toho, co bylo založeno už v antice.

Už v antické kultuře – a pokud jde o divadlo, zejména v komedii – se totiž stává možný pohled na člověka (včetně pohledu na sebe samého) jako na někoho jiného, koho lze pozorovat a zpodobit z odstupu, takřka jako v třetí osobě. Není přitom ovšem pozorován a plasticky zpodobován jen jako zcela odlišný od všech druhých, nýbrž jako někdo, kdo je sice zvláštní a osobitý, ale přesto v něm současně můžeme vidět člověka vůbec; z hlediska komediálního snížení tedy celý živočišný druh, ke kterému se můžeme a musíme počítat. Jenom tehdy a tam, kde je možný takový způsob vidění a zpodobování, je možné to, čemu se říká etologie a čím se rozumí studium chování (eto-, etho- z řeckého ethos, tj. mrav); jaký je Smoček originální „etolog“, dokázal pak ovšem zejména v inscenacích svých vlastních her.

Než byla napsána první z nich, odešel ovšem nejdříve na Radokovu výzvu z Brna do Prahy, kde se stal režisérem Laterny magiky. Jenže Radok byl zrovna v té době z funkce šéfa Laterny magiky – po předvedení fascinujícího Otevírání studánek oficiálním místům – odvolán a Smoček, i když se tu setkal ještě s Milošem Formanem, Jánem Roháčem a Zdeňkem Mahlerem, což pro něho jistě nebylo bez užitku, nedostával v důsledku tehdejších potíží tohoto divadla žádné samostatné úkoly. O konkrétní inscenaci začal uvažovat vlastně až s Milošem Hercíkem, ředitelem Státního divadelního studia, do jehož rámce byla Laterna později převedena; to už šlo o hru Piknik, kterou mezitím napsal. Jednání, která se v té souvislosti vedla a jichž jsem se zúčastnil jako jakýsi soukromý Smočkův dramaturg, vyústila však nakonec v založení divadla, jemuž jsme dali název Činoherní klub a které by nemohlo zahájit činnost, kdyby mu J. R. Pick, tehdy šéf souboru Paravan, působícího rovněž v rámci SDS, neposkytl prostor v sále v ulici Ve Smečkách; tam měl Piknik koncem února 1965 premiéru.

Příběh jedné americké hlídky z války s Japonci, tedy opět příběh několika lidí v ohrožení, se nikoli náhodou odehrává v džungli. Nejde jen o to, že se jejím prostřednictvím válečné ohrožení ještě stupňuje. S přírodou jsou konfrontováni lidé, pro které nepředstavují ohrožení jenom Japonci, ale kteří – ještě předtím, než je nepřítel zlikviduje – se málem zlikvidují sami, a to pod hvězdami, které je z „plácku v džungli“ možné zahlédnout a o kterých uvažuje jeden z nich. Studie chování tím nabývá přírodně-kosmickou souvislost

a předvedené situace se stávají modelem obecné lidské situace, k jejímuž zvládnutí nemají lidé dost rozumu. Promítané zprávy o postupu Japonců, vyfukávané psacím strojem, a čtyři židle před zeleně potaženými paravany, představující scénu, dodávaly sytější realismu – lépe: autentickému – hereckému projevu potřebný odstup, bez kterého by nebyl dostupný obecnější smysl toho, co jako by vyzývalo k plnému diváckému ztotožnění s předváděným dramatem.

Prostředkem zajišťujícím podobný odstup se zhruba o rok později v Podivném odpoledni dr. Zvonka Burkeho s jeho záměrně „naturalistickou“ scénou stalo obzazení senilního „vědce amatéra“ hrál populární představitel soudobých filmových mladíků Pucholt a starou ženu Hálek, který měl tehdy ještě ne zas tak blízko do čtyřicetky. Mezi několikaletým žánrovým označením, které se hře v kritice dostalo, nechyběla ani groteska, ani fraška. Jestli se i samotnému Smočkovi zdálo vhodné pracovní označení psychologická crazy-komédie, kterého jsem se dopustil, bylo to z dobrých důvodů; při veškerém odstupu u něho nikdy úplně nechybí možnost jistého specifického „vcítění“, které je u komedie takového druhu ovšem jistě menší než u „středního žánru“, ke kterému inklinuje Piknik. Přesto je ale i zde přítomno a poukazuje k jiné tradici spolutvořící evropskou kulturu, k tradici budující na ztotožnění s druhým: mám samozřejmě na mysli tradici židovsko-křesťanskou a křesťanské pojetí druhého jako bližního. Pro Smočka je totiž pohled na konkrétního člověka jako na exemplář patřící k jistému živočišnému druhu vždycky i pohledem nejenom na člověka vůbec v abstraktním smyslu, ale i na každého člověka, tj. také na sebe, který k tomuto druhu rovněž patří a který je stejně ubohý a směšný jako ten, koho herec vystavuje mému pohledu.

S touto druhou tradicí souvisí u něho také to, co je snad nejlépe možné označit Averbachovým termínem jako kreativita a co je širší než grotesknost, protože se to netýká jen slučování racionálně neslučitelného, natož racionálního ustavení jakési absurdní perspektivy, zdegenerované v pokleslé komedii na pouhou sérii gagů. Jde tu totiž o všechno, co je výrazem fenoménu, kterému můžeme říkat lidské „stvoření“, a to v celé názornosti jeho smyslových projevů. Jejich představení ve Smočkových inscenacích nesouvisí s naturalismem v běžném smyslu, ale s naturalností: ta je pak jenom jiným jménem pro to, co má lidské stvoření společného s přírodou, od níž se cítí odděleno, ale ke které přesto patří, i když ji už málem zničí.

Po uvedení Podivného odpoledne – v jednom večeru s komediální etudou Bludistě – inscenoval Smoček v Činoherním klubu Spasení Edwarda Bonda (v říjnu 1968) a pak svou další hru Kosmické jaro (v březnu 1970). Obě inscenace se nedočkal takového ohlasu, jaký by si zasloužily, z pochopitelných důvodů, patrných z jejich vrocení. To byla škoda zejména v případě druhého titulu, ve kterém téma člověka v ohrožení nabylo – poprvé v našem divadle – už přímo ekologického rozměru (ekologického v nejhlubším – tedy také duchovním – smyslu). V době příznivé spíše politické aktualitě, ve které šlo i o to, nakolik bude vůbec možné pokračovat v rozvíjení toho nejlepšího, co šedesátá léta přinesla, jako by nebylo možné ani domyslet konsekvence zvolené látky do všech kompozičních důsledků; myslím, že má

Smoček povinnost – a dostane snad i příležitost – se k této velkoryse rozvržené skladbě vrátit.

Vnější podmínky nedovolily už ani dokončení práce na další původní hře Jednou k ránu, s jejímiž zkouškami začal Smoček v r. 1972, kdy si soubor přestával být jistý, bude-li mu dovoleno dále existovat. Po tvrdém zásahu do jeho složení, které začalo výměnou šéfa, a po následujícím postupném nedobrovolném odchodu řady z těch, kdo měli nezanedbatelný podíl na utváření jeho podoby i specifického tvořivého klimatu (v polovině sedmdesátých let musel odejít i Jan Kačer, který mohl ještě krátký čas po změně vedení pokračovat ve své „čechovovské řadě“ díky národnímu původu inscenovaného klasika), doprovázeném stažením řady základních titulů, mezi které patřily na předním místě jeho vlastní hry – diskvalifikované úředním zařazením mezi „absurdní dramatu“ –, nezbyvá Smočkovi nic jiného než se uchýlit k inscenování nenapadnutelných her, jakými jsou Poprask na laguně (1973) a Mahenův Chroust (1974).

Jaké byly osobní Smočkovy pocity v těch letech vystihuje dramatická etuda Smyčka, kterou napsal anglicky v r. 1972 a která byla uvedena pod pseudonymem souborem La Mamma v New Yorku v r. 1974 a kterou si sám inscenoval téhož roku v Curychu, kam mu bylo nakonec dovoleno i v dalších letech pravidelně zajíždět a kde se věnoval i pedagogické činnosti. V rámci Smočkových etologických studií se v této hře – pomocí realizované metafory – zkoumá dosah rčení, že si člověk zvykne i na šibenici, a to nejen z hlediska lidské adaptační pružnosti, ale i schopnosti člověka idealizovat si vlastní – byť pořád horší – situaci, která se schopností zvyknout si na všechno zhusť souvisí.

K jistému oživení umrtveného souboru dochází vlastně až na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, a to – samozřejmě – zejména právě zásluhou Smočka, který po Leonovově Vlkovi (1976) a vlastní dramatizaci Dostojevského Strýčkova snu (1977) inscenuje nejdřív (1978) O'Neillovu

Cestu dlouhého dne do noci, kterou si sám přeložil, a pak na začátku osmdesátých let Zuckmayerova Hejtmana z Kopníku (1980) a Horváthovy Povídky z Vídeňského lesa (1981): v těchto třech inscenacích obnovuje působivost herectví souboru, doplněného některými novými silami. Vrcholem tohoto úsilí je vynikající inscenace Gogolových Hráčů z r. 1982, která je na repertoáru Činoherního klubu do dneška.

Po obětavé práci na Láznovského hře Dobrodružství z r. 1981 a Ostrovského Lese, inscenovaném o rok později v dočasném působišti ČK v Klicperově divadle, se Smoček po otevření rekonstruovaného divadla v ulici Ve Smečkách konečně obrátil r. 1987 opět k vlastní hře, když inscenoval aktovku Na kopci – jejíž původní rozhlasová podoba je z r. 1967 a divadelní podoba byla poprvé uvedena 1983 v Curychu – společně s Drátenickou svatbou J. Synga pod společným názvem Krásné vyhlídky. O navázání na přerušenu nit svobodnějšího rozvíjení svého tématu šlo pak Smočkovi i při setkání s velkým etologem moderní literatury E. Canettim, jehož Svatba měla pod názvem Dům v Činoherním klubu premiéru r. 1988, ale vzhledem k tomu, že nebyl angažován jeden z jejích hlavních představitelů L. Suchařípa, prakticky se nehrála; snad by měla být obnovena. Většího ohlasu z prací poslední doby se tak mohla dočkat teprve inscenace Hamptonovy hry Nebezpečné vztahy na Nové scéně (překlad manželé Smočkovi); patří k tomu nejlepšímu, co má činohra ND v repertoáru (škoda jen, že si Smoček Laclosův román i nedramatizoval sám). Plánovaná nová inscenace Podivného odpoledne dr. Zvonka Burkeho – který se ve světě stále hraje – v Činoherním klubu v letošní sezóně by se tedy měla stát už skutečným zahájením nové etapy na cestě, která nebyla ukončena.

JAROSLAV VOSTRÝ

P. S. Omlouvám se, že připojená fotografie, kterou jsem vybral ze svého archivu, není „pracovní“, ale Smoček se – jak to odpovídá jeho povaze – nedával při režirování fotografovat.

Ladislav Smoček (vlevo) a sir Peter Daubeny, který přijel v r. 1972 pozvat Činoherní klub k druhému hostování na Světové divadelní sezóně; hostování se už neuskutečnilo / Foto VILEM SOCHŮREK



Divadlo v rozpacích

Uvádíme zde část obsáhlého rozhovoru, který poskytl rusistovi Tomáši Glancovi v Praze GEORGIJ FJODORVIČ KOVALENKO, Moskván, narozený v Kyjevě, odborník, který se zabývá českým uměním – hlavně divadlem a malířstvím. Je vedoucím vědeckým pracovníkem Sektoru umění socialistických zemí v Celosvazovém vědeckovýzkumném ústavu věd a umění.

Na celém světě se už dlouho mluví o krizi divadla. Myslíte, že tato krize skutečně existuje? Jaký stav divadla je podle vašeho názoru označením „krize“ míněn? Jaké rozdíl by v tomto ohledu vznikly srovnáním českého a sovětského divadla?

Na tuto otázku bych nechtěl odpovídat nijak rozsáhle. Ačkoliv nyní o tom mluví snad každý. U nás i u vás. A dala by se shromáždit celá knihovna úvah o příčinách této krize. Mám dojem, že příčiny jsou hlavní a vedlejší.

Jsem si naprosto jistý, že krize bude v divadle vždy, kdy se divadlu samému zachce. V jakém smyslu? Taková krize nevyhnutelně musí propuknout ve chvíli, kdy se divadlo přestane spoléhat samo na sebe, že je uměním naprosto samostatným, věcným, že má to, co není v žádném jiném umění. To znamená, že krize propukne tehdy, když se divadlo začne ohlížet po sousedníchruzích umění, po filmu, televizi, různých šou atd.

Proč mluvíme o krizi divadla? Proč nemluvíme například o krizi malířství? Malířství se přece nikdy nezříkalo barev, plátna, prostředků, které jsou vlastní jen jemu. Jistě, zejména ve 20. století se škála těchto prostředků velmi rozšířila – ale všechno to jsou prostředky malířství, a ne jiných druhů umění. Divadlo naší doby z nějakého důvodu naprosto opovrhne svými prostředky a možnostmi, přejímá je od filmu, televize, od různých masmédií. Podrobuje se revizi sama struktura divadelního díla, její složky, divadlo se čím dál víc vzdaluje samo od sebe. Hranice divadelního díla jsou dnes tak nečetelné, že vznikají díla, která nemají k divadlu prakticky žádný vztah. Toto tápání a hledání na nesprávném místě vyústilo v krizovou situaci. Krizi však neprožívá divadlo, ale všechny ty formy, které suplují formy divadelní. Ve chvíli, kdy se divadlo rozvzpomene samo na sebe, odpadnou všechny důvody hovořit o krizi.

Jakou krizi mohou prožívat Aischylova, Sofoklova, Shakespearova nebo Čechovova dramata? Krizi prožíváme my všichni, protože tato dramata postrádáme na současné scéně. Divadlo potřebuje návrat k divadlu.

Co se týče druhé části otázky, situaci u vás ani u nás bych nenazýval krizovou. Nevím, jak ji pojmenovat přesněji. Ale u vás i u nás je to situace přirozená. Opaakuji, že situace je přirozená, avšak příčiny, které ji u vás i u nás vyvolaly, jsou nepřirozené.

V obou případech byl narušen přirozený proces vývoje. Byl narušen násilně, mocenskými prostředky, cestou porušení, přerušování procesu.

Doba, o které teď mluvíme jako o stagnaci, znemožňovala divadelnímu dílu, ale i každému dílu kteréhokoliv jiného druhu umění, možnost, aby bylo zasazeno v čase, stalo se součástí procesu, bylo přirozeným pokračováním toho, co se v umění dělo předtím a souviselo s tím, co bude následovat. Rodilo se umění, které vyrůstalo bez živného kyslíku pravdy, mimo skutečnou kulturní tradici. Samozřejmě že toto období nebylo úplně mrtvé, objevovala se skutečná díla. Ale byla jakoby na samé hranici, na nejzazším stupni přípustnosti. Leccos bylo v těchto dilech přebujelé v některých svých projevech. Něco odumíralo. Dalo by se o tom uvažovat dlouze, ale to patří přece jen spíše do oblasti sociologie. O nejlepších dilech stagnační doby je třeba říci, že to nejdůležitější, co je odlišovalo, vydělovalo z šedivého průměru, byl pokus mluvit pravdu. Třeba zastřeně, v jinotajích, ale přece jen pravdu... Divadlo Na Tagance je toho jasným příkladem. Vysokij také. Zrodilo se umění, které bych nazval uměním klást odpor. Toto umění nemělo všeobecnou platnost, z hlediska státní hierarchie se pohybovalo někde na periferii, často nemělo odezvu u publika, ale existovalo. A v mnohém připravilo naši dnešní společenskou situaci.

A právě nyní se o našem divadle stále častěji mluví jako o divadle, které je v rozpacích, neví, co je dnes třeba, není připraveno na dnešní rozhovor s divákem.

Tato situace je snadno vysvětlitelná. Svoboda – to je obrovská zodpovědnost. Dnes není třeba odmítat, ale upevňovat. Ne všichni jsou na to připraveni. A co víc – „stagnační situace“ sloužila mnohým jako oprávnění jejich vlastní tvůrčí neschopnosti: nedovolili, neumoznili, jo, kdybych mohl, kdyby se dalo... Dnes tohle všechno odpadlo. Režisér má naprostou svobodu. A mluví se o tom, že se v divadle nic neděje.

Nejsou současné hry, zastaralé věci, které ještě včera byly aktuální, ztratili jsme přístup ke klasice... To všechno budeme muset překonat. Budeme muset budovat svobodné umění. A to nejde ze dne na den.

Je tu ještě jedna velmi důležitá věc. Když jsou v umění násilně přerušeny určité procesy, když je rozčleněno období stagnace, nutně se musí při každém pokusu o obrodu vrátit tam, kde byl jeho vývoj přerušen. V životě umění nemohou být mrtvé zóny. Nelze je přeskočit. Musejí se zaplnit. Tento proces návratu, proces navázání přerušené kontinuity času je bolestný a dlouhodobý, ale nevyhnutelný.

Zdá se mi ostatně, že se v českém divadle odehrálo – a odehrává – něco podobného. Jenom se tu všechno projevilo výrazněji a ostřeji.

Byla přetržena souvislost času. Byl přetržen vývoj umění. České divadlo konce 60. let, to bylo divadlo nejvyšší světové úrovně. Ne náhodou nazval Kenneth Tynan Prahu hlavním městem evropského divadla. Potom to v Praze odmítli. Nechtěli, aby to tak bylo. A teď je už dvacet let profil českého divadla prostě nijaký. Nenajdeš tu

vrcholy ani propadáký, všechno je stejné, monotónní, jako by někdo srovnal kdysi členitou krajinu.

Nezdá se mi, že by to byla krize. Krize – to je přece jenom projev něčeho živého, co na své cestě bloudí, prožívá rozpaky. Já mám pořád pocit, že české divadlo žije nějakým divným životem – mimo čas, mimo prostor, mimo svět. Konají se představení, divadla hrají, ale život se zastavil, nebo někam zmizel. Nemohu jmenovat jediného velkého režiséra, který by byl srovnatelný dejme tomu s Radokem nebo s Krejčou, nemohu jmenovat jedinou hru, kterou by bylo možné postavit vedle mohutné vlny české dramatiky konce 50., začátku 60. let. A co je zajímavé: zdá se mi, že se neobjevily dokonce ani žádné velké herecké osobnosti, na které byla česká scéna vždycky tak bohatá. Samozřejmě to tak není, osobnosti tu jsou, ale není to znát, nemohou se projevit, scéna jim nedává možnost, aby se rozvinuly v celé své šíři. Celkový profil divadla zbavený osobitosti z nich dělá herce nevýrazné, průměrné, znemožňuje jim dosáhnout skutečných vrcholů.

O tom všem se dá dlouze hovořit. Zmíním se ještě o jedné věci. V poslední době začalo v českém divadle zaujímat stále větší místo umění tzv. malých scén, čili divadel studiového typu. Je jich opravdu hodně, stále vznikají další, zrodilo se celé hnutí. Těší se přízní mládeže, která na ně chodí ochotněji než do kamenných divadel. A přece jsem hluboce přesvědčen, že jejich tvorba obraz českého divadla posledních dvaceti let nezměnila. Jistě, je to v Čechách zakořeněný, národní typ divadla. A vlastně po celé 20. století taková divadla v Československu vždycky byla. Ale... takový typ divadla může plnit svou funkci, rozvíjet se, jít kupředu jen pod jednou podmínkou: pod podmínkou dialogu s klasickým typem divadla. Dialogu stálého, každodenního. Je-li z tohoto dialogu jeden z účastníků vyloučen, řeč druhého se nezdravě rozbíjí, vývoj malé scény probíhá nepřírodně; určité – estetické – funkce není v jejích silách plnit. V současném českém divadle prakticky neexistuje v uměleckém smyslu slova – klasické divadlo, tedy jeho akademický nebo klasický model. Proto je také hnutí studiových divadel v mnohém živelné; tím, že je dnes takových divadel deset a zítřka jich bude padesát, se obraz umění nemůže změnit. Může se změnit pouze tím, že se objeví závažný a silný oponent těchto scén v podobě divadla klasického typu.

Připomenu jednu situaci, kterou všichni ještě pamatují: Čechovovy Tři sestry v Divadle za branou a Višňový sad v Činoherním klubu. Tato představení se hrála současně a probíhal mezi nimi velmi ostrý estetický dialog, plný vnitřní energie. Obě tato divadla ho aktivně vedla.

Modely, představy, návaznosti

Napsal jsem posledně, že v podstatě jde v umění o to nově koncipovat invariantní situace člověka v období velkých revolučních přeměn společenských, ekonomických, vědeckotechnických. Snažil jsem se v této souvislosti ukázat, jak se to promítá i do komunikačního principu divadla. Snad mně bylo v tomto duchu dobře porozuměno: Nechápu z tohoto aspektu komunikaci už jenom jako přenos informace od tvůrců inscenace k divákům, ale jako způsob totálního soužití se světem, jenž vzniká od prvního okamžiku tvořivého procesu. A do něhož stejně tvořivě vstupuje divák. Je to tvorba modelu, který odráží přítomnost, anticipuje budoucnost, navazuje na minulost a je navíc s to vyslovit cosi, co není ani nebylo, je představou o tom, co ve skutečnosti ještě ani neexistuje.

Dnešek, tato doba vstoupily do hronovského repertoáru logicky a zákonitě jako vůle a úsilí modelovat současné procesy společenské. Pojem společností je koneckonců vždycky pojmem filozofickým — a tedy všechny pokusy o takový model mají v sobě vždycky pozitivní tendenci. Tím, že překračují — či alespoň chtějí překročit — určitá tematická zúžení a míří přinejmenším ke kladení širších otázek, prodírají se ke koncepčnímu myšlení. Byl bych velice nerad, kdyby vznikl dojem, že se o něco podobného až doposud naše amatérské divadlo v části svých inscenací nesažilo. Ale Hronov 1989 ukázal, že v kontextu všeho přítomného dění i myšlení o něm se tato filozofičnost (odůvodněný názor na celek společenského systému a postavení člověka v něm) stává naprostou nezbytností. A že samo obecně si takovou koncepčnost žádá. Že se nechce spokojit s pouhým odrazem jistých jevů, ale chce, aby tyto jevy byly zařazeny do vztahů, v nichž se vyjeví alespoň nějak onen filozofický smysl. Je nepochybné, že Majakovského Ledová sprcha je dílem, které v socialistické dramatičce svým krutě nemilosrdným útokem na direktivně-administrativní řízení a všechny chyby, jež plodí, zaujímá stále velice významné místo. I proto, že se do důsledku snaží dostat zvolenému žánrovému řešení — satirě — a nechce se vyhnout ničemu, co pokládá za nutné demaskovat a vypálit. Je proto přirozené, že nemohla dnes zůstat stranou zájmu, že ji amatérské divadlo muselo nalézt a muselo se o ni pokusit. Stejně tak je přirozené,

že muselo najít cestu k Michailu Bulgakovovi. I v jeho díle jsou položeny v tomto filozofickém duchu četné otázky, které mohou přítomnosti pomoci vytvořit model, v němž bude společensky reflektovat sebe sama. A tak na 59. JH přijíždí Metra Blansko s inscenací Příliš horké lázně a Jirásek z České Lípy s vlastní dramatisací Bulgakovova románu Mistr a Markétka. Z jistého hlediska jde o dvě inscenace, které svou dramaturgickou volbou nejprůběžněji nabízejí onen společenský odraz přítomnosti. Nikoliv předmětem svého zobrazení, ale problémem, který otevírají. Československá inscenace je v Hronově přijata s hlubokým zájmem, oceněním, soustředěním. Neboť diváci v ní cítí i objevují právě onu vůli rozevřít průhled do celku společenských vztahů, v nichž si člověk svým jednáním hledá místo a tím určuje i analyzuje hodnoty své i hodnoty obecné. Zatímco Příliš horká lázeň tohoto ocenění a tohoto soustředěného zájmu nedosáhne. Dokonce si myslím, že byla až příliš přehlédnuta touhla této inscenace podobit styl Majakovského stylu poetiky blanenského souboru. Ale dovedu to pochopit, vysvětlit. Byl tu prostě postrádán onen ponor do filozofické podstaty, ona koncepčnost postihující smysl společenského celku i povahu jednání subjektu.

Abych nezůstal u jediného srovnání, připomínám jenom, kolik energie a času věnovalo hronovské obecně na to, aby se dopátralo této koncepčnosti, této filozofické reflexe přítomnosti v inscenaci hry Tadeusze Rózevice Stará žena vysedává, s níž se představil soubor AHA! z Lysé nad Labem. Nebylo to z mnoha důvodů snadné; někdy to byla námaha až beznadějná. Přesto však byla podstoupena — a naprosto oprávněně — neboť tu existoval pocit, že v tom, co jsme viděli a slyšeli, je obsaženo něco, co zní naší přítomností, byť o ní bezprostředně nevypovídá. To jest už tím, co odráží, jaký předmět zobrazení volí. Ale tím, jaký má v sobě problém, jehož filozofické společenské kontury byly přes všechny potíže s jejich pojmenováním a formulováním hmatatelné.

Majakovského Horká lázeň osvětluje společenskou skutečnost dvacátých let — tehdy přítomnost, pro nás minulost — v Sovětském svazu z předjímání vyššího stádia. Příchod delegátky z budoucího času komunismu je anticipací časovou i významovou.

„Probouíme“ se do budoucnosti, abychom lépe pochopili přítomnost i minulost. V Mistrovi a Markétce se rovněž vracíme do sovětské reality dvacátých a třicátých let. A ještě dále: na sám začátek našeho letopočtu, do biblického Jeruzaléma. Jedna minulost se prolíná s druhou, jak říká Z. Mathauser, vzniká anticipační smyčka — či její základ —, kdy časovému vývoji či významové hierarchii „nadběhneme“ a „zpětně vysvětlujeme ze stanoviska pozdějšího či vyššího stádia stádium ranější či nižší“. Říkám záměrně základ anticipační smyčky, protože se u Bulgakova definitivně dotváří teprve pásmem Wolanda a jeho družiny. V nich se totiž spojuje znalost minulosti a bytí v přítomnosti s předvídaním budoucnosti v úhrnný obraz celku světa a postavení člověka v něm. Tato — chcete-li — „nadpřirozená síla“, jež prochází věky, do sebe vtahuje celistvost plynutí času, v níž je teprve plně důsaznosti možné obsáhnout to, co

rovněž říká Mathauser ve své podnětné studii Literatura a anticipace. „Anticipace je návratem člověka k sobě skrze nadběhnutí sobě samému, nadběhnutí svému vlastnímu pohybu vpřed“.

Doba, v níž žijeme, je tvorbou představ o budoucnosti. Nezačínáme však z nulového bodu. Máme už hodně za sebou, mnohým jsme prošli. Tato minulost je trvalou součástí naší přítomnosti, musíme ji pochopit, abychom pochopili i to, co je dnes. To, jací jsme dnes, v sobě nese i to, co bylo včera. Proto ona filozofická reflexe přítomnosti nabývá svou filozofickou dimenzi i prožitkem minulosti. Nikoliv náhodou přejmenoval soubor JELO Kajkovu Proměnu na Přeměnu. Chtěl tím — alespoň se domnívám — dát zřetelně najevo, že míří také k tomu, aby sebe sama jako tvůrce inscenace i náds jako diváky uvedl do změny času, do toku doby — a tím vybudivoval onu významovou hierarchii. Abychom všichni procítili a pronikli k něčemu, co se snad dá nazvat jádrem národního společenství a uvědomili si jeho přítomnost jako dynamiku vývoje podmíněnou minulostí.

A jsme-li schopni poznat tuto konstantnost vývoje — konstantnost ve smyslu principu, jenž uspořádá veškerou komunikaci —, pak někde nutně nastává i moment anticipace. I když tu představa o budoucnosti není tak explicitně vyjádřena jako v textu Majakovského. Nicméně — v tomto trvalém plynutí času, v těchto výstupech z chronologie, kde se protíná několik časových rovin, je vždycky zároveň obsažen impuls k tomu, abychom inscenaci chápali jako — také — komunikaci modelem, v němž se nějak prosazují naše přání, sny, představy o tom, co není uskutečněno a třeba ani uskutečněno být nemůže. Je to v každém případě pohled do budoucnosti. I když tu nejde o prognostiku, která vzniká do budoucnosti na „kauzálním mechanismu“, ale právě o anticipaci uměním, divadlem, jež tvoří svůj model světa jako výraz subjektu, jenž vstupuje do říše svobodně tvořivé budoucnosti. Subjekt se předvádí jako síla, která je schopná být stále a znovu nositelem jakýchkoli budoucích činů, budoucího jednání.

Bylo by pošetilé tvrdit, že všechno už bylo ve všech inscenacích 59. JH, jež usilovaly o tuto komunikaci, provedeno zřetelně, průkazně, se vši uspořádaností, jež divadelní jazyk této komunikace vyžaduje. Ale tendence k tomu byla naprosto nepochybně patrná. Četné inscenace se úporně prodíraly k tomu, aby byly modelem, v němž návaznost na minulost je skokem k filozofické koncepci současnosti a neměně tak otevřenými dveřmi do oné tvořivé budoucnosti, jež dává nekonečné šance k tomu, abychom realizovali své alternativní řešení. I z tohoto hlediska alternativ je asi nutně chápát diferenciaci divadelního jazyka amatérského divadla. Hledá si nejružnější způsoby, jak tyto modely uskutečňovat. Ale nejde jen o alternativu stylového a žánrového řešení inscenace. Jde také o alternativu reálného lidského jednání jako vědomého, zaměřeného a kolektivního působení lidských subjektů na jejich přírodní a společenské prostředí. Koneckonců — je to stále otázka komunikace jako možnosti navazovat divadlem bezprostředně styk se světem a přetvářet jej.

JAN ČISÁŘ

Neznámé známé THEATRUM MOBILE

(POHLED DO ŽIVOTA
AMATÉRSKÉHO
PANTOMIMICKÉHO
SOUBORU)

TEN, KDO ZA VŠECHNO MŮŽE

Když se Josef Tichý vrátil v roce 1981 do rodné Čáslavi, mohl uskutečnit dávnou úmluvu s přáteli, že budou hrát divadlo. V roce 1982 se přihlásili na městském kulturním středisku jako amatérský divadelní soubor. Dostali místnost na zkoušení a tak začala práce, která dodnes neskončila.

PRVNÍ PŘEDSTAVENÍ

Vyvěsili plakáty po celé Čáslavi a přišlo tehdy asi padesát lidí. Josef Tichý hrál krátké pantomimické etudy v klasickém, čistém pantomimickém pohybu. Eduard Stočes ho doprovázel na klavír. „Ověřili jsme si, že budeme moci společně pracovat, a tak jsme začali připravovat druhé představení.“

ÚTĚK OD KLASICKÉ PANTOMIMY

„Uprostřed práce na dalším představení jsme si najednou uvědomili, že nemůžeme pokračovat v klasické podobě pantomimy, neboť vyžaduje intenzivní fyzickou přípravu, a my jsme se scházeli dvakrát týdně po dvou hodinách (to zůstalo dodnes). Začali jsme tedy hledat nějaký jiný tvar, něco, co by s lidmi silněji komunikovalo.“

JEDNOHUBKY

Představení premiérované v roce 1984. Krátké, nepointované etudy, na klavíru seděla vypanělá figurína Růžena (později ji nahradili živou), občas na ni posvítili. Scéna byla téměř prázdná, bez dekorací. Představení se líbilo, několikrát ho reprizovali.

ZRUŠENÍ AUTOCENZURY

„To se nám podařilo při práci na dalším představení, které se jmenovalo – Dokumentární pořad (premiéra 1985). Do skupiny jsme přibrali dvě pěkné a dobré herečky. Vršili jsme nápady, někdy naprosté hlouposti, ale nikdo se nestyděl je předvést. Hodně nápadů jsme zahodili, nejlepší vybrali. Pak jsme spojili nápady s písničkami zkomponovanými již dříve ke zcela jinému účelu. Mám pocit, že to je naše dosud nejlepší představení. Dočkalo se deseti repríz, úryvek z něj jsme hráli také v roce 1986 na Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově.“

NĚCO JAKO „OVERSHOOT“

Série blackoutů s názvem Pochod (premiéra 1987). Střídaly se ve velmi rychlém tempu, vytvářely atmosféru útržků dialogů zachycených na nádraží. Kachličkový prospekt sprejovaný typickými nápisy dotvářel iluzi podchodu, kde se večer míjejí různé postavy. „Bylo to zajímavé představení, ale nerad jsem ho hrál, neboť jsme se střídali v šesti lidech a v takovém tempu jsem si nemohl odnést žádný prožitek z kontaktu s publikem. Přiběhl jsem, něco rychle udě-



Z představení Dobrý večer v Klubu Trojická v Praze



lal, diváci se něčemu zasmáli, ale já už byl v zákulisí a převlékal se na další výstup."

DIVADELNÍCI TAKÉ ŘEMESLNÍKY

Pustili se do rekonstrukce sálu, který měli k dispozici. Byly v něm ještě staré sklápěcí židle, dříve sloužil jako koncertní síň, později jako místnost pro konání schůzí. Velkou nevýhodou bylo, že herci neměli zákulisí. Kulturní středisko nemohlo poskytnout prostředky na rekonstrukci, ale účtovali alespoň malá vydání. Soubor Theatrum Mobile tehdy možná vydal příliš mnoho sil a energie na to, aby vznikla šatna, technická kabina, jeviště, hlediště s volnými sedadly (mohou je vyklidit pro cvičení), ale byl přesvědčen, že to, co dělá, je správné, a dnes se jim v příjemném prostředí dobře pracuje.

JEDNOHUBKY II

Na začátku nové divadelní sezóny roku 1987 oprášílo Theatrum Mobile staré Jednohubky, a to tak dobře, že s nimi vystupovalo na celostátní přehlídce Klubové tvorby 88 v Olomouci a v Praze na Ozvěnách KT 88 v Klubu Reznická.

ZVÍTĚZILA KVALITA

„Zkoušeli jsme potom ve velké skupině asi půl roku, ale k ničemu to nevedlo. Zjistili jsme, že to vězí v technické úrovni jednotlivců. Pak musela pravda prostě na povrch. Rozlučili jsme se s většinou herců a semknuli se do úzkého kruhu. Po čtyřech měsících vznikl pořad Dobrý večer (premiéra 1988).“

Foto JAN FORMÁN



PROGRAM

„Hlavně aby představení neměla nějakou moc velkou myšlenku. To, co máme na srdci, chceme ventilovat přes divadlo. Abychom mohli ostatním sdělit své pocity, nemůžeme vytvářet plakát. Navíc nejsme lidé, kteří by zvládli velká témata. Spíše nás zajímají banality, stereotypy, pseudorituály, jen ty mohou být v našem provedení komunikativnější. Připadá nám, že toto nám lidé uvěří a mohou se pobavit. Můžeme jim tak říkat něco o sobě a o nich, bude to od srdce, nebude to někde mimo nás.“

PROFESIONALIZACE

„... když budeme mít možnost hrát častěji, když někdo obstará propagaci a administrativu, když agentura bude prodávat a

nebude se plést do dramaturgie... Profesionalizace neznámá jen honorář, ale především mít čas a energii na kreativitu a neplýtvat s nimi na obchod.“

PANTOMIMA NA ÚSTUPU

„To ne. Jen setrvává na dobytých pozicích (s vypětím sil). Je překrývá komerčními tlaky, brání se, ještě odolává a vyčkává. Až se citlivost lidí opět zvýší, objeví se pantomima s vlajícím praporem Krásy v čele new-art revolution...“

MALÁ NAVŠTĚVNOST PANTOMIMICKÝCH PŘEDSTAVENÍ

„Pošetilců, co se povlečou večer přes půl města do nějakého starého baráku jen proto, aby viděli pár živých bláznů, kteří při lampíčkách hrají s odpustěním divadlo, těch ubývá. Do divadel se lidé nehrnou, protože tam na ně nečeká žádné překvapení. Nevěří divadlu. V našem mrazáku je divadlo dobře balzamovaná Mumie s dobře známou pachutí. (Jak se někde objeví kus čerstvého voňavého masa, hned na něj balzám a šup do mrazáku.) Z pantomimy se navíc podařilo udělat něco jako raritu nebo deviaci a namluvit lidem, že pantomima je když... von trhá kytičky, čichá k nim a voní tam nejsou a von nic neříká... Nejlépe vypnout mrazák, zahodit balzám a nechat nás chystat překvapení. Dát do toho alespoň tolik finančních prostředků jako do pop-music a přesvědčit ty, co přijdou, že něco prima uvidí a něco fajn prožijí a aby přišli příště.“

Připravila ANNA NOVOTNÁ

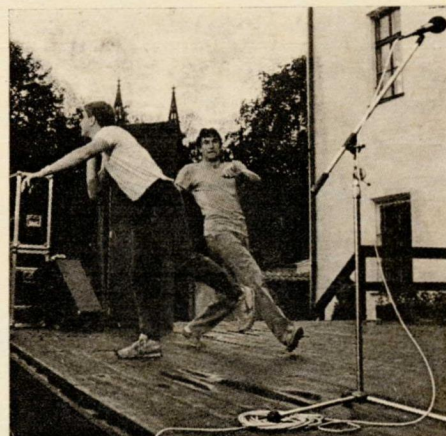
PŘEDSTAVUJEME...

mima, klauna a herce MICHALA HECHTA, který skončil svá vystoupení na pražské divadelní pouti a v polovině září odjel do Dánska. Ve svých osmadvaceti letech již reprezentuje v zahraničí nejen jako sólový mim, ale též jako úspěšný pedagog pantomimy. Mohl toho dosáhnout jen díky své nebyvalé pili, tvrdému tréninku a určité dávce ctižádosti.

Michal Hecht vystudoval střední odbornou školu strojní. K přihlášce na DAMU nedostal doporučení, a tak „z nouze“ zvolil vysokou školu strojní. V prvním ročníku se stal členem amatérského činoherního divadla Dialog v Plzni. V roce 1981 založil při VSSE vlastní divadlo LUKS (střídavě s ním spolupracovaly Zorka Valchařová a Markéta Potužáková). Zpočátku měli tvrdé podmínky, bez zkušebny, bez pódia hráli pro školy. Když chtěli vystupovat, museli si objednat od OKS sál za poplatek 50 Kčs a nesměli vybírat vstupné.

Ve výběru repertoáru vždy dával Michal přednost vlastní tvorbě. Úplně první představení – Pýcha –, připravené na motivy inscenace Josefa Dvořáka Má hlava je věčlín, bylo divácky úspěšné především mezi studenty a Michal byl odměněn za svůj herecký výkon cenou Akademického Brna.

Další představení Concerto Grosse, inspirované hrou Borise Hybnera, mělo pre-



Michal Hecht (vpravo) a náhodný divák / Foto LUBOMÍR HOGENAUER

miéru v roce 1983 a opět se setkala s diváckým ohlasem. To zřejmě rozhodlo, že se Michal orientoval pouze na pantomimu.

Schýza (1983). „Když mi bylo šestnáct let, rozhodl jsem se, že budu hercem, a kdykoli mě napadlo něco, co se mi zdálo být vtipné, zapsal jsem si to. Za pět let poté jsem spojil 115 poznámek v nesmyslné představení úletů a blábolů, a tak vznikla Schýza.“ Představení opět oceněno na Akademickém Brně.

Divadlo LUKS po sérii úspěchů přešlo pod OKS Plzeň 3. Konečně mohli zkoušet v přiděleném sále. Michal spolu s Petrem Tománkem hráli také po celé naší republice, převážně ve vysokoškolských klubech, v Plzni pravidelně jedenkrát týdně a vždy byl sál plný.

V roce 1984 vystupoval Michal již s novým představením Nemoc. Opět se jednalo o autorskou pantomimu, podle Michala činoherní, o psychiatrické léčebné a projektu, jak změnit člověka (první cena Akademického Brna).

Nestálost partnerských protějšků (po odchodu P. Tománka hrál Michal s Lubošem Tesařem z divadla Dialog, který přešel do profesionálního Divadla Vítězslava Nezvala v Karlových Varech) vedla Michala k rozhodnutí, že se zaměří pouze na sólovou pantomimu. V roce 1984 vystoupil s pantomimickými etudami Sny (na klavír doprovázel Vladimír Labík).

Po ukončení vysoké školy šel Michal na vojnu a v roce 1986 do divadla Alfa v Plzni jako loutkoherce. Tato práce ho příliš neuspokojovala, ale znamenala jedinou cestu, jak v budoucnu pracovat pouze v oblasti pantomimy. Pod KKS Plzeň pokračoval v činnosti divadla LUKS. První přehrávky podstoupil v roce 1985 s pořadem Sny (hudební alternace Milan Karpíšek a Zuzana Zatloukalová, členové hudební skupiny EFS).

Další Michalovy premiéry – Pouť (1986) a Dům (1987) – objely celou republiku. Od roku 1988 přešel Michal na tzv. svobodné povolání, pod Pragokonzertem přijal pozvání na turné do Rakouska s představením Sny a hned v roce následujícím odjel učit do soukromého amatérského divadla v Dánsku.

Přejeme Michalovi, ať všechny své sny časem promění ve skutečnost.

(ano)

Divadlo poezie a poezie světa

Ve svém vystoupení k udělení Nobelovy ceny (Potřeba poezie, 1984) věnoval Jaroslav Seifert pozornost faktu, že ve srovnání s jinými zeměmi a kulturami je v naší zemi poezie obecně velmi oblíbená. „Kde se bere,“ ptal se jeden z nejpovolanějších, „tak velká obliba poezie v této zemi a nejen obliba, jakási potřeba a snad i schopnost vnímat ji je tu značně vyšší než jinde.“

Seifert oprávněně hledá vysvětlení této otázky v historii, respektive v politice. Národ, jemuž bylo po staletí upíráno právo na národní identitu včetně jazyka, který ale stále žil a přežíval, národ, který ztratil (po Bílé hoře) svou politickou tvář, našel svou tvář jinde, v těch duchovních silách, které mu zbyly. A počínaje národním obrozením a konkrétně Máchou, byli to především básníci-lyrikové, kteří se stali mluvčími národa. Protože poetické a zejména lyrické vyjádření je ve své zkratce velmi přesné a má dar souznění. Souznění osobnosti a ducha básníka s psychikou čtenářů a posluchačů. „U nás jako by si duch národa pro svoje vtělení vybíral básníky a dělal z nich své mluvčí. Tato povaha lyriky myslím trvá. Básníci, lyrikové hnětli podobu národního vědomí a vyjadřovali národní aspirace v minulosti a hnětou toto vědomí i dnes. Národ si zvykl chápat věci tak, jak mu je podává básník,“ píše Seifert. A nezbývá než souhlasit...

Až na to, že manipulace s poezií (lyrikou) jako nezastupitelným darem ducha má i svou odvrácenou tvář. Danou tím školským a školometským „Co tím chtěl básník říci?“

Můj kamarád Martin Kopecký získal jednou 3. cenu na Strážnici Marušky Kudeřkové svou básní nebánsí o svlékání básně. Ta končila odpovědí na okřídlenou otázku asi takhle: „Co chtěl říci, řekl. / A mně se už předtím, / zdála ta báseň / skvostně nahá.“ A to je myslím kardinální odpověď na podobné otázky. Je rozdíl mezi pochopením poezie a výkladem, který suchopárně, podle osnov, hledá něco v něm. Ale to věděl už pan profesor Jaroslav Žák (viz Študáci a kantoři).

Ale tady jsme u kořene problému. Je to škola, která nás v zemi s bohatou básnickou tradicí naučí znát básníky a jejich dílo, nebo mít je dokonce rád? Je toho škola schopná? Na tuto otázku je jediná jednoznačná odpověď. Nikoli! Díky školním osnovám vznikají vzácně pokřivené obrazy i těch, kterým říkáme klasikové (Mácha, Neruda, Wolker). Nehledě na ty, kteří se do kategorie klasiků z těch či oněch důvodů nedostali. Pak je velká plejáda dobrých a velmi dobrých básníků, o kterých se prostě žádnou oficiální cestou nedozvíme. Právě důvody tohoto nevědomí nejsou vlastně podstatné, podstatný je fakt, že v této zemi poezie byla poetická tvorba degradována nejen na pár (desítek) osobností, ale z každé té osobnosti vlastně jen na pár (desítek) veršů.

Tomu, že slovo básníka má u nás často rozhodující význam, škola tedy obvykle moc nenapomáhá. Možná to pro školu není vlastně ani moc žádoucí, neboť básníci-lyrikové mají v té zkratce schopnost a možnost vystižení naprosto obecně platného a nadčasového vyjádření světa a jeho problémů. Takže protirakouské verše Viktora Dyky byly nebezpečně aktuální i v období stagnace:

Měl píseň napsanou v notese!
Sebere se a zavře se!
Hezká léta seděl v base,
bezděnou teď píseň zdá se.
Měl píseň napsanou v notese!
Sebere se a zavře se!

Šel milý s milou po lese.
Sebere se a zavře se!
Tajný spolek byl to jistě,
uklidní se v tichém místě.
Šel milý s milou po lese.
Sebere se a zavře se!

Kdo reptá a kdo směje se
Sebere se a zavře se!
Chceš-li jist si být svým bytlem,
líteš s podvázaným křídlem.
Kdo reptá a kdo směje se,
sebere se a zavře se!

(Špatný čas na vsi, 1910)

Je-li tedy „dělání poezie“ nebezpečným povoláním, jak se o tom v jedné své básni zmínil Oldřich Wenzl, a podceňuje-li škola poezii a neumí-li předat její poselství novým generacím jinak než školometsky, jak to, že lid (národ) básníkům naslouchá s úctou a láskou?

Je snad svět ta poezie, zeptal by se asi Sarrojanův dr. Pingitzer a odpověděl by si: Myslíme, že ano. Svět vezdejší, drásaný a znešvařovaný všemi těmi společensko-politickými a ekologickými zásahy člověka, si stále uchovává svá tajemství, své podivuhodnosti a svou lyriku. Jen ji najít a mít ten den, který popsal Jan Skácel:

básníci básně neskládají
báseň je bez nás někde za
a je tu dávno je tu od pradávna
a básník báseň nalézá

(Naděje s bukovými křídly, 1983)

Nalézt lze báseň, je-li na to čas, prostor, klid, pokora a talent. Každý však tento dar nemá, když už je mu víc než nějakých osmnáct. A navíc je toho už tolik napsáno, že se často zdá, že není co dodat. Ale pořád zbývá ta spousta regálů s knihami poezie, možnost si je číst a možnost číst z nich druhým! A přidá-li se k poezii světa pro ty, kdo ji cítí a ctí, divadlo poezie...

Pro poezii světa, v níž věřím a pro divadlo poezie, jež ctím, bych chtěl v letošním ročníku Amatérské scény provést několik exkurzí do nepříliš obvyklých hájemství české poezie v pokusu o obohacení dramaturgie amatérského divadla poezie. Chci to udělat i pro onu potřebu poezie, jak ji cítil Seifert a jak ji, doufám, cítí mnoho lidí v této zemi.

Ještě než se pustím do rozkladů o jednotlivých osobnostech, které většinou nepotkáme v čítankách, chtěl bych přičinit několik poznámek k interpretační stránce divadla poezie:

1. Určující roli při jevištní prezentaci poezie má osobní vztah přednášejícího k textu. Není myslitelné si říci; budeme dělat Hraběte, protože se to nosí, ale je třeba dělat Hraběte proto, že jsme si s ním porozuměli a proto, že se domníváme, že mluví za nás, z nás a o nás.

2. Nemůžeme čekat, že upoutáme obecnost, třeba jen na jednu hodinu, deklamací. Moderní divadlo poezie vyžaduje scénickou akci ve smyslu logického dotvoření mluveného. (Neboť mluvíme o divadle.) Pohybové ztvárnění poezie je ovšem podřízeno sdělování. Záleží na míře vkusu a osobnosti realizátora (režiséra, herců), jak se s tímto požadavkem vyrovnají. K tomu chci jen dodat, že cesta by měla vést od violovského akademismu k vašínskovskému dynamismu.

3. Pokoušel jsem se tu provést charakteristiku poetického profilu českého národa a hodnotil jsem jej vcelku pozitivně. Ale je fakt, že u velké části populace je poezie k poezii i k představení divadel poezie zásadně nedůvěřivý (viz též pojednání o poezii a škole). K tomu, aby člověk předstoupil před publikum s poezií, je potřeba i trochu osobní odvahy a velké osobní zánícení. Ale hlavně je potřeba rozhodující dávka osobního zaujetí, které především dokáže danému představení dodat dynamiku a strhnout...

Tož, asi tak: Poezii světa je potřeba poezie člověka, tedy i divadla poezie. Neboť, abych na konci zase parafrázoval Seiferta z onoho citovaného pramene, je to právě poezie, lyrika, která je hlavním strůjem a tlumočnickem víze ztraceného ráje. A k tomu Jaroslav Seifert dodal: „Při těchto větách jsem v pokušení stát se z lyrika z přesvědčení lyrikem volbou!“

JIRÍ BRIX

Co je to láska?

ptá se zkoumavě malý dráček Tabaluga na své cestě k Rozumu. Táže se i na pojem Času, Práce, Života a Smrti. Jenomže ne česky, nýbrž německy, a to v představení Kellertheater Hamburg, které uvedlo ne-

dávno v pražském Klicperově divadle dramatizaci textů G. Rottschalka, P. Zentnera a R. Zuckowského a v režii G. Karla dvou-
dílnoú inscenaci TABALUGA A JEHO CESTA K ROZUMU a TABALUGA V ŘÍŠI SVITICHO MLČENÍ.

Dráček Tabaluga, nabitý elánem mládí a fantazií, získává své zkušenosti při setkání s Měsícem, Mravenci, obrem Grykolou, Stromem života i s ještěrkou Pyromelou, Delfiny i staříčkou želvou Nesajou. Na cestě za Sviticím mlčením se marně ptá na Lásku Robotů nebo Ledové princezny. I Snová paní mu jen něco napoví a zmizí. S obtížemi unikne nástrahám zlého Dymonda a Hada, až teprve tváří v tvář Veselému kumpánovi-Smrti bolestně poznává cenu Lásky svého otce-draka Tyriona, který umírá a převétluje se ve věčnou hvězdu.

Předpremiéra tohoto muzikálu, jehož základem jsou dvě LP desky s aktraktními písničkami Petera Maffaye, se konala v r. 1987 jako společné dílo Kellertheater Hamburg a Bextehuder Bühne s myšlenkou spojit co nejučinněji divadlo a hudbu, akustiku a optiku. Kellertheater působící v Hamburgu už 35 let má ve svých řadách kolem sta členů a šest neplacených profesionálních režisérů. Hraje v několika skupinách pro dospělé i děti a jedna z nich přijela poprvé do Prahy na 49. reprízu svého představení O dráčku Tabalugovi určeného pro diváky od osmi do osmdesátilet. Je ukázkou celkové koncepce režiséra G. K. Doseho „uvádět poetické pohádky plné optimismu, komiky, jasných barev a písniček, bez děsivých a tragických momentů“. Tohoto pojetí přizpůsobuje i klasické pohádky, kdy hraje např. Princezny na hrášku a pro nejbližší období připravuje pro děti dvě Janoschovy hry: Pojďte hledat poklad! a Ach, jak krásná je Panama!. Podle názoru režiséra „klasické a veselé pohádky jsou pro obecenstvo nejpřitažlivější“, a to je pro soubor v jeho dané situaci rozhodujícím momentem.

Téma zvidavého, čistého, bezprostředního mládí, které získává své první zkušenosti na cestě k dospělosti často tvrdým dopadem, je vděčné a věčné a poskytuje neomezené možnosti poetického pohádkového zpracování. Dvojice postavicek otce-draka a jeho temperamentního synáčka Tabalugy je pro děti velmi poutavá. Textová předloha nabízí ostatně pro jevištní zpracování barvitou škálu dalších figurek a dobrodružství. Scény jsou však při realizaci řazeny poněkud stereotypně a potřeba by – s výjimkou dramatického závěru – více gradace a kulminace. Jejich živost a vnitřní svázanost staví jako diskutabilní i roli vypravěčky, která však u nás byla nutná pro překonání jazykové bariéry, zejména při představení pro školní mládež. Žádoucím dynamickému temporytmu představení odpovídají především herecké výkony Veselého kumpána v podání Lothara Halla a dráčka Tabalugy v kultivovaném a kontaktním projevu Marion Funkenové, jakož i citově bohatého otce-draka Tyriona Güntera F. Schuby. Zjevně nejsilnější stránkou představení je umělecky výrazná scénografie, navržená a zhotovená profesionálním dekorátérem hamburské opery Jürgenem Hüfflerem, skromným a obětavým členem souboru. Kostýmy a masky jsou dokonale harmonicky barevně sladěny s dekorací a v kombinaci se světelnými efekty znásobují účinek hudby. Písničky se vystřídají v představení spousta. Autory jsou kromě P. Maffaye i P. Schirmann, P. R. Heinen, J. J. Kravetz, J. Baansen a F. Diez. Jejich styl je sice do značné

míry poplatný současným požadavkům mládeže, jejich texty však mají svou poeticko-filozofickou hloubku, nápaditost, rytmický náboj i nostalgii a jsou jakýmsi kouzelným oparem této pohádky. Příkladem jedné z nejlepších je nesporně Svitící mlčení. Jak potom vysvětlil režisér, využívá se v menších prostorách zásadně živého zpěvu herců; v Klicperově divadle v kombinaci s play-backem nevyzněl bohužel výsledek příliš ve prospěch zpěvu.

Západoněmecká kritika přijala představení Tabalugy např. v Oststeinbeku a Korbachu velmi příznivě, Kellertheater má své diváky, kteří za ním přijíždějí ze vzdálenosti až 100 km. V Praze zaplnili Klicperovo divadlo pozvaní žáci a žákyň škol s rozšířenou jazykovou výukou němčiny. Byli to mimochodem velice ukáznění, vnímaví a inteligentní diváci, kteří se netajili svou spokojeností a zájmem o další představení tohoto typu.

Myslím si, že i přes případné výhrady k jednotlivým technickým nebo jiným nedokonalostem splnilo představení velmi dobře své didakticko-umělecké poslání, ale i smysl přátelské výměny ochotnických zkušeností mezi souborem hamburského Kellertheater a pražským souborem DOPRAPO, členským souborem SCDO, který byl jeho hostitelem. Výměna rolí nastane během Dnů amatérského divadla, kde má DOPRAPO vystoupit s pohádkovou groteskou Pojďte s námi do pohádky aneb Jak se kradou princezny.

STANISLAVA WEIGOVÁ



Tabaluga a jeho otec, starý drak Tyrion / Foto archiv souboru

O smyslu umělecké práce

V AS č. 8/89 jsme v rámci cyklu OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE uveřejnili část přednášky Luboše Pistoria věnovanou otázkám režijní práce. Dnes z tohoto podstatného textu vybíráme ještě jednu ucelenou pasáž. (r)

(...) V poslední době můžeme číst různé úvahy o postavení režiséra v divadelní práci a o tom, kdo je vlastně hlavním tvůrčím elementem divadla. Je-li to dramatik, herec, nebo režisér. A jestli je režisérova činnost tvorbou, nebo jenom interpretací. A dokonce se objevuje otázka, kdo je vlastně autorem představení. Většina hlasů se přiklání k odpovědi, že je to režisér.

Rekl bych, že takové otázky kladou především lidé, kteří stojí mimo proces divadelní práce, kteří v praxi nepoznali tvorbu kolektivního díla, a na práci divadelního režiséra se tedy dívají zvenčí, a posuzují ji proto jen podle věci na první pohled nejvíce viditelných. Tj. podle výtvarného tvaru představení a podle tzv. koncepce. Nic proti tomu pojmou, ale to slovo dneska natolik nasákló snobstvím a povrchností, že už ho pomalu nemůžu slyšet. Podle řady lidí se totiž skutečná, tj. „originální“ koncepce projevuje v něčem, co je výrazně v rozporu s původním smyslem hry. Tedy v něčem, co je vyloženo právě naopak, než by kdo mohl očekávat. Třeba že Cyrano není slušný člověk, ale naopak vypočítavý podrazník, nebo že je vlastně impotent, nebo že těch Cyranů je pět, nebo cokoliv jiného, podobně primitivně vyspekulovaného. Prostě něco, jehož východiskem je popření nějakých hodnot. Podle takových lidí patří proto ke koncepci i podstatné zásahy do textu. Tím nechci říct, že všichni, kdo kladou prve uvedené otázky, jsou snobové. Nicméně nevidím účelnost těchto otázek a obávám se, že podporují falešnou ctižádostivost a zavádějí k povrchnosti často i lidi opravdu talentované.

Je režisér hlavní tvůrčí osobností?

Práce režiséra je nezastupitelná. Ale nezastupitelná je i práce dramatika a práce herce. Jeden bez druhého nemůže být. Nač se tedy ptát, kdo je z nich nejdůležitější? Řekněme si spíš, v čem může být režisérův přínos pro diváky. A já bych rád zdůraznil jednu stránku, o které se příliš nemluví.

Jestli je režisér opravdu osobností, pak má svou cenu a zajímavost už to, co jeho osobně na díle zaujalo, jaké svědectví o životě v díle objevil, co mu říká osud postav, jak citlivý je jeho vztah k lidem a jaká za ním cítíme mravní kritéria. To všechno se totiž nechtěně v představení

odráží a vytváří jakousi jeho lidskou atmosféru i kvalitu. A to je pro diváka moc důležité. Jde vlastně o setkání s osobností.

Je to jako s četbou. Některé autory čtu rád, ať píší o čemkoli. Třeba Šaldovi kritiky čtu už jen pro ten zážitek z jeho vidění věcí, pro zážitek z jeho osobnosti. A zrovna tento případ ukazuje, čím může být interpretace, do jaké míry může být tvůrčí. Jen si vzpomeňte na některé Šaldovy kritické portréty. Třeba Shakespeara, Nerudy, Cechova. Co všechno v jejich dílech i osudech dokázal vidět! S jakým neuvěřitelným postřehem dovedl vystihnout podstatu jejich jedinečnosti. Jak citlivě a přesně – na základě své vlastní hloubky – jim rozuměl! A jak jim přitom nikdy nic z vlastního vkusu nepodsoval! Ano, na Šaldovi se přesvědčujeme, že interpretace nemusí být jen pouhým výkladem, pouhým neosobním konstatováním. Že i ta nejvěrnější a nejpokornější interpretace – nebo asi právě především taková – může být tvorbou. Že vedle silného zážitku z postavy, kterou nám interpret objevil, tu nezáměrně stojí i osobnost interpreta, která pro nás může být zážitkem menším. A že se tyto dva zážitky navzájem nejen neruší, ale naopak násobi.

Divadelníci kupodivu většinou nedoceňují, že jejich přístup k postavě, ke hře, k představení divák vždy dobře cítí – a rozpozná v něm ovšem případně i stránky negativní: samolibost, velikašství, povrchnost nebo lhotejnost.

Dá se říct, že hlavní funkcí režiséra je tvorba řádu. Řádu představení jako celku. Ten řád režisér nejen vytváří, ale on s ním přímo pracuje jako se svým jediným vlastním prostředkem. Pod pojmem řádu nemám ovšem na mysli nějaká pevně daná pravidla, nějaké uzamčené formy určitého žánru nebo stylu. Ten řád režisér teprve vytváří během procesu práce z nitra tématu, z náboje a charakteru situací a z tvůrčího přínosu všech složek divadelního představení. Není tedy jen věcí vnější formy, ale postihuje i nerv a vnitřní ústrojenost díla. A je takovým kódem, ve kterém se uskutečňuje spojení jeviště s divákem.

Já osobně vidím smysl umělecké práce ve vyvolávání tvorby v divákovi. Rozeznáváním jeho představitosti, jeho zkušeností a zážitků, jeho citovosti a aktivního chtění. Proto práci režiséra vidím i v promyšleném vedení diváka, ve vrstvení dramatu v divákově myšlení a citění.

Řád divadelního představení není přirozeně nic akademického a není vůbec v rozporu s temperamentem a spontaneitou. Naopak. „Tvůrčí spontánnost vzniká a může být pocítována jen na pozadí řádu,“ říká Grotowski a pokračuje „Řád bez spontánnosti je mrtvý, spontánnost bez řádu je chaos bez naděje na působivost. Spontánnost a řád se vzájemně podmiňují, je mezi nimi dialektická vazba.“

Dřív, než se pustím do věcí praktičtějších, chtěl bych v této souvislosti říci něco i o tom, v čem cítím jakýsi základní zákon divadla, něco, co tvoří jeho podstatu a z čeho vychází i moje přemýšlení o věcech, o kterých budu mluvit. Myslím, že nejpodstatnějším rysem specifiky divadla je jeho důsledná vnitřní protikladnost. Je daná už existencí živého herce ve světě fikce a veškerým vzájemným napětím mezi tolika různorodými složkami divadelního představení. A právě v tomto důsledně uplatňovaném principu

neustálé dvojpolnosti spočívá i onen podivuhodný účinek divadla. Každá věc, každá postava, každá stylová rovina, každá nálada tu má vždycky i svůj protipól. Proto divadlo může současně pracovat s nadhledem i úchvatem, může být zároveň fantastní i reálné, profánní i vznešené, humorné i lyrické, ztřeštěné i moudré, ironické i soucitné. A čím jsou tyto kontrasty ostřejší, tím silnější je i účinek celku. Kdo tuto základní přirozenost divadla přehlíží, oslabuje účinnost divadla. Proto třeba ortodoxní realismus, který se snaží potlačit ten druhý pól, onu otevřenou smyšlenost, je vlastně proti podstatě divadla. A stejně protidivadelní je i každá jiná jednostrannost, která se zase snaží potlačit cokoliv reálného. Divadlo musí zůstat vždycky dvojpólním. Bipolarita pravdy a básně, autenticity a výmyslu je jeho základním zákonem. Projevuje se proto i v našich pracovních postupech, kdy se snažíme zachycením jedinečného postihnout obecný smysl. Nebo pracujeme s konkrétností a zároveň i jejím významem metaforickým. S řádem a zároveň s jeho záporným porušováním. S iluzí i s jejím zcižením. S konfrontací doby současné s dobou historickou. V herectví s prožitkem i předstáváním, s napětím mezi postavou a situací, s dvěma různými časy, s logikou dvou různých prostorů atd. A teprve tato několikerá dvojpólnost – ta zcela otevřená rozpornost – přináší divákům pocit umělecké pravdivosti. A tím i pocit divácké svobody a možnosti aktivní spolupráce.

Neustálá práce s napětím mezi všemi těmi jednotlivými póly je právě výhradní doménou činnosti režiséra. Vždyť právě různé poměry mezi póly, různé vztahy mezi jednotlivými kontrastními polohami určují charakter řádu a stylu celého díla.

Na tento základní princip dvojpólnosti se v praxi kupodivu dost zapomíná a přehlíží se tak osobitý řád různých žánrů. V tom třeba spočívá i důvod, proč se na našich jevištích tak nevede klasickým komediím. V základním půdorysu komediálního textu je totiž víc výmyslu než životní pravdy. (Snad proto, že nositelem humoru není život sám, ale člověkův pohled na život, jeho optika, jeho nadhled.) Ostatně komedie ani nikdy nezapírala, že je divadlem. O tom, jak vztah komedie a reálného života citili staří komediografové, svědčí zajímavý výrok známého dobrodruha hraběte Casanovy. Ten ve své stati na obřadu Goldoniho napsal: „Umění dobrého komického básníka spočívá v tom, že postaví na scénu něco, co se pravdě už skoro vůbec nepodobá – a potom svým uměním dokáže, že je to naopak až příliš pravdivé. A tak moudrý divák, který chce v divadle poznávat život, ten první dojem nepravděpodobnosti brzy a rád zapomene.“

Ano, právě v tomto rozporu je asi tajemství původu komedie. Tajemství, které staří autoři ještě dobře znali a cítili. Ten půvab ovšem nesou na svých bedrech herci, protože jenom na nich, na jejich opravdovosti, na jejich víře a imaginaci závisí, zda se ten krásný paradoxní nesmysl stane pravdou. Dokážou-li ho totiž upřímně jako pravdu žít. Jinak se pravdou nestane! A divákův požitek spočívá pak v tom pocíťovaném rozporu, že to, co vidí, je přece téměř absurdní, nesmyslné a přitom je to lidská pravda. A zažívá zvláštní pocit svobody. Tedy zážitek protikladný tomu, co někdy zakouší při špatně hraném dramatu, kdy sleduje situace, které jsou sice velice

pravděpodobné, ale to, co vidí na scéně, je přece nevěrohodná pravda! A cítí se proto tísňený.

Neboť pravdivost není totéž co pravděpodobnost. A co je pravdivé, to nakonec rozhodne herec, dokáže-li na to jako na pravdu reagovat, dokáže-li to jako pravdu vnímat. Princip komediálnosti není proto v tom, že se starý text vezme jen jako záminka k jakémusi takzvané komediantskému řádění, že se vymyšlejí nejneuvěřitelnější gagy, aby se jimi opentlila celkem banální situace a ještě více se zdůraznila divadelnost – ale naopak v tom, že se neuvěřitelně stává pravdou, v tom, že i v tak naivní historce zazní lidské osudy. A to je druhý zákon přirozenosti divadla: že jeho předmětem musí být osud člověka. Bez toho přestává být divadlo divadlem. Proto jen pouhá podívaná není ještě divadlem. A každá situace zbavená zajímavě viděných postav je jalová.

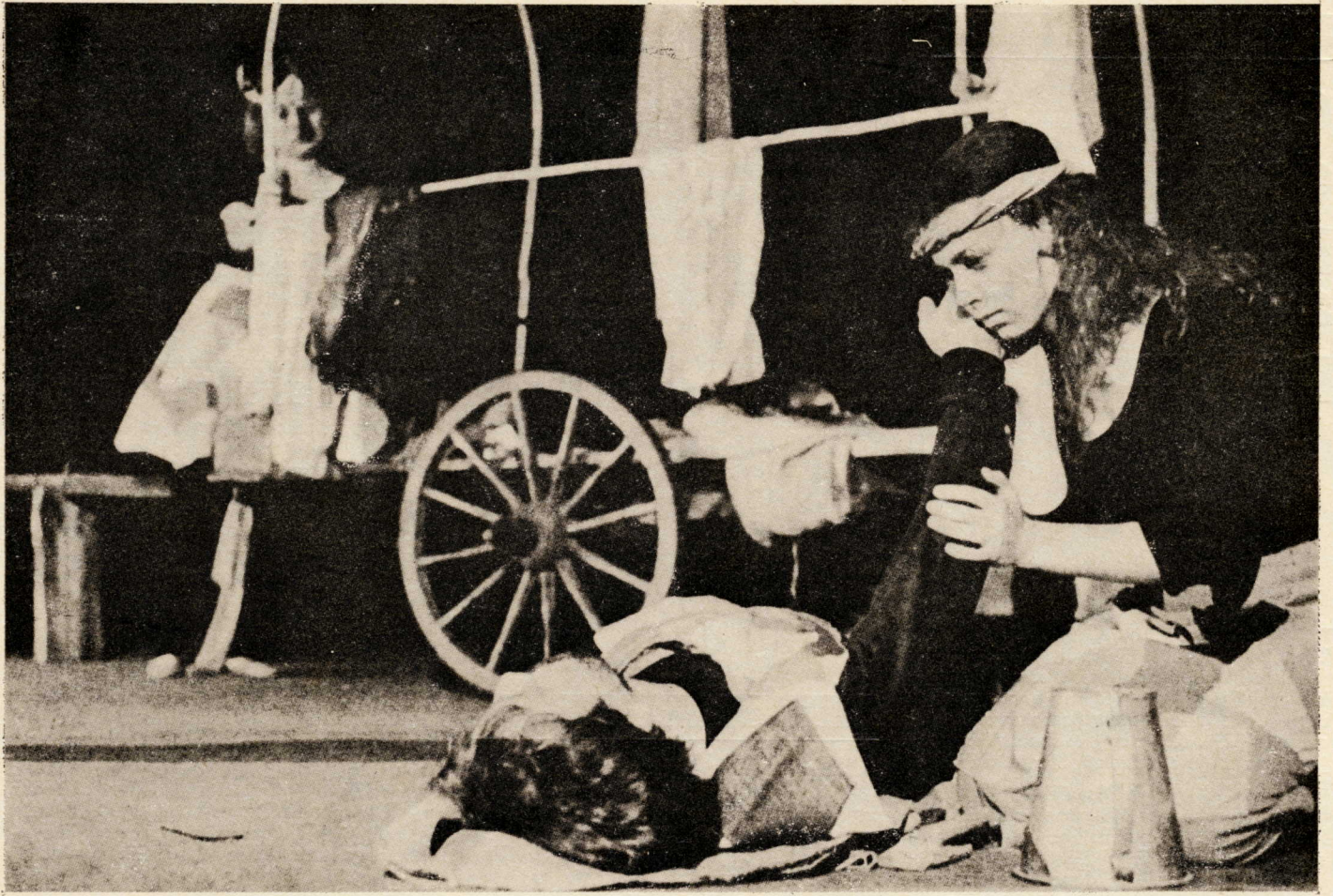
Prostě, čím divadelnější, naivnější je přístup dramatika, tím větší upřímnost a konkrétnost hereckého projevu vyžaduje inscenace jeho hry. Ne snad proto, abychem tím tu naivnost nebo nepravděpodobnost textu zakryli, nýbrž proto, abychem k ní vytvořili druhý nezbytný kontrastní pól. Aby se hra stala divadlem.

LUBOŠ PISTORIUS

Šumperský komediant

Šumperské Divadelní studio při DK Pramet uvádí zajímavou dramatizaci románu Miloše Kratochvíla KOMEDIANT. Autorem dramatizace a současně režisérem inscenace je režisér Severomoravského divadla v Šumperku Petr Lokaj. Brechtovské pojetí inscenace vytvořilo zajímavé představení kompozičně vyvážené s podnětnou a vynalézavou výpravou i vysoce funkční scénickou hudbou. Zdaru představení přispěly také velmi dobré herecké výkony, mezi nimiž je nutno vyzvednout výborného Petra Komínka v roli potulného herce Vavřince. Tklivý příběh skupiny komediantů potulujících se zemí v době třicetileté války a marně unikajících jejím spárům diváka výjimečně zaujal. Šumperský Komediant patří mezi nejlepší inscenace tohoto významného severomoravského amatérského souboru. (me)

Foto JIŘÍ KALABIS



Chvála dobré pohody a moudrého perlení

Z mnoha umělců útočících na bránice svých vnímatelů patří Miroslav Horníček trvale k nejoblíbenějším. Stálou popularitu si udržuje díky moudrému a laskavému humoru, který dýchá jak z jeho osobního projevu, tak z jeho knížek i divadelních her.

Humor Miroslava Horníčka je osobitý autorovou schopností harmonizovat vše kolem sebe a získávat čtenáře, diváky a posluchače pro vše ušlechtilé. Mohu-li si dovolit být trochu zlý, a to pouze u vědomí, že respekt ke svému už od dětství nadobytý oblíbenému herci tím nijak nesnižím, troufnu si dodat, že svou schopnost harmonizovat rozvinul M. Horníček v poslední době v míře až nadoblačené. Tak trochu na úkor někdejší britskosti a kousavosti dokáže dnes brilantně a moudře zharmonizovat všechno kolem sebe, i kdyby už ani na sůl nebylo. A tak se občas stane, že divák či čtenář postrádá přesnější hodnotící kritéria. Ovšem ono dojetí z viděné skutečnosti Miroslav Horníček vrchovatě vyvažuje přesným realistickým pohledem na životní detail, strážlivým, racionálním pohledem a postřehem, který dokáže předat tipně, s espretem a s wildeovskou špičkou.

Divadlo Dialog DK ROH Škoda v Plzni se nyní přihlásilo k odkazu svého rodáka a z více než dvaceti Horníčkových komedií si vybralo tu, kterou už dostatečně prověřil



čas – MALOU NOČNÍ INVENTURU. Konfrontace cyranovského gesta s postojem Othella a dona Juana a především věčně hledání ideálního vztahu k ženě zpochybovaného sklonem všech smrtelníků k nevěře se v ní odvíjí v příjemné pohodě a za moudrého konverzačního perlení. Přesto režisérka Slávka Trčková musela v druhé části radikálně škrtnout opakující se motivy hrozící karatelstvím a její tužka mohla být snad ještě odvážnější. Nebyl jsem sice osobně na realizaci této hry zainteresován, ale všichni účinkující jsou moji přátelé, a tak si netroufám zhlédnuté představení veřejně hodnotit, vyslovení sebemenší chvály na stranách tisku by se mohlo zdát zaskvěceným čtenářům přinejmenším nevkusné.

Přestože se Horníčkovy hry na ochotnických jevištích dost často objevují, vcelku právem se různí potenciální inscenátoři obávají, že kouzlo jeho komedií často stojí a padá s autorovou osobní přítomností. Přesto jsem se v poslední době už několikrát přesvědčil, že opřít se o předlohu našeho neplodnějšího současného komediografa se vyplatí. Vyžaduje to ovšem od herců zvládnutí konverzačního herectví. Pak se může souboru podařit i bez Horníčka zpřítomnit na jevišti alespoň jeho ducha. (vg)

Vánoční kouzlo anglického lidového divadla

Ač britská letecká doprava patří k nejlepším na světě, sotva se octneme před budovou londýnského letiště Heathrow, cítíme bláto na patách. Je prosinec, těsně před vánocemi, ohavný čas mlhavých nocí a deštivých dnů. Teploměr v ruce plastické krásky propagující – nevíme k čemu – běžky, ukazuje 12°C nad nulou a vlezlé vlhkosti nezůstává ušetřena ani Fleet Street, teritorium tradičně osídlené sedmou velmocí.

Jaké tu máte vánoce – tak trochu zehráme a trochu se ptáme anglických kolegů. První význam pomínou. Angličan je Angličan, ve své zemi hrdý na vše, i na tuzemské blátivo, deštivo a mlhavo. Svě vánoce hájí stejně uputně jako svazek Charlese s Dianou a co by to bylo za novináře, kdyby hned neargumentovali. V daných souvislostech „nejlepší“ nadívaným krocanem na světě, „legendárním“ plum-pudingem – leteckými pudíngovými expresy dopravovaným až čertví kam, „jedinečnou“, právě vyšlechtěnou odrudou skotského smrčku s takhle krátkým neopadavým jehličím, „přenádhernou“ staro-

anglickou vánoční písní Carol (co na tom, že věnovanou hlavě divokého vepře) či rozsvíceným „titánským“ (jen se podívejte – je jako slunce!) stromem na londýnském Trafalgarském náměstí. Inu, každý máme svou vánoční iluzi a jen ta naše je parafována Josefem Ladou.

Nicméně – britské vánoce (a anglické obzvlášť), to je též lidový tyjáter, přičemž v jeho případech už o světovou jedinečnost opravdu jde. Stovky, ba tisíce nápadných plakátů amatérských i profesionálních divadel po celé zemi zvou na „vánoční pantomimy“. Jejich tradice přezívá – bratru – 400 let a je z ní cítit Itálie. V čase renesance se na anglickém území ujala za svědomité pěstební péče četných divadelních společností, hrajících – byť pod patronátem šlechticů – především lidovému publiku.

Označení žánru je paradox, neboť vůbec nejde o „pantomimu“. Při každém představení se mluví a jak... Replika stihá repliku. To prý jen Thomas Kyd, zakladatel tzv. „tragédie pomsty“, někdy v osmdesátých letech šestnáctého století stvořil text, jenž se znelibil potentátovi anglikánské církve, těšícímu se značným sympatiím Alžběty I. (vždycky se něco někomu nelíbilo!), takže herci obsah jen „ukazovali“.

Hlavní postavy jsou stále stejné: hoch a panna, dáma, zloduch a jeho protiklad – dobrá vila. Pouze obsazení rolí je poněkud komplikované – chlapce představuje žena, dámu muž, z kteréžto záměny se rozehrává komično. Panna se zamiluje do hochy, hoch do panny. Zloduch nemiluje nikoho, má vztek a jejich vztah sabotuje. Dobrá vila na to nemůže koukat a syžet kočíruje k happy endu. Do děje vstupuje obecenstvo: řve, huláká, povykuje, píská, mladým hrdinům prozrazuje zloduchovy pletichy. Zpěv za scénou, hudba pod ní, na jevišti většinou politická aktualizace. Ten rok, co Velká Británie obsadila Malvíny, byl děj mnohých kusů situován právě tam a „zloduší“ se až nápadně podobali tehdejšímu vrchnímu veliteli britských námořních sil.

Lásky i nástrah plná epizoda je ve „vánoční pantomimě“ umně vkomponována do příběhu klasické pohádky – třeba o jakési domorodé Šípkové Růžence či mezinárodní Popelce. Návštěvníci představení, už měsíc před vánocemi všude beznadějně vyprodaných, přísluší ke všem věkovým kategoriím. Děti předškolního věku ušedají vedle statných čtyřlístníků i dnou trpících starců. Rozsah a styl potenciální politické satirické aktualizace textu se divácké skladbě podřizuje.

Jen roku 1987 uvádělo „vánoční pantomimu“ v Londýně 187 amatérských a 11 profesionálních ansáblů a na anglickém venkově jich prý bylo přes 2000. Kdoví... Zhlédli jsme jen dvě produkce na metropolitní periférii a věřte, že v tu chvíli nám nevadilo ani bláto na patách, vlezlé deštivo a mlhavo. Jako ti „blázniví Angličané“ jsme se hlasitě chechtali, řehonili a smáli a spolu s našimi kolegy hlasitě prozrazovali na zloducha, leckoho nám připomínajícího, co zase na ty dobré lidi chystá.

A proto budiž velebeno britské lidové divadlo (i v Irsku prý podobně mají) a „vánoční pantomima“ obzvlášť! (nář)



Fotografie MILONĚ NOVOTNÉHO z inscenace hry Ladislava Smočka Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, která měla premiéru v Činoherním klubu v r. 1966 (k článku Jaroslava Vostrého na str. 14).

Na poslední straně obálky se budete v tomto ročníku AŠ setkávat s pracemi našeho předního divadelního fotografa VIKTORA KRONBAUERA. Prvním snímkem z tohoto cyklu je záběr z představení hry A. Galina Hvězdy na ranním nebi (Divadlo Na zábradlí, premiéra 10. 10. 1989).



