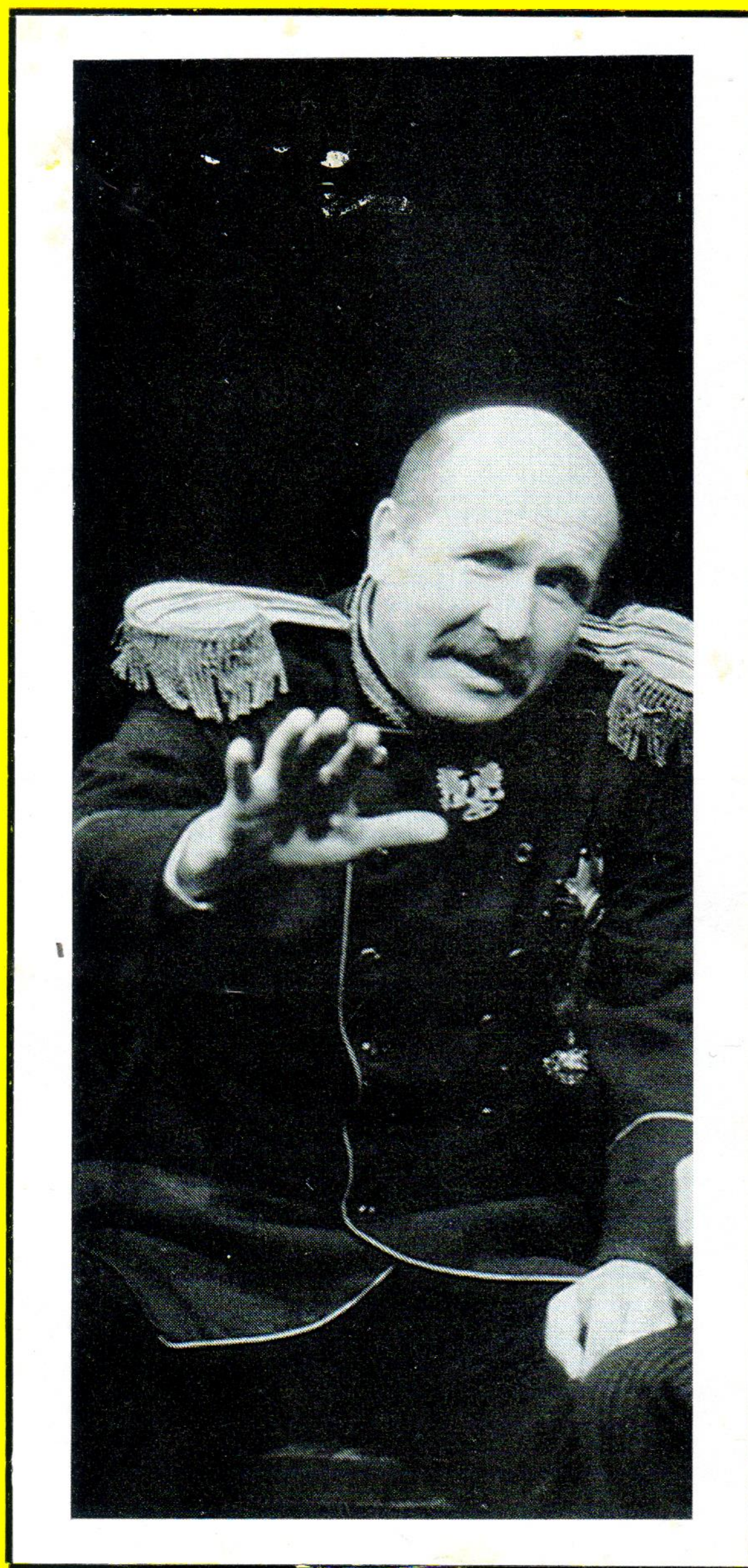
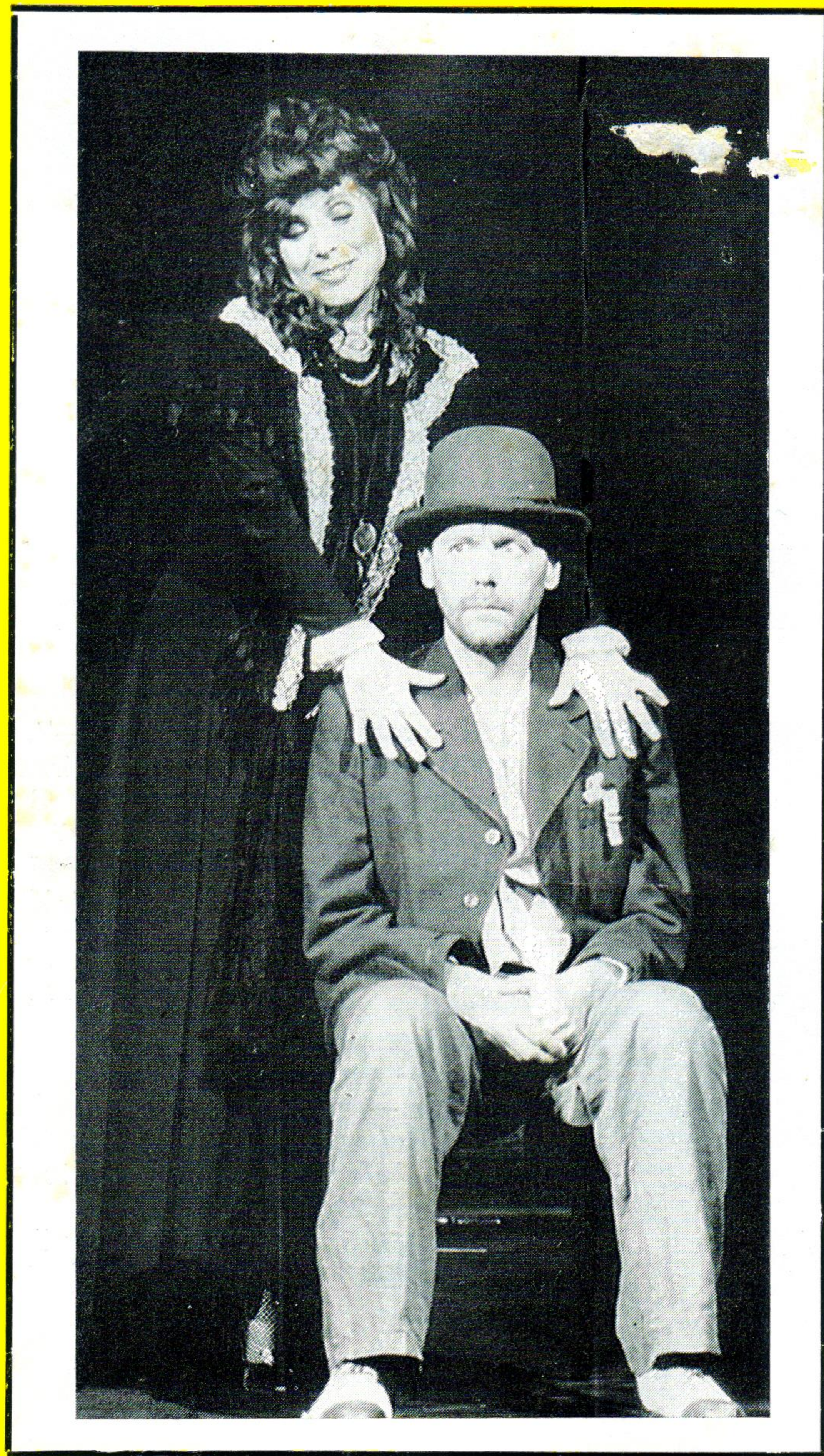


AMATEŘSKÁ SCÉNA 4 • 1992 • 6 Kčs

Alternativní divadlo

Tadeusz Kantor

Hovory o butó



Ctibor Turba

Ve jménu Bertolta Brechta

Divadlo „M“ na začátku roku



Dvě fotografie nedávno (5.—7. 2. 1992) v Národním divadle v Praze uvedeného „alternativního“ Svěcení jara japonského tanečníka stylu butó Mina Tanaky. Underground tak vstoupil na oficiální jeviště. Zrovna tak vstupuje v tomto čísle alternativní divadlo viditelněji a rázněji i na stránky našeho časopisu. Poprvé v něm uvádíme — do budoucna snad pravidelnou — rubriku Alternativní divadlo. Jejím spířem agens je Vladimír Hulec. Více se dozvíte na stranách 2—5.

P. S.: Minu Tanakovi bude věnováno příští vydání Alternativního divadla.

Foto: P. Hula

PODOBENSTVÍ O NÁRODECH

Byl jeden národ. Národ vyvolený, nad kterým bděl Bůh. Hříchy svých otců musel odpykávat otročením v daleké zemi, která se jmenovala Egypt. Když své hříchy vykoupil, pomohl Bůh národu uskutečnit zpáteční cestu do vlasti, do zaslíbené země Kanaán. Jedné noci dokonce převedl Bůh svůj národ suchou nohou mořem, aby unikl pronásledovatelům. To byla velká noc. Tak velká, že od té doby slaví lidstvo svátky zvané velikonoce. Po přechodu mořem byla ještě před lidmi dlouhá a únavná cesta. Bůh se o ně staral — posílal jim nebeskou stravu, jež se jmenovala mana, dovolil svému služebníku Mojžíšovi rozrazit skálu, z níž začala tryskat voda, již byli napojeni žízniví. Lidem se ale přejedla mana a nestačila jim voda. Začalo se jim dokonce stýskat po Egyptě, kde měli jistou svou otročinu, svou trochu jídla a vezdejších statků. Přestali věřit a Bůh je za to potrestal. Čtyřicet let putovali do své vlasti, tak dlouho, že ti, kteří vyšli, se cíle nedočkali. Až jejich děti a vnuci...

V době, kdy lidí už bylo tolik, že nad nimi Bůh nestačil bdít, žil jiný národ. Mnoho lidí v té době v Boha nevěřilo a ono to podle toho vypadalo. Po jedné hrozné válce uvěřili otcové a matky toho národa špatným, zlým a chamtivým lidem a vyvolili si je do svého čela. Národ za to byl potrestán. Čtyřicet let těm lidem posluhoval, znásilnil pod jejich vedením svou vlast, otrávil v ní vzduch, zakalil vody a zanedbal morálku, která byla tím jediným, co ještě zbývalo od časů Božích. A zase to trvalo čtyřicet let, než milosrdné kolo dějin zjednálo nápravu. Národ se zbavil zlých lidí ve svém čele a byl chvilku šťasten. Po té chvilce některým došlo, že se při všem tom znásilňování neměli tak špatně, že měli své jisté a že nemuseli vědět nic o tom, že by se mohli mít líp. Mnozí dojatě vzpomínali na časy nesvobody, neboť tehdy mívali plná břicha a plné kapsy. Víc vlastně nepotřebovali a chtěli mermomocí zpátky. Proto byli uhádaní, nespravedliví, závistiví a malicherní. Bylo jim jedno, čeho se dožijí jejich děti, neboť jim nedovedli přát víc než plné břicho a plnou kapsu. Marné bylo některým vysvětlovat, že po čase zkoušek přijde čas blahobytu. Věděli jenom to, co bylo, a těm, kteří prorokovali, že po časech práce a odříkání přijdou lepší časy, se posmívali...

Žil s nimi jeden pisálek a tomu to nedalo a napsal o tom, protože chtěl, aby všichni věděli, jak zbytečně dlouhé bloudění před sebou mohou mít...

Radostné velikonoce všem lidem dobré vůle přeje
Jiří Brixí



1. str. obálky

L. Bilinskij: Mumraj, Činoherní klub, režie L. Smoček
foto P. Štoll

OBSAH

- | | |
|---|-----------------------|
| 2 ALTERNATIVNÍ DIVADLO
PRVNÍ SLOVA
TADEUSZ KANTOR | V. Hulec |
| 3 ČLOVĚK Z ULICE HOVORÍ O BUTŮ | V. Hulec |
| 4 NEKONEČNÉ CVIČENÍ DUŠE | K. Ohno |
| 6 CTIBOR TURBA | L. Petišková |
| 9 HRAJE SKLEP HAVLA? | J. Brixí |
| 10 KAPITOLY Z DĚJIN ČESKÉ DRAMATIKY — XI | J. Herman |
| VE JMĚNU BERTOLTA BRECHTA | |
| 12 PÍŠETE — ODPOVÍDÁME
AD ZASTAVENÍ — PROGNOZY I | J. Polášek |
| 13 ZASTAVENÍ
ACH KDEŽE LOŇSKÉ SNĚHY JSOU... | J. Císař |
| 16 DIVADLO „M“ NA ZAČÁTKU ROKU | R. Hrdinová |
| 19 DVEŘE DOKOŘÁN | E. Machková |
| 20 POHÁDKY V MĚSTSKÉ KNIHOVNĚ | J. Černíková |
| 21 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (16) | J. Brixí |
| 22 DS BYCHOM AŠ
APERITIV K WP 1992 | R. Černík
J. Brixí |
| TRAGÉDIE ZŮSTALA NA MISSISSIPPI | O. Smrček |
| 23 SMUTNÝ KONEC DIVADLA | R. Prchalová |
| 24 DIVADELNÍ KLUB ESPRIT ZAHAJUJE | V. Gardavský |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 4 • 1992 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 29 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 38)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

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

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

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

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 17. 2. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

ALTERNATIVNÍ DIVADLO

První slova

Na tomto místě by se měla pravidelně objevovat jedno-, dvou- nebo vícestrana o alternativním, experimentálním, ale i dávném tradičním divadle. Alternativní divadlo totiž chápeme jako životní názor, jako způsob myšlení, jako způsob tvorby. Znamená snahu být autentický, živý, pravdivý. Vyvíjet se, nekostnatět.

Rozhovor s Minem Tanakou, s mistry divadla nó a kabuki, kapitoly z knihy Nicolý Savareseho a Eugenia Barby Tajné umění performerů aneb Kapitoly z herecké antropologie, historizující články o vývoji moderních, experimentálních divadelních směrů XX. století (od dada a futurismu k dnešnímu butó a performance art), budeme se zabývat hereckými technikami (v nejbližších číslech např. uveřejníme krátkou přednášku polského herce a pedagoga Jana Peszka Herec na začátku cesty), budeme otevírat diskuse, polemiky, hádky. Zabrousíme i do nedivadelních vod, směr alternativní rocková hudba, jazz, výtvarné umění, ale i staré mýty a umění šamanů.

Na obsahu a zacílení této 2—4 strany se může podílet kdokoli, kdo se ozve, napiše nebo zavolá.

Adresa: Vladimír Hulec, Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1; tel. 232 88 24.

Herec Nakomura Utaemon



SCENICKÉ UMĚNÍ

P. S. Něco o sobě

Z důvodů informovanosti, kdože to vězí v pozadí připravované dvoustrany Alternativní divadlo, krátké curriculum vitae:

Vladimír Hulec, nar. 10. 3. 1958. Od 1. 1978 členem Studia pohybového divadla Niny Vangeli. V r. 1988 zakládá vlastní soubor — víceméně otevřené společenství podobně smýšlejících lidí — Alternativní scénu Studia pohybového divadla. Koncem 80. let dopisovatel několika nezávislých časopisů. Snaha vydávat vlastní pohybové noviny s podtitulkem Revue alternativního divadla (doposud z finančních i technických důvodů vyšla pouze tři čísla). Od r. 1991 pracuje v Divadelním ústavu.



東京ドイツ文化センター

Nabídka kontaktní služby

Společenství mohou být různá. Otevřená nebo uzavřená. Obojí má své výhody a — jak jinak — i své nevýhody.

Výhodou uzavřeného kruhu je silná koncentrace energie dovnitř a přirozená vzájemná provázanost. Nevýhodou je, že časem vnitřní energie zákonitě slábne, kruh se zmenšuje a ještě více uzavírá. Tím většinou končí jakýkoli komunikační proces. Kruh se energeticky vyčerpá a rozpadne.

Otevřené společenství se tomuto ustrnutí a zplanění brání utvořením vnitřní struktury a vnější programovou otevřeností — všem! Tím se volně odčerpává energie, ale získává důvěru. Kdokoli může přijít a kdokoli může odejít. Tím vzniká dvojí tok energie: dovnitř a ven, do středu a od středu nádech a výdech. Máme dojem, že je to princip životnější a divadlu bližší. Divadlo by nemělo být uzavřenou sektou, neboť zobrazuje svět skrze dialog s ním.

Z důvodů propojení divadelních aktivit, z potřeb neuzavřenosti divadelních projektů a snah nabízíme

OTEVŘENÝ ADRESÁŘ
ZÁJEMCŮ O ALTERNATIVNÍ DIVADLO.

Kdokoli do něj může být zanesen, kdokoli ho může využít. Můžete být tedy informováni o divadelních akcích, o hostování zahraničních divadelních skupin, o dílnách, seminářích a podobně. A naopak i vy můžete, pořádáte-li něco zajímavého a chcete o tom informovat co nejširší okruh zájemců, tento Adresář využít. Garantem solidnosti a operativnosti tohoto Adresáře je Alexander Pernica (adresa: Lidová univerzita, regionální středisko ZUČ, Městská knihovna, Mariánské náměstí 1, 115 72 Praha 1).

Pište buď přímo jemu nebo na výše zmíněnou adresu V. H.



東京ドイツ文化センター

TADEUSZ KANTOR

O POTŘEBĚ SVOBODY

Jak chápu pojetí svobody...

Svoboda umění není darem ani politiky,
ani vlády.

Ne z rukou vlády získává umění

svobodu.

Svoboda existuje v nás, o svobodu

musíme bojovat sami se sebou.

V našem nejintimnějším nitru,

v samotě,

v trpělivosti.

Je to ta nejjemnější substance.

Sféra ducha.

Proto

Nemám velkou důvěru v divadla
a všeobecně v „umělecké postupy“,
které vznikaly dost často
v minulých letech

„diktatury proletariátu“
s předem daným programem
podzemní války,

války o politickou svobodu,
svaté války.

Ještě horší je, jestliže se s těmi hesly
spojují avantgardní ambice...

Mluvím o tom ne proto, že mám potřebu popsat obecnou skutečnost, ale protože masová hnutí, která mne vůbec nezajímají, šíleně překážejí umělcům... Vždycky jsem říkal, že politika umění škodí — je potřeba je oddělit! Existuje svoboda — svoboda politická, která je věcí všech lidí. Ale je ještě jiná svoboda — André Breton to ukázal dokonale — která se v umění nazývá absolutní, totální svoboda...

Lidi ze Západu šíleně přitahuje a fascinuje svoboda, která teď u nás vybuchla. Já se na ten obrat dívám pouze pod úhlem umění, malířství a divadla, a kladu otázku: Mění se něco? Vznikly nějaké nové objevy — takové jako řekněme Cézana, Maleviče nebo Tatlina (tehdy nebylo rozdělení na Východ a Západ...). Dnešní řeči o svobodě tvoří novou mytologii, úplně falešnou. Možná, že ta společenská hnutí budou mít nějakou rezonanci až později... Celý svět je ovládnut „Těmi vážnými Pány“, jak nazývám politiky, lidi vlády. I my jsme prošli touto samou cestou, ale naši povinností je se odlišit. Mohli bychom vítězit uměním a kulturou, spíše než schopnostmi ekonomickými. A tehdy by nás také začali oceňovat...

Umění se stává stále servilnější. Není jasné, co je horší — politický teror nebo teror trhu? Ideologická masovost, tržní masovost, masovost zábav, volného času, komunikace... Nevede to zase v umění k nějaké nové — kolektivní — umělecké formě? Nevěřím v kolektivnost formy, jaká byla — řekněme — v době gotiky. Vznikne-li něco nového, tak jenom tam, kde lidé individuálně přemýšlejí o sobě (ne ve smyslu výrazu nebo formy). Jen ti lidé dokážou porazit masovost, jev, který zachvacuje celý náš život.

Varšava, únor 1990

Z polštiny přeložil V. Hulec

Kresba T. Kantora



Člověk z ulice hovoří o butó



Mají hlavy ostříhané dohola, vyholená obočí, celé tělo natřené na bílo. Jedni mají excentrické kostýmy, druzí jsou polonazí nebo dokonce zcela nazí a plazí se po zemi.

Jeden má na krku provaz, druhý ho cepem podpírá. Někdo křičí a řve jak nepřičetný, další nehybně umírá na místě. Kohosi na scéně tetují a ostatní předvádějí jeho křeče a chvění jeho těla.

Co se to vlastně před vámi odehrává? Má to vztah k tanci? Nebo k divadlu? Nebo k pantomimě? Člověk to sleduje a ničemu nerozumí.

Pro butó neexistuje žádná škola. Dobrá. Ale kdyby taková byla, jaká by byla? Škola osamělých vlků, nebo škola poslušného stáda? Nebo škola improvizace? Nebo škola stylu? Mluvíme-li v těchto kategoriích, je vidět, že tápeme.

Když jsem se zeptal tanečníků butó, odpověděli mi otázkou: „A je nějaká taková skupina?“

Tvrdí se, že lidí, kteří se zabývají stylem butó, je od sto padesáti do dvou set tisíc a že existuje více než sto skupin. Přesná čísla nikdo nezná.

Když se zrodí jakýkoli nový způsob pohybu, který má sloužit „kultuře“ nebo jí pomáhat, tak za ním obyčejně stojí nějaká skupina, nějaké společenství, které může dát přesné informace a které nový styl přesně vymezí. V případě butó nic takového neexistuje. Samozřejmě, že je několik pozorných, vnímavých odborníků, kteří mají jisté znalosti o fenoménu butó. Organizace, která by znala současný stav a která by byla schopna jej analyzovat a dávat o něm informace, však chybí. Proč? Snad proto, že historie butó je příliš krátká? Ne.

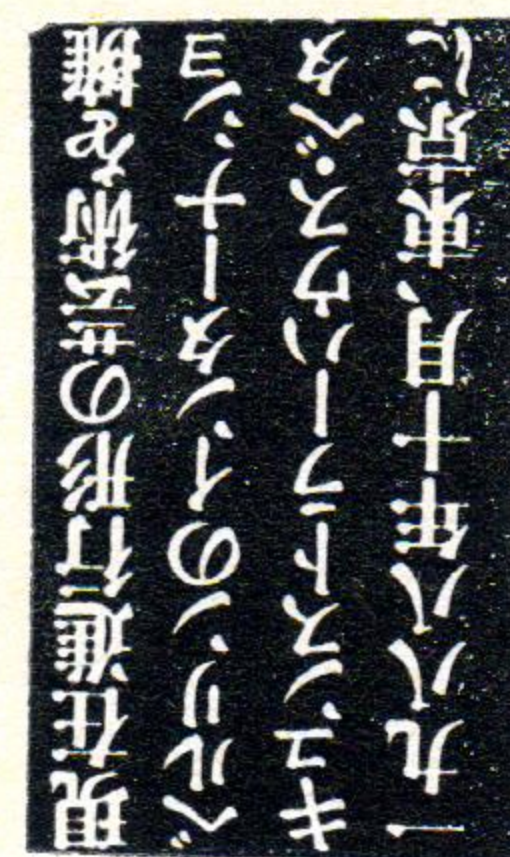
Butó vzniklo před více než třiceti lety. Zabývá se jím dostatečné množství tanečníků a většinou mají za sebou pořádný kus práce. Jistý je i vklad butó pro rozvoj kultury. Chápu, že zpočátku bylo butó avantgardou a kacírstvím. Ale teď, v takovém objemu a v takovém množství? O kacírství už dnes nemůže být vůbec řeč. Spíše o nějaké sektě. A mně z toho třesť hlava.

Co tedy víme: Butó nemá žádnou školu, žádnou organizaci.



Derevo

foto Oleg Satz



Není ani žádná ústřední postava, žádný organizátor. Z toho vyplývá, že je řeč o umění, které jde důsledně cestou undergroundu a které je do něj uvrženo více než třicet let. Butó začalo jako „tanec temnot“ a jak se zdá, je jeho vznik i osobitost stále v temnotách. Takže?

Chtěl jsem vědět přesně: Co je to butó? S touto otázkou jsem nesměle přistupoval k tanečníku butó. „Odpovězte, prosím, co nejjednodušeji, jsem začátečník,“ dodával jsem.

„Víš,“ řekl jeden z nich, „normální tanec je něco upraveného. Existují v něm danosti, jako je forma, styl, přesná cvičení atd. To vše je třeba se učit. Butó je naprosto svobodné.“ Byl to Kunishi Kamiryo ze skupiny Saramu-kan, tanečník, který pro mnohé zosobňuje hlas mladého pokolení butó.

„Butó bylo vynalezeno lidmi, kteří byli nuceni vydržet extrémní zatížení — jednalo se hlavně o tvrdé drezúry forem a stylů současného tance. Proto se od toho osvobodilo a nezná styl. Jestli se

KAZUO OHNO

Nekonečné cvičení duše

na scéně pověsíš za nohy, tancuješ-li jak nepřítel nebo neuděláš-li ani krok, to není důležité. Děláš-li něco, co má smysl, nebo něco, co smysl popírá, všechno je přijímáno jako představení. Z jedné strany je velmi obtížné tancovat bez formy, ale z druhé strany je to velmi prosté. Je zde nebezpečí ztráty vlastní identity a pouhé plutí po proudu. Kdo se seriózně rozhodne tancovat zcela obnažen, nechť se vyvaruje neautenticity," řekl Kunishi Kamiryo.

Další, koho jsem se zeptal, byl Min Tanaka. Tento tanečník intuice a improvizace, který uchvacuje tancem zrovna tak, jako svým krásně stavěným tělem, odpověděl takto: „V okamžiku, kdy někdo dokáže dát přesnou definici butó, přestane butó existovat. Od počátku se butó vyhýbalo jakýmkoli definicím.“

Tak a je to. Takové autoritě nelze opovnovat. Patřím ale k velmi prostému národu a tak se prostě nevzdám. Podléhaje naší představě, která nade vše staví jasnost vztahů, budu si protiřečit a dám následující definici butó:

1. Všechny pohyby a tance, jejichž původ je neznámý, je butó.
2. Butó je to, co nezná pravidla ani tabu.
3. Říká-li jeden člověk „ne“ a ostatní říkají „ano“, je řeč o butó.

Ze sborníku Butó, rebélie těl, Berlín 1988.

Přeložil V. Hulec

P. S. V textu jsem zvolil anglické přepisování japonských jmen. V jiných článcích se můžete setkat i s jinými variantami (Hijikata — Hidžikata, Ohno — Óno...) — záleží na zvolené transkripci.

芸能

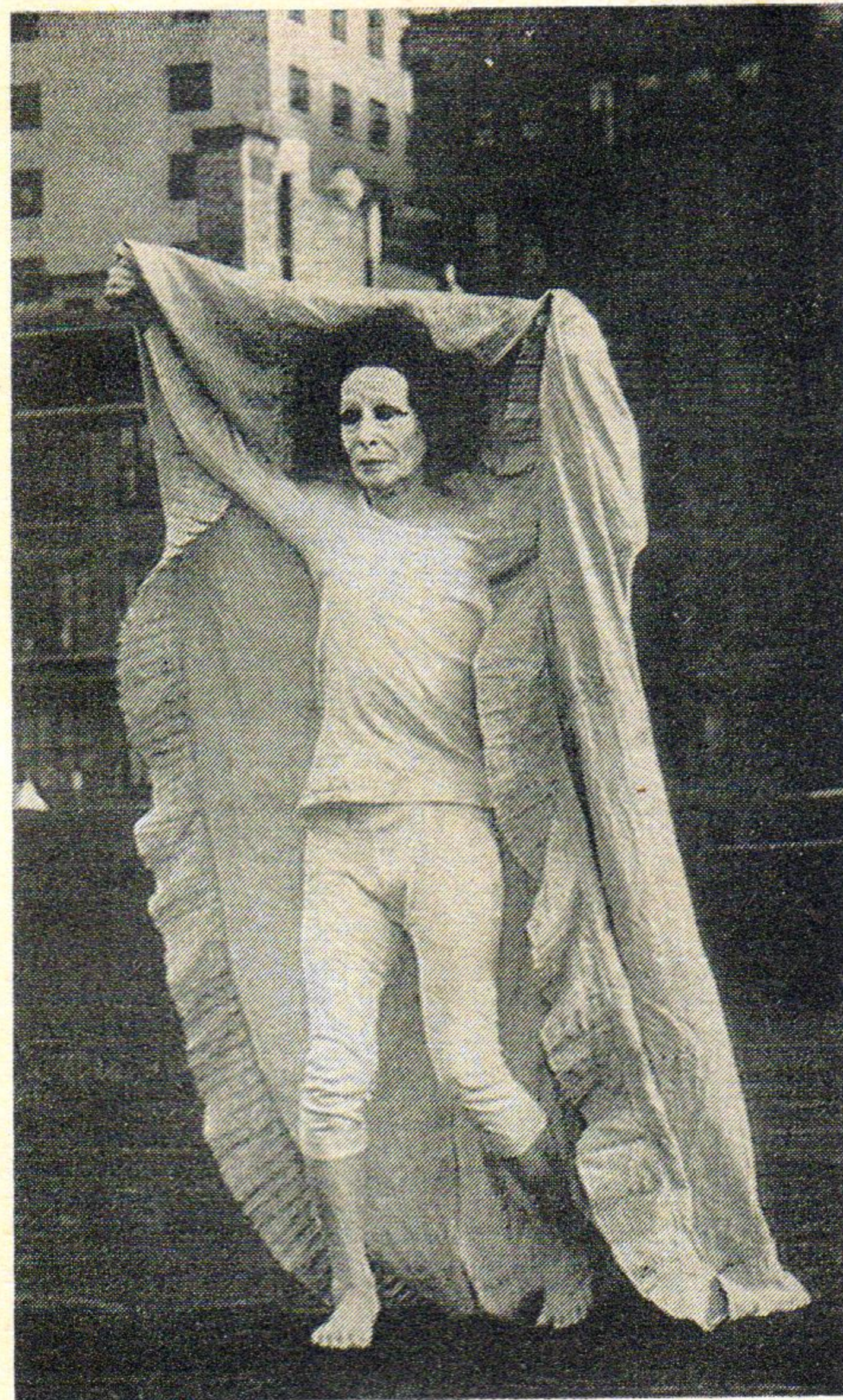
SCENTICKÉ UMĚNÍ

Paříž, třináctý obvod, divadlo v ulici Esquirol. Setkáváme se s pozoruhodným člověkem — jakýmsi zasvěceným: Kazuo Ohno tančí, vzývá duše slavných osobností, ať už existovaly, nebo se vynořily ze stránek románů, duše Clauda Moneta i Divina, mladého prostituta z románu Notre Dame-des-Fleurs od Jeana Geneta, či Antonie Merce, „la Argentiny“, což je role, která ho v r. 1980 na festivalu v Nancy proslavila ve Francii i po celém světě. Čeká u stolu v jídelně svého hotelu, po boku překladatele Osamu Kuroi. Pohled za průhlednými obroučkami brýlí je mírný, na lících má pár stařeckých skvrn; vypadá dokonale uvolněně. Ve svých čtyřiaosmdesáti letech nese své stáří tak, jako nosí své kostýmy — s lehkostí a elegancí.

Už při první odpovědi nás přenáší jeho šeptavý, energii vyzařující hlas daleko od tohoto místa. Do Jokohamy na předměstí Tokia, do studia na konci zahrady, kde se po celý rok střídají tanečníci, herci a někdy i architekt či lékař, toužící sdílet něco z vědění tohoto učitele. Mezi žáky, kteří absolvují tři týdenní kursy, jsou zdaleka nejvíce zastoupeni cizinci. Pokud není zrovna na nějakém turné, znamená toto studio pro Kazuo Ohna celý život.

Od chvíle, kdy objevil tanec butó — a zakladatele tohoto hnutí Tatsumi Hijikatu — neprovádí už Kazuo Ohno cvičení těla, ale pouze cvičení duše, jiné ho nezajímá: „Tohle cvičení nemá hranic.“ V mládí studoval západní moderní tanec, náruživě propracovával energii svého těla. Byl tou dobou učitelem tělocvičky — tělo pro něj tedy nemá žádná tajemství. Zjistil také, nakolik technika potlačuje duši a výraz citu. Běh jeho života změnilo setkání s Tatsumi Hijikatou a se spisovatelem Yukio Mishimou. Bylo to v roce 1959, kdy mu bylo už padesát tři let!

O butó se už napsalo všechno možné: tanec temnot a mrtvých, zrozený z hrůz atomové bomby, reakce na opouštění tradic a přiklání se ke způsobu života vítězného Západu. A přitom se už před druhou světovou válkou začalo Japonsko otevírat evropskému umění a kultuře, cenit si jich: butó je ovlivněno surrealisty, duchem Baudelaireovým či Lautréamontovým. Tanec butó navazuje spojení s neviditelným, bojuje se silami zla, někdy jim podléhá. Tanečník je prostředníkem, který přenáší diváka do podivných světů. Nechává jimi zaplavit své tělo. Butó se dotýká srdce a často se takové



Kazuo Ohno

foto archiv

množství morbidní síly stává náhle nesnesitelným. Z této změti citů se postupně vyděluje Kazuo Ohno, bytost plná světla, a vybírá si jako hybnou sílu své tvorby lásku.

Tento choreograf rád mluví o lásce pevně spjaté s bolestí, jež podněcuje poznání. Není to ta, kterou dobře zná, láska harmonická, stálá, láska k ženě a synovi Yoshitovi. Poněvadž se cítí od oné vášnivé lásky vzdálen a stýská se mu po její síle, nemůže dělat nic jiného, než ji prožívat na scéně. Kazuo Ohno mluví o Mishimovi. Vypadá šťastně. Byl jeho přítelem. V r. 1959 zdramatizoval Hijikata spisovatelův román Kinjiki. V inscenaci tancoval Ohno. Butó je avantgardní umění a hra o homosexualitě pohoršuje. „Po představení mě Mishima pozval do restaurace. Řekl mi jen, že to, co dělám, je silné. Dlouhá léta jsem se sám sebe ptal, jestli mluvím o mé technice, nebo o mém výrazovém talentu. S odstupem času si myslím, že chtěl mluvit o mé duši... Nikdo z Japonců nepochopil, proč si pro spáchání sebevraždy vybral tradiční způsob harakiri. Jeho beznaděj byla hluboká. Nemohl unést, že by mohla být japonská estetika znehodnocena. Občas si říkám, že by se třeba nebyl zabil, kdyby byl můj tanec krásnější. Cítím určitou vinu za jeho smrt.“

V šedesátých letech tancoval Kazuo Ohno v Hijikatových inscenacích Stařec a moře podle Hemingwayova románu a pak v r. 1967 to byly inscenace podle Jeana Geneta. „Tyto role jsem tančil na hranici života a smrti. Postavy ve mně žily. Miloval jsem hrdinu z Notre Dame-des-Fleurs. Vyrobit jsem si tehdy kostým — vysoké boty z plastiku, náušnice,

spoustu prstenů, klobouk z takové staré hučky. A pak ten květ leknínu, jenž zosobňoval smrt... Ačkoliv byl Hijikata mladší než já, byl mým učitelem. On si zase myslel, že se učí ode mne. I pak, když jsme přestali pracovat spolu a vytvářeli jsme každý svůj vlastní styl, setkávali jsme se dál. O tanci jsme mluvili málo. Na toto téma jsme si vždycky vyměnili jen pár slov, která byla jakýmsi klíči pro vysvětlení pokroku v našem hledání. Oba dva jsme se zarputile stavěli proti všem technikám. V lednu 1986, v den, kdy umíral v osmapadesáti letech na cirrhózu jater, jsem byl u něho. Ptal se mě, co si myslím o erotice. „Erotika je ta nejdůležitější věc v životě, a hlavně v tanci,“ odpověděl jsem. Jen se na mě usmál a vypadal šťastně.“

Až do konce sedmdesátých let ortodoxní Japonsko výstřednosti tance butó nepřijímalo. A na Západě nikdo nikdy o oněch umělcích s bílými těly a s očima plnými hrůzy mluvit neslyšel. Jediná kazeta, která se náhodou ocitla na stole jednoho producenta, znamenala pro Kazua Ohna pozvání na festival v Nancy. Hrál zde „la Argentinu“, představení, které vzniklo v roce 1977 k počtě Antonie Merce y Luque, tanečnice flamenca, která se narodila v roce 1890, zemřela v r. 1936 v baskickém městě Miraflores a je pochována v Neuilly-sur-Seine. Obdivovali ji Albeniz i Ravel, Anatole Fran-

KAZUO OHNO

ce i Garcia Lorca a dokonce i Montherlant. Kazuo Ohno měl příležitost ji vidět v r. 1929 v Císařském divadle v Tokiu. Bylo mu dvacet tři let.

„Nikdy jsem na ni nepřestal myslet. Když mi bylo sedmdesát dva let, cítil jsem, že jsem hoden jejího umění. Tančím pro ni už třináct let a jsem stále stejně šťastný. Často měním kostým — šaty jsou někdy bílé, někdy černé, někdy zas fialové. Diváci, velmi staří, diváci, kteří ji znali, tvrdí, že ji vidí tančit, když jsem na scéně. A přitom nemám v úmyslu se s ní srovnávat. Ale butó a flamen-



co mají stejnou divokou vnitřní sílu, stejnou schopnost vyjádřit hodně tělem, které se hýbe málo. Ta neuvěřitelná energie »la Argentiny« mě pronásledovala celý život.“

Z francouzských choreografů putovali do Jokohamy např. Isabelle Dubouloz a Pierre Doussaint, Catherine Diverrés a Bernardo Montet. „Učení je bezplatné, stačí, když vás někdo představí. Kazuo Ohno si nic nevynucuje. Je na tanečnickovi, aby byl připraven vnímat. Když po nás chce, abychom tančili na melodii Julia Iglesiase, pochopí člověk, že se vážně musí odpoutat od svých kulturních předsudků,“ vzpomíná Isabelle Dubouloz. „Láska je pro něj to nejhlavnější, tedy láska z dob našich rodičů, taková, která řídí naše představy. Je stále obklopen svou vlastní rodinou — jeho snacha tvoří kostýmy a jeho žena, velice vyrovnaná a milá paní, mluvíci dokonale anglicky, ho všude provází... V r. 1986, když pracoval na Lekníněch k počtě Moneta, nám říkal, že k němu malíř mluví. Představení je chvílí zasvěcení: Kazuo Ohno se stává úplně cele tím, koho zosobňuje. Nikdy není zvrhlý nebo mravně závadný. Jeho vztah ke smrti je tak jasný, že už proti ní nepotřebuje bojovat. Je v něm dojímavá básnická síla. Z jeho hodin člověk odchází stejně, jako tam přichází — bez velkého projevoování citů. To, co jsem od něho dostala, to mám v sobě navždycky.“

Isabelle Dubouloz také říká, že v Japonsku se nikdo nediví, že Kazuo Ohno ve čtyřiaosmdesáti letech tančí. Je tím, kdo ví a předává. Jeho stáří mají v úctě.

„Lidé si myslí, že jsem příliš vzdálený od skutečnosti. Vůbec ne! Neexistuje nic realističtějšího než já, zvláště když jde o cokoli, co se týká mé práce.“

Le Monde, 15. 11. 1990

Přeložila Anna Hánová

Kazuo Ohno — portrét



CTIBOR TURBA

„Ctibor Turba uvedl program, který smísl patos s komedií a těžkou melancholií s klaunerií,“ napsal kdysi britský recenzent listu Irish Independent po shlédnutí představení Udělej to zprava. Dodnes je to poloha příznačná pro dílo C. Turby; rozsah jejích harmonických kombinací tvoří a určuje nenapodobitelnou atmosféru jeho inscenací. Je to i pocitová sféra, na kterou dobře v minulosti reagovalo české publikum.

V současné době není možno vidět na jevišti žádné představení, podepsané jeho jménem. Ctibora Turbu je však možné zastihnout v plném pracovním zaujetí jako vedoucího pedagoga pantomimy a komediálního herectví na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze i nad realizací v dějinách našeho divadla zcela ojedinělého projektu, nazvaného Hamr, jehož cílem je netradiční podoba pohybové herecké výuky. Otázky budoucnosti pantomimického umění i péče o mladé adepty těsně souvisejí s jeho uměleckým zaměřením. Turbovo místo je však přirozeně v divadle, mezi herci, mímami, tanečníky, akrobaty, žongléry, loutkáři a klauny. Nutnost realizovat své představy je pro něho něčím, co tvoří součást jeho vlastního života, potřebou, bytím. Jeví se to tak při osobním setkání, vyplývá z jeho životní retrospektivy. Divadlo se mu stalo „Ostrůvkem přátelství“ velmi brzy, v době, kdy se pod vedením herce Eduarda Muroně ujímal v brněnském Divadle na výstavišti svých prvních rolí. V souboru, kde také začínali L. Smoček anebo B. Holíšová, hrála v té době paní Waltrová a řada dobrých herců; pak jej okouznil filmový Bip Marcela Marceaua a započala jeho spolupráce se souborem Divadla X 61. Následovaly první zdařilé pantomimické skeče a etudy (např. Krejčík a moucha), řada rolí i pohostinské vystoupení v Praze s inscenacemi jako bylo Velké prádlo atd. To už ale C. Turba končil Školu uměleckých řemesel (1958–62), praktikoval v loutkovém divadle Radost, ve filmových ateliérech u Hermíny Týrlové a Karla Zemana, v Divadle S + H. Po absolutoriu hrál nějaký čas v kabaretu pod agenturou KPFFKE a 1964–65 nastoupil vojenskou prezenční službu v AUS. Vojína Turbu ostatně rozpoznáme ještě dnes mezi postavami Kachlíkova filmu Bylo nás deset. Pobyť v Praze, setkání s Borisem Hybnerem a vítězství na festivalu amatérské pantomimy v roce 1966 pak završilo jeho učednická léta.

Scénka Nezabiješ úplně bližního svého, kterou tehdy s B. Hybnerem nastudovali



Ctibor Turba v televizní inscenaci Hospoda U tří havranů

foto archiv

a (za vydatné pomoci L. Fáry) uvedli před porotou, přešla o něco málo později do jejich — dnes legendárního — představení Harakiri, kterým spolu s Richardem Rýdou otevřeli 6. 12. 1968 Divadlo Alfréda Jarryho. Krátké historii scény (1968–1972) předcházelo ještě angažmá v Černém tyjátru v Alhambře a Revui z bedny v Laterně magie, se kterou také vystupovali na Expo 67 v Montrealu. Oba mimové se tehdy snažili vytvořit nový typ pantomimické podívané, která by odpovídala jejich životním představám a která by je zároveň osvobodila ze svěrací kazajky postupů klasické imaginární pantomimy. Svě úvodní představení zaštitili jmény zvukných autorit moderního divadla; jako zvlášť případné se v těchto souvislostech jeví názory Antonina Artauda: „Nezkaženou pantomimou rozu-

mím pantomimu, kde gesta, místo aby představovala slova, jádra vět jako v naší evropské, pouze padesát let staré pantomimě (která je deformací němých částí komedie dell'arte), představují myšlenky, duševní postoje, povahové aspekty, a to účinným, konkrétním způsobem; totiž tak, že evokují předměty nebo přirozené detaily jako ten orientální jazyk, který představuje noc stromem, na němž pták, který již zavřel oko, začíná zavírat druhé.“ (Pantomima Alfréda Jarryho, Reduta 1970.) Harakiri zapůsobilo v domácím prostředí svou originalitou i svým obsahem jako atraktivní, dobře načasovaná bomba. Spolu s dalšími inscenacemi Divadla Alfréda Jarryho bylo také čitelným, umělecky podmanivým protestem proti ponížení a nesvobodě, ve které se ocitla celá země. Během tří let však do-

sáhli oba umělci evropské proslulosti; předejrou k ní byla jejich účast na Mezinárodním festivalu pantomimy v Divadle Na zábradlí v Praze 1969. Už roku 1972 však zasáhla normalizační vlna práva umělecky nejsvobodnějšího divadla. Ze Státního divadelního studia muselo tehdy odejít několik souborů — včetně nejoriginálnější pantomimické scény, jaká do té doby existovala v českém divadle.

S odstupem času se stala výraznější určitá názorová (a díky L. Fárovi také výtvarná) sounáležitost Divadla Alfréda Jarryho s výboji domácího činoherního divadla. Svět inscenací Krále Ubu A. Jarryho, Beckettova Čekání na Godota či Kafkova Procesu a hlavně jejich filozofický základ rezonoval s obdobným zaměřením Turbových a Hybnerových představení. Pocity absurdity byly ovšem stejnou měrou vyvolány sociálními zkušenostmi mladé generace, otrávené praktikami reálného socialismu. Existenciální filozofie a poetika Samuela Becketta stála ať vědomě, či intuitivně, velmi blízko jejich chápání. Podobně jako tento velký spisovatel ve svém filmu se i oni dobrali — nezávisle na podnětech zvenčí — nového pohledu na dědictví němé filmové grotesky. Vliv hereckého stylu Bustera Keatona byl v tomto směru jedním z přímých inspiračních zdrojů jejich klaunských postav, které byly pojaty jako svého druhu sociálně charakterizované typy starých vandrů. Pantomimu chápali — např. proti L. Fialkovi — jako němé divadlo se všemi atributy, jež k této formě náleží, včetně dekorací, kostýmů a rekvizit s patrným důrazem na jejich reálnou podobu.

Harakiri tvořil sled scén (Traumata francouzského koloniálního důstojníka, Souboj za úsvitu, Tři minuty ticha pro Kazimíra Maleviče, Poslední přání, Vánoční přátelé, Jubileum), členěných tanečně pantomimickými mezhrami. R. Rýda v nich tančil s něžnou tváří dítěte v uniformě francouzské cizinecké legie za zvuků Čajkovského i hard-rocku životní názor, do jisté míry motivující existenci starých klaunů Clowa a Hamma. Jeho postava se stala personifikací filozofie, kterou klauni odmítali. Boom byl také po pověstné „kukačce“ na závěr oběma notně zkopán a odhozen kamsi do hlubin. Zajímavá byla také značná funkce rekvizit. Meče, nože a pistole dávaly inscenaci hlubší rozměr, poukazovaly na svět násilí, tvořící pozadí hry. Klauniády se odehrávaly v duchu provokativní, šokující němohry, plné makabrálních, ale i básnických metafor o ztrátě komunikace mezi lidmi. Kanaďan Paul Wilson později zapsal výstupy obou klaunů s neobyčejnou výstižností: „Jiným pramenem kreativní energie v Harakiri byla jedinečná fúze talentů. Hybnerovi a Turbovi starci reprezentovali výrazně odlišné lidské tendence, obě hledající vysvobození ve hře. Hybner lstivý, škodlivý intelekt, Turba hravou, dobrotivou imaginací. Na druhé straně přispěla každá osobnost

k této šou něčím ze sebe: Hybner přinesl výrazný literární sklon a schopnost nahánět strach; vědomě cítil potřebu zveřejnit skrze pantomimu obsah své paměti a myslí bez ohledu na to, jak černá a hrůzostrašná by mohla být; Turba přinesl plnokrevnou divadelnost, lyrickou fantazii kombinovanou s vrtošivou imaginací a schopnost uvést do nejčernější situace jiskřící směs absurdního humoru. Tito oba herci si byli navzájem perfektními protějšky, vytvářeli pevnou, ale delikátní rovnováhu protikladů, stav ambivalence a napětí, které existuje v každém velkém umění, zahrnujícím extrémní lidské zkušenosti a tvořící syntézu, která je větší než suma jejich jednotlivých partů.“ (Mime journal, 1976, č. 3 a 4.)

Po Harakiri nastudoval Ctibor Turba samostatně představení Udělej to zprava aneb Turba tacet (prem. 23. 6. 1970). Fascinující zážitek z této one man show nebyl dán jen jistotou a přesností typu, jehož počátky bychom mohli najít v Turbových postavách zahajovacího představení. Vyslovil tady na skvělé artistické úrovni a s neobyčejnou stylovou čistotou emocionální atmosféru společnosti, která se už zbavila posledních iluzí o možnostech uchovat alespoň něco z duchovní svobody Pražského jara 1968. Námět sebevraždy ztvárnil v poloze groteskní pohybové frašky a vytvořil tak metaforický obraz křehké smrtelnosti člověka ve světě teroru a zoufalství. Pro toto představení byla také charakteristická vysoká úroveň práce s hudbou a zvukem, která se později stane jedním výrazným rysem Turbových děl.

Představení P.A.R. 3441, ve kterém Turba vystupoval s Jiřinou Třebickou (prem. 18. 11. 1971), uváděl krátký film Jak čistit lokomotivu, který natočil spolu s B. Hybnerem za režie Jana Kratochvíla. Dva něžní, bíle odění klauni se v něm snažili

polidštit, zabydlit pomocí svých gagů, hry se svíčkou, papírem či zelnými listy železniční monstrum, odložené kamsi na vedlejší kolej v zasněžené krajině. Jejich lyricky pošetilé úsilí tvořilo jakýsi pandán k vlastnímu představení, které se odehrávalo v kleci z igelitu. Nedůvěřivý mužiček, vyzbrojený aktovkou a periskopem, v něm prohledával — sám v sterilní pustině moderní civilizace — několik krabic, ve kterých nalézal banální pozůstatky života — konzervy a otvírák, zapomenutý pedál, ale i bílou myšku a nakonec i mladou dívku. Hra se pohybovala v rozpětí snu a reality. Fantaskní elektrické křeslo — ušák s žehličkami po obou stranách — evkovalo pocit hravosti i nebezpečí. Dětinská hravost klauna pak působila adorace sebezáchovného chování ohroženého lidského druhu.

Přes aktuální náboj látek, které C. Turba a jeho spolutvůrci použili v představení Divadla Alfréda Jarryho, mířila dramaturgická volba a snad i cíl nastudování k postižení mezních, obecně lidských témat. Jistěže tato skutečnost souvisí s povahou a možností žánru; Turbova schopnost domyslet a objasnit zcela reálné motivy prostřednictvím pohybové hry tak, aby byla obecně sdělná, tvoří nepochybně základ ohlasu představení divadla, ať se konala doma nebo v cizině.

Spolu s představením Idioti B. Hybnera, R. Rýdy a Josefa Platzera (prem. 26. 4. 1970), které nabízelo šokující obraz světa agrese a násilí, tvořila série čtyř uvedených představení celou nevelkou, ale významnou etapu trvání Divadla Alfréda Jarryho. Přes dočasný rozchod obou jeho vedoucích osobností, silně podpořený atmosférou deziluze, zachytilo právě toto divadlo ty rysy současného společenského klimatu, které nebyla činohra, vázaná na dramatický text, schopna bez-

Deklaunizace

foto Dana Horníčková





Deklaunizace

foto Dana Horníčková

prostředně vyjádřit. Zároveň předjalo toto malé divadélko leckteré z myšlenek i stylového hledání, společných pro tvorbu malých studiových scén, vznikajících na přelomu 60. a 70. let.

Nesouhlas s praktikami pookupační kamarily a s obecnou nesvobodou tvořil v této době jen jeden element tvůrčího neklidu, který našel svůj průchod v uchopení nových a nezvyklých námětových okruhů a originálního uměleckého ztvárnění. Dvojí vzpoura zakladatelů Divadla Alfréda Jarryho pramenila ještě z nového vidění pantomimického umění, opřené o poznatky jemného mechanismu a herectví němé filmové grotesky. Proti v této době vyprázdněným, z jiného životního pocitu vyrůstajícím postupům imaginární pantomimy, vytvořili jedinečný tvar černé pohybové komedie, jejíž vitalita a otrhaná krása předznamenala i pozdější uměleckou vizi světa, např. v tvorbě B. Polívky. Tvůrci Divadla Alfréda Jarryho k sobě také přitahovali okruh spřízněných talentů, ze kterého se rekrutovali jejich stálí spolupracovníci jako byl výtvarník Jiří Sopko, skladatel Petr Skoumal, a který se postupem času obohatoval o nové tváře.

Pantomima B. Hybnera a C. Turby vrátila opět žánru pečeť žhavě aktuálního a tvarově nevídaného divadla. Z aspektu obsahu i formy se přiblížila na rozdíl od Fialkových lyrických básní zpět k současnému životu. Oba tvůrci zaujali ve sporu o moderní pantomimu pozici hereckého pojetí žánru, ale i oni zůstali v jádře romantiky. Nebáli se těžit z docela reálných emocí i těžkých snů, ze surreálných vizí i podvědomých hnutí, ale vždy to bylo ve prospěch do krve zaděné metafory soudobého žití. Díky ohlasu, který získali na svých zahraničních turné, mohli C. Turba, B. Hybner a B. Polívka (který v Divadle Alfréda Jarryho příležitostně vystupoval) za režijní spolupráce J. Kratochvíla a Billa Keatinga natočit pro irskou televizi v Dub-

linu film Hospoda u tří havranů (Three Crows Pub). Každý z nich si napsal scénku, která pak přešla do scénáře filmu. C. Turba v něm hrál farmáře, pěstitele koní. Inspirován zážitky z pouličního divadla Danish Joker Teatret (kde byl spolu s J. Kratochvílem po dvě sezóny angažován) připravil projekt klaunského divadla v přírodě. Představení Strom (The Tree) se mělo uskutečnit v Baken Park v Copenhagenu, nekonalo se však pro Turbovo onemocnění. Důležitá pro něho byla také tříměsíční stáž u J. Lecoqa v Paříži, kde se seznámil s metodicky dobře propracovaným systémem pantomimické výuky. Roku 1973 začal sám vyučovat jako externí pedagog na loutkářské fakultě DAMU a v poměrně rychlém tempu promyslel několik projektů pantomimického divadla.

Myšlenka vytvořit Cirkus Alfréd se v domácím prostředí ukázala jako neskutěčně těžká a ujmout se jí mohl jen člověk životně zaujatý svou věcí. C. Turba se nedal při jeho přípravě ničím odradit. Zajistil kácení dříví na stavbu stanu, vybíhával na vypůjčenou licenci dvanáct potřebných povolení k produkci atd. Jednal jako soukromník, investoval i připravoval program, podnikal způsobem na počátku 70. let zcela nevídaným. V dubnu 1974 získal konečně potřebná povolení a 29. května uvedl ve stanu na Císařské louce na zkoušku několik představení Klaunerie. 27. 8. 1974 se uskutečnila oficiální premiéra na Špejcharu za Letenskou plání.

Hojně navštívené představení uváděl hudební vstup tří klaunů, Otakara Jiráka, C. Turby a Jana Ungra, kteří v improvizovaném „domácím“ koncertu na mandolinu, řehtačku a plechové puklice zahájili program.

Sestával ze tří částí — Hry se světlem, Hry s papírem, Hry se zvukem. Turbovi klauni vzali paprsek do rukou, rozemleli jej ve strojek na maso, strojek proměnili ve starý flašinet, stříhali a lá-

malí. Třicet minut dlouhá hra s rolí papíru byla beze sporu triumfem klaunské fantazie. Dva klauni-metaři předvedli ve zkratce svět, oscilující mezi přírodou a technickou civilizací; papír se v manéži stal kulometem, granátem, helmou kosmonauta atd. Poslední výstup (který obsahoval náročné hudební pasáže) autorsky vytvořili B. Hybner, C. Turba, J. Kratochvíl. Účinkující se v něm změnili v hudební klauny, kteří mixovali z tónů a zvuků viditelný hudební koktejl. Toto jediné představení mělo doma vlastně jen několik málo repríz. Licence brzy vypršela a novou C. Turba nezískal; existovalo však ještě nějaký čas na zahraničním turné Turbovy skupiny. Kromě filmu Tři chrobáci, který byl v ČST provozován v režii Jána Roháče, pak naše veřejnost ztratila až na ojedinělé výjimky možnost bližšího kontaktu s Turbovým uměním.

Na české jeviště se tehdy dostala cirkusová poetika snad poprvé v tak promyšlené, koncepční podobě. Neboť C. Turba chápal už tehdy cirkusový stan i manéž jako svého druhu ryze divadelní prostor — na rozdíl od soudobých tendencí např. Divadla na provázku, usilujícího o opačný postup. První možnost vyzkoušet účinky herecké akce na otevřené scéně, obklopené publikem, si už ověřil v představení P.A.R. 3441. V Cirkusu Alfréd proměnil svou inspiraci uměním klaunů Fratellini také v komplexní pochopení tohoto svěbytného světa a neváhal tuto znalost využít. Navíc měl za sebou zkušenost z přímého kontaktu s divákem v dánském pouličním divadle. Na toto téma napsal tehdy V. Vašut: „Oba tyto podněty nejen vedly ke zrodu Alfréda, ale zároveň formovaly i jeho umělecký profil. V něm ovšem nalezneme i rysy, poděděné z drsné poetiky Pantomimy Alfréda Jarryho (tento kmotr dal cirkusu i jméno) a z klasické filmové grotesky s její dynamikou, kultivovanou technikou gagu i technikou ostrých střihů. Všechny tyto přísady však jsou roztaženy v ústrojný celek, v dokonalou sloučeninu, osobitě novou autentickou kvalitou; všechna tato poučení zde slouží jen jako odrazový můstek vlastní svobodné tvorby.“ (Taneční listy 10/12/1974.)

(Dokončení v příštím čísle AS)

L. Petišková



Hraje SKLEP Havla?

Každý máme ve své minulosti něco, co se nám ne vždy a ne úplně hodí. Já jsem třeba na vojně dělal „předsedu základnej organizácie SZM“ (lebo som vedel aj písať, aj čítať) a vedl jsem úvarový divadelní soubor, se kterým jsem jezdil po ASUTech s pásmo poezie tu ke 33. výročí SNP, tu ke 30. výročí Vítězného února. Václav Havel to na vojně řešil podobně a ve spolupráci s Karlem Bryndou se dopustil dramatu Život před sebou, jehož text poskytl kolektivu pražského divadla Sklep, který předkládá nyní vděčným divákům „drama“ Mlýny, pravděpodobně velmi volnou parafrázi zmíněného mladistvého pokusu Havlova.

Získat předlohu, která posloužila tvůrcům k realizaci vznikající inscenace, není pravděpodobně v lidských silách. Ale spoň v mých silách to nebylo. Mám-li však odpovědně zodpovědět otázku, již jsem vložil do nadpisu tohoto článku, prohlašuji odpovědně: Ne, Sklep Havla nehraje!

Divadlo Sklep bývá nazýváno divadlem generačním. Je známo řadou svých projektů, pevně a dobře je z dob totality v paměti diváků dvojice Divadlo Sklep — RS Vpřed. A byla to řada v totalitě velmi nevšedních zážitků. Snad i proto důvěřoval sám prezident „sklepákům“ natolik, že jim svěřil svůj první vojenský a tedy své době a poměrům poplatný dramatický opus. A měl samosebou šťastnou ruku. Amatéřský Sklep vychoval ve svých řadách řadu jedinečných tvůrců, jejichž jména jsou v oblasti dramatické-



Sklep hraje Havlovy Mlýny

foto G. Bartoš

ho umění už skutečným pojmem. Namátkou Jan Slovák, Tomáš Hanák, David Vávra, Milan Šteindler. Šteindler, Slovák a Jan Burda vzali Havlovu předlohu a přetvořili ji v ryze „sklepácký“ útvar, kterým je již zmíněné drama „Mlýny“. V programu Sklep praví: „Proč zrovna drama a proč Mlýny? Odpovědi jsou skryty v samotném dramatu Mlýny, jež pojednává o boji a samo svou podstatou je bojem. Je to náš boj, který musí být vybojován, boj s tím nejzákladnějším nepřítelem, boj každého se sebou samým.“

Neboť vděčí za svůj vznik ASUT, je o vojně. Nikoli ovšem v duchu Švandrlíkových Černých baronů, nýbrž spíše v duchu Tankového praporu Josefa Škvořeckého. Takže onen fantasmagorický rej lidí a podlidí, kreatur zneužívajících zá-

roveň své intelektuální impotence a své strukturní moci, má hlubší filozofický podtext a vyšší aspirace než jen pobavit diváka. Divák (ten, který na vojně byl, tak jako tam zajisté byli kromě autorů předlohy i samotní aktéři představení, možná o něco smutněji) se potom opravdu baví minimálně onou karikaturou lidských typů, které mezi námi a s námi žily, žijí dodnes, budou žít nadále, tak dlouho, že nás přežijí. Nevím, jaké bylo vyznění Života před sebou. Mlýny nejsou jen vtipnou reminiscencí na časy minulé. Mlýny jsou bohužel nadále aktuální, nadále varující a nadále platné. Chápe to pravděpodobně i většina diváků a i proto je nadále Sklep jedním z mála divadel, které kdykoli a kdekoli hraje, má stále plný dům.

Psal-li jsem oheďy do tohoto časopisu o potřebě a nutnosti „ansámblového“ hereckého projevu, pak Sklep je jedním z mála divadel, která se jím mohou pyšnit. Hraje jim všechno se vším. Text je adekvátní režii představení, které plně respektuje herecké výkony, jejichž představitelé plně respektují režii a kterým dokonale konvenují i ostatní umělecké složky představení — hudba, výprava a dokonce i divadelní bufet. Herecké výkony jsou vyrovnané a vyvážené, speciálně bych chtěl pochválit jedinou ženskou představitelku (a výbornou zpěvačku) Moniku Načevovou.

Takže jsem zažil se Sklepem a dramatem Mlýny nezvykle krásný večer plný porozumění. Nejen že já jsem porozuměl jim, ale i oni porozuměli mně, divákovi, a já, divák, jsem viděl to, co jsem vlastně vidět chtěl, aniž bych o tom předem býval věděl...

Jiří Brixí

Mlýny

foto G. Bartoš



Kapitoly z dějin české dramatiky po r. 1945-XI

Ve jménu Bertolta Brechta

Výrazný druhý proud v oficiálním českém divadle po roce 1956 představovalo dílo a poetika Bertolta Brechta. Proti čechovovskému niternému psychologismu poetika epického divadla demonstrovala velké pestré divadlo světa, proti uzavřené pravidelné dramatické proklamovala otevřený divadelní systém, opovrhovala dramatickými jednotami a vzývala mnohost a různorodost jevištních prostředků. Ale s čechovováním měla jedno společné — také byla vyjádřením odporu k zglajchšaltované sorele.

Brechtovo epické divadlo ovšem bylo zároveň (a možná především) prostředníkem k divadelnosti české meziválečné avantgardy, zájem o teorii a praxi epického divadla provázal i zvýšený zájem o české divadlo 20. a 30. let: E. F. Burian v té době uváděl retrospektivní inscenace předválečného Děčka (včetně Žebrácké opery) a záhy se objevily první historické studie z dějin avantgardy.

Brecht ovšem nabízel nejen nové možnosti formální, ale zároveň znovu a momentálně přitažlivým způsobem formuloval divadlo jako nástroj, kterým lze změnit svět. Dialektické *theatrum mundi* inspirovalo reformisty racionalitou objektivistické analýzy společnosti, nazírané z perspektivy velkých dějinných událostí. Tedy přímo, bez okliky privátních (rodinných) historek a komplikovaných psychologických aspektů čechovovské dramatiky. Od jara 1957 (počínaje Matkou Kuráží v Divadle S. K. Neumanna) postupně narůstala vlna brechtovských inscenací, aby vyvrcholila v letech 1961 až 1963 (v roce 1961 14 inscenací v Čechách a na Moravě). Spolu s ostravským divadlem měla největší podíl na této úrodě Mahenova činohra v Brně (5 titulů), jejíž nové vedení (E. Sokolovský, B. Srba, M. Tomek, M. Hynšt) se Zadržitelným vzestupem Artura Uie (1959) přihlásilo k programu apelativního politického divadla a vytvořilo v Brně výrazně divadelní centrum jako protipól Krejčovu Národnímu divadlu.

K této tvůrčí skupině patřil také přední překladatel Brechtova díla, znalec německé literatury a příslušník surrealistické skupiny **Ludvík Kundera** (1920), který, podobně jako Hrubín a Topol Krejčovi, poskytl Sokolovskému původní drama v duchu vyhraněného tvůrčího programu Mahenovy činohry. **Totální kuro-pění** (premiéra 24. 6. 1961) s podtitulem „divadlo o mnoha obrazech s mnoha osobami a jedním jazzbandem“ tvoří dvacet samostatných scén s více než čtyřiceti postavami jmenovanými a nesčítanými ne-jmenovanými. Základní gestus každé scény určuje v Brechtově duchu její název,

jednotlivé obrazy prokládají songy a propojuje autorský komentář, nejčastěji ústy autobiografické postavy Jiřího. Hra je zpovědí generace totálně nasazených v říši, ale víc než o tehdejší události autorovi jde o „formaci politického, morálního a citového profilu své generace v lůně temné válečné doby“ (B. Srba). A hlavně mu záleží na trochu udiveném pohledu z dvacetiletého odstupu na události, kterým už dnešní dvacetiletí nevěří, a Kundera proto usiluje porovnat svůj postoj tehdy dvacetiletého s jejich dnešním. Inscenace získala význam generační výpovědi celého inscenačního týmu, ostatně definitivní znění textu se zrodilo až v průběhu zkoušek na základě impulsů prakticky všech zúčastněných (a tehdy zdaleka nešlo o obvyklý postup). Vztah hry k vyhraněnému programu Mahenovy činohry připomínal pozici Hrubínových a Topolových textů vůči Národnímu divadlu, ovšem Kundera měl na formování tohoto programu podstatně větší vliv než autoři kolem O. Krejčí a K. Krause.

Reminiscence událostí začíná odvodem v *arbeitsamtu*, viděným očima dvacetiletých mladíků — jako groteskní komedie, jejíž možné tragické důsledky by si sotva některý z nich, plných touhy do života, přibouštěl. V každé době se chce a musí žít, proto v paměti uvízly hlavně pletky s děvčaty z celé Evropy, staré a nové lásky na pozadí pracovního tábora, stesku po domově i apokalypsy bombardování, a smrt blízkých je tu tak přirozenou součástí života, že v ní není nic sentimentálně smutného. Historický kontext připomínají brechtovské opony s mapou Evropy (na které jsou zakresleny linie fronty a válečná města) a s datací těchto jakoby deníkových záznamů. Objektivní historické události jsou tedy překryty zážitky privátními, které na rozdíl od Brechtova epického divadla nesměřují k výkladu velkých historických událostí.

Jestliže se tedy hra na první pohled tváří brechtovsky, druhý pohled rozezná i rysy Brechtovi cizí, případně pro něho netypické. Hned po premiéře si J. Grossman povšiml, že proti Brechtově objektivistické epičnosti tu převažuje subjektivní lyrika, kterou zkoumá autor pocity své generace jako v dávném snu. Nelze tu dost dobře mluvit o ději, protože pásmo scén nesleduje kauzalitu událostí, ale evokuje útržky vzpomínek „podle zákonitostí pochodu a sdružování podvědomých asociací, tj. zřetězeně i přerušovaně, plynule i v nenadálých skocích a překvapivých zvratech“ (B. Srba). Tektonika hry a skladba témat a motivů připo-

míná víc moderní poezii než Brechtovu epičnost, i když podobné postupy jistě nejsou cizí ani Brechtovi.

Poezie je pro hru určující, počínaje úryvky z básníků, se kterými si pohrávají Rudolf s Jiřím a charakterizují velkou roli poezie v životě své generace za okupace. Mnohé repliky postav jsou spíše krátkými poetickými útvary než dramatickými promluvami a delší básnické monology charakterizují nitro postav lidsky citlivých (např. Jarmila a Marie v 7. obraze). Básnický monolog je tu vlastně uznáním lidských kvalit promlouvající postavy a takovým monologem je vybavena i postava německé paničky Erny, které prožije krátký a nešťastný milostný román s Milošem — postava lidsky nešťastné ženy německého vojáka, žijící v závětrí relativně pohodlného Berlína, je nejen atypickou postavou české dramatiky (literatury), ale potvrzuje subjektivně lyrický přístup autora k událostem, bez brechtovských ambicí dialektického obrazu historie.

Nejdůležitějším básnickým útvarem hry je však lyrický autorský komentář (monolog), rozdělený víceméně mechanicky mezi hlavní hrdiny hry, čtyřicátníky Jiřího, Pepíka, Zdeňka, Rudolfa, Miloše a Marii. Monolog začíná po Prologu na předscéně, během ní se jeviště začíná zaplňovat postavami první scény retrospekce, ke kterým se postupně přidávají i postavy ústřední. Autorský monolog pak pokračuje jednak v podobě lyrického komentáře událostí, ale zároveň se neustále připomíná v mnohých replikách ústředních postav, které tím jakoby stále oscilují mezi životem tenkrát a dnešním pohledem na něj a které tak vůči retrospektivním scénám zachovávají jistý ironický odstup. Princip autorského monologického komentáře jako lyricky subjektivního autorského pohledu je tak ve hře přítomný neustále a stává se ústředním kompozičním principem hry (jak zdůraznil právě B. Srba). Poetické jsou také snové obrazy (u Brechta v zásadě neznámé) poněkud koketní „dívky ze snů“, která jako fantaskní nereálná postava (ztělesněný stesk po domově, ovšem plný ironie a sebeironie) je přirozenou součástí vybraných retrospektivních scén. Tyto scény také patří k autorskému komentáři, který končí postava Jiřího v civilu — když se nemocný vrátil domů a komentuje hru už bez přímé účasti na retrospektivním plánu hry.

Jestliže tedy lyrický princip hry vzdaluje vlivu B. Brechta, zůstává především v postavách a v kompozici jednotlivých obrazů řada rysů poetice epického divadla blízkých. Postavy Erny, homosexuálního dolmeče (který jako kolaborant vládne české části tábora), šansonérky apod. jsou přímo z galerie brechtovských figur. Podobně postava Teologa — totálně nasazeného nedostudovaného kněze, který se tu objeví s kolárem na pracovním oděvu a s božími příkázáními na rtech, aby pod tlakem bezbožných událostí kolárek i příkázání od-

hodil a spolu s ostatními (a víc než oni) užíval pozemských rozkoší. Nejvýraznějším brechtovským prostředkem ovšem zůstávají songy, které zcela v Brechtově duchu rytmičují hru a jsou místem filozofických úvah, zobecněním podstatných témat i apelativním prostředkem. Jejich funkci zciizování tu ovšem z velké části přebírají zmíněné postupy básnické.

S brechtovskou poetikou vzdáleně souvisejí i dvě scény, které vybočují z průběhu hry do otevřené diskuse s obecností (jsou tu připsány postavy z publika, ovšem počítalo se s případným vyprovokováním skutečné debaty). Obraz Atentát je vlastně polemikou s poetikou na jedné straně agitačních budovatelských her a na druhé straně čechovovského dramatu: „podsaditý muž“ z publika nesouhlasí se stylem představení, rád by ho inscenoval „diskrétně, v polotónech, ... psychologicky“, a když ho pozvou na jeviště, režíruje scénu à la Krejča — „snad to půjde i bez polyekranu“. Obraz Rozprávka je svým způsobem myšlenkovým vrcholem hry, tady autor prostřednictvím ze hry vystupujících herců provokuje k diskusi o kolaboraci a přizpůsobení jako o různých tvářích hrdinství totálně nasazených. Zároveň v podtextu o poválečné heroizaci okupačních hrdinství vůbec. Postavám „náhodných“ mladých diváků je však problém lhostejný — „Dívka: Já si myslím, ... že se v sobě a v té době nějak zbytečně moc pítváte. Nějak vás to pořád moc trápí, že z vás nebyli samí partyzáni.“ Téma završuje následující song, Balada o soumraku hrdinů, s patrným ohlasem polemik nejen o hrdinství válečném, ale také o podobě hrdiny v současném dramatu. Závěry tří slok straní nehrdinskému hrdinovi: „Ne, proti hrdinům nic nemáme, jenom ať ve dne v noci neřečňují, ... jen když se jako nula nenadují, ... jen ať to slovo příliš nesklouňují.“ Postava šansoniérky to řekne lapidárně: „Chrabřejch hrdinů mám po krk.“

Pokud bychom chtěli jednoznačně pojmenovat Kunderovu tvůrčí metodu v Totálním kuropění, museli bychom nejspíš (v souladu s mnohými vykladači Kundery) hovořit o metodě volné montáže, přesněji dramatické koláže, která souvisí nejen s Brechtem, ale možná víc s jinými Kunderovými básnickými inspiracemi, včetně surrealismu. A stejně lze jen souhlasit s Kunderovou příbuzností s E. F. Burianem (B. Srba), a to nejen pro analogický lyricky subjektivní přístup k organizaci umělecké materie. Stejně jako Burian i Kundera nepíše drama v podobě literárního dialogizovaného textu určeného k interpretaci jevištními prostředky, ale usiluje přímo o divadelní text fixující konkrétní jevištní podobu. Kunderovy texty připomínají scénáře se scénami s minimálním nebo žádným textem promluv. Např. 6. obraz Noc světlo-
metů je řadou krátkých, textově stručných výstupů (případně drobných akcí epizodních postav bez textu), 18. obraz Defilé fantómů je ryze brechtovskou po-

dívanou — atrakcí: „Na otáčecím jevišti se jako v panoptiku objeví šest fantómů: polní maršál, stařec od volksturm s pancéřovou pěstí, zuřivá ženština, uprchlíci s vozíkem, SA-man a gestapák. Všichni vrhají před sebe obludné stíny.“

Totální kuropění bylo v tomto smyslu proklamací burianovského totálního divadla a tehdejší kritika se nadchla dokonalou jevištní mašinérií a jevištní metaforičností inscenace. Zvláště vítané bylo použití jazzového orchestru, který nejenže doprovázel songy, ale spoluvytvářel (komentoval) některé scény, např. hned stínový balet Prologu (tady se inscenace přiblížila světu vznikajících divadel malých forem). Hrál se na prázdném jevišti, vybaveném pouze nejnужnějšími technickými prostředky, ale výsledkem byla barvitá podívaná, polemizující s určitou akademičností čechovovského (hrubínovského) divadla. Sokolovského režie touto koncepcí potlačila lyrickou rovinu hry ve prospěch epického modelu divadla.

Totální kuropění tedy nese průkazné vlivy B. Brechta, které ovšem na druhou stranu neopravňují vidět ve hře pouze poetiku epického divadla. I tady se Brecht stal spíše jakýmsi katalyzátorem při hledání nové divadelnosti, i když v případě Totálního kuropění se mnohé z jeho postupů přímo uplatnily a tato hra je z české dramatické produkce Brechtovi nejbližší, zároveň v této příbuznosti ojedinělá. Ale právě odtud vede jedna linie českého divadla (dramatu) k typu otevřené básnické hry, pokračující nejen v dalších textech L. Kundery (Nežert, Korzár, ale hlavně Labyrint světa a lusthaus srdce, případně naposledy Královna Dagmar), ale i ve východiscích Divadla na provázku (přímo zprostředkovaná mj. právě Kunderou, Srbou a Sokolovským). Je to vývojová linie nesporně důležitější, než se běžně soudí, a dnes, zdá se, životaschopnější než odkaz dramatiky čechovovské (hrubínovské).

Josef Herman

Ludvík Kundera: Totální kuropění

Cynický song

Že prý se sluší nezvedat svou sukni příliš a taky, když se někdy zmýlíš, sypat si popel na hlavíčku. Tohleto nepřiléhá k mému tričku — a tak to teda neudělám! Že prý se sluší jménem morálnosti žrát místo kaviáru kosti, dávat si zámek na hubičku. To je jen kuvíkaní černých sýček — a tak to teda neudělám!

A kdo mě kárat hodlá, že jsem cynická,

rač obrátit se na dobu!
Až doba bude jednou méně nelidská
a nebude na mne převracet
jistou nádobu,
pak se mi třeba uráčí
být jinačí.
Anebo třeba taky ne!

Že prý se sluší obcovat jen s jedním mužem
a taky k tomu nevinout se úže,
než káže zákon pánů velebníků.
Ty řeči podobají se
pingpongovému míčku —
a tak to teda neudělám!
Že prý se sluší, aby kdo příliš chlastá
a miluje a tak dál a tak dál a basta,
si sežral vždycky sám
svou vlastní polívčičku.
Tohleto tedy přiléhá k mému tričku —
a tak to teda udělám!

A kdo mě kárat hodlá, že jsem cynická,
rač obrátit se na dobu!
Až doba bude jednou méně nelidská
a nebude na mne převracet
jistou nádobu,
pak se mi třeba uráčí
být jinačí.
Anebo třeba taky ne!



Blues o cizím muži

Je tu cizí muž
rychle poudr, rychle rouge,
dřív než zmizí
cizí
muž.

Exotický pach
na hrdlo mi vábně sáh,
hlas mi jistě
zlomí
strach.

Ale ne, to ne,
to by bylo nevhodné.
Bez maličkých hrůz
není žádné
blues.

Zkrátka a dobře mi to nedá
a platí to vždycky:

Jsi-li cizí muž
klid mi, prosím, nenaruš,
leda
bys byl exotický
cizí
muž.

A to snad skoro každé, né?
Aspoň na začátku,

PÍŠETE- ODPOVÍDÁME



Do redakce přišel dopis p. Jiřího Poláška jako reakce na pravidelnou rubriku v Amatérské scéně **Zastavení (Prognózy 1)** profesora Císaře. Otiskujeme jej v plném znění a budeme rádi, když se ozvou i další čtenáři. Těšíme se na vaše příspěvky.

Redakce

Ad) Zastavení — Prognózy I.

ve 12. čísle roč. 1991 Amatérské scény, kde prof. J. Císař píše: „A kde jsou dnes tyto generace...“

Vážený pane profesore, otázky, pokud nejsou kladeny pouze proto, aby si na ně tazatel sám odpovídal, vyžadují odpovědi.

Přijměte proto, prosím, i mé, čistě osobní, „hronovské zastavení“.

Listopadový uragán, a to už je věc toho kterého z nás, buď kolem nás přeburácel, nebo v nás něco z něho zůstalo. Něco čistého, co nám snad už navždycky bude pomáhat měřit děje kolem nás i v nás. Pokusím se tímto novým ohniskem vyvolat své staré pocity a Vám i sobě odhalit důvody mé nechuti zúčastňovat se hronovských diskusí. I když, a to není nedůležité, nikdy jsem se jich nezúčastňoval pravidelně — spíš napřeskáčku — a hlavně vždy s pocity rozporuplnými. Leč zúčastňoval, neboť v úhru tehdejšího života, v občanském marasmu té doby, byly tyhle besídky zvláštní školy pozoruhodné jedním fenoménem. Fenoménem jménem „zájem“. Což byla okolnost velmi nenormalizovaná. Ovšem, na rozdíl od organizátorů jsem vždycky účastníky vnímal jako dvě skupiny. Jako profesionálky, pardon, quasiprofesionálkulturnice a ty druhé. Neb ta první, dost početná skupina, tam seděla služebně a za peníze, pane profesore. I diskutovala. Ty ústřední žvanily ústředně, okresní okresně — většinou na chodbě. To, že máte doma v Hradci pravý opak, to vás sice šlechtí, leč jenom potvrzuje pravidlo. Císařovna byla jen jedna, Zbořilek přešle. Nomen — omen, pane profesore.

Ale i tak, bez zmíněných dam, ta společnost bývala dost povedená. Zkusím pojmenovat — žáci buřiči, tzv. seminaristé a postseminaristé a jejich patroni s batůžky i bez — dále pak řada notorických kulturtrágrů, diskutérů (po odpolednách vzpomínajících na staré dobré Hronovy, Kurše, Kubry, Dopity... — nebo oblastní a jiní umělci, léčící si v škamnách hronovských své osobní nejistoty profesionální — zastoupení byli i skalní ochotníci — samozřejmě i lidé znalí divadla), na těch mně nejvíc vadila ta jejich ostentativní nepolitichnost... a samozřejmě i lidé normální. A tihle všichni, vedeni moderátory či členy poroty (bohužel vedeni jednostranně pod praporem té které školy či divadelního vyznání), vedli řeči podle své natures. Den předtím shlédli, nebo neshlédli, představení a to jim stačilo. Uvažovali, doplňovali se, stupňovali. Před užaslymi zraky souboru, který věnoval rok studiu hry, před mnohdy solidně fundovanými tvůrci inscenace exhibovali o sto šest skuteční amatéři. Mluví-li se někdy o amatérské tvorbě jako „přibližné, naznačující, bezkonceptní“, pak všechna tato epitetasedí na řeči, vedené v třídách hronovských, jako ušitá. No jo, jenomže na nejhorší došlo vzápětí. Kdosi (populista) hodil do davu: „Tyhle debaty by nám mohli profíci závidět.“ A sklídl obecnou odezvu a potlesk. Tahle „slovní průtrž“ byla okamžitě oceňována na cosi PROČ BYL VLASTNĚ HRONOV KONÁN! Neboť tenhle „kobylinec ducha“ dal každoročně mnoha souškám od kultury důvod k radostnému vyplnění cestáku.

Vložka — zcela nepatřičná. V nejmenovaném pražském divadle, třeba na Vinohradech, se po třicáté repríze komedie koná debata o inscenaci, otevřená všem zaměstnancům všech pražských, co pražských, jakýchkoli divadel a žákům uměleckých učilišť. Herci pozorně naslouchají potencionálním Petříčkům Brůkovic a Valtríčkům Kérů, kteří jim vysvětlují „téma“ a sdělují, „jak na to mají jít“. Nadšeně přitakávají, či do krve se přou se suflérkou Vondráčkovou o logice použití točny ve druhém jednání a s osvětlovačem Vítem o kostýmu listonoše. Fantastická, absurdní představa, že by si tvůrci nechávali svou práci přerývat od desítek hledačů lanýžů. Absurdita rodila absurditu, pane profesore, plíživě a úskočně. P. S. Nemám nic proti suflérkám a osvětlovačům. Už proto, že jsem obojí profese mocen. Konec vložky.

Ale ti čelem k nám, kteří jsme tam tak a podobně plkali, nebyli mnohdy lepší. Mnohdy byli horší, pardon, většinou opět byly! Zapšklí umělci bez talentu, myslitelé bez mysli, přenašeči vyčpělých vědomostí či dosud nestrávených novot, ale hlavně — a to podtrhuji — mnohdy dámy zapšklé a nenaplněné. Jejich schopnost vypuzovat z auditoria ďábličky byla tu a tam přinejmenším pozoruhodná. I ze slušného občana se jim nejednou podařilo udělat šmejda.

Dovolte mi jednu historku z oné doby.

Návštěvníkovi z Anglie tlumočila šarmantní překladatelka, o čem se vede řeč. Pán přikyvoval, že jo, že tohle všechno se mu taky líbilo. No, a tak jsem mu, pane Polášku, ani nedokázala říct, jak hluboce je vedle, že to všechno byl výčet nedostatků. Třeba by byl smutnej, že nic nepochopil. Konec historky. A když dnes o tom přemýšlím, tak vím, že mu to měla říct. Třeba by něco pochopil. A něčeho se vyvaroval. Něco by se dozvěděl o socialismu bez i s lidskou tvář. O psychologii některých jedinců ve skupině. O českých rejpalích a rypácích. O komunismu v praxi, kdy jsou si všichni rovni a někteří daleko rovnější. Pravda se nemá zatajovat, ať už je to pro mě fajn či nefajn. Protože jelikož, jak praví čeština mého kamaráda — jedna malá lžička je jedna malá lžička, ale dvě malé lžičky vydaj za velikou lžici. Jo, jo, i na lži byly vybudovány ty slavné sedánky. Neboť jaká to byla řeč, když inscenace byla vybudována v myšlenkové opozici komunistických mocipánů? Jaká se vedla řeč, když se hlásila k jiným pravdám, než té oficiální — marxistické? Jaká to byla řeč? Odpovídám si sám. Blbá, pane profesore, blbá. I ti nejchytřejší žvanili jak mladý vrány, říkávala má drahá brněnská maminka. Vždyť, přiznejme si to, o čem se vůbec mohla řeč vést, určovali jiní. I z tohohle úhlu bych se na celé to „naše hnutí“ podíval. Čímž na všechno minulé neplivám, já jen tiše uvažuji.

Nikdy jsem se netajil svou nechutí k hronovským porotám. Přišly mně tak nějak navíc, zbytečné. Sítu, kterým soubor prošel, mu přece mohlo stačit ke štěstí. Ovšem, na straně druhé, sledovat některé soudruhy, jak mazali med či jed kolem huby tak dlouho, až zjistili, že ta huba i problémy jsou jejich, stálo za to ponorkové utrpení. Jak se tam některá ta porotcovská těla i duše kroutily.

No, to je ale můj „hronovský“ problém, moje každoroční, pokud jsem se v tomhle mumraji octnul, „pohronovská kocovina“. Horší to však bylo, když to tzv. „odnesla inscenace“. Když umřela dřív, než jí přirozená cesta velela. Když zůstala na falešných kritických zoubcích porotců, ke škodě normálních lidí.

Zastavení závěrečné.

Proto chodím už jen sporadicky na sedánky v Hronově. Proto chodím víc do přírody, protože příroda je příroda a divadlo je jen divadlo.

Věřím v divadlo, věřím v Hronov, ale nevěřím už v „sněmování o divadle“. Věřím v kritiku, napsanou v tichu pracovny. Věřím v osobnostní přístup, názor, prožitek, zkušenost, pohled. Věřím v kritiku osobnosti a ne v kolektivní sněmovní divadelní rozum. Neboť kritik, hodný toho označení, musí holt znát o divadle všechno. Je povinen synteticky hodnotit a za svým názorem stát, nést za něj odpovědnost. Před veřejností, tvůrci i kolegy. Proto pochybuji i o inovované formě sedánek při posledním ročníku. I tam totiž dochází k ovlivňování, k posunům,

hrají tam mnohdy rozhodující roli silný hlas a co nejsarkastičtější formulace a nejvtipnější bonmoty. Smrdí mně to tam opět tou starou funkcionářskou metodikou, těmi stokrát nacvičenými slalomovými svahy divadelní kultury.

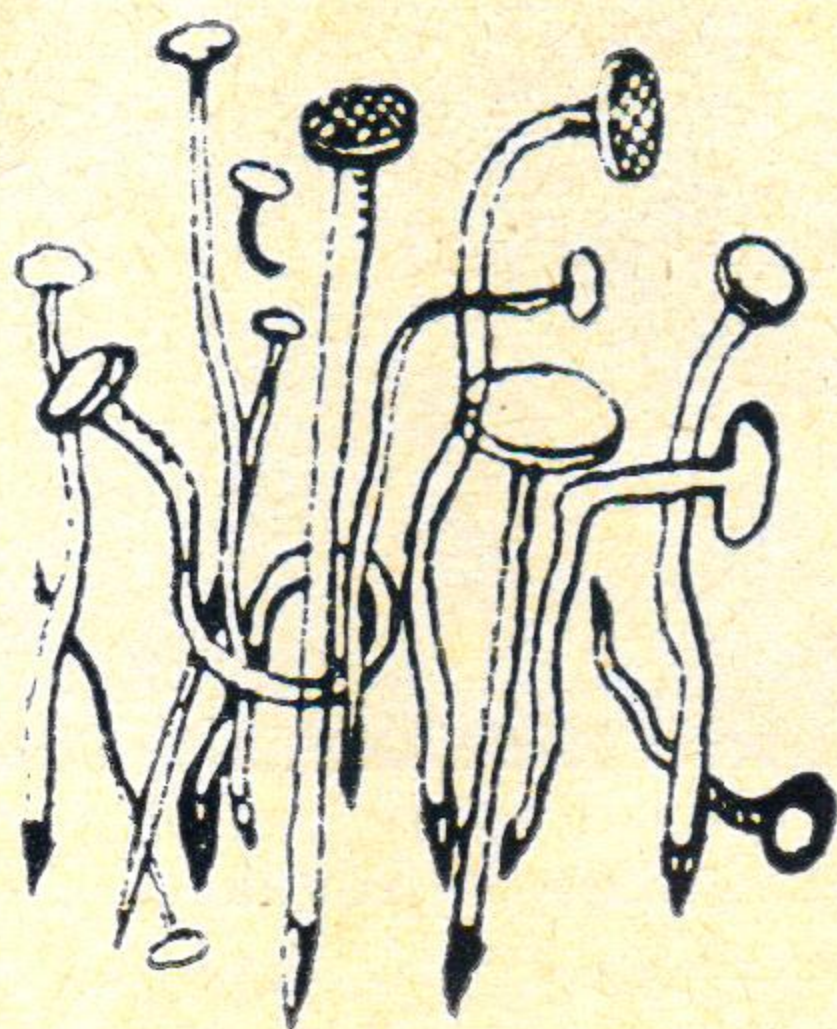
Ale jak jinak a lépe? Nevím. Slyšel jsem o zemi, kde prý funkci kritiky bere na sebe vždy výsostný profesionál, který se, mnohdy už deset minut po představení, procvičí před amatérským souborem a diváky v pohotovosti a schopnosti najít téma, o kterém je s těmito lidmi, nyní, potřeba promluvit. Takže další představení, mnohdy podnětnější než to první. Možná leckdy i zábavnější či dramatictější. A tihle lidé prý znají to nejzákladnější z Erasma Rotterdamského: „Veškeré kategorické soudy jsou už předem odsouzeny.“

Pro mne jsou na Hronově nejkrásnější hronovská přátelství. Kdo je nezná, neví nic o Hronově. Přátelství, mnohdy až za hrob. Neboť i na hřbitov každoročně chodíme. Hronov jsou místní i příšedší. Hronov jsou pokusy o divadlo, o komunikaci, o sdělení. Pokusy o vylepšení vlastních i cizích životů. Pokusy o další dimenzi. Pokus o společnou radost tvůrce a diváka.

Miluji Hronov, mám rád Hronovské a proto hlásám:

JIRÁSEK JE JIRÁSEK — ALE LIDI — BDĚTE!

Váš Jiří Polášek
úplně na konci roku 1991
s úctou veškerou.



ZASTAVENÍ

Ach, kdeže loňské sněhy jsou?

Milý pane režisére Polášku, dost jste mě svým listem-článkem vyděsil. Ne tím, co v něm píšete. Lekl jsem se, že jsem vykreslil doby minulé v barvách radostně jásavých, že se ze mě stal nostalgický, stařecký, sentimentální laudator temporis acti. To jsem věru nechtěl nikdy a doufám, že toho budu ušetřen i v dnech následujících. Anebo jsem špatně vyjádřil to, co jsem měl na mysli. Což samozřejmě nevylučuji. Znáte to sám, že se člověku nepovede z nej-různějších důvodů něco, co přitom má jasné jako projekt. Takže: jestliže vám rovněž odpovídám takovým dopisem — článkem v Amatérské scéně, není to proto, že bych s vámi chtěl polemizovat.

Portrét profesora Jana Císaře v den jeho 60. narozenin (přesněji 28. 1. 1992) u nás v redakci. Utíká to, utíká...



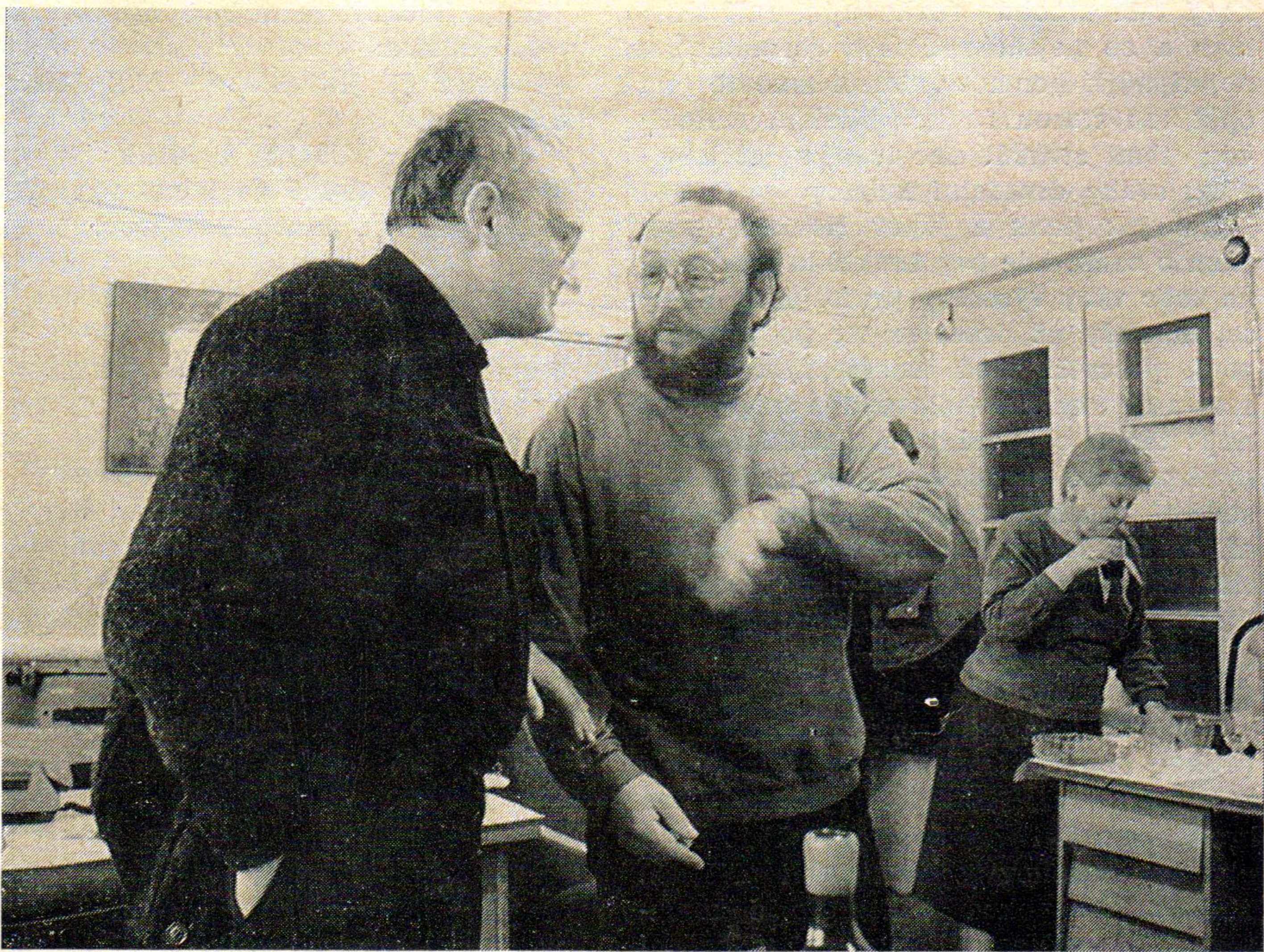
foto P. Štoll

Když, tak vést rozpravu nad tématem, které nás zřejmě oba zajímá, jinak byste se přece neozval. Jenom byste si doma řekl po přečtení těch mých prvních Prognóz — nahlas nebo potichu: píše pěkné blbosti!

Takže — abych to téma, o něž by mohlo na základě vašich podnětů jít, pokud možno přesně zformuloval: řekněme podoba hronovských diskusí o předváděných inscenacích? To je asi východisko; nejkonkrétnější a nejužší formulace. Upřímně řečeno, se vším, co jste napsal, se dá souhlasit. Nebo jinak a lépe: to všechno o čem píšete, na Hronově také bylo. Dokonce bych mohl k vašemu líčení přidat ještě pár dokreslujících rysů, které by váš pochmurný skeptický obraz zpestřily, upřesnily jeho kontury. Je to samozřejmě jeden možný pohled na celé to hronovské diskusně-seminární hemžení, jenž může z jistého hlediska vysvětlit proč jste vy a ještě jistě i další podobní necítili potřebu se těch „sedánek“ účastnit. Pro mne je otázka pouze v tom, zda přes všechno to, o čem mluvíte, tu nebyla skupina lidí, pro něž ta hronovská setkání měla hlubší smysl. A tím také oni jim zpětně smysl dodávali, rozšiřovali jejich dimenzi o pozitivnější, optimističtější parametry. Myslím si, že ano. Tím se asi ve svém pohledu lišíme.

Takto se dostáváme k obecnější formulaci tématu naší rozpravy. Řekněme to tak: má vůbec cenu v nějakém shromáždění — vaším termínem „sněmování“ — diskutovat o divadle? Pokud by to mělo být „sněmování“ pouze kritické, pak vskutku ne. V tom souhlasím s vámi plně: kritika je věc vždycky tak subjektivní, že má cenu jen tehdy, když tento subjekt dostane plný prostor k sebevyjádření. V tom je pro mne vždycky potíž všech „porot“ amatérského divadla, kde marná sláva — se vzhledem k postupovosti do dalších kol soutěží musí dospívat k jakémusi „objektivizovanému“ stanovisku. Kdysi jsem se na toto pro mne choulostivé a občas bolestné téma pokusil zamyslet šířeji a více: napsal jsem studii Práce porotce amatérského divadla. Tam jsem se snažil zformulovat názor, že tzv. „hodnocení“ amatérské inscenace nemůže být pouze kritikou. Že musí jít dál, do širších kontextů, jež nabízejí šanci stát se reflexí. V tom nejvlastnějším a nejširším smyslu toho slova: přemýšlením, přemítáním, uvažováním, rozjímáním — a také věděním o sobě samém, procesem sebepoznávání.

K tomuto formulování takového cíle a smyslu „sněmování“ o amatérském divadle jsem nedošel náhodou. V tomto případě jsem reflektoval já právě tu skupinu lidí, již jsem nazval a nazývám „poučenými amatéry“. Píšete, že jste občas chodil na hronovské „besídky“, protože jste pocítoval jeden fenomén nad míru vzácný v době úhoru: zájem. Nuže — ti „poučení“ a po učení dychtící amatéři byli pro mne tehdy skupinou, která v tom svém zájmu dospěla nejdále. To



Mezi gratulanty v redakci AS nechyběl ani Saša Pernica...

foto P. Štoll

jest: nechodila „sněmovat“, ale chodila dávat svému zájmu kamínek po kamínku, cihličku po cihličce pevnější divadelní základy. Aby na nich mohla stavět další patra.

Samozřejmě — ty základy se dají a daly získat i jinak, vlastním studiem, vlastním sebevzděláním, přemýšlením, uvažováním v tichu a soustředění. Byli a jsou takoví lidé v amatérském divadle, jež „sněmování“ nepotřebují. Nanejvýše snad kritiku, aby měli fundovanější, hlubší ohlas své práce. Ale přesto si myslím, že v době, o níž je řeč, ta různá „sněmování“ při nejmenším pro řadu lidí odstartovala proces reflexe, jímž byli vymrštěni na dráhu, kde už se pak pohybovali vlastní silou. Citoval jsem v Prognózách II. (AS č. 1, roč. 1992) slova Václava Martince, že „amatérské divadelní hnutí bylo v minulých letech spikleneckým centrem vysokého profesionálního rozhledu“. A nemyslím si, že jen proto, že pro amatéry mohly vycházet publikace, jež jinde vycházet nemohly. Domnívám se, že i proto, že v jistých letech tu výrazně propukala naplno v podobě „poučeného amatérismu“ ta — jak říkáte — velmi nenormalizovaná okolnost: zájem, jenž měl parametry reflexe divadla a tím nutně i reflexe světa divadlem. Pokud mohu soudit ze svých zkušeností: velice často — dokonce většinou — se tak dělo při nejmenším — za organizační a finanční pomoci těch profesionálek, které jezdily na Hronov služebně a za peníze. Zkušenosti s nimi jsou samozřejmě různé, ale asi jsem měl dost štěstí. Jistá — a ne úplně malá část těch, s nimiž jsem se seznámil právě na Hronově, patřila k těm, kdo pochopily, že tomuto zájmu musejí otevřít cestu, příležitost. A tak se pro mne — v nejruznějších podobách a ro-

vinách — zařadily rovněž mezi „poučené amatéry“. Snad tu ty peníze na služební cesty v tomto případě byly vynaloženy účelně.

Leč — a teď se dostávám k nejobecnější formulaci problému a snad i otázky, kolem níž by se mohl točit náš rozhovor: platí ještě tohle všechno? Jestliže — dovolím si znovu použít vaši formulaci — byl „poučený amatérismus“ výrazem normálu v nenormálnosti, čeho výrazem bude nyní jeho existence? Obzvláště v době, kdy kategorie zájmu — zaplatbůh — se stává kategorií, kterou začínáme respektovat jako podstatnou motivaci všech sociálních procesů. Tedy: k čemu budou „sněmování“ o divadle, když zájem o poučenost v oblasti divadla nebude už cestou do „spikleneckého“ centra, v němž touha po kvalitě divadelní práce najednou otevírala vrátka ledaskam, kam neexistující „občanský“ život vůbec nedovoloval vstoupit. Vezměte si třeba jenom pojem tvořivost, v jehož jménu jsme se všichni snažili reflektovat a pěstovat „poučený“ zájem o amatérské divadlo. Stručně řečeno: tvořivost nahlíží věci prizmatem změnitelnosti. I tohle byla malá jiskřička normálnosti, která byla vykřesána ze zájmu. Tu změnitelnost nelze samozřejmě chápat v politickém smyslu. Ale sám fakt, že slušné divadlo může alespoň na chvíli vzbudit pocit, že jsme schopni svou činností vytvořit jakýsi alternativní svět, jenž závisí především a hlavně na nás, měl svůj význam.

Tohle je všechno pryč. Ostatně — myslím si, že jisté zřetelné signály, že jsme na bludných cestách s naším hovořením o divadle, se ozvaly už před listopadem. Už tehdy se objevily trhliny, do nichž jsme ovšem nenahlédli a také o nich



Vrh bábovkou po redaktorech — nová disciplína šedesátníků (aneb redaktorku ani bábovkou neuhodiš) foto P. Štoll

nemluvili. Začalo se — alespoň si to myslím — ukazovat, že vlastní silou dospělo „poučené amatérství“ ke svým hranicím, že se začíná točit v kruhu. A že ti, kdo z tohoto kruhu vycházejí, se pohybují někde jinde, na co už ona „poučenost“ sama o sobě nestačí. Ale to by byl námět na zcela jiný seriál úvah — ni-

koliv prognostických, ale spíše historických. Připomínám to jenom proto, abych upozornil, že rovina „poučeného amatérismu“, k níž patřilo i to „sněmování“ se všemi podobami, o nichž píšete, je pryč. Zájem jako projev normálnosti v normalizované a znormalizované společnosti, jenž ji vyvolal v život a dal

možnost uskutečňovat ve větším shromáždění to reflektování, už nemá místo a funkci, jenž měl. Mně vůbec nevadí, že se na Hronově a kdekoli jinde nebude o divadle hovořit, že tam nebudou diskuse. Dokonce se obávám, že někteří lidé, jichž si velice vážím, chtějí zbytečně konzervovat všechny formy, jenž si „poučený“ amatérismus“ osvojil — a také pracně vydobyl — a neuvědomují si, že zájem jde jinudy. Nebo že už máme velmi mnoho zájmů a že je musíme všechny respektovat. Ale to už jsme zase u jiného tématu, možná velice podstatného, možná dokonce nejpodstatnějšího: kdo a proč bude v době, již žijeme a budeme žít, dělat amatérské divadlo? O tom ostatně byly tak maličko Prognózy.

A jejich — jak se ukazuje ne úplně zanedbatelnou součástí — je i to, jak budeme v těch nových podmínkách zacházet s amatérským „sněmováním“ o divadle. Protože, kdyby nic jiného, pane režisére, pokud budou něco jako přehlídky, bude na ně někdo muset představení vybrat. A tento výběr asi zdůvodnit. A v tom okamžiku se začne hovořit, diskutovat, sněmovat. Možná už nepůjde o hodnocení — reflektování, možná půjde jen o kritiku, již na sebe vezme jen jeden člověk. To všechno je možné. Anebo to bude docela jinak. Kdo ví. Ale to „sněmování“ mělo podle mého soudu smysl v jisté etapě přes všechno, co o něm píšete.

Jan Císař

Užaslý profesor Císař... tolik darů, tolik dobrot a tak laskavé přijetí foto P. Štoll



Divadlo „M“ na začátku roku



Návštěvu Divadla „M“ v Českých Budějovicích jsem Václavu Martincovi slíbila už v srpnu na Hronově. Jenže sliby se snáze dělají a hůře plní, a tak jsme se sešli v Budějovicích až na repríze Jihočeské vánoční hry den po Třech králich. Na téhle repríze usedlo v hledišti speciální publikum — děti ze ZŠ sídliště Máj a z gymnázia v Biskupcově ulici, aby si po představení vyměnily role s herci a předvedly svou dramatickou hru na téma vánoc.

O vzniku a poslání Divadla „M“ jsme si s jeho ředitelem, Václavem Martincem povídali na stránkách AS v „hronovském“ jedenáctém čísle, takže případné zájemce odkazují tam. Pro naše čtenáře je zajímavé, do jaké míry tento soubor slučuje nejlepší amatéry s profesionály v jeden vyrovnaný celek a dále tím, jak vedení divadla usiluje o rozvíjení dosud nepříliš oraného pole tvořivé dramatiky. Ale nepředbíhejme.

Jihočeská vánoční hra je objevem dramaturgyně Lídy Randákové. Je to montáž tří jihočeských vánočních textů, které inscenátoři doplnili biblickými texty tam, kde cítili, že dnešní (ne)znalost biblické dějepravy potřebuje dovyložit. Inspirační Bible stála i na počátku inscenace Vzkříšení, které soubor uvedl v loňském roce.

„Šel jest Pán Bůh, šel do ráje, Adam za ním poklekaje...“ — inscenace začíná vskutku „od Adama“, předsouvajíc příběhu o narození Spasitele dva obrazy — vyhnání z ráje a slzavé údolí — jako ilustraci světa, z něhož je třeba vykoupení. Na půdorysu lidové balady se rozvíjí pohybová etuda o hříchu prvních lidí a trestu v podobě tvrdé dřiny, pod níž klesá jeden pár za druhým. Na vrcholu beznaděje zazní hlas Anděla: „Nejvyšší lidem pomůž!“ Nejsem si jistá, do jaké míry toto vysoce abstraktní sdělení děti v hledišti dešifrují, ale do pochyb už začíná prostý příběh o panně jménem Maria, jež porodí syna z vůle Boha. Toto i cesta do Betléma se opět odvíjí cestou lidových koled, jež soubor zpívá a hraje s podivuhodnou čistotou (nejen ve smyslu vokálním). „Narodil se Kristus Pán“, zní průzračný čtyřhlas a lyrické tóny vystřídá komediálnost pastýřské scény. Jenže v pozadí toho všeho jásání je stále svůdně ženský Ďábel našeptávající Herodesovi myšlenku o nebezpečné konkuren-

ci. A Herodes je tu nadutý panák, který vnuknutý nápad přechoťně promění v hroznou realitu. Vraždění nevinů je nejsilnější scénou Jihočeské vánoční hry. Tady už se naprosto opouští půda idylické vánoční pohádky a nastupuje Zlo. Kruté a nelítostné. Vraždí se brutálně a nemá to nic společného s předstíranou hrou na smrt, za níž to na děti pomrkává utěšujícím „jako“. Náhlá konfrontace se smrtí (děsivě bílý fantóm J. Kašpara) vyvolala v hledišti zadrhnuté ticho, které přehluší až úpěnlivá slova modlitby: „Pane, osviť srdce naše od temnosti!“ Oči betlémských žen, obracujících se k Marii, jež vystupuje z ochrany Andělova roucha s dítětem v náručí, jsou plné nejen žalosti, ale i výčitky k té, jejíž Syn zůstal ušetřen. A Marie klade své děťátko do osiřelých náručí téměř s omluvou. Krutost závěrečné scény přeznívá a je nutno ji zlomit až zrušením kouzla jevištní imaginace návratem k vánoční realitě a společnému zpívání koled. Tolik k inscenaci Jihočeské vánoční hry. Inscenaci silné, působivé, v níž spolupůsobí pohyb, gesto, výtvarná stylizace s hudbou a prostým slovem. Inscenaci, která namísto očekávané vánoční pohádky hraje příběh o smyslu našich životů. Martincův soubor zápasí dosud se svou vyhraněnou podobou, a proto i tato inscenace spoléhá více na kolektivní herectví, z něhož do diváckého podvědomí vstupuje líbezná Marie Blanky Brožkové, starostlivý Josef Vítězslava Marčíka, chlapácký Anděl Tomáše Lněničky či svůdný Ďábel Aleny Pulecové.

Po krátké pauze usedají herci v hledišti a na jevišti je střídají žáci osmiletého gymnázia v Biskupcově ulici, kteří pod vedením profesorky Evy Fechtnerové předvedou vlastní verzi vánoční hry. Je zajímavé, do jaké míry tato „kontra-hra“ sleduje co do aranžmá a scénosledu právě shlédnutou inscenaci. Jako by v nás — po léta umlčováno — zůstalo cosi z archetypu biblického příběhu a probuzeno vyplouvalo na povrch. Pastýři, andělé, jesličky — pětadvacetičlenná skupina dětí (od pětiletých „vypůjčených“ sourozenců až k -náctiletým slečnám) se zmocňuje prastarého příběhu s vervou i něhou a slovy jen o málo prostšími než před chvílí jejich dospělejší kolegové. Jejich příběh končí posláním „Mějte se rádi a mějte nás rádi!“, v němž vzajem-

nými laskavými gesty dávají na srozuměnou, že vědí, o čem je řeč.

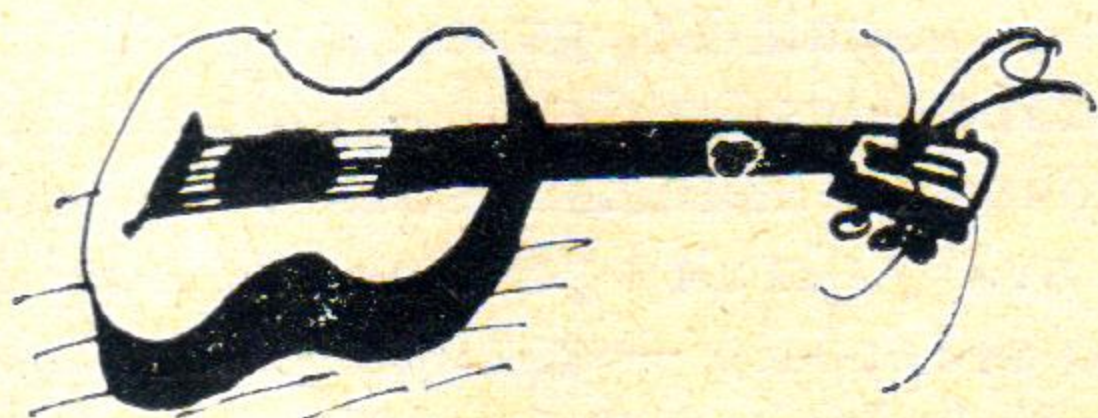
A další střídání. Na scéně jsou děti ze čtvrté třídy ZŠ sídliště Máj. Po příchodu na scénu je opustila odvaha, a tak nastupuje pomoc v podobě paní učitelky Věry Drsové, která nenásilně uvolňuje stavidla tvořivé hry na základě improvizace na text básničky o babce, co prodávala jabka. Tréma rychle opadá a za chvíli shlédneme „babku“ v podobě zadrhnuté desky, zpěváka pop music, Chipa a Dalea, Harvardských investičních fondů a bez namáčení. Vliv televize na dětskou fantazii je pro nás dospěláky poněkud šokující. Ale děti se baví. Předvedou nám ještě hru o nosožerci (= nosorožci), co se posmíval svým kamarádům, až jednou sám sebe uviděl v křivém zrcadle, a po tomto „zahřívacím“ kole nastupuje konečně jejich verze vánoční hry: „O rodině, která bydlela na nedostavěném sídlišti Máj“. Tuhle hru si děti vymyslely samy a je o tom, jak vypadá Štědrý den v kleci panelákového bytu s jeho nudou, šedivostí a prázdnotou volných dní. Vánoční příběh si děti přeložily do světa svých zkušeností: Ježíšek je malý sourozenec, kterého přináší maminka z porodnice a který je zdrojem věčného zkoumání, kolik váží, jak se jmenuje, zda je to kluk nebo holka a co to umí. Následuje scéna u stromečku s rozdáváním dárek, v níž děti v podstatě rozehrávají situace z doby čerstvě nedávné: radost i zklamání nad dárky včetně pranice o nové autíčko. Z komediální atmosféry nás dospěláky zamrazí zjištění, jak nás ty děti mají prokouknuté. To, co jsme zhlédli, byla nefalšovaná tvořivá hra dětí, které pod dozorem zkušené Věry Drsové provozují tuto disciplínu už delší čas — prostě, když je učení unaví, zahrajou si pro zábavu třeba vybraná slova po „v“. Že to nejde? Jen si to zkuste a uvidíte, co je při tom zábavy. A tahle záliba je přivedla i do hlediště Divadla „M“. Zatímco se děti pod dohledem herců procházejí zákulisím, sesedli se dospělí k malé poradě. Václav Martinec zveřejňuje svou touhu vytvořit z Divadla „M“ centrum dramatické výchovy. Nabízí prostory, zkušenosti, možnost práce s herci divadelního souboru, vysvětluje svůj sen uspořádat po každém představení krátkou tvořivou hru na téma právě zhlédnuté inscenace. A tak, zatímco obě skupiny malých herců skotačí po jevišti s mečem krále Heroda, mám pocit, že se tu začíná cosi rodit. Zatím nesměle a s obtížemi, ale v prostředí, které je ke zrození jako stvořené. Vždyť v městě samém působí pedagogická fakulta, v nedalekých Prachaticích pedagogické gymnázium, jehož posluchačky jsou mezi přítomnými, z nedaleké Zlivi přijel Mirek Slavík, jehož zkušenosti s Hudradlem jsou dalším cenným vkladem, v Soběslavi konzervatoř dramatické výchovy, v blízké vesničce Dřítění učí už třetím rokem dramatickou výchovu paní učitelka Šulcová zrovna tak jako donedávna učitel-



Divadlo „M“, Jihočeská vánoční hra

foto archiv

ka, nyní inspektorka Věra Drsová na sídlišti Máj. A tak mám pocit, že se tu dnes narodil nejen Ježíšek, ale cosi víc. A přeju budějovickým slovy jejich vánoční hry: „Byste s tím nově narozeným Emanuelem radostí oplývali a pokojného života požívali!“ I když jak znám Václava Martince, ten pokojem nikdy moc neoplýval. Ku prospěchu svému i divadla.



O čtrnáct dní později usedám v hledišti Divadla „M“ podruhé. „Hrát se musí!“ je volná adaptace knihy Evana Huntera Džungle před tabulí o drsných poměrech na americké učňovské škole, kterou pro tento soubor napsal Lumír Tuček, jenž je i režisérem budějovické inscenace. Titul pokládám za znamenitý dramaturgický tah — aktuálnost tématu násilí mladé generace netřeba dlouze komentovat — text ve mně vzbuzuje určité pochybnosti. Tučkova adaptace osciluje mezi vážností tématu a žánrem detektivní komedie, do něhož Tuček Hunterovy postavy oblékl, vypůjčiv si pro dokomponovanou postavu detektiva Ed McBaina Hunterův literární pseudonym. Oč tu vlastně jde? Osu představení tvoří vánoční akademie, jejíž jednotlivé scénky (sepsané panem ředitelem a snaživě před-

váděné žáky i pedagogy) demonstrují naivně plakátovým způsobem příkladnost pedagogických postupů a morální dokonalost žáků, zatímco v zákulisí vede vyšetřování atentátu na ředitele k odhalení skutečné tváře tohoto ústavu. Inscenace pracuje ověřenou technikou „divadla na divadle“ a to ve dvou pásmech — před oponou se odehrává divadlo školní akademie a za oponou divadlo rekonstrukcí záběrů ze skutečného života školy. To celé podtrženo a komentováno písničkami, jež sice znějí z pódia prvního divadla, ale obsahem směřují k podstatě druhého, respektive k pravdě, vyplývající z jejich konfrontace.

Inscenace sice nedokázala zcela rozptýlit pochybnosti nad problematikou adaptace, nicméně pro toho, kdo neklade na hru měřítko Hunterovy skvělé předlohy a přistoupí na záměrně nadsazené komediální ladění, není zklamáním. Herci drží své postavy v rovině poměrně úzce vymezeného typu: nabubřele omezený ředitel v masce comicsového Mikuláše (M. Kocmich), jeho neméně pitomá „mamina“ (Š. Kavanová), ustrašená husička Mary (V. Hájková), sexy kolegyně Barbara (A. Pulecová), kodetovsky střížený playboy Snake (I. Haman). Z těchto karikatur se vymyká nasmělý a skeptický Chris Tender (L. Novotný) a nervní, uštvaný, přihlouple dychtivý Action (V. Marčík), jehož výkon znatelně obohatil jednostrannost předlohy. Na mlhavost své role v adaptaci doplácí J. Kašpar jakožto inspektor McBain, jehož postava působí

ponejvíce jako katalyzátor jednotlivých rekonstrukcí. Největší manko úpravy i inscenace zůstává na straně těch, o nichž se vlastně hraje, tj. žáků či chceli teenagerů Hunterovy skvělé sondy. Tady zůstávají v druhém plánu za pedagogy a k rozvinutí tématu násilí není poskytnut dostatečný prostor, takže ozbrojená revolta jednoho z nich v závěru hry působí trochu jako z jiného kusu. Inscenace více spoléhá na komediální nadsázku než na psychologickou věrohodnost a je to pochopitelné jak vzhledem ke zkušenostem souboru, tak k adresátovi — mladému publiku, které (alespoň podle reakcí diváků třetí reprízy) přijímá inscenaci vstřícně a snad dospívá od lákavého bonbónku komedie i k původní Hunterově moralitě. Inscenace znamená pro soubor Divadla „M“ výrazný pokrok — od kolektivního herectví Jihočeské vánoční hry k individualizovaným, byť většinou úzce vymezeným postavám. Režisér Lumír Tuček dokázal soubor dovést k stylově sladěnému výkonu, jež neulpívá pouze v komice „sklepáckých“ besídek.





Divadlo „M“, Hrát se musí!

foto M. Kára

Do třetice usedám v hledišti budějovického „M“ příštího rána. Kolem mne hučí neposedné stádečko diváků z mateřských škol, kteří se na představení zjevně těší. Mnozí z nich tu ostatně nejsou poprvé. Pětice herců před ně předstupuje s problémem: chtěli by dětem zahrát pohádku, ale jak na to? A tak děti s vervou radí a pomáhají, až je postavená scéna, oblečené kostýmy a děti i herci umějí písničku o komediantech. Na malé loutkové scéně se začíná odehrávat příběh „za časů ušatých čepic“. Ano, čtenářům Amatérské scény netřeba představovat, hraje se Vančurův Kubula a Kuba Kubíkula v adaptaci a režii Václava Martince. Děj se zvolna odpoutává od loutkové scény a přechází na živé herce. Z včerejší sexy Barbary A. Pulecové je dokonalé medvídko — neposedné, rozmazlené, zvědavé, mlsné a tvrdohlavé, ale hlavně nesmírně sympatické, z playboye Snakea I. Hamana přísný i dobrácký medvěďák a z nesmělého učitele Tendera L. Novotného vlající Barbucha, jehož excentrické kousky děti vítají jásotem a pokřikováním. K tomu dvojice Alena Švecová a Miroslav Kocmich v rolích, které je zrovna třeba, a děti v hledišti, kdykoli to jde. O konkurs na čtveřici kovářských dětí je tlačenice. Představení je akční, plné ná-

padů, střídá „živé“ herecké divadlo s loutkovým a usiluje o dětskou pozornost s úspěchem téměř hodinu. Pak přece jen soustředění opadá a herci svádějí s dětmi nerovný boj. Asi by méně bylo více a představení by prospělo krácení. Ale záleží i na divácích. Po tom představení, které jsem viděla, svěřují herci, že když přijde podobně rozdováděné publikum, vydá hodinový Kubula za celý večer. A za hodinu nastupují k další repríze. Před odchodem nahlížím skulinou v oponě. Děti sedí jako pěna a herci je zvládají bez problémů...

Trojí nahlédnutí do souboru, který na sebe vzal nelehkou roli hrát divadlo pro mladé — Divadlo „M“ má publikum od mateřinek po učňovské školy. Je jisté předčasné dělat po třech zhlédnutých představeních závěry, ale mám dojem, že na tom nejsou špatně. Publikum za nimi chodí a žánrová pestrost repertoáru zaručuje, že divadlo dokáže o diváky usilovat, aniž by se podbízelo. Za dva roky existence už soubor začíná vyzrávat, obrousily se třecí plochy mezi různým stupněm hereckých zkušeností a začínají se objevovat pozoruhodné individuality. Netroufla bych si dnes odhadnout, kdo z herců má profesionální školení a kdo přišel z amatérského souboru. A také to

není vůbec důležité. V našem hronovském povídání mluvil Václav Martinec mimo jiné o tom, že jsou souborem, který působí ven i dovnitř — svým působením vychovává nejmladší generaci a zároveň i sám sebe. Myslím, že to je činnost, která by neškodila žádnému souboru. Budějovičtí svůj okruh působnosti rozšiřují i mimo své město — zatímco pětice herců hrála Kubulu, ostatní objížděli s „mateřinkami“ jihočeský region. A večer je čeká představení na domácí scéně.

Na fermanu v zákulisí viselo v době mé návštěvy obsazení Shakespearovy komedie Večer tříkrálový. V době, kdy tento článek spatří světlo světa, bude mít — doufám — soubor už po premiéře. Tento titul Budějovičtí chápou jako prověrku svých sil. A tak jim přeju „zlomte vaz!“

Radmila Hrdinová



DVEŘE DOKOŘÁN

Dramatizace pohádky 2 — Karel Jaromír Erben

Důvodů, proč uvádět Erbenovy pohádky na jeviště (ať už prostřednictvím dospělých, anebo dětských souborů) je víc než dost. Po generace utvářejí — spolu s pohádkami bratří Grimmů a Boženy Němcové — naši základní představu o pohádce, na jejímž pozadí chápeme ostatní pohádky a patří nepochybně k „zlatému fondu“ naší pohádkové literatury. Druhá jejich význačná vlastnost tkví v tom, že leckteré z nich vedle obvyklé pohádkové morálky vítězství dobra nad zlem, věrnosti nad zradou, chytrosti nad hloupostí, chudoby nad zpanštlouostí obsahují ještě ironický, zahořklý komentář o lidském světě, jaký je doopravdy. U Erbenů můžeme číst věty, jako je ta v závěru Rozumu a Štěstí, podle níž „prý Rozum, kdykoli se má potkat se Štěstím, zdaleka se mu vyhýbá“, anebo ta v pohádce O hloupém Kubovi, kde se zvolení Kuby za purkmistra zdůvodňuje: „... kdo by více volů a beranů, následovně více rozumu a práva k purkmistrovství měl, kromě Kuby Křápalovic“. A konečně je tu třetí okruh skutečností, které z Erbenových pohádek činí klasiku par excellence: jejich vypravěčská propracovanost. Jiří Horák píše, že Erben „vytvořil čtvero pohádek, které řadíme mezi nejdokonalejší ukázky stylizované pohádky v literatuře světové. Jsou to: Dlouhý, Široký a Bystrozraký, Pták Ohnivák a liška Ryška, Zlatovláska a Tři zlaté vlasy Děda Vševěda (doslov k Vybraným bájím a pověstem národním jiných větví slovanských, Praha 1953). Při zpracování českých pohádek i při překládání slovanských vypouštěl Erben odbočky a přílepky, mnohomluvná líčení a výklady a soustřeďoval se na děj a jeho plynulé rozvíjení. Výsledkem je úspornost výrazu ve výstavbě i ve formulaci dialogu a vypravěčského partu, i značná míra akčnosti a dramatickosti pohádek.

Tím vším Erben láká k přenosu na jeviště. Jenomže při bližším pohledu dramaturga se ukazuje, že právě v těchto přednostech tkví i potíže dramaturga. Erbenovy pohádky mají natolik dokonale vypracovanou výstavbu, textaci a myšlenky, že nehodlá-li si dramaturg práci usnadnit nahrazováním obtížnějších pasáží třeba povedenou taškařicí ve stylu „veselých her“, jak někdy činí televizní autoři, ale prezentovat na jevišti co je na Erbenovi nejcennější, mnoho prostoru k manévrování (k redukcím, substitucím apod.) nezbývá.

Nejen kvůli specifické dětskému divadlu, ale i kvůli charakteru Erbenových pohádek se nabízí východisko, které zvolil jak Milan Zeman v Rozumu a Štěstí (dramatizace vyšla v DILIA ve sborníku Děti

hrají divadlo, který sestavila Zdena Josková), tak Marie Bolková v dramatizaci (původně ukrajinské) pohádky Boháč a chudák. Oba dramaturgoři zachovali a zdůraznili epický, vypravěčský charakter předlohy a za základ zvolili chór, z něhož se menší postavy (u Marie Bolkové ještě sólový vypravěč) vydělují a zase se do něho vrací. V obou případech jsou postavy a prostředí vytvářeny nepopisně, znakově, zjevně na scéně před divákem, dětský projev je založen na demonstrování kratičkých, ale výrazných situací. Funguje tu kostýmní znak, hmotné prostředí (pole, rybník, chalupu, sochy) vytvářejí děti tělem a pohybem. Marie Bolková k tomu přidává ještě české lidové písně s jednoduchým doprovodem, dotvářející atmosféru a zdůrazňující nepopisnost, stylizaci projevem. Otiskujeme část Boháče a Chudáka, Rozum a Štěstí je dostupný ve zmíněném sborníku.

Marie Bolková: Boháč a Chudák

Osoby: Chudák, Boháč; Chór — z něho vystupují: Vypravěč, Štěstí, Bída, Pán; malý pěvecký sbor a flétna.

Děti vběhnou na scénu, zůstanou v pozadí. Chudák a Boháč položí svoje šaty na rampu a pak se k nim přidají.

Sbor: V jedné vsi žili byli dva bratři.

Vypravěč: Jeden velmi bohatý, Boháč se furiantsky prodere kupředu, obléká si vestu, na níž má připevněnou stuhu — znak štěstí, obouvá si vysoké boty, bere si klobouk.

Sbor (zpívá za doprovodu flétny): Sedlák, sedlák, sedlák...

Sbor se při zpěvu staví kolem oblékajícího se sedláka a dává mu najevo, co si o něm myslí — respekt, obdiv, strach...!

Vypravěč: ... druhý velmi chudý.

Chudák vychází a obléká si šaty, jaké nosili pasáči — roztrhané kalhoty, na hlavu pytel.

Sbor (zpívá): Jedna, dvě, tři, čtyři, pět... Sbor při zpěvu zase pozoruje oblékání Chudáka.

Boháč (výhrůžně) Chaso!!!

Sbor: Bohatému bratrovi se všechno dařilo,

Flétna hraje vzestupnou melodii — stupnici.

Čtyři členky sboru: ... měl pěkný statek,

Dvě členky sboru: ... chlěvy plné dobytka,

Jiné dvě členky sboru: ... na poli krásnou úrodu.

Sbor vytváří vesnickou bránu statku s vraty, přistaví zídku. Boháč doširoka rozkročený prohlíží statek. Nakonec začne k statku i sbor s flétnistkou, aby stavení zvětšil, otevřou se vrata, Boháč vchází do statku. Vypravěčka se oddělí, jde k Chudákovi na rampu, který tam sedí a všechno pozoruje.

Vypravěčka: Zato chudý, ať dělal co dělal, ať se snažil, jak snažil, nic se mu nedařilo.

Flétna hraje škálu sestupně, stavba začíná povolovat, Chudák běhá kolem stavby — teď už jeho chalupy — a snaží se ji podpírat, opravovat, ale marně.

Vypravěčka: Úrodu mu na poli vzala voda,

Dvě děti spadnou na zem a válí sudy za scénu, Chudák se je snaží chytit.

Vypravěčka: ... dobytek mu posel hladý, i tu chalupu měl na spadnutí.

Padají další dvě děti, Chudák je zvedá, povolí celá stavba, vylomí se vrata, bezmocně se klímbají, Chudákovi všechno padá na hlavu.

Vypravěčka (nad rozvalinami): Co měl chudák dělat?

Sbor: Šel prosit o službu bohatého bratra. Znovu se staví pyšný statek.

Změna

Boháč stojí rozkročen na vratech. Chudák stojí před bratrem, sundává pytel s hlavy, žmoulá ho v ruce.

Chudák: Bratře, bratříčku, vezmi mě do služby, jsem chudý jako kostelní myš.

Boháč (otočí se, odchází): Na práci mám lidí dost, ale darmo tě živit nehodlám.

Budeš mi hlídat má pole.

Chudák: Děkuji ti, bratře děkuji...

Chudák chce bratrovi podat ruku, ale ten se otočí zády. Pyšná vrata nepustí chudáka do statku, odhodí ho na cestu.

Změna

(Při hlídání úrody vidí Chudák na poli bratrovo Štěstí, které mu sbírá každý klásek — ptá se po svém štěstí, a bratrovo Štěstí ho pošle na východ).

Změna

Sbor: I umínil si chudý, že najde svoje štěstí.

Děti tvoří hlouček v pozadí scény, Chudák odchází za zvuku flétny a písně Ach není, tu není... Bída je za řadou dětí, chce se dostat ven, děti ji nechtějí pustit, nakonec jim uteče, obchází Chudáka a doráží na něj.

Bída: Hej, vezmi mě s sebou. Nenechávej mě tady. Už tolik let ti věrně sloužím a teď bys chtěl odejít beze mne? To nemůžeš udělat. My dva patříme k sobě, víš?

Ukazuje mu svůj pytel — znak bídy.

Chudák: Tak je to tedy? Moje milá, já bych rád, ale ty jsi velmi slabá a cesta daleká. Nedošla bys... ledaže...

Obchází ji, prohlíží si ji, uvažuje, jak se jí zbavit.

Bída: Ledaže co?

Chudák: Ledaže bys vlezla tady do toho pytle...

Bída (odmítavý postoj): Do pytle... nóóó...

Chudák (lhostejně): No jak chceš. Já bych tě nesl...

Bída: Tak ukaž!

Sbor, který pozoroval celý děj se seskupí kolem obou, fandí Chudákovi a Bídu pobízí, aby rychle vlezla do pytle. Ta hází

do pytle jen svůj znak a zařazuje se mezi ostatní děti.

Sbor: Tak už lez, dělej, ještě kousek... tak. Zavázat, utáhnout...

Sbor: Teď měl chudák bídu s krku. Sama vlezla do rance.

Sbor se rozvine do řady, bere od Chudáka pytel a podává si ho z jedné strany na druhou, kde ho opět pkevezme Chudák. Z řady se v prostoru vytvoří rybník — děti předpaží a tvoří hladinu.

Vypravěčka: Ranec hodil do vody a tak se bídy zbavil.

Sbor: S veselou se vydal do světa.

Změna

(Chudák se ve světě domůže bohatství — kope sklep pro pána, najde hroudu zlata, podělí se o ni s pánem, pak najde i truhlu s bohatstvím a je v ní i jeho štěstí).

Změna

Sbor: Jednou přijel do města za obchodem bohatý bratr.

Flétna: Já mám koně..., dřívka — klapot kopyt.

Vypravěčka: Byl právě výroční trh.

Činel, scéna se mění na scénu trhu a trhovců. Orffovské nástroje představují zboží. Boháč prochází trhem, zastavuje se, prohlíží zboží. Najednou se ozve volání „Pán“, vchází Chudák — bez znaků chudoby, ale se znakem štěstí. Všichni se mu uctivě uklánějí. Spatří bratra, jde k němu, podává mu ruku.

Chudák: Bratře, bratříčku, jsi to ty? To jsem rád, že tě vidím. Pojď do mého paláce.

Boháč: Do tvého paláce? A tohle všechno je tvé? Má to někdo ale štěstí! Hned mi musíš povědět, jak jsi k tomu přišel.

Trh mizí, děti vytvoří palác se sloupovím, Chudák a Boháč do paláce, hostina.

Sbor: Chudý vypověděl bratrovi všechny své příhody, pěkně ho pohostil, štědře obdaroval, a rozloučil se s ním bratrsky.

Děti zvědavě nakukují, co se děje v paláci. Boháč bere dar, mává bratrovi, ale už přemýšlí, jak bratrovi uškodit.

Sbor: Ale bohatý bratr byl neupřímný a záviděl mu to štěstí. Po cestě k domovu neustále přemýšlel, jak by bídu našel a na bratra znovu poslal.

Děti ruší zámek, stavějí se do prostoru a za zvuku písně Já mám koně... tvoří znovu rybník, k němuž přijíždí Boháč.

Změna

Boháč: Tady někde by to mělo být...

Rozhlíží se, leze do rybníka, Sbor říká Leze žába do bezu... Nad hladinou se rozhlíží, potápí se, šmátrá pod hladinou.

Boháč: Jen abych ji našel... Cha, cha, cha, to se bude bratříček divit... Něco táhnu... Už ji mám. To bude krásný dárek... jen jestli se neutopila. Je to dobré, je živá. Táhne pytel, který má na hlavě Bída. Obchází pytel, pomáhá ho Bídě sundat s hlavy. Bída roste, zvedá se, drží ještě svůj znak — menší pytel.

Změna

Sbor se z rybníku mění v přihlížející lidi.

Bída: Už jsem si myslela, že v tom pytli budu uvězněná nadosmrti. Ty jsi můj dobrodinec, a za to ti budu věrně sloužit. Bída Boháče obchází, poskakuje.

Boháč: Ale co tě nemá, ty se musíš vrátit k mému bratrovi.

Bída: K tomu nevďěčníkovi, co mě za mé věrné služby málem utopil? Ani za nic. (Sundá mu znak štěstí, hází ho na zem). Ty jsi mě vysvobodil a já tě neopustím.

Boháč: Jdi pryč, já tě nechci! Já nešťastník, co jsem to udělal... Pomoc, pomoc! Chytá se za hlavu, schovává se za přihlížející. Bída ho však vždycky objeví. On prchá za scénu. Bída za ním s pytlím v ruce.

Sbor: Marně volal závistník o pomoc. Bídy se nezbavil.

Vypravěčka: Nakoupené zboží mu pobrali loupežníci.

1. dívka: Místo statku našel hromádku popela.

2. dívka: Úrodu mu vzala voda.

Sbor: A tak mu nezbylo nic, než Bída!

Boháč: Dejte almužničku, dobří lidé, slítnete se nad ubohým žebrákem.

Vrací se v úboru chudáka, na hlavě pytel, prosí, někdo mu dá peníz. Odchází prosit do hlediště. Bída ho následuje, papouškuje jeho slova.

Vypravěčka: Inu, kdo jinému jámu kopá... Sbor: sám do ní padá!

Tip pro vás

Při svých cestách hlavním městem v poslední době nevycházím z údivu. Za každým rohem čeká nějaké překvapení. Obchody, které léta fungovaly a kam jsem byla zvyklá při shánění nákupů pravidelně zamířit, mizí a jsou nahrazovány jinými. Bohužel, většinou zde nyní nabízejí zboží z dovozu běžnému smrtelníkovi cenově jen těžko přístupné.

Zvykám si. Než vyrazím do čistírny či opravny, nezapomenu telefonicky prověřit, zda provozovna ještě funguje, zda se díky malé privatizaci neproměnila v rychlé občerstvení či butik. Nedávno jsem však byla překvapena příjemně. Na Starém Městě v Kostečné ulici jsem náhodou narazila na malou prodejnu. Vedle obvyklých triček a kosmetiky tu nabízejí i široký sortiment světel, svítidel a reflektorů vhodných i k nasvícení divadelních produkcí. Pod firmou Studio světelné techniky nabízejí nejen přímý prodej, ale i světelně technické poradenství, elektroprojekty, dodávky a montáž audiovizuálních prostředků a finální dodávky elektrorozvodů a světelných parků.

Vím, že amatérští divadelníci v současné době nevládnou finančními prostředky. Ale co kdyby. Nepůjdete se podívat?

POHÁDKY V MĚSTSKÉ KNIHOVNĚ



Už v Karlově ulici jsem slyšela sonorní hlas volající: „Jdete na pohádky? To je tady!“ Ten hlas bych měla znát, povídám si a vcházím na Mariánské náměstí, kde před Městskou knihovnou pobíhá Saša Pernica a hlasem i gestem naviguje přicházející rodiče s dětmi do sálu Městské knihovny. Od začátku ledna 1992 tu za lidové vstupné 6,— Kčs uvádí ADA — Amatérská divadelní asociace — každou neděli od 14.30 hod. pohádky pro děti v nastudování amatérských i profesionálních divadelních souborů. Dnes 12. ledna hraje branický soubor pohádku H. Lisické a M. Bourka Ženich pro čertici v režii Miroslava Táborského j. h.

V hledišti se sešlo zhruba 130 návštěvníků. Na to, že celý projekt — jak se dnes moderně říká — teprve začíná, je to návštěvnost velmi slušná. V hledišti sedí děti od mateřinek po školáky se svými maminkami, tatínky, babičkami a dědečky a jak se během představení ukazuje, všechny jsou „při věci“ a se zájmem i různými slovními glosami sledují představení. Přišly sem dobrovolně, ve svém volném čase, a trefily se do představení, které má přehledně zpracovaný příběh vystavěný na jevištní akci, které je veselé, má jasno v hierarchii hodnot a šťastný konec, v němž dobro zvítězí nad zlem. Odborné oko by vedle těchto předností našlo i nedostatky na tomto představení, ale v daném okamžiku se mi zdají nepodstatné, neboť jim navzdory má představení spád, je živé, zajímavé a sdělné. V daném okamžiku je podstatné, že tento „projekt“, bude-li se těšit zájmu malých i velkých diváků, by mohl vytvořit veřejnou platformu pro srovnávání úrovně těchto amatérských souborů, které ještě neutonuly, ale i těch profesionálních, které se nad vodou drží zuby nehty. Nejpodstatnější je ale možnost vytvoření alespoň ostrůvku naděje a víry v dobro pro ty nejmladší, které plavba oceánem problémů, beznaděje a násilí teprve čeká. Co na tom, že ti, kteří ten ostrůvek budou vytvářet, se musí spokojit s postavením chudých příbuzných, vydaných na milost i nemilost dobročinnosti mecenášů, ostatně jako celá česká kultura.

Jarmila Černíková

Les

Dramaturgie divadla poezie (16)

ZATÍMCO V DUŠI PRŠÍ MI

hrají si s šerem na rýmy,
zpovídám se mu ze stmívání,
o kterém jistě neví ani.
Je jedna paní, jež mne mate.
Má jméno, jméno tolikáté,
že paměť je už nechce znát.
Ruce jí musí pomáhat.
Když si ty ruce k hrdlu vložím,
tu vím, tu vím na jakém loži
mne jednou zcela přivine
ukrutnou láskou za jiné,
jež zmeškaly a neměly mne.
Ta paní z těla jas mi vymne,
že budu černý do rána.
A jmenuje se Morana.

Báseň ze sbírky Ohnice, datovaná 18. května 1940, je velmi charakteristická pro svého autora, jímž není nikdo jiný než **Jiří Orten** (nar. 30. srpna 1919), od jehož smrti (1. září 1941) loni uplynulo padesát let. On je také zajisté klasikem, byť první totalitní režim nepřežil a druhý mu (jako všem Židům) příliš nepřál. Jenomže hlas je přes všechnu nepřítelů osudu tak silný, že se zkrátka a dobře umlčet nedal.

Do hran narážím a na odplatu
bolestně a věrně myslívám,
ale svoji Achillovu patu
v srdci mám.

Orten se narodil v Kutné Hoře, v židovské obchodnické rodině (opustte prosím onu zakořeněnou představu židovských „pijavek“, Jiřího otec Eduard Ohrenstein šetřil na vlastní obchod plných osmnáct let v době, kdy Jiřího strýc, básník Josef Rosenzweig-Moir byl v Praze bohémským druhem Haškovým), vystudoval kutnohorskou reálku, poté odešel do Prahy, kde se stýkal s mladými literáty (Kamil Bednář, Jiří Daniel, Bohumil Březovský, Zdeněk Urbánek) a začal studovat dramatické oddělení konzervatoře (odtud přátelství s Gustavem Schorchem a s celou židovskou uměleckou komunitou, jejíž úsilí tragicky vyvrcholilo v divadle terezínského ghetta). Když Hitler obsadil Čechy, přemlouvali přátelé Ortena, aby následoval do exilu svého bratra (Otu Ornesta). Básník však nechtěl opustit Prahu, v níž byl právě šťastně zamilován a věřil, že láska všechno přemůže...

Končiny štěstí, končiny ticha,
kde končíte, kde končí konec váš?
Jako se žije, jako se dýchá,
milěnku čekáváš.

A ona přichází a chce ti něco říci
o tajemství, jehož má plnou hlavu
a které, jako všichni kouzelníci,
schovala do rukávů.

Nemusíš uhodnout, až potom, když ti
mizím,
pomalu pochopíš,
že moudrá dívka zloha nic nenabízí,
neboť vše dala již.

Jenže láska v té době nemohla Jiřího uchránit před hroící deportací do koncentračního tábora (představte si, že do terezínského ghetta byla v té době deportována Schorschova sestra Illi Adamová i se svou tříletou dcerkou, dnešní režisérkou Helenou Glancovou) a už vůbec ne před bezohledně se ženoucí nacistickou sanitkou, která jej strhla a desítky metrů vlekla, když si roztržitý básník odskočil pro cigarety. Poslední dva dny svého života Orten prostěnal...

Až umřu, Bože, na samotu,
vzpomeň si na čas bez krychle,
kdy nebylo jí, místo hrotů
kdy vládlo znění utichlé.

Stín lásky tvé, to byl jsem, ano,
raněn tvým světem za svůj dík,
ten, jemuž bylo darováno
tak málo, málo za tolik.

Ach, nepočítat! Běžet rychle
v zapomenutí bez číslic
a dořeknouti za utichlé,
že žil jsem jen, že nemohl jsem víc.

V roce 1947 vydal Václav Černý u nakladatele Petra knihu Dílo Jiřího Ortena — Poesie, která čítá 441 (!) stran básnického textu. Vynikajícího básnického textu. Orten předčil své generační soupeřníky kvantitativně i kvalitativně. Ta kniha obsahuje sbírky, které básník vydal pod pseudonymem Karel Jílek (Čítanka jaro, 1939, Cesta k mrazu, 1940), pod pseudonymem Jiří Jakub (Jeremiášův pláč, 1941 — soukromý tisk Zdenka Urbánka, Ohnice, 1941), sbírku Elegie, která vyšla r. 1946 už pod jménem básnickým, básně otištěné časopisecky a básně z Ortenových deníků (Modrá, Žíhaná a Červená kniha).

Hlubokou nocí nesmí vésti
tvou duši žádný sen.
Měsíce oči rozežrané
hryzájí nebe. Co se stane?
Nic. Spi už, spi. Čas tvého štěstí
jak vrah byl utracen.

Orten a Ivan Blatný byli pro mne vždy uhrančivými osobnostmi české poezie. Jejich hvězda zářila na českém literárním nebi jen velmi krátce (byť z různých důvodů) a přesto jsem byl vždy zaskočen jakousi neomalnou samozřejmostí, s níž plynuly jejich verše. Báseň byla jejich nejsamozřejmějším výrazem, jejím prostřednictvím dokázali znovu a znovu objevovat tento svět a pravdu o jeho smyslu. Dobrý básník má takovou moc, neomalně samozřejmě, neboť tryská z čisté duše, která jej nutí zpívat...

Ze svědectví pamětníků se dozvídáme, že Orten měl nešťastnou povahu, že trpěl jakýmsi „symptomem druhorozeného“, že nevěřil sobě ani druhým a že byl pro skupinu svých přátel, kteří si přezdívali jmény zvířátek z rozkošného Milnova Medvídky Pú, oním nabručeným, šedivým oslíčkem Ijáčkem. Ale ten, kdo je stále v dobré míře a spokojený, bude těžko kdy básníkem. Je to především neklid, nejistota (a láska, samozřejmě), co vede ruku básníka, který vytváří velké a nezapomenutelné verše.

Jsi cizí. Za tou strašnou stěnou.
Mé vzpomínky. Tam. Pro jinam.
A pro jinde. A na zapřenou.
A k narozeninám.

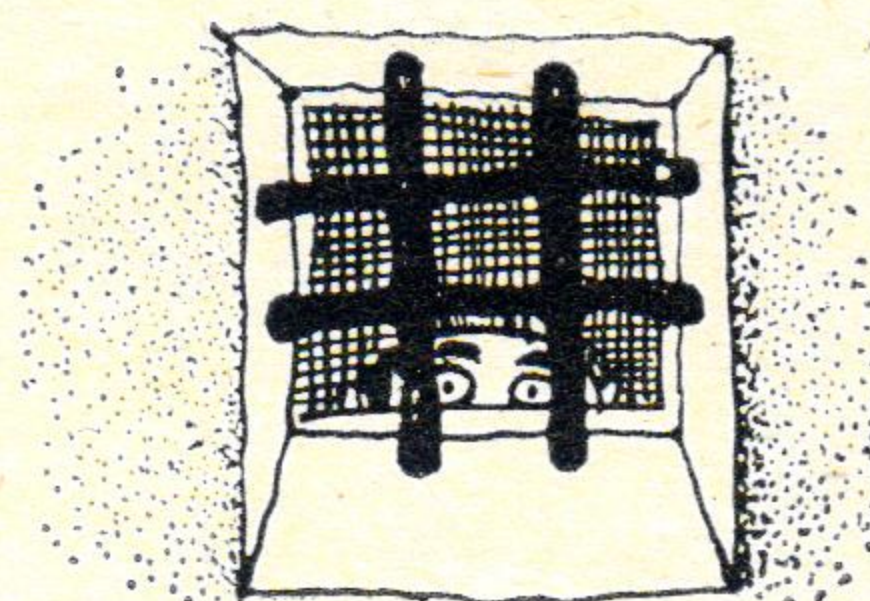
Jen proč? Ty zpíváš? Počkej na mne.
Snad se to také naučím.
Spal bych. Maminka nevolá mne.
Bojím se. Mlčím. Čím?

Svoboda, myslím. To jsou mříže?
A ty? Co píšeš? Pro jinam?
A pro jinde mé živé tíže?
A k narozeninám?

Je to obrovská inspirace pro dramaturga divadla poezie — tvorba židovských básníků z období protektorátu. Jiří Orten, Hanuš Bonn, Jiří Daniel, Josef Lederer, to jsou básnické světy, které nikdy nezaniknou! Jejich poselství je stále jasné, čitelné a průzračné. A jistě není náhodou, že Ortenovy verše znějí na gramofonové desce Kde končí svět, vydané r. 1969 na paměť Jana Palacha:

Tomu, jenž přijde, zpívám do pochodu.
Chci žít jeho znít, být stopkou jeho plodu.
Tomu, jenž přijde, zpívám
do pochodu...

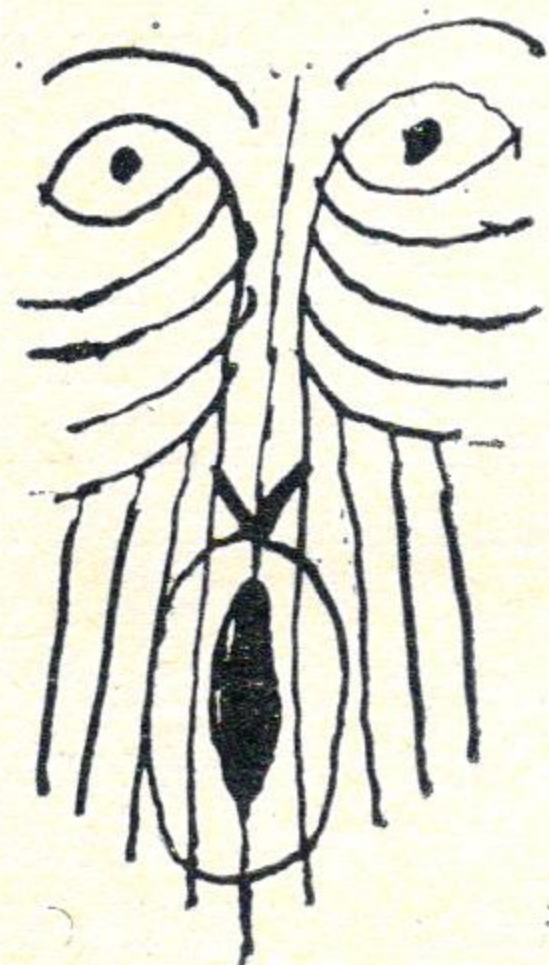
Jiří Brixí



Vážená redakce,

posíláme Vám důkaz toho, že i přes všechny tržní problémy ochotnické divadlo žije i na těch nejodlehlejších místech mapy naší republiky. 30. ledna před zaplněným sálem zdejšího kulturního střediska (mimochoodem ve třicátých letech ve stejném sále cvičil své turnery K. Henlein) uvedl divadelní soubor BYCHOM premiéru divadelní hry Ze života hmyzu bratří Čapků. Soubor vznikl na podzim 1989 a do dneška uvedl čtyři premiéry. Členy souboru jsou lidé od padesátky po pouhých šestnáct let, od lékaře, učitele, inženýrů z místních textílek, celníka, pletáky až po studenty ašských středních škol. Představení vzniklo i díky podpoře sponzorů, především s. p. Tosta. Ale divadelníci museli svou chuť hrát podpořit i financemi z vlastních kapes, přesto výsledek, dlouhotrvající potlesk, stál za to. Teď jen bude-li o představení zájem i ze strany diváků, snad nezůstane jen u jedné, byť povedené premiéry.

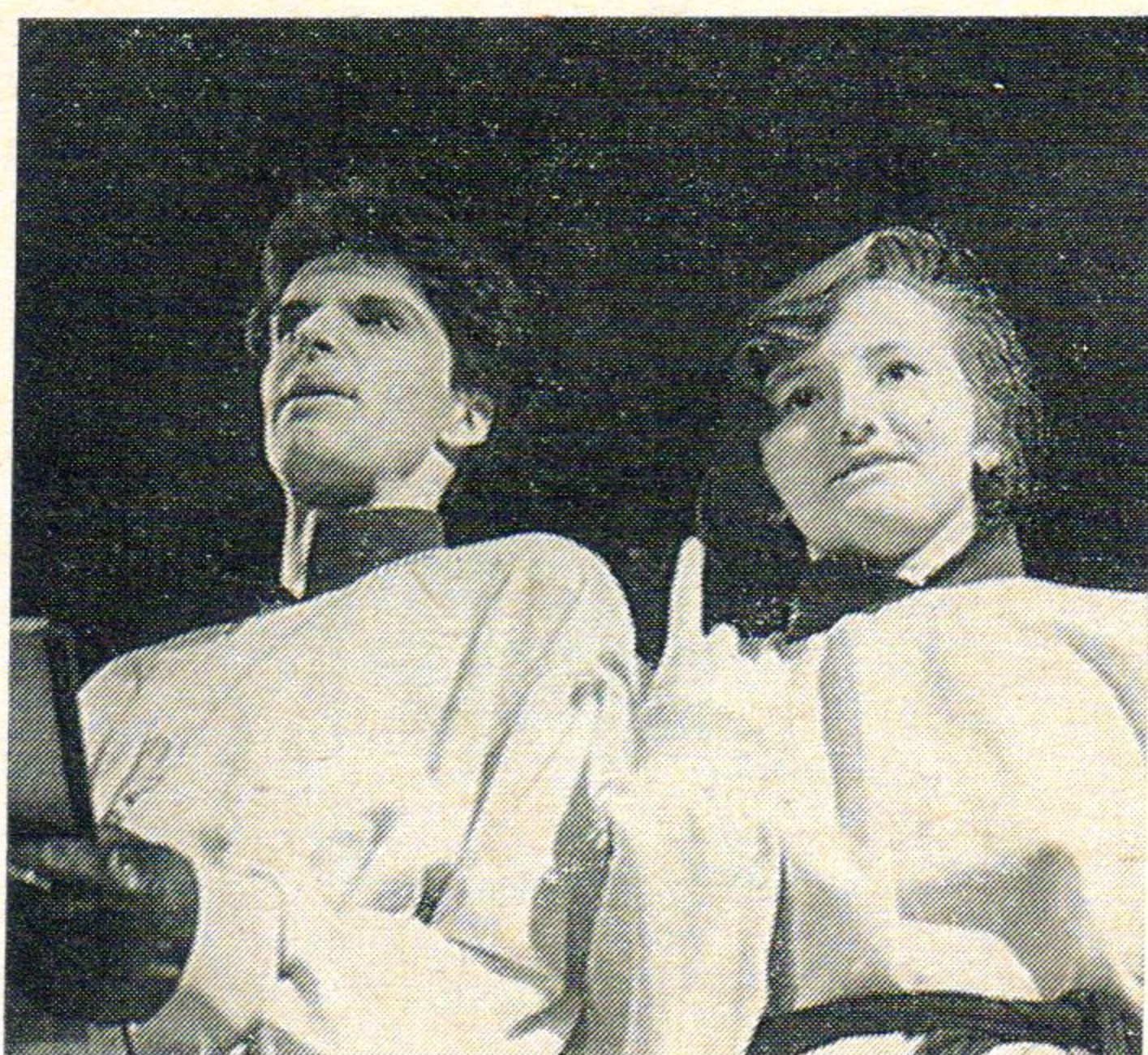
Za DS BYCHOM AŠ
Roman Černík



P. S. Z dopisu pochopitelně máme radost! Držíme palce a těšíme se na další podobné zprávy.

Redakce

Josef Zámečník a Monika Märzová
jako Inženýři červených mravenců
foto archiv



APERITIV K WP 1992

Dráždivým aperitivem k letošnímu Wolk(er)ovu Prostějovu byl **Podvečer s laureáty Wolk(e)rova Prostějova 1991 a 27. Moravského Festivalu poezie ve Valašském Meziříčí** (vlastně to byli jedni a titíž), který se konal 29. ledna v sále ARTAMy v malostranské Sněmovní ulici. **Hana Krtičková, Jitka Bartošová, Aleš Vrzák a Sdružený kabaret Poslyš, sestřičko** nám připomněli to nejlepší z loňského ročníku festivalu a naladili nás na atmosféru, již lze předpokládat jako převládající v městě Prostějově také letos ve dnech **17.—20. června**.

jx

TRAGÉDIE ZŮSTALA na Mississippi

V příslovečně nešťastný den — v pátek 13. prosince (1991). — sehrál v pražském klubu Na Petynce své představení „Tragédie na Mississippi“ pražský akademický divadelní soubor „Vzdělanec“. Protože jsem měl možnost nahlédnout do kuchyně přípravy tohoto představení, které mělo být podle vyjádření některých aktérů zároveň premiérou i derniérou, obával jsem se, aby se tragédie v podobě divadelního propadáku nepřestěhovala z Mississippi na pražskou Petynku.

Byly mé obavy důvodné? Posuďte sami: Na první zkoušce se zpívalo, přičemž jen některé z písní se měly objevit v představení, na druhé zkoušce autorka-režisérka dokončovala definitivní podobu textu a v koutku se asi šestina potřebných jednajících postav učila dvěma písním. Na třetí zkoušce bylo lidí více, na čtvrté už dokonce většina. Zkoušelo se tehdy v bytě režisérky, ti, co byli právě „na place“, se proplétali mezi křesly a seslemi ostatních a dobrou náladu v mrazivém odpoledni a podvečer rozněcovaly horké čaje a kávy, i trocha toho vínka. To bylo v neděli, a ve čtvrtek už následovala generálka Na Petynce, na níž se konečně dostavil i klavírista, a dobrý, který měl obstarat doprovod písní. Ty tvořily podle mého odhadu dobrou polovinu představení. Generálka to musela být skutečně pracovní a tvořivá, přestože stále chyběl jeden z protagonistů — Indián, který se dostavil poprvé až druhého dne na premiéru a byl na poslední chvíli doučován roli.

Začátek představení byl odložen o hodinu, a když pak představení vypuklo, děly se takové věci, že by poučenému ochotníkovi vstávaly vlasy hrůzou na

hlavě ještě po dvaceti letech, kdyby měl být aktérem podobného představení. To totiž přímo oplývalo téměř všemi pověstnými ochotnickými kiksy, na jaké vzpomenete: výpadky textu i akcí, slyšitelné napovídání, výstřel pistole sebevraha do jeho ucha o mnohem dříve než potřeboval (v pravý čas pak rána samozřejmě nevyšla vůbec), očekávaný výbuch na parníku se ne a ne dostavit, třebaže ho hrající režisérka hlasitě urgovala, při sborovém zpěvu občas roztroušené nástupy a ke všemu ještě vypadly pojistky u několika reflektorů, takže se herci nejdříve hlasitě dožadovali světla a pak chodili odehrát své výstupy do jediného zbylého kužele bez ohledu na logiku místa děje. Bylo toho víc, člověk na všechno nevzpomene, ale...

...tragédie se nekonala. Naopak, představení bylo velmi úspěšné! Už dlouho jsem se v divadle tak příjemně nepobavil, a řekl bych, že takový byl pocit většiny, neřkuli přímo všech přítomných. Publikum se smálo a plakalo smíchy, smálo se stejně srdečně připraveným fóřům jako nedopatřením aktérů. K tomu přičtěte mnohonásobný potlesk na otevřené scéně během představení — trvalo asi čtyřicet minut — a skvělou atmosféru na jevišti i v hledišti.

A tajemství úspěchu? Za prvé: O hodinu odsunutý začátek představení měl divákům sloužit dle rady režisérky k „předpřipravení“ v přilehlém divadelním baru. Aktéři představení kolem piana ostatně v té době svými kostýmy a zpěvem evergreenů atmosféru skutečného baru zdařile navozovali a nevyloučil bych zcela, že si dali něco málo na kuráž.

Za druhé: Publikum tvořili známí, přátelé a rodinní příslušníci herců a sál byl jimi slušně zaplněn. Kdo snad zabloudil na toto představení náhodou, byv nalákan oznámením v rozhlase, snadno absorboval „předpřipravovací“ atmosféru a byl stržen reakcemi ostatních.

Za třetí: Text hry nevyjadřoval ani závažné téma, ani neobsahoval hluboké myšlenky kromě staré pravdy, „vždyť opravdu hezké jsou jen dívky české“, zato v něm byla řada pěkných kabaretních písniček, vesměs zdárně zapěných.

Za čtvrté, za páté, za desáté a několikrát znovu za prvé: Celý ten soubor Vzdělanec, všichni ti držitelé inženýrských a doktorských titulů, vědečtí pracovníci a vysokoškolští pedagogové, dobří čtyřicátníci, ti všichni si upřímně dokázali dělat legraci sami ze sebe, počítali s tím, že publikum se bude bavit na jejich účet, a brali to! A dokonce s tím i kalkulovali předem hodni dobrého vojáka Švejka, který lákal šikovatele Vaňka v šest večer po válce ke Kalichu slibem, že když tam žádná pranice nebude, tak oni sami něco vyvolají.

Vedle nenadálých a nenaplánovaných nedopatření ovšem spoluurčovaly úspěch představení i některé velice dobré herecké kreace, zmíním se alespoň o Higginsovi, milovníkovi a milovnici, kteří zdařile parodovali operetní žánr, o Indiánovi,

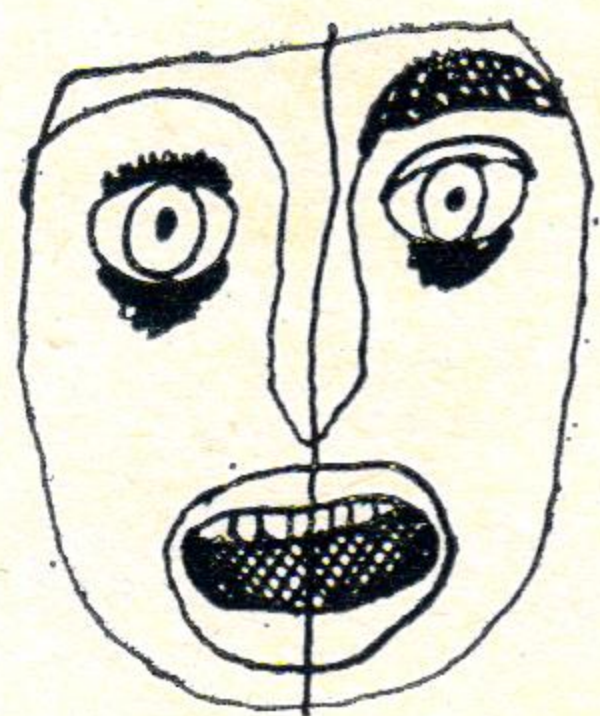
který ze své neznalosti textu vyrobil tak kouzelný komický výstup, že by se za něj nemusel stydět ani Vlasta Burian, pozadu nezůstali svými pěveckými výkony ani piráti a dámy, a vše bylo neseno všeobecným zápallem a nadšením...

Zkrátka kabaret, jak má být! Kabaret, k němuž patří i happeningová improvizace, i překvapení okamžiku, i ta trocha „předpřipravenosti“. (V mém případě čaj s malým rumem).

Mnohý ochotník ošlehaný hronovskými či jinými přehlídkami, diskusními kluby pod moudrou kuratelou profesionálů by jistě mohl mít mnoho výhrad ke scénáři, k dikci a vůbec hereckému projevu herců, k režii: popisovaný úspěch představení by mohl odbýt poukazem na nesoudnost zaujatého publika, a tím i na nepřenositelnost představení do jiného diváckého prostředí... To všechno by asi bylo pravdou, ale málo platné — kritérium úspěchu představení je úspěch u publika a smyslem amatérského divadla pak snad dávat sobě i druhým trochu radosti (i žalu), a když to rezonuje mezi hledištěm a jevištěm, pak je to tuším opravdové divadlo, třebaže jeho aktéři se pramálo starají o divadelní teorii a svými omyly se pracně dopracovávají k poznatkům, od nichž poučený ochotník teprve začíná.

Tím vším nechci říci nic víc, než že je třeba i s příležitostně hraným divadlem bez vysokých uměleckých a myšlenkových ambic v oblasti amatérského divadla stále více počítat. A nejsem si zcela jist tím, že se v některých případech nemůže dostat ke kořenům divadelnosti blíže než systematicky pracující a poučené ochotnické divadlo.

Ota Smrček



SMUTNÝ KONEC DIVADLA

Možná jste si v programu Obvodního kulturního domu Prahy 8 povšimli poznámky „Klicperovo divadlo z provozních důvodů nehraje“. Je to i není pravda.

Budova Klicperova divadla donedávna jediného divadla pro oblast Severního Města, opravdu zůstala od 30. listopadu divákům uzavřená. Od 1. ledna tohoto roku ji totiž dostal zpátky řád Selesianů, který se stará o mladé chlapce a jehož kdysi budova bývala. Bohužel obvodní



Bez komentáře...

foto P. Štoll

úřad Prahy 8 neuplatnil desetiletou výpovědní lhůtu a souhlasil s tím, že divadlo bude vyklizeno okamžitě. Je paradoxní, že v okamžiku, kdy se ředitel Klicperova divadla Milan Plaček dozvěděl tuto zprávu, dostal zároveň vyrozumění o tom, že právě tomuto divadlu byla udělena Mezinárodním výběrovým výborem B.I.D. se sídlem v Madridu prestižní mezinárodní cena Zlatá hvězda kvality.

Přesto Klicperovo divadlo nekončí. Jeho zaměstnanci se přestěhovali jenom o pěkný kus dál do kulturního domu Krakov na sídlišti Bohnice a název divadla vzali tvrdošíjně s sebou. Nová etapa divadla začala 4. února koncertem Jana Nedvěda a Wabiho Daňka. Divadelní představení našla svoji scénu v Malém sále kulturní-

ho domu Krakov. Divadlo dál bude pokračovat ve své tradici agenturního divadla, do které v posledních deseti letech vykrytalizovalo. Podařilo se přetáhnout některá úspěšná agenturní představení. Například Muž v dívčí škole s Ludkem Sobotou, Janem Rosákem a Jiřím Wimmerem. Stojím před hospodou — na vdávání pozdě, na chcípnutí brzy se Simonou Stašovou a Pavlem Skřípalem. Lituji, že nejsem někým jiným od Woodyho Allena s L. Mrkvičkou, H. Čížkovou, O. Víznerem a dalšími.

Což o to, jak to vypadá, umělci na okrajové sídliště jezdit budou, ale co lidé, kteří tam bydlí, přijdou se na ně podívat? Odpověď není tak jednoznačná. Jednak z vlastní zkušenosti vím, že obyvatelé sídliště dávají přednost spíše večerům s televizní obrazovkou, jednak nedaleko odtud už několik měsíců funguje Divadlo za plotem v bohnické psychiatrické léčebně. Klicperovo divadlo má v otázce své příští existence sice jeden trumf, ale ten si zatím nechává v rukávě.

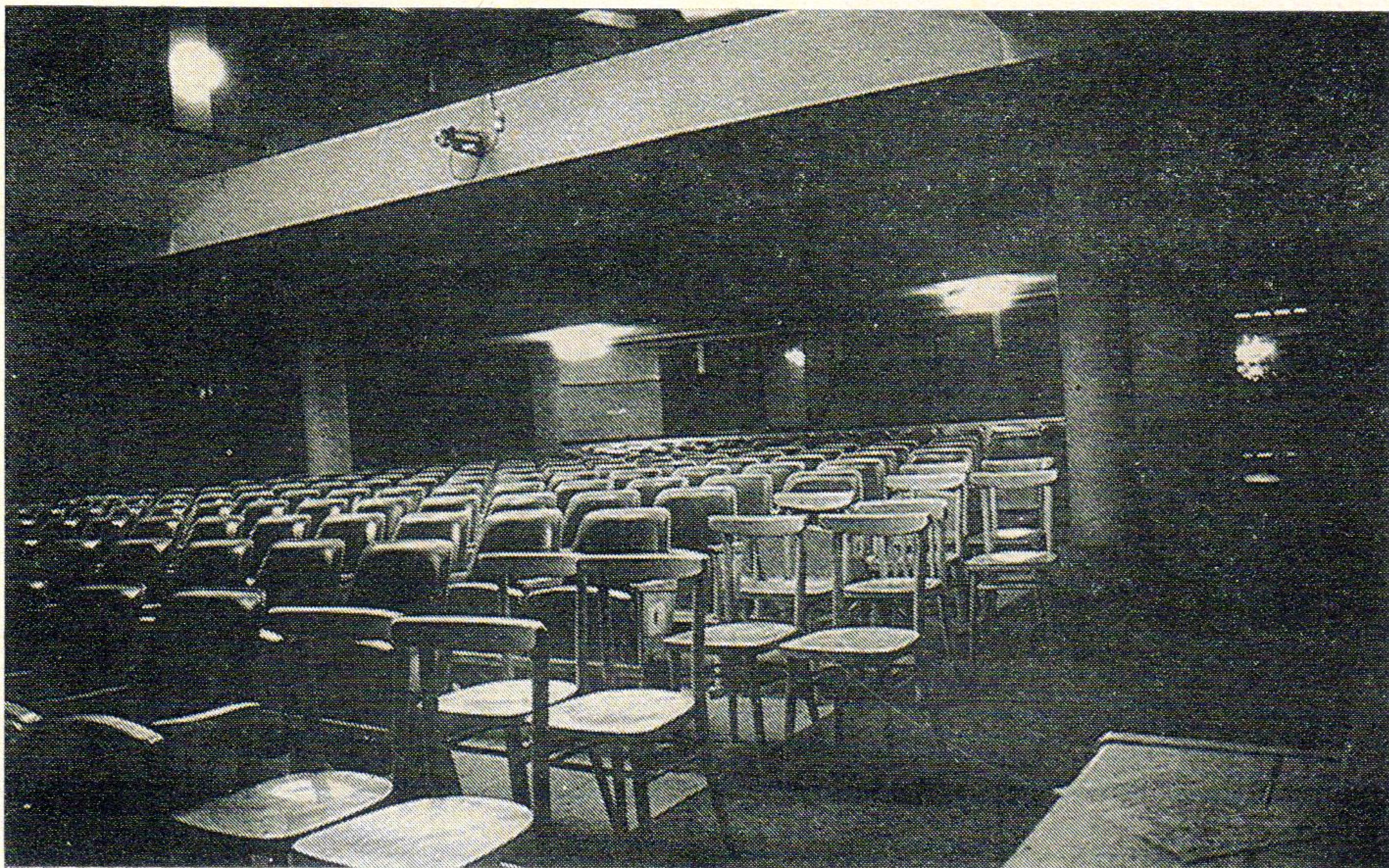
Zdálo by se tedy, že se vlastně nic nestalo. Až na to, že diváci, kteří byli zvyklí do Klicperova divadla na agenturní představení chodit, si musí najít cestičku až do dalekých Bohnic. Přesto se však vtírá otázka: bylo to nutné? Nemohl přece jenom obvodní úřad využít svého práva a divadlo ponechat tam, kde bylo?

Radka Prchalová



Prázdné hlediště osiřelého divadla

foto P. Štoll



Divadelní klub ESPRIT zahazuje

Divadlo Dialog, někdejší soubor DK v Plzni, přešlo v polovině loňského roku pod nového zřizovatele — Městské kulturní středisko v Plzni, resp. pod tu část jeho struktury nazývanou se Esprit. Ne že by situace v Plzni byla už taková, že by si zřizovatelé mezi sebou soubory přetahovali, že by se různé organizace praly o právo ten který soubor sponzorovat. Zatím je tomu právě naopak. Důvod přestupu je zcela prozaický — nesolventnost bývalého zřizovatele tváří v tvář požadavku hradit za soubor nájemné za sál, které až do loňského roku nikdo nepožadoval.

Je nutno po pravdě přiznat, že DK, který nehodlal za svůj soubor nájemné platit, nerozhodl zároveň o jeho administrativním zrušení, což by se dnes všeobecně mohlo jevit jako nejjednodušší schůdné řešení mnohde uplatňované, ale nabídl Dialogu náhradní méně vhodné prostory ve svém objektu, obdobně jako druhému svému souboru — divadlu Propadlo, které muselo vyklidit svoje útočiště v Doudlevcích z důvodů restituce. Dialog však nakonec našel oporu v kulturní komisi Úřadu města Plzně a především u vedení Městského kulturního střediska, kde bylo všem odpovědným osobám jasné, že přepustí-li se dnes nijak předražené a přitom ideální prostory pro provozování zájmové umělecké činnosti v centru Plzně jinému uživateli, již nikdy je nedostanou amatéři ani v lepších časech pro svou práci nazpátek. Vynakládat však nemalé ač nijak přemrštěné prostředky na zabezpečení činnosti jednoho souboru by byl v dnešních dobách přílišný luxus. O morálním opodstatnění hrazení zvýšených nákladů bylo možno hovořit pouze při zabezpečení bohatší činnosti a všestranné využitelnosti inkriminovaných prostor. Zástupci všech plzeňských amatérských divadelních i loutkářských souborů na svolané valné hromadě projevíli vzájemnou solidárnost a rozhodli se přispět každý svou prací k smysluplnému využívání komorní scény divadla Dialog. A tak od poloviny září loňského roku je v provozu v suterénních prostorách Slovanské besedy Divadelní klub Esprit, který zve návštěvníky každý čtvrtek od 19.00 hodin na pravidelná představení pro dospělé a každou neděli od 16.00 hodin na nedělní pohádky pro děti. Do konce loňského roku se uskutečnilo celkem 29 představení (některá představení pro dospělé ovšem s žalostnou diváckou účastí), na kterých se podílely Loutkářský soubor Špalíček, LS Strípek, LS Kapka, LS V boudě, LS Rádost, D-klub, divadélko Dobrý den, divadlo Štace, Duo My dva, divadlo V krychli, divadlo Dominik, divadelní

soubor Lucerna a dva domácí soubory Divadlo Dialog a Naivně poetické divadlo, které mezitím přišlo o střechu nad hlavou a našlo právě zde svůj druhý domov. Kromě divadelních představení uspořádaly v rámci pořadů divadelního klubu také koncerty hudební sdružení Odvážná hudba (představující skladby známých autorů v netradičním pojetí se sólovými nástroji mandolinou a klasickou kytarou) a folkové duo Dominik (s vánočním posezením Pohled z druhé řady).

Kromě akcí pro veřejnost slouží divadelní klub navíc souborům také opravdu jako klub. Každý první čtvrtek v měsíci je rezervován pro klub amatérských divadelníků a loutkářů určený k diskusím, vzájemnému informování a přátelskému posezení. Klubových večerů se vždy účastní i některý pracovník Městského kulturního střediska, který operativně řeší vzniklé potřeby jednotlivých souborů a koordinaci jejich činnosti v regionu.

Jak je vidět, obecně tvrdší podmínky pro přežití amatérských souborů vyvolaly alespoň v Plzni obrannou reakci v podobě větší soudržnosti a pracovitosti jednotlivých souborů, která by ovšem byla málo platná, kdyby zde nebyla patřičná odezva od výše zmiňovaných kompetentních institucí. Alespoň v Plzni zdá se být zatím všechno v pořádku. A nejen to, za poslední půlrok stihlo se toho pod křídly MKS podstatně víc, než kdykoli předtím za srovnatelné období a — jak se dnes říká — bez namáčení.

Pokud jde o přínosy nejen kvantitativní, ale i umělecké, bylo by zatím předčasné nové období hodnotit. Většina souborů v rámci pořadů divadelního klubu zatím reprízovala svůj stávající repertoár.

V premiéře uvedl pouze divadelní soubor Lucerna Horníčkovu komedii Dva na louce a domácí Dialog hru Aleny Zemančkové Třináctery hodiny na motivy pohádky Jamese Thurbera. Dalších novinek všech plzeňských souborů se snad dočkáme na jaře. Divadelní klub Esprit rád uvítá jakýkoli kvalitní program, v dohledné době ovšem bez možnosti proplácení jakýchkoli nákladů.

-vg-

- 23.—30. 3. Moskva — 2. mezinárodní festival divadla pro děti a mládež „Theatre Holidays 1992“
- 18.—26. 4. Antalya (Turecko) — 2. světový festival divadla pro děti
- 11.—18. 5. Moskva — 2. mezinárodní festival „University Theatres — '92“
- 25.—30. 5. Korbach (SRN) — Divadelní týden v Korbachu (mezinárodní týden amatérského divadla)
- 25.—31. 5. Holbaek (Dánsko) — Mezinárodní dílna divadla, hudby a designu — „RAGNAROK“
21. 6.—5. 7. Finsko — „TIP 92“ — divadelní festival mladých (divadelní dílna, požadovaný věk 18—30 let)
- 1.—6. 7. Kacincbarzika (Maďarsko) — Mezinárodní festival amatérského divadla
- 3.—12. 7. Syke (Brémy — SRN) — 1. evropské setkání hudebníků a divadelníků (hudební a divadelní dílna, požadovaný věk 16—22 let)
- 1.—6. 8. Toyama (Japonsko) — „TIATF '92“ — mezinárodní festival amatérského divadla v Toyamě
26. 9.—3. 10. Aruba (Karibské ostrovy) — 8. mezinárodní divadelní festival v Arubě
- září Sant Feliu de Guixols (Katalánsko—Španělsko) — 2. mezinárodní festival amatérského divadla
- říjen Jokohama (Japonsko) — 3. mezinárodní festival amatérského divadla Kanagawa



Mezinárodní přehlídky a dílny amatérského divadla 1992

- 23.—25. 1. Moskva — Univerzitní divadelní konference
- 13.—21. 3. Monterrey (Mexiko) — 3. mezinárodní festival amatérského divadla

Horácké divadlo hledá herce

— muže pro hostování do rolí: Bertram — W. Shakespeare „Konec vše napraví“, věk 18—22 let, Stanislav — J. Cocteau „Dvojhlavý orel“, věk 25—35 let, Starbuck — R. Nash „Obchodník s deštěm“, věk 25—35 let. Možné i trvalé angažmá.

Nabídky zasílejte na adresu Horácké divadlo, Komenská 22, 586 47 Jihlava.



Lovecké scény z Dolního Bavorska (M. Zounar a I. Jiřík), režie P. Kracik

Zajímavé inscenace v Divadle pod Palmovkou

foto P. Našic

Lakomec (J. Skopeček a K. Halbich)



ISSN 0002-6786

PNS 125 05 PRAHA 1 POSTOV. PAUSALOVANO

AMAT SCENA
NELAMAT

4102965

~~TOMAS KAREL~~

~~NEVDOBNAJSKA 18~~

~~412 01 LITOMERICE~~

Divadlo „M“, Jihočeská vánoční hra

foto D. Vitásková

