

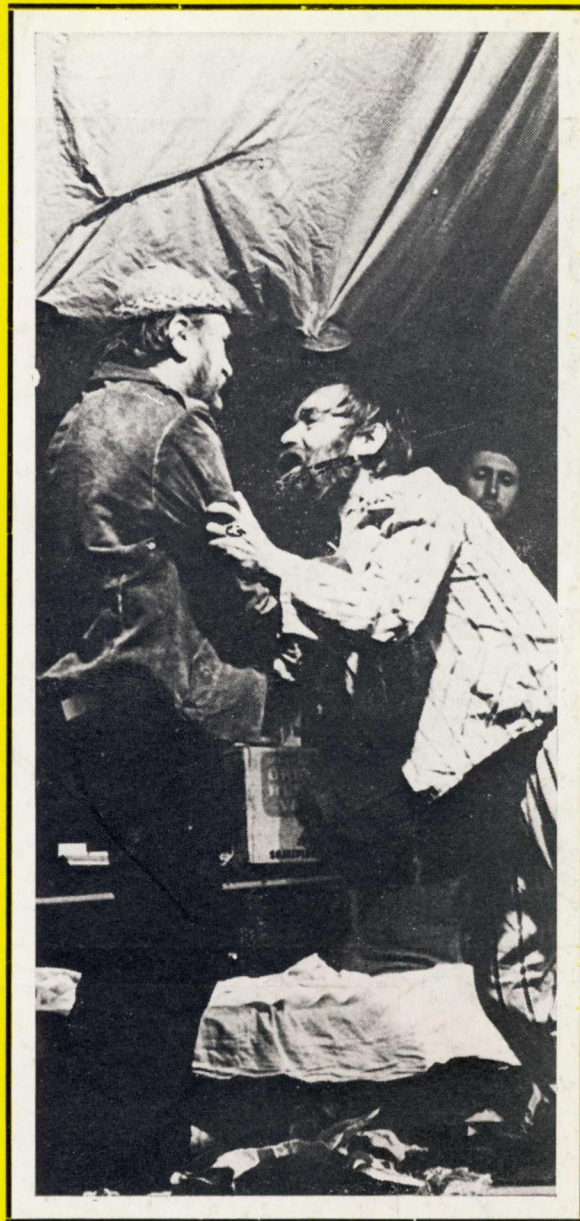
AMATÉRSKÁ SCÉNA

3. 1991 • 6 Kčs

Jak jsme kotvili v PORTU

Sakhartvelo 1990

Jak dál v Praze



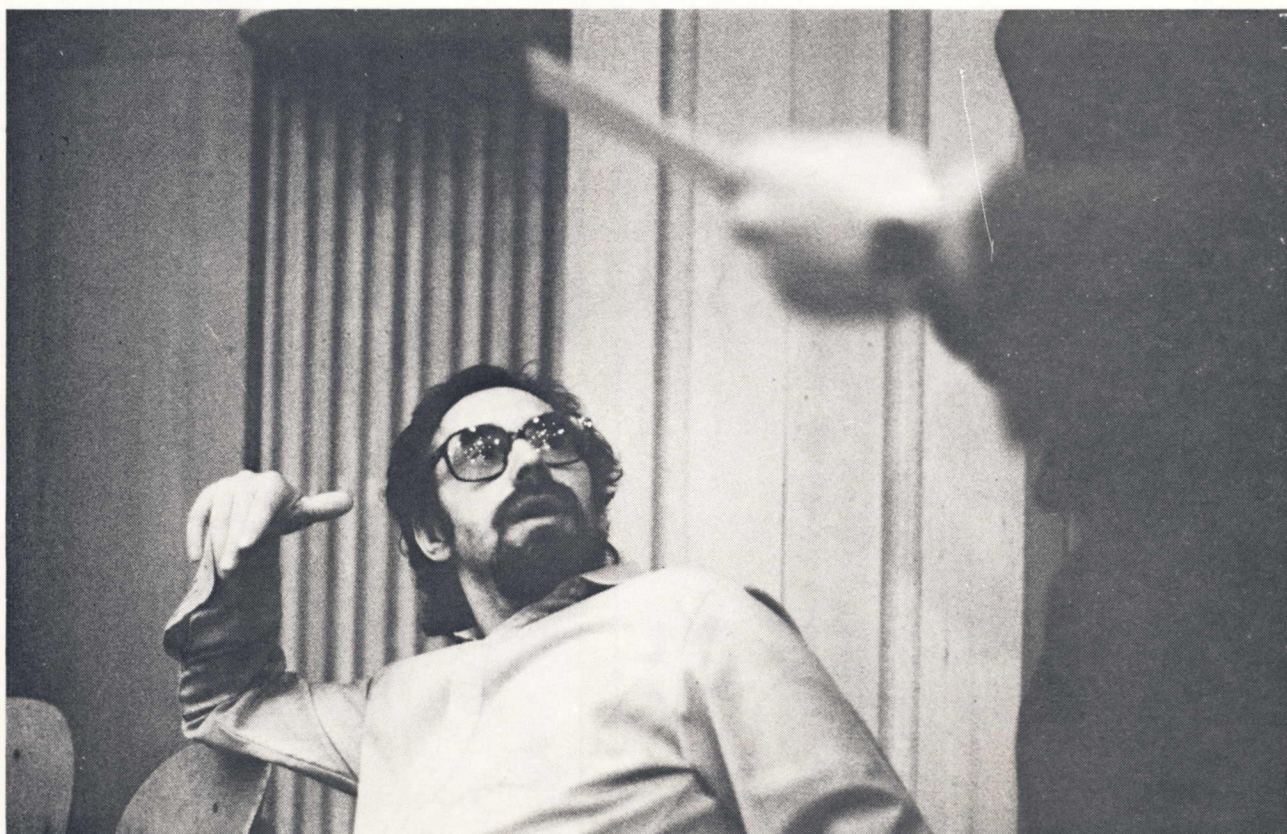
Dveře dokořán

Magnificat

SČDO a přehlídky



NA TĚTO A 3. STRANĚ OBÁLKY
 SNÍMKY GÜNTERA BARTOŠE
 ZE HRY NA POHÁDKU MÁJE.
 ZKOUŠEL REŽISÉR ZDENĚK POSPÍŠIL
 SE SOUBOREM HUDEBNÍHO DIVADLA V KARLINĚ
 NA TITULU SOUBOR MALOSTRANSKÁ BESEDA
 V INSCENACI KARLA STEIGERWALDA
 NEAPOLSKÁ CHOROBA.
 FOTOGRAFOVAL JAN ZAVŘEL.
 NA 4. STRANĚ OBÁLKY
 FOTOGRAFIE VIKTORA KRONBAUERA
 Z PREMIÉRY HRY KARLA STEIGERWALDA
 HOŘE, HOŘE, STRACH, OPRÁTKA A JÁMA
 V DIVADLE NA ZÁBRADLÍ.



JEDNA Z MOŽNÝCH CEST

V ŘÍJNU VZNIKLA V PRAZE NOVÁ SCÉNA pro děti — DD — Divadlo dětí. Je profesionálním kolektivem, ale pracuje, jak sami členové říkají, v amatérských podmínkách. Domnívám se, že mnoho aspektů jejich činnosti můžeme i pro některá dosud amatérská sdružení považovat za inspirativní, a proto o nich píšeme. Tři herci DD jsou zároveň inspicienti, režiséry, vlásenkáři, garderobiéry, maskéry, kulisáky, reklamními agenty, účetními, prostě vším. Jeden z nich, pan Dubanský, je autorem textů, hudby, hráčem na kytaru a korepitem.

Sešli se proto, že vyznávají stejný divadelní názor a chtějí v jeho duchu pracovat pro děti. Vystupují dvakrát v týdnu v Umělecké besedě v Praze na Újezdě. Vždy ve středu dopoledne pro školy, v neděli dopoledne pro veřejnost. Mívají vyprodáno, ale co to znamená ... Do sálu se vejde 130 dětí a z výtěžku se platí pronájem, kostýmy, rekvizity, reklama, honoráře. Soubor se tím samozřejmě neuživí, a tak si přivydělávají jinde. Jitka Světlíková učí na LŠU, Marcela Teichmenová provozuje soukromou výtvarnou činnost. V současné době mají na repertoáru pohádkový muzikál Brekeke, hru Královnička z rolniček a Čaroděje a Dračí dámu. Já jsem viděla Čaroděje a Dračí dámu. Nemohu říci, že ve srovnání se skutečně špičkovými amatérskými inscenacemi DD zcela obstálo. Potěšilo svou kultivovaností, partnerským vztahem k dětem a vážností, s níž ke své práci přistupuje. Žádné „kopání do zadních částí těl“, žádné pitvoření, žádný televizní kabaret. Přesto téma bylo poněkud nevýrazné a zachraňoval ho násilně přilepený závěr, v němž byly děti poučeny, jaké by měly být. Příběh sám se snažil ne být poplatný klasickým pohádkovým vzorům a poplatným nebyl, čímž se také ochudil o hlubší umělecké ambice. Na druhé straně mu nelze upřít originalitu a srozumitelnost. Ve scénickém provedení nedošlo k žádným výbojům, dominovala verbální složka, ale na to byl text zase příliš málo obsažný. Písničky byly po hudební stránce vděčné, výrazné a zapamatovatelné, ale zase originalitu postrádaly. Vezmeme-li v úvahu celkovou úroveň našeho divadla pro děti, patří představení DD Čaroděj a Dračí dáma k lepšímu průměru. Ale i to je úspěch, zvláště když soubor v tomto složení teprve začíná. DD je divadlo, z něhož půjde dítě s příjemným zážitkem, na který asi brzy zapomene, ale naštěstí ani nebude poznamenáno kýčem.

Je to úspěch? Myslím, že v dnešních časech ano.

EVA ROLEČKOVÁ

OBSAH

- | | |
|---|-------------------|
| 2 FESTIVAL HRY ČESKÉHO BAROKA
V PRAZE | LIBUŠE ZUŠÁKOVÁ |
| 3 JAK JSME KOTVILI V PORTU | JAROSLAV KÁRA |
| 5 SAKHARTVELO 1990: PĚSTI A SLZY | LENKA LÁZNOVSKÁ |
| 6 VALMEZ NA KŘÍŽOVATCE | VÍT ZÁVODSKÝ |
| 8 JAK DÁL V PRAZE | EVA ROLEČKOVÁ |
| 9 ZASTAVENÍ
(Otázky roku 1991) | JAN CISAŘ |
| 10 HUDBA SFÉRY | ALENA MORÁVKOVÁ |
| 12 MUZIKA OTVÍRACÍ | EVA KEROUŠOVÁ |
| 13 MORALITY, SOTTIES | ALENA MORÁVKOVÁ |
| 14 KDO SE BOJÍ HOŘE,
ŠTĚSTÍ NEPOZNÁ | EVA MACHKOVÁ |
| 17 HLEDÁNÍ ZTRACENÉ IDENTITY | VÍT ZÁVODSKÝ |
| SOUČASNÉ BRAZILSKÉ DIVADLO
OČIMA João Cândida GALVAA | |
| | DAGMAR STREJČKOVÁ |
| 18 KRŮP! | DAGMAR STREJČKOVÁ |
| 20 DVEŘE DOKOŘÁN
(Dramatizace 2) | EVA MACHKOVÁ |
| 22 MAGNIFICAT
(K dramaturgii divadla poezie 12) | JIŘÍ BRIXI |
| 23 VZPOMÍNKA NA VÁNOCE V BRAZÍLIÍ | DAGMAR STREJČKOVÁ |
| 24 SČDO POŽADUJE VĚTŠÍ ÚČAST
NA PŘEHLÍDKÁCH | |

AMATÉRSKÁ SCÉNA

3 · 1991 · 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 28 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 37)

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

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

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

Tiskne Print, s. p., Brno, provoz 53, Kostelní 1, 682 01 Vyškov. 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, PNS-UED Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS-UED Praha, závod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. – pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 7. 1. 1991

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1991

46 027

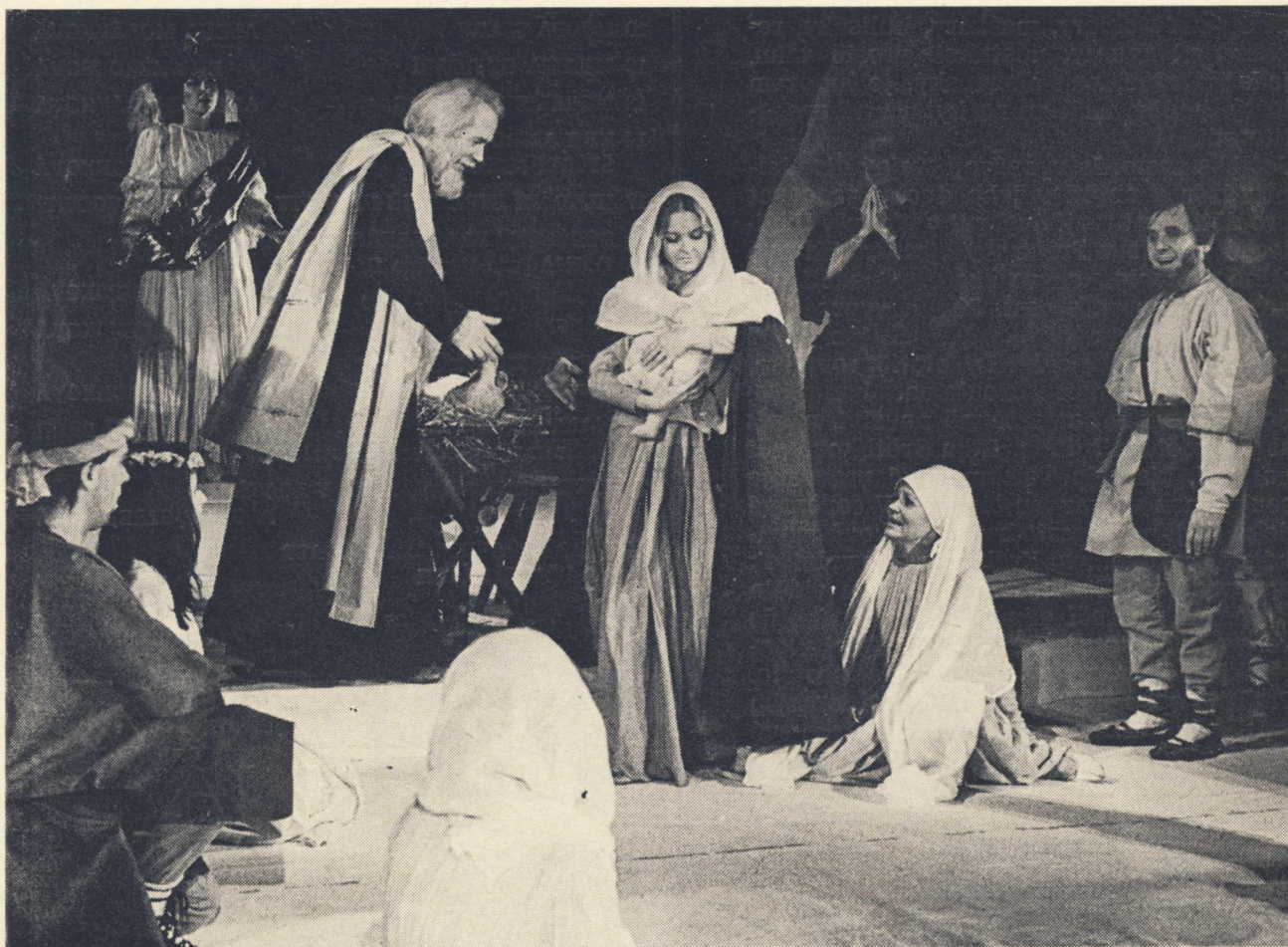
Festival HRY ČESKÉHO BAROKA V PRAZE

KDO NAVŠTÍVIL ALESPON JEDEN ze seminářů, pořádaných při příležitosti této přehlídky inscenací amatérských i profesionálních, rozhodně se nedočkal souvislé řady vědecky přes-

mírně bohatého semináře. Že divadelní věda je věda velmi úzce spjatá s praxí — to je poučení další, které mělo být dokresleno celým festivalovým programem. Dramaturgie festi-

jich svérázná poetika, názor na život a svět vůbec. Každý skutečně nosný divadelní text je inspirující a dává možnost nespočetných výkladů, shodných či protichůdných. Profesionálové i amatéři, kteří se zúčastnili festivalu v poměrně hojném počtu, museli tuto otázku řešit každý po svém a z jejich výsledků je zřejmé, že skutečně na každého působí odkaz staré tradice jinak. Asi nejdiskutovnější představení přivezli z naší druhé federativní republiky.

LIBUŠE
ZUŠÁKOVÁ



ných definic o daném tématu. Naopak, vitalita a spontaneita charakterizovala i přednášky takových kapacit, jakými jsou léta umlčovaný profesor Kopecký nebo Zdeněk Srba. Improvizovat ovšem může pouze ten, kdo zná a ví. A že jmenovaní pánové vědí a znají, o tom není pochyb. Navíc předvedli důkaz o tom, že věda může být všechno, jen ne suchá, a že o ní lze vyprávět s temperamentem, který se zdá v souvislosti s proseedivělymi skráněmi pana profesora téměř neuvěřitelným.

Dovede nás přesvědčit o tom, že minulost prorůstá do současnosti nepřetržitými prameny a právě umění je jedním z nich — to je další poučení, plynoucí z faktograficky nes-

valu byla ovlivněna teoretickými pracemi, vztahujícími se k barokní tradici, která dala v našem regionu vznik tzv. divadlu lidového či sousedského (živá terminologická diskuse dokazovala, že přemnohé ještě čeká na práci badatelů). Původní hra, vzniklá v době baroka, se na festivalu objevila jen jedna, veškerá pozornost ostatních souborů se soustředila na inscenování textů, které pro sebe napsali a poté zahráli podkrkonošští venkované a měšťané někdy v 1. polovině 19. století.

Geneze jednoho každého textu by byla tématem pro disertační práci. Divadelníci ovšem musí inscenaci domýšlet tak, jak sami cítí aktuálnost textů, jak na ně, dnešní tvůrce, působí je-

JEDNU
Z ČESKÝCH
BAROKNÍCH HER
V ÚPRAVĚ
JANA KOPECKÉHO
HRAJE DIVADLO
JIŘÍHO WOLKERA
POD NÁZVEM
BETLÉMSKÁ
HVĚZDA.
PREMIÉRU MĚLA
SICE AŽ PO
FESTIVALU HER
ČESKÉHO BAROKA,
ALE JE DALŠÍM
DŮKAZEM ZÁJMU
NAŠICH PROFE-
SIONÁLNÍCH
I AMATÉRSKÝCH
SCÉN O TENTO
ŽÁNŘ.
FOTOGRAFOVAL
MARTIN POŠ.

Divadlo A. Bagára z Nitry si zvolilo Kopeckého text Hry o umučení (překlad B. Hečko, upravila D. Kárová) jako představení mezi moderními činžáky, využívající starého textu spolu se soudobými reáliemi jako nadčasového podobenství. Vědomě civilní projev se ovšem střetl s citovostí textu a promyšlenost Bednárikova přístupu k němu je ve své ukázněnosti poněkud chladná.

Zcela z jiného zorného úhlu — s neúplným zdarem — se chopilo autenticky barokní hry o svatě Dorotě (úprava E. F. Buriana) brněnské loutkové divadlo Radost. „Kacířsky“ spojilo zdánlivě nespojitelné — dramatickou legendu o svatě panně, odmítající až do mučednické smrti zradu své víry a

lidovou loutkovou „rakvičkárnu“, představení, v němž padají hlučné rány, jásot diváků, hlavně dětí v hledišti provází divoké honičky a vůbec vše, včetně majestátu smrti, je jaksi bráno na lehkou váhu. Panna Dorota je opravdu panna, dřevěná loutka s tupým obličejem a strnulým úsměvem. Doufám, že lehce umolousaný pán ve fráčku a oba čerti rovněž nějak ztratili — ve shodě s lidovou koncepcí — ďáblský respekt. Škoda, že tvůrci věc nedotáhli do konce, mnohé působí nedomyšleně a rámec se zpěvem lidových písniček je dosti nesourody.

Kladenští tvůrci přistupovali k textu již ne přímo baroknímu, k Vodseďákově hře Mojžíš, s daleko menšími ambicemi a se zřetelnou pokorou. František Vodseďálek, počestný mistr a rodák ze Staré Vsi, sepsal svá díla od roku 1811 a měl jich na kontě pěknou řádku. Inspirace přicházela autorovi odevšad — z bible, z knížek lidového čtení, ze starých českých legend ... Mojžíš patřil k prvním dílům a obdivuhodná životnost textu, starého bezmála 200 let, je kladenskými umocněna do nečekaně aktuálního, avšak nenásilného podobství. Text prošel samozřejmě moderní revizí, jejímž autorem je V. Ron. Můžeme říci, že je o něco méně divácky vděčná než zpracování téhož autora z pera J. Kopeckého. Je uměřená, pozoruhodně ukázněná, vážná a místy připomíná až antickou tragédii. To tehdy, kdy Bůh promlouvá ke svému vyvolenému vůdci ústy lidového chóru (režisérka H. Burešová krásně pracuje s lidskými hlasy) či ve chvílích, kdy Mojžíš čelí malomyslnosti židovského národa a především své vlastní slabosti. Zásluha na dojímavém i patetickém vyznění je ovšem též zásluhou prosté a velmi funkční scény — dřevěné konstrukce, která poskytuje řadu hracích plánů (K. Glogr j. h.) i kostýmy, asketicky prosté u Židů a přebujele barevné u představitelů tyranských Egyptanů (I. Brádková j. h.). Výtvarná složka dává řadu možností — pohyb v ose svislé i příčné, přičemž vzhůru — to je k moci světské, ale i — a to hlavně — k moci morální, k síle přesvědčení a vyšší mravní autority. Síla inscenace je v kolektivní práci, i když se jednotlivci mohou dobře uplatnit. (J. Wohanka jako král, úzkostlivá scéna židovské matky, melancholický Áron L. Čtvrtlíka a další). Vynikající je P. Buchvaldek v titulní roli — mladý muž, který se nijak nesnaží hledat vnější znaky pro ztvárnění starého „vyvoleného vůdce“ lidu božího. Je jen nesmírně zodpovědný, seriózní člověk, který na sebe bříme vůdcovství nebere rád, snad proto, že ve své

skromnosti nemá přehnanou víru ve vlastní síly. Když však tento úkol převezme, přijímá jeho tíži, jeho úskalí a se sympaticky lidskou, nepatetickou vytrvalostí snáší slabosti své i těch, kteří mu byli svěřeni. Není to lehká a jednoznačná cesta, po níž krácejí Izraelité z pout otroctví ke svobodě. Není lehké opustit jistoty a hledání svobody a pravdy, o důvěře a váhání, o úloze jedince i národa ve vypjaté situaci je podivuhodná a ve svém cudném podání o to naléhavější.

Vedle poněkud patetické a vážné inscenace kladenské bylo chebské uvedení Kopeckého Komédie o hvězdě veselé nebo spíše úsměvné. Přece však je možno je jmenovat vedle sebe jako umělecká díla téhož rodu. Nebo lépe řečeno — téhož rodu jsou tvůrci představení. Oba režiséři přistupovali k původnímu textu se zdrženlivou pokorou, bez velkých nároků na originální výklad. Nechali se vést příběhem, dali prostor hercům a výtvarníkům a sami zůstali v pozadí.

Chebský režisér J. Budínský ro-

zehrál hru ve dřevěné konstrukci upomínající na lidové „teátrum“ a také kostýmní výtvarník nalezl inspiraci v lidových malbách na tradičním pojetí postav. Panenka Maria má modrý plášť a kadeřavé plavé vlasy, Herodes král zase hýří barvami a blýskavými efekty na oděvy. Stylizace jemně paroduje ochotnické divadlo — zvláště zdařilé a mile důvěrné je pojetí věčně uspěchaného anděla — poplety v podání L. Svobodové. Samou horlivostí se tenhle andílek natolik unaví, že v nestřežené chvíli usne, což se samozřejmě silně dotkne Odpovědníka (P. Marek), který s důstojností malinko směšnou zastává svůj důležitý úřad. V civilu je tento Odpovědník určitě místním panem učitelem ... Ve stejných dimenzích se pohybují Panna Maria (R. Kvapilíková), Herodes král (P. Botík) a mladá trojice pastýřů. Všichni berou svůj úkol vážně, ale zase ne tak vážně, aby se nemohli usmát sami sobě i svým postavám.

Komédie o hvězdě si své publikum (divadlo bylo téměř plné) zasloužila. Škoda jen, že celý festival nedosáhl takového ohlasu u veřejnosti, jaký by si zasloužil.

JAK JSME KOTVILI V PORTU



JAROSLAV
KÁRA

KDYŽ JSME SE V ČERVNU 1988 s Hankou Vondráčkovou a divadlem Lucerna vraceli z festivalu Internacional do Jovem teatro v Portu, ve snu by mě napadlo, že bych se do téhle krásné země mohl ještě někdy podívat. Hanku to ale zřejmě napadlo, a tak hned další rok

v čele drsných chlapíků ze skupiny historického šermu Regius dobyla Porto podruhé. V květnu letošního roku však došla na Ministerstvo kultury obálka s exotickou známkou, ve které se pravilo, že Mr. Jarik Kara a Mrs. Hana Vondráckova jsou zvaní do mezinárodní po-

roty výše zmíněného festivalu. Počáteční nadšení brzy opadlo, když jsme v podmínkách pořadatelů marně hledali zmínku o úhradě cesty. Naše žádost o finanční příspěvek se patrně na ministerstvu stále vyřizuje, a tak nezbylo než se pustit do shánění všech možných i nemožných spojů. Protože ty nejrychlejší byly spojeny s pro nás astronomickou finanční částkou, nakonec zvítězil vlak.

Na nádraží v Portu nás očekával Luis, jeden z pětičlenného festivalového štábu. S úlevou jsme uvítali první pomoc v podobě kávy a sklenky vinha verde v blízké kavárničce. Poté jsme se uvítali s ostatními — s Josém, Rosalií, Odettou a šéfem festivalu Fernandem da Costou. Ubytování jsme byli v komfortním hotelu nedaleko divadla.

V pořadí již šestý ročník Festivalu Jovem Teatro se konal v moderním velkém divadle v centru Porta. Pořadatelé měli plnou hlavu starostí, protože na poslední chvíli odřekl účast soubor z Angoly a rovněž bulharský Sovremennik, který měl festival zahajovat, nedoletěl. Nakonec jsme tedy jako první představení shlédli Oris Teatro ze Španělska a Fim de festa (Večírek) od Samuela Becketta. Strávit tuto absurdní hru byl alespoň pro mne pořádný úkol. Přes veškerou obtížnost textu se ale hercům podařilo diváka udržet v pozornosti a sdělit základní myšlenku. Herecké výkony byly velmi dobré, rovněž výtvarně dobře řešené, úsporná scéna podtrhovala celkovou kvalitu představení.

Druhý den po dopoledním oficiálním přijetí šarmantní portugalskou primátorkou na městské radnici nás čekala další dvě představení. Odpoledne Belgičané s hříčkou Gustaafa de Meersmana Rather Choco than Ketchup (Spíše čoko než kečup), večer pak divadlo z Lisabonu. Belgická Jonna je soubor dívek ve věku od desíti do patnácti let a jejich přirozená dětská hravost je dominantou celého představení. Hra měla obsahovat závažnou myšlenku o devastaci lidských a generačních vztahů, ale byla to především lehkost a bezprostřednost účinkujících, které upoutaly.

Lisabonský Citec se prezentoval hrou Ostrov od Paula Guharda. Hra je postavena na výborném textu, oba protagonisté podali slušné herecké výkony. Po skvělé expozici (oslava života zachráněného námořníka) hra poněkud ztratila na tempu. Závěrečný den začal pracovní dílnou všech souborů, my však — coby porota — se jí nezúčastnili. Odpoledne jsme se sešli opět v hledišti a téměř dvě hodiny se trápili při poslechu portugalské surrealistické poezie v podání divadla Man-

dragora. Tady jsme skutečně nevěděli, která bije, a tak jsme mohli ocenit jen některé scénografické nápady. Dále se mělo konat pouliční divadlo domácí Caixa de Pandora. Díky vytrvalému dešti však proběhlo ve foyeru divadla.

Poslední večerní představení bylo skutečně vrcholem festivalu. Mladý španělský pár pod názvem Aquilo předvedl němou grotesku, která hýřila vtipem, pohybem a především rytmem.



Tato dvojice by jistě byla obohacením některého festivalu i u nás.

Festival skončil a zbývalo dohrát poslední dějství v podobě závěrečné diskuse. Druhý den jsme tedy v určenou hodinu sešli s portugalským kolegou Agostinho Chavesem na osvětlené jeviště a začali podle svých více či méně připravených poznámek trousit moudro o jednotlivých představeních. Když jsme lehce opoceni (Hanka díky vydatně hřejícím světlům, já díky své znalosti angličtiny) skončili, byli jsme příjemně překvapeni. Na rozdíl od mnoha domácích festivalů se neozývaly podrážděné výnady uražených umělců, nýbrž se začalo diskutovat o zcela věcných problémech a hlavně o organizaci právě skončeného festivalu. Střetly se zde totiž dva názory. Jeden prosazovali domácí pořadatelé v čele s Fernandem da Costou, že festival pojímají jako tvůrčí dílnu a že je v podstatě jedno, zda je divadlo plné nebo ne. Opozice, ve které jsme byli i my, tvrdila, že divadlo potřebuje diváka a že je škoda po tolika vynaloženém úsilí a vložených finančních prostředcích hrát před po-

loprázdným hledištěm. Nakonec vše skončilo smírem, ale odcházeli jsme s pocitem, že jsme zarputilého Fernanda příliš nepřesvědčili.

Zbýval nám poslední a jediný volný den, který jsme strávili couráním po městě.

Druhý den po obědě nás Luis odvezl na nádraží. Poslední posezení v blízké kavárně, poslední zamávání z rychlíku Porto-Paříž.

Na závěr bych se rád zmínil o jídelních vozech. V Portugalsku a Španělsku vás procházející číšník zve klínajícím zvonkem, ve Francii příjemný hlas z reproduktoru, u nás vás nezve nikdo. Naopak, když jsme si patřičně vyhládli v Chebu málem rozbili čelo o zavřené dveře, číšník nám sdělil, že až do Mariánských Lázní jsou ve voze celníci a hrajou karty. Ale to už jsme vlastně byli doma. Rychlík Paříž-Praha přijel na Hlavní nádraží. Hanka se přivítala s manželem a mě ani nenapadne snít o tom, že bych se do té krásné země mohl ještě někdy podívat...

PORTUGALSKO
FOTOGRAFOVAL
JAROSLAV FIŠER.

SAKHARTVELO 1990:

Pěsti a slzy

VZDĚLANÝM DIVADELNÍKŮM gratuluji, my ostatní musíme vzít na vědomí, že Gruzie je ruský název této země. Její národ se začal formovat už na počátku 1. tisíciletí, křesťanskou víru přijal v 1. pol. 4. století, tedy o pět set let dříve než Rusové. Přestože středověká mongolsko-tatarská a později turecká expanze ochromily všechny oblasti života, Khartveli nezahynuli. O národním uvědomování svědčí především národní literatura. Patrně osudným krokem bylo dobrovolné připojení se k Rusku poč. 19. století. Zničil samostatnost a suverenitu a vedl téměř k asimilaci s ruským národem. Moskva rozhodovala o všem. Byly to také ruské tanky, které 9. dubna 1978 vjely do Tbilisi, aby potlačily celonárodní hnutí za jazyk (v návrhu nové ústavy byla gruzínština pouze možným úředním jazykem), pod pásy ruských tanků skončili demonstranti na dlažbě Tbilisi velmi nedávno. Není snad nikdo, kdo by nepochyboval o tom, že jediné státní nezávislost je tou správnou cestou. Vítězná strana z prvních svobodných voleb (koalice Kulatý stůl, obdoba našeho Občanského fóra) také chce po ní kráčet, byť v přechodném období konsolidace především ekonomiky může země podepsat svazovou smlouvu.

Doklady o rituálních obřadech s výraznými divadelními prvky (masky) sahají do pol. 2. tis. př. n. l. Pravděpodobně z 2.-3. st. př. n. l. se v zaniklém skalním městě v Uplisciche zachovalo divadlo s jevištěm, orchestrou a hledištěm. Ve středověku bylo pěstováno lidové karnevalové divadlo masek. V 18. století působila v některých městech školní církevní divadla. Ochotnické divadelní hnutí, rozvíjející se v průběhu 19. stol., vyústilo koncem století v založení dvou prvních profesionálních divadel. Národní divadlo Šothy Rustaveliho (autor středověkého hrdinského eposu Muž v tygří kůži) bylo otevřeno v Tbilisi v r. 1921. Nejvýraznějším představitelem moderního divadla byl režisér K. A. Mardžanišvili (1872-1933). To je v kostce přehled vývoje gruzinského divadla.

My jsme však v listopadu 1990 přijeli do lázeňského městečka Gurdžani především na Národní festival amatérského divadla. Jeho pořadateli byly ministerstvo kultury, republikové středisko lidové tvořivosti, Svaz divadelníků Gruzie a místní sa-

mospráva. V průběhu jednoho týdne jsme viděli dvanáct představení včetně jediného hosta festivalu souboru z Brezna s hrou M. Urbana „Beta, kde si“ (hostovala na 57. JH). Mohli jsme vidět o jedno více, kdyby nás starostliví pořadatelé nezavazovali do vesnice, odkud jim však zvykový rituál nedovolil předčasně, tj. než hostitelé dovolí, odejít. S výjimkou prvního a posledního dne byla denně tři představení v divadle, jedno výjezdní v okolí. Nekonal se semináře ani diskuse, odborná porota sestavená převážně z divadelních kritiků a teoretiků se sešla dvakrát a jednala pouze o cenách. Konečné rozdělení cen nezdůvodnila. Hlavní cena opravňuje mimo jiné soubor k vystoupení v Národním divadle v Tbilisi. Všechny zúčastněné soubory jsou vítězi regionálních soutěží. Pro úplnost však musím dodat, že vlastně nebylo s kým diskutovat. Většina souborů odehrála své představení a odejela, ponechala pouze zástupce. Těžko si do listopadu ponechávat dovolenou.

S gruzínským amatérským divadlem jsem se nesetkala poprvé. Zažila jsem na Světovém festivalu amatérského divadla v nizozemském Utrechtu - 1987 - obrovský triumf souboru technické univerzity z Tbilisi. Jejich stylizované herectví, vitalita, přirozenost i prostota průběhu o problémech s láskou, inscenovaného tradičními prostředky, oslovily snad každého diváka. Zcela určitě byl nevyhlášeným vítězem festivalu. Očekávala jsem tedy spíše klasické divadlo se solidními herectvími výkony. Toto očekávání bylo naplněno, což znamená, že jsme se nesetkali s jiným typem divadelní práce.

Velmi vzrušující bylo poznání, jak se revoluční situace promítá v amatérském divadle. Od ráží se přirozeně především v tematické rovině. Zrada na národu je zločin, který se trestá smrtí, carevna Tamara se proto zříká svého syna, který zradil národ pro lásku k dívce (Sumbatašvili: Zrada). Srážka dvou koncepcí je osou hry J. Curtabeliho: Umučení sv. Sušanik = Zuzany. Její muž, gruzínský car, chce zachránit stát, a proto dobrovolně přestupuje na islámskou víru a uzavírá společenství s tatarským chánem. Jeho žena však odmítne poslušnost a zahyne mučednickou smrtí. Svému muži říká, že národ a víra jedno jsou, zradíš-li víru, zradíš národ. Po obou

představeních obecenstvo vstalo a se zafatými pěstmi a se slzami v očích zpívalo národní hymnu. Ze žhavé současnosti je hra N. Culejskiriho: Oběť. Zpracovává historickou událost: boj studentů za jazyk. Hladovka studentky staví jednotlivé postavy hry před nutnost vlastního postoje, otevírá problém svědomí národa, zradu komunistů vstupem do Rudé armády a boje nikoliv proti fašismu, ale za Stalina a Beriju. Studentka končí pod tankem a její otec spáchá sebevraždu. Skoda, že hra zůstala u pouhého plakátu, aniž dosáhla kvality textů např. Majakovského.

K současnosti se vyslovují také dvě podle našeho názoru nejzajímavější inscenace festivalu. Jeden z nejznámějších a také mezinárodně protřelých souborů Signachské lidové divadlo (v Československu hostovalo v r. 1989 na Scénické žatvě v Martině) připravilo montáž z dvou klasických textů „Kronika ze života Gruzie 20. století“. Alegorický obraz Gruzie utlačované Ruskem (klíčová scéna znásilnění dívky ruským úředníkem je udělaná podobně jako obraz poplenu v inscenaci Vévodkyně Saši Gregara) je přesně rytmizován hudebním doprovodem, zvukový plán nese další významy, mimoslovní akce posouvají děj a umožňují přesnou charakterizaci jednotlivých postav. Je v tom patos, poezie, tragika i výsměch, dávované na lékárnických vahách. Podle názoru odborníků právě spojení dvou textů, jež předem odmítali jako nemožné, přispělo k aktualizaci. Skoda, že závěrečný obraz o světlé budoucnosti malé země, která nikoho nepotřebuje, působil násilně a nepřesvědčivě. Ze znakové řeči vybočil náhle do popísného realismu. „Kvarkvare Tutabeli“ je hra patrně nejznámějšího gruzínského autora 20. století P. Kabadzeho. Je z rodu Richarda III. či Zadržitelného vzestupu Arthura Uie. Zobrazuje s groteskní nadsázkou člověka, z něhož doba udělá tyрана. Lidé se vždy přizpůsobí době a jsou ochotni převléci kabáty, malinko chytračí, avšak bez jejich ochoty by se Kvarkvare nedostal k moci. Závěr hry si režisér upravil — Kvarkvare svržený není zastřelen, ale osvobozen jako „idiot“, který už nikomu nemůže ublížit. Po všech stránkách šlo o technicky nejlépe provedenou hru. Přesně vypracované situace, dobrý temporytmus. Žánru, tj. grotesce, odpovídalo herectví, ve výtvarnu byly další významy. Režisér nám řekl, že kvarkvarismus je nebezpečný v každé epoše, proto inscenaci chce ukázat, jak vzniká a jak je nebezpečný. Obě tyto inscenace by pro naše amatérské divadlo mohly být inspirací. Odborné porotě se nejvíce líbi-

LENKA
LÁŽNOVSKÁ

la jiná inscenace — také klasický text D. Kldiašviliho „Nezdary Daristana“ zobrazující morální úpadek třídy knížat v období nástupu buržoazie. Zůstaly jim jen tituly a pocit nadřazenosti a přitom hlavní hrdina není schopen provdat ani svou dceru. Tato třída byla zosobněním národní tradice a její postavení je možné přirovnat např. k postavení polské, tj. národní šlechty. Klasický text, patrně velmi zajímavý a mnohověstevnatý, byl inscenován klasickými prostředky na realisticky popisné scéně. Zaujaly velmi dobré herecké výkony, jinak vlastně už nic. Ostatně nejen tato cena byla pro nás překvapením. Pod málokterou bychom byli ochotni se podepsat. Avšak jiná země ... K oně jiné zemi patří však také situace jednoho ze souborů na poslední chvíli shánějícího záskok, neboť člen souboru zakázal své novomanželce, rovněž člene divadla, tři dny po svatbě další vystupování.

Současnost a minulost, tradiční způsob života, zvykové právo (matka vybírá synovi nevěstu a běda, když si vybere sám a ještě k tomu emancipovanou — „Tchyně“ Šamchalov) patos a prostota, poezie všedního dne — to vše najdeme v současném gruzínském divadle. Klasické i současné hry téměř výhradně domácí (pouze Katajevův „Nepokojný čas odpočinku“), ale také dramatizace literárních předloh, byť většinou problematické. Slušné herectví s pokusy o stylizaci. Klasická scénografie, potůčky neubluly jen náhodou, moderní scény výjimkami. Nejlepší inscenace postaveny na silném příběhu, který má svou lidskou hloubku a přesvědčivost. Avšak dobrý příběh sám o sobě není zárukou kvalitního divadla. Tragický příběh slepé dívky („Kbača se opozdil“ od M. Dchabachišvili), která se nevědomky provádí za starce, byl inscenován pouze vnějšími prostředky, takže místo antické tragédie (za provinění, byť nevědomé, se musí zaplatit), jsme byli svědky inscenace balancující na ostří limonádové frašky.

Slovenské divadlo se líbilo, byť by domácí jednali jinak než dramatické postavy. Gruzínská rodina by nedopustila, aby dívka Beta byla vydána na pospas vesnici. Raději by zemřela spolu s ní. Trochu překvapením byla scénografie. Židle si však vysvětlili po svém. Výprava nedorazila, a proto si soubor musel nějak poradit! Pořádná scéna je totiž i u renomovaných kritiků velmi oceňována. Sakhartvelos khaumadžos! Af žije svobodná Gruzie! Na shledanou v Československu.

VALMEZ NA KŘIŽOVATCE

VÍT
ZÁVODSKÝ

PŘÍMO UPROSTŘED BESKYDského města Valašského Meziříčí stojí bývalý žerotínský zámeček. V jeho sklepení se nachází agilní M-klub a ten bývá jednou ročně hostitelem Moravského festivalu poezie, pořádaného místním Jednotným kulturním zařízením a dalšími institucemi. V listopadu 1990 se tu konal již po šestadvacáté. Za možná poněkud matoucím názvem se skrývá jediná celostátní akce amatérského uměleckého přednesu u nás, určená jednotlivcům ve věkovém rozmezí 16-30 let.

Více než čtvrtstoletí recitátorské přehlídky představuje už solidní tradici, která se budovala postupně a takřkajíc „zdola“, nadšením řady obětavých lidí. Poprvé byla s názvem Krajský festival poezie uspořádána jen pro Ostravsko, počínaje čtvrtým ročníkem se připojila jižní Morava. Tehdy také vzniklo současné označení a zůstalo i nadále, i když postupně přibývali recitátoři z Čech, v roce 1974 také ze Slovenska a o rok později soutěž tříletných krajských družstev. I když tato systematicky rozšiřovaná akce nevešla příliš do povědomí širší veřejnosti a bohužel ani větší části tisku, kde ještě nejednou zaznamenáváme podcenivý pohled na tento domněle jen „lokalní“ podnik, sami recitující o ní dobře věděli. Však se jich během let ve „Valmezu“ vystřídaly stovky, výrazných samostatných osobností i zástupců rozličných interpretačních „líhni“, takže šlo názorně porovnávat přístup a pojetí účastníků z českých zemí a ze Slovenska. Tato přímá konfrontace byla samozřejmě užitečná i pro metodiky dosavadních okresních a krajských kulturních zařízení, kteří se oblasti uměleckého přednesu systematicky věnují a své reprezentanty důkladně prověřují už v nižších soutěžních kolech.

Jubilejní ročník MFP probíhal přesně v prvních dnech předloňské „sametové revoluce“, a tak bylo zřejmé, že ten následující čekají určité koncepční změny. Třeba ovšem spravedlivě zdůraznit, že ideologicky normalizačtorské a mocenské tlaky se ani dříve do této soutěže příliš nepromítaly a že tu zpravidla vládla atmosféra myšlenkové tolerance a svobodné výměny názorů.

Až dosud se specifická MFP projevovala už v jeho dramaturgickém zaměření: pro úvodní vyřazovací kolo přihlašoval tu každý jen tvorbu sovětských nebo ruských autorů, ve druhém pak navíc poezii naší či

světovou. Nyní bylo I. kolo otevřeno poezii nebo próze ze všech slovanských literatur včetně obou domácích, přičemž přesně sledovaný časový limit byl stanoven na sedm minut u poezie a devět minut u prozaické předlohy. Tím také logicky zanikla někdejší Cena SČSP pro vítěze I. kola ve prospěch nové Ceny 17. listopadu za nejlepší přednes textu českého nebo slovenského autora, nevyhlašovalo se pořadí krajských družstev a zvláštní premií pro vítěze se stal nikoli zájezd do Sovětského svazu, nýbrž rekreační pobyt v ČSFR. Obměnili se členové do té doby téměř konstantní odborné poroty v čele s dr. Vladimírem Justlem, CSc., zůstal však speciální a náročný způsob hodnocení soutěžících — veřejné bodování číselnými tabulkami bezprostředně po doznění každého výkonu, které umožňuje žádoucí objektivitu a průběžnou kontrolu okamžitého a individuálního nekuloárového rozhodování. Omezením počtu čísel i poklesem úrovně obsahu tentokrát zklamal Zpravodaj, redigovaný Jiřím Šimíčkem.

26. ročník MFP soustředil po přísném předchozím výběru zcela neobvykle nízký počet 25 recitátorů. Do finále se jich probojovalo 14, tedy ti, co v prvním vylučovacím kole zdolali poměrně vysokou hranici 35 bodů. V úvodním kole jsme slyšeli tvorbu dvaadvaceti autorů, přičemž hned devět soutěžících využilo nedávné změny propozic a zvolilo prozaický text. Dramaturgie tu nevykazovala žádné patrné těžšíště: celkem vyrovnaně byla zastoupena klasika (F. M. Dostojevskij, A. P. Čechov, V. Dyk, J. Hora, J. Wolker, K. Čapek), současní autoři (M. Holub, M. Macourek, J. Hanzlík, B. Hrabal, S. Antošová, V. Rasputin, V. Těndrjakov aj.) a dokonce i vlastní spisovatelský pokus. Skladba finálového kola odrážela individuální vkus jednotlivých recitátorů ještě zřetelněji, s mírnou převahou cizích autorů (V. Hugo, O. Wilde, R. M. Rilke, M. Cvetajevová, A. Lundkvist, A. Gingsberg aj.) nad domácími (K. J. Erben, I. Diviš, V. Beniak).

Tentokrát poprvé byla soutěž rozdělena do dvou věkových kategorií, obesaných ovšem značně nerovnoměrně. Do čela obou konečných žebříčků se povětšinou dostali zkušenější recitátoři, známí už z minulých let. I. kategorií (16-25 let) vyhrála s dosti vysokým hodnocením 90 bodů Martina Longinová z Kolína před Veronikou

Kuropatwovou z Bruntálu (87 bodů) a předloňskou vítězkou Pavlínou Koničkovou z Dolního Bousova. V seniorské 2. kategorii (nad 25 let), zastoupené jen pěticí účinkujících, nejlépe uspěla favoritka řady dřívějších ročníků MFP Silvie Ulmanová z Mladé Boleslavi. Za ní následovaly Bratislavanka Dagmar Kováčová a Anna Špičková

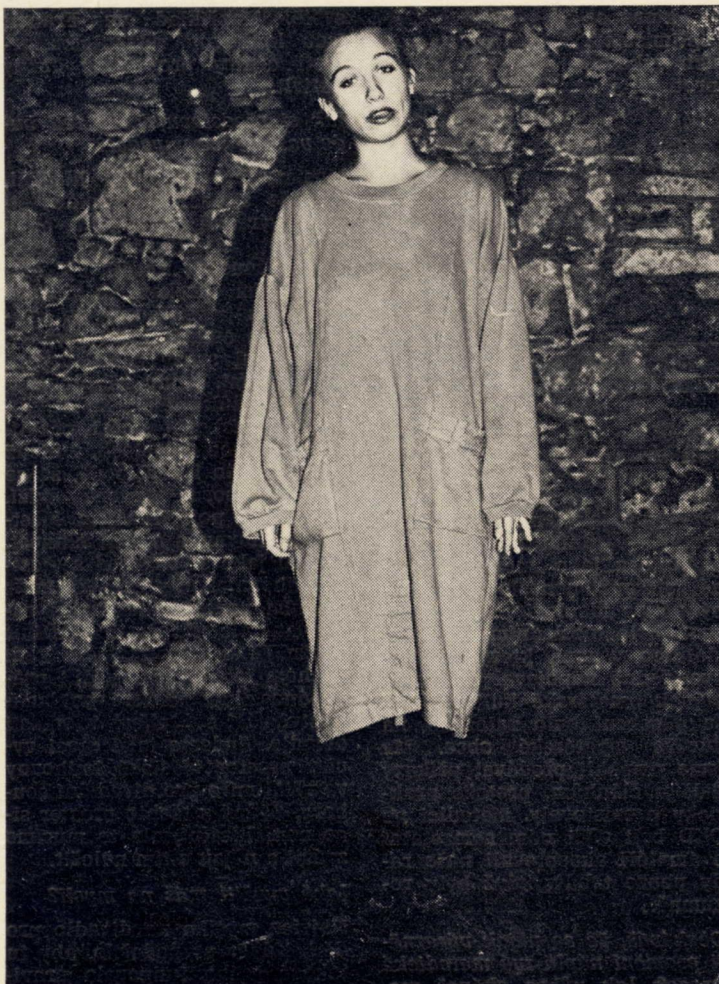
Všiměme si nyní alespoň heslovitě přednesu valašskomeziříčských „medailistů“. Vítězka „juniorské“ kategorie M. Longinová byla příznivěji nežli za sporně přeloženou Hugovu báseň Je živ, kdo bojuje, hodnocena za úryvek z Hrabalovy povídky Diamantové očko (vyhrála s ním přesvědčivě 1. kolo), kde přes výrazné krácení a ob-

novy nadějeplné gnómičké Věštyně. Rovnoměrný bodový zisk charakterizoval také interpretaci ostřílené vítězky 2. kategorie S. Ulmanové, jež si suverénně poradila jak s rozmáchlým volným veršem racionalistických reflexí Brotnjice Maka Dizdara, tak s refrénovitou strofickou strukturou Wildovy Balady o žaláři v Readingu. D. Kováčová civilně, ale sugestivně evokovala trestuhodné utopení dětí na pozadí vánoční pohody v Dostojevského próze Chlapeček, zatímco v případě Žofie Valentína Beniaka zápasila s halucinačním laděním obrazivé rýmované předlohy. S dvojicí diametrálně odlišných textů — Hviezdoslavovým národně kritickým Slovenským Prometejem a beatnickou Slunečnicovou sutrou Allena Ginsberga — dokázala se spolehlivě vyrovnat Anna Špičková.

Jako vždy byl součástí festivalu shrnující odborný seminář s podrobným rozбором jednotlivých výkonů všech finalistů i s diskusí o obecnějších inter-

VÍTEZKA II. KATEGORIE
SILVIE ULMANOVÁ
Z MLADÉ
BOLESLAVI

VÍTEZKA I. KATEGORIE
MARTINA
LONGINOVÁ
Z KOLÍNA



z Hlohovce. Cenu 17. listopadu si do Strakonice odvážel Aleš Vrzák, jenž zvolil Horovu Baladu v hnědí a Divišova Beránka na sněhu. Cenu ing. Jiřího Brolla, udělovanou na památku zesnulého spoluzakladatele MFP za osobitý dramaturgický výběr a odpovídající interpretaci nejlepšímu recitátoru do 18 let, převzala Magdaléna Matejková z Trenčianských Teplic, která si připravila Hviezdoslavovu báseň Na storočnú pamiatku a výběr z veršů Arthura Lundkvista. Svými interpretačními výkony zaujali dále například Svetozár Sprušanský, Zuzana Tomanová, Milada Uherčíková, Martina Kodříková, Olga Kollárová a Karin Babinská. Jako obvykle se ti nejlepší představili na závěrečném slavnostním defilé.

čas příliš rychlé tempo plně vystihla autorův vypravěčský gestus a pábitelskou člověčinu. O nečekané oživení prvního dne a následné debaty v porotě se postarala V. Kuropatwová, která se k přednesu Wolkrova Moře dostavila v potápěčské výstroji a tuto notoricky známou báseň naprosto funkčně pojala v rovině ironizující nadsázky a dadaistické recese. O poznání chtěněji, ale opět osobitě a promyšleně přistoupila k zimničně krutému textu Dane Zajce Všechny ptáky, používajíc jako rekvizity pro změnu vycpaného opeřence. Vyrovnaný výkon v obou kolech charakterizoval vystoupení P. Koničkové, ať už šlo o poněkud dryáčnický citěný apokryf Karla Čapka Svatá noc nebo o ukázněné podání Erbe-



pretačních či organizačně propozičních otázkách. Zde i ve Zpravodaji se ozvaly některé vzájemně disparátní náměty pro futuro, například návrh na jinou věkovou kategorizaci, zrušení soutěžního rázu přehlídky a tedy i bodování apod. Do bohatého víkendového programu, kde převažoval soustředěně pracovní ráz, včlenily se (vedle diskotéky a cimbálky Polajky) i dva kulturní večery — komorní monodrama W. Luceho

o americké básnířce Emily Dickinsonové Nejkrásnější z Amherstu v suverénním a graciálním podání Zdeny Hadrbolecové z pražské Violy a — namísto ohlášeného samostatného večera z poezie místní autorky Hany Kocourkové — společné autorské písně vystoupení člena skupiny Betula pendula, instrumentalisty a zpěváka Jana Šoltise s kytarou a brněnského hudebního skladatele Jiřího Bulise u plána.

Účastníci 26. ročníku Moravského festivalu poezie vyslechli na meziříčské radnici z úst přítomného náměstka ministra kultury SR Michaela Kováče i z dopisu českého ministra kultury Milana Uhdeho nejedno pěkné slovo o společenské důležitosti a poslání oné interpretační aktivity, které se po léta nezištně věnují. Přesto však jako nad většinou našich kultur-

ních akcí visí i nad MFP Damoklův meč nedostatku finančních prostředků, vyostřený navíc nejasností budoucího postupu klíče po zrušení krajů. Přehlídka nicméně dokázala vhodně reagovat na politické změny a udržet si tradičně solidní úroveň. Věříme, že toto jediné celostátní setkání českých a slovenských recitátorů dostane na nynější křižovatce zelenou a šťastně zvolí svou další perspektivní cestu. Bůhvídkde zalezlý cvrček, který se tu s vytrvalým optimismem ozýval i do soutěžních výkonů, by jistě také nebyl proti.



PŘIPRAVILA
EVA ROLEČKOVÁ

JAK DÁL V PRAZE

KRAJSKÝ METODIK PRO DIVADLO z Kulturního domu hlavního města Prahy Alexej Pernica není na stránkách Amatérské scény neznámý. Jeho jméno je spjaté s pražskými amatérskými divadelními přehlídkami v 80. letech. Po listopadu 1989 se stal aktivním podporovatelem změn, zasedl v poradním sboru náměstka ministra kultury.

Když jsme se potkávali loni na jaře, trochu mi šel na nervy svým pesimismem. Obával se výprodeje české kultury, rozpadu souborů. Teď, když jsem ho požádala o rozhovor, abych se dozvěděla něco nového o budoucí pražské divadelní metodice, chmurné vize ho opustily a prohlásil o sobě dokonce, že je optimista.

Mám tomu rozumět tak, že v Praze se budoucnost divadelní a vůbec „zučácké“ metodiky vyvíjí slibně?

Praha měla metodickou činnost vždy zcela jinak organizovanou než jiné regiony a její struktura více směřovala k tomu, co se teď rýsuje. Nebyla OKS jako jednoznačně metodická zařízení. Na obvodech bylo po jednom metodikovi, zcela výjimečně na větších obvodech byli dva. Pracovali v rámci Obvodních kulturních domů, které byly realizačním typem zařízení. V nich se koncentrovalo organizování místní kultury. Mimopražská OKS měla s praktickou místní kulturou málo zkušeností. Tady se v OKD místní kultura dělala vždycky. Pražské krajské zařízení nikdy nebylo velké a nikdy neby-

lo — tak jak tomu bylo mimo Prahu — jedním z pilířů místní kultury. Jako „méně významné zařízení“ neneslo nikdy silný nános ideologie. Naše zařízení bylo posledním článkem státního vedení, který se bezprostředně napojoval na volný článek amatérské kultury. Naše působení bylo založeno na důvěře amatérské obce. My jsme nemohli předávat příkazy dalším článkům, protože prakticky neexistovaly. Metodici na OKD byli vůči nám samostatní a amatéři akceptovali naše rady pouze tehdy, když byly rozumné.

Očekáváš, že se nějak výrazněji promění náplň tvé metodické práce? Jak vůbec chápeš metodiku?

Metodika je konglomerátem funkcí. Zahrnuje realizaci, prognostiku, iniciaci, edici ... Je vždy na člověku, aby v určitém okamžiku nebo v časovém úseku pochopil, co je nejdůležitější, nejpotřebnější. Ne vždycky se to povede.

Proměnit se nějak terén pro tvou práci?

Praha zůstává ve svém regionu stejná. Nevíme dosud, jak bude vypadat správní členění. Ukázalo se, že radnice je moudrá a rozumná. Rozhodla, že z bývalého útvaru kulturněvýchovné práce, který v rámci Pražského kulturního střediska plnil funkci „kákáesky“, bude z původních 45 lidí zachována oblast péče o ZUC v rozsahu 8 lidí a od 1. ledna převedena pod Lidovou univerzitu Městské knihovny v Praze. Tím

vznikne jakýsi základ regionálního kulturního centra. Považuji to za moudré a rozumné spojení dvou oblastí nevýdělečné kulturně výchovné činnosti. Knihovna sama o sobě je zařazení se širším zaměřením. Nepůjčuje pouze knihy, ale provádí vlastní vzdělávací činnost. Má dost styčných bodů s prací útvaru kulturně výchovné práce a řada dalších společných bodů se dá vysledovat. Poučení o tom můžeme najít i ve světě. Například ve Francii jsou knihovny většími kulturními centry pro různé druhy aktivit.

Jak si představuješ, že teď bude vaše práce vypadat?

Musíme být citlivými hledači, protože situace ve společnosti bude výrazně dynamická, bude přinášet strukturální změny. My se musíme snažit být stabilizujícím prvkem a hledat pro to nejlepší formy ve spolupráci s amatérskými divadly, zájmovými svazy a zájmovými iniciativami. Jednu věc považuji za nejdůležitější: Že se pokusíme zachovat počet přehlídek ve všech oblastech, v nichž bývaly. A to i v případě, že se úroveň oboru výrazně sníží. Velmi mě potěšil zájem Městské knihovny o ediční činnost. Cítí to jako styčný bod s vlastní knihovnickou prací. Věřím, že se nám podaří edici nejen zachovat, ale třeba ji i učinit pružnější a dynamičtější. Rádi bychom této šanci využili právě dnes, kdy některá nakladatelství ruší své plány v oblasti divadla. Budeme také moci využít prostor Městské knihovny ve větší míře pro divadelní soubory. Žádný z těchto prostor sice není ideální, ale to musíme zvážit a nějak s tím naložit.

Jaké využití máš na mysli?

Nejvíce myslím na divadlo pro děti. Kdyby se podařilo, aby tu taková scéna fungovala pravidelně, byl by to úspěch. Sál má sice velkou kapacitu, jeviště je nehluboké, ale široké. Nejvíce samozřejmě bude záležet na pražských amatérských souborech, budou-li do takové práce mít dost chuti a sil.

Jak na tom budete finančně?

Zatím nevíme. Problém je, že Městská knihovna je příspěvková organizace a současný trend hospodaření příspěvkových organizací jim ruče nevolňuje, naopak je více sledován. V jejich ekonomice zřejmě bude ještě menší volnost než dřív. Peníze, které vyděláváme, patrně nebudeme moci vrátit zpátky na činnost.

Jaká je teď situace v pražském amatérském divadle?

V Praze bylo před revolucí 140 amatérských souborů v evidenci. Číslo je samozřejmě nepřesné, protože žádná evidence

o amatérském hnutí nemůže nepokulhávat za jeho dynamikou. Bouřlivé revoluční dny určitě počet souborů zredukovaly a redukce pokračuje, protože amatérští divadelníci byli často v čele dění a i teď se dál společensky a politicky angažují. Odhaduji, že přežila tak polovina souborů. S obvodními metodiky jsme se dohodli, že rekognoskaci provedeme až v novém roce, kdy očekáváme alespoň částečnou stabilizaci. Odhad na polovinu odpovídá například zkušenostem z obvodu Prahy 5, že špičkové soubory budou přecházet do profesionální oblasti. V těžišti naší práce budou soubory střední úrovně — ty, které hrály a hrají opravdu pro vnitřní potěšení. Ono hledačství, nutnost vyjádřit se k současnosti — to jistě zůstane. Tím nemám na mysli občanskou angažovanost — pro tu bude místo i jinde a nebude nutné ji uplatňovat jen přes divadlo. Nemyslím si, že liberalizace cen a přestavění hodnotových žebříčků zlikvidují amatérské divadlo. Člověk bude vždy potřebovat místo, kde si v kolektivu přátel vytvoří vlastní svět, místo spočinutí a regenerování. To se z hodnotového žebříčku nikdy nevytrátí. Amatérské divadlo se pro mnohé z nás stane společenským setkáním s podobně naladěnými lidmi při určité činnosti. Na našem zařízení je, abychom takovou možnost lidem poskytli, samozřejmě ve spolupráci se zájmovými organizacemi a dalšími partnery.

Myslíš, že tržní vztahy výrazněji naruší kulturní klima na poli amatérských aktivit?

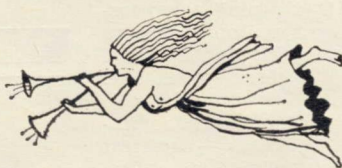
Přijdou asi první nesmyslné skoky, ale nezdá se, že by tržní vztahy musely být pro amatérské divadlo nepřítel. Ideálního vztahu asi nedosáhneme, ale budeme muset nacházet kompromisy. My prostě musíme dát v kulturních zařízeních lidem prostor. Jak si s tím poradíme, to bude otázkou našich schopností a nezřídka i vnějších okolností. Ale snažit se musíme.

Neobáváš se, že se soubory budou scházet, ale nebudou připravovat další inscenace? Zatím to tak dost je ...

Křivka amatérského divadla odrazí pohyb ve společnosti. V roce 1981 měla Praha 40 souborů, v roce 1989 už 140. To bylo dáno situací u nás. Nemyslím, že by teď nebyly soubory a nemyslím, že by nepracovaly. Ale s konkrétním nastudováním inscenace vyčkají, než se udělá jasno v nejzákladnějších životních jistotách. Amatérská inscenace má přibližně dvouletý cyklus. Většinou se jednu sezónu studuje a druhou se hraje. Letošní sezóna je společensky roztržštěná a to



zasahuje do tvorby repertoáru. Málokde je dost klidu na to, aby se tento dvouletý cyklus založil. Domnívám se, že převažují soubory, které se snaží přežít se stávajícím repertoárem. Letos bude méně nových inscenací, než by jich bylo v dobách klidnějších. Ale to se změní. Velmi brzy se dočkáme stabilizovanější situace a tím i stabilizovanějšího vývoje repertoáru. V tom se cítím být do budoucna optimistou.



ZASTAVENÍ OTÁZKY ROKU 1991

JAN CÍSAŘ

PÍŠU TOTO ZASTAVENÍ PŘED 1. 1. 1991. Což je datum, které se nás všech dotkne. Konečně: až tento článek vyjde, budeme už mít první zkušenosti s odstartovanou ekonomickou reformou za sebou. Její smysl je jasný: změnit pseudoekonomiku ve skutečnou fungující ekonomiku. Aby se tak stalo, budeme muset přijmout všichni nová pravidla hry, zvyknout si — asi postupně a často bolestně — na neméně nové souvislosti a vztahy, zákony a zákonitosti, které budou zcela jinak formovat náš život. Že to snadné nebude, to víme, nebo přinejmenším tušíme. A nedotkne se nás tato hlubinná proměna jenom jako jednotlivců. Zasaženy a změněny budou nepochybně i mechanismy a způsoby, jež doposud zajišťovaly existenci a funkci drtivě většiny různých zařízení a institucí, včetně zařízení a institucí kulturních. Stačí už dnes jenom číst noviny a časopisy,

abychom si mohli utvořit poměrně slušný přehled o tom, jaké potíže nás v různých oblastech kulturního života čekají, jaké otřesy tu a onde ekonomická reforma způsobí. A tak se naše pozornost upírá čím dál tím soustředěněji na tyto problémy a na tato témata; jsme ponořeni až po hlavu a dokonce i nad ní do těchto ekonomických vod a možná nám unikají další otázky, které se zejména kultury týkají ještě podstatněji. Otázky, jež třeba v této chvíli nejsou tak zřetelné, ale jež se — alespoň se domnívám — už s rokem 1991 začínají vynořovat. A postaví před kulturu úkol přemýšlet o ekonomických změnách asi daleko soustavněji a složitěji než jenom tak, že budeme počítat, na co máme a na co nemáme.

Dnes je tohle počítání vyostřené a kategoricky na pořadu dne. A nepochybně právem, neboť je to často prostě tvrdá a nekompromisně nastolená skutečnost bytí či nebytí. Toto období vskutku nebude lehké a neodehraje se zřejmě beze ztrát. Ale musíme mít stále na paměti, že jediné tak postavíme skutečně věci z hlavy na nohy, že jediné tak přestane politika a ideologie ovládat ekonomiku a činit z ní onu pseudoekonomiku. Z jistého hlediska tato ekonomická tíseň a tento nemilosrdný tlak pravidelně a nekompromisně odhalují i v kultuře důsledně všechno, v čem politika a ideologie panovaly nad ekonomikou.

Zřídili jsme například před mnoha lety divadelní síť profesionálních divadel. Můžeme zajisté připustit, že v roce 1945, kdy se kladly její základy, bylo její koncipování nesené velkorysými záměry a myšlenkami. Šlo o to zpřístupnit divadlo každému občanu této země a zároveň vytvořit předpoklady, aby se vyrovnala úroveň všech souborů a aby se tam každý divák sešel s uměním kvalitním. Jenže — už dlouho víme, že s touto divadelní sítí není všechno v pořádku, že se v ní kupí četné problémy. A vůbec to není jen otázka toho, zda někde divadlo je či není. Je to záležitost mnohem hlubší a komplexnější. Nechci vypočítávat všechny neuralgické body, které se tu časem nahromadily. Pokusím se spíše o obecnou formulaci. Tato síť byla posléze udržována a stabilizována jako nástroj ideologického a politického působení v celém svém provozně-ekonomickém subsystému, aby byla snadno a přehledně kontrolovatelná i ovladatelná. Což mimo jiné znamenalo i směřování k tomu, aby produkovala na stejných organizačních principech poměrně stejný divadelní jazyk. Samozřejmě, bylo by nespravedlivé nevidět, že se mnozí sna-

žili tomuto modelu a těmto normám vyhnout; vzepřít se jim. Nicméně — to nic nemění na tom, že ona hlavní zásada — divadlo jako nástroj politický a ideologický — tu stále fungovala a ve sféře ekonomické se projevovala v podobě dotací, jež umožňovaly existenci tohoto nástroje bez ohledu na skutečné zájmy a potřeby divadelníků i diváků.

Jestliže tedy dnes spění za skutečnou ekonomikou odstraňuje tuto prioritu politiky a ideologie, pak se pravděpodobně přes všechny bolestné momenty a ztráty — ať už jsou a budou skutečné či jen domnělé — připravuje v současnosti něco, co zítra může snad být divadlu ku prospěchu.

Ostatně — tahle úvaha se bezprostředně vztahuje k amatérskému divadlu. Nezapomínejme na to, že pro mnohé své pokusy a projevy získalo v minulosti tak velký a přímo neobyčejný prostor proto, že ono „řízení“ profesionálních divadel už prakticky neposkytovalo šanci, aby tu vznikala přirozená a nutná diferenciace jak v provozně-řídícím subsystému, tak v rovině divadelního jazyka. Jakmile tedy prvořadost ekonomiky odstraní všechny brzdy a zábrany této diferenciace — a rozuměje tomu také tak, že budou přirozenou cestou zanikat i vznikat profesionální divadla — pak si amatérské divadlo bude rovněž muset nově a jinak definovat (což znamená především realizovat) své možnosti a příležitosti na tomto poli. Je zatraceně těžké odhadnout, jak to bude v budoucnosti vypadat, kudy se bude divadlo jako celek ubírat. Věru si na to netroufám. Ale přece jenom jsou to jisté otázky, které cosi signalizují a naznačují.

Víme, že dobře fungující ekonomika je jinde báží pro konzumní společnost. V tomto okamžiku se asi při tomto pojmu všichni čtenáři otřesou zděšením a zeptají se, k čemu že to — proboha — mřím? Mohu je ujistit, že ani mně se to neříká snadno a tím méně s potěšením. Nicméně zásadní a první otázka zní: Je vůbec možné se konzumností vyhnout? Ani člověk neskonale kompetentnější a poučenější, Václav Bělohradský se na tuhle otázku ve svém zamyšlení v Mladé frontě dnes (6. 12. 1990) neodvážil obecně odpovědět. Pro mne skutečně zbývá jen půda, která je mně vlastní: divadlo. Divám-li se už dnes na některé rysy jeho vývoje, pak si myslím, že se tu jisté průkazné náznaky řešit nadcházející komplikace spotřebou — to jest nejsnadnější cestou — jak se dostat za divákem jako jediným činitelem, jenž určuje potřeby — objevují. Třeba výrazným obratem k repertoáru, jež nazýváme běžně odde-

chovým, zábavným. A to nic proti tomuto repertoáru nemám. Naopak, jsem názoru, že do divadla patří a že v něm má svou funkci. Ale marná sláva, jakmile začnou převažovat při jeho volbě faktory sociální a sociologické nad estetickými, pak konzum a konzumnost vystrkují neodbytně své růžky.

Konzum má však také daleko širší povahu a daleko závažnější polohy a roviny. Je — jak říká Bělohradský ve vzpomínutém článku: „... také novým věkem individualismu, který dává nový smysl západní demokracii“. A dál toto tvrzení rozšiřuje: „Konzumní společnost je hlubokou zkušeností povrchu, v níž sekularizace roztlačila vše souvislé, hluboké, věčné. Otázka je, zda tato zkušenost povrchu je nutným předpokladem demokracie“. Pro naše divadlo této chvíle, roku 1991, ta otázka zní: Je cesta ke konzumu, konzumnosti, jež se pod ekonomickým tlakem začíná rysovat, cestou k demokracii, která bude v celém systému divadla plně a naprosto reflektovat reálné zájmy a potřeby subjektů? Připomněl jsem už léta těsně poválečná, kdy převzetí divadla do péče státu bylo také zdůvodněno heslem demokratizace — to jest onoho zpřístupnění. Tady ovšem tohle úsilí realizovala — ať chceme nebo nechceme — administrativní opatření; vůle, jež přicházela shora. A není konzum uspokojující potřeba každé individuality skutečnou možností divadelní demokracie, neboť vychází zespodu, zdola a nečiní člověka předmětem ideologického a politického tlaku. Není to neúprosnost prioritních ekonomických potřeb a zájmů, která pro budoucnost otevírá jistou šanci zbavit se důsledně a radikálně v celém systému divadla jakýchkoliv mimodivadelních vlivů?

Zajisté lze namítnout, že tu zatím mluvím především o potřebách a zájmech diváků a nechávám stranou zájmy a potřeby divadelníků. I tady se však nabízí další otázka: Základním principem konzumní společnosti je také potřeby vytvořit, přesvědčit konzumenty o tom, že něco potřebují. Nemáme v případě divadla také šanci mít soubory, které přesvědčí v rámci oné individualizace jistou část diváků o tom, že potřebují uměleckou hodnotu? Není tohle naprosto přirozená základna diferenciace, která je schopná uskutečnit naprosto demokratickým způsobem komplexní, celistvý systém divadla? A to i tak, že ona individuální potřeba divadelníků zároveň bude — odpusťte to slovo, ale je při vši své stohosti asi tím nejlepším pojmem, jenž může vytvořit spojnici mezi ekonomikou a uměním — prodávána jako prostředek,

jenž uspokojí potřeby individuality divácké?

Vím velice dobře, že tohle všechno se asi nebude odehrávat v konkrétních projevech a podmínkách snadno. A také vím, že bude vždycky existovat nutnost pomoci nějak těm divadelním projevům, které se teprve budou prosazovat, či takovým, které prostě nenajdou dost ohlasu v potřebách diváků a přece budou pro růst divadelní kultury prospěšné. Tím chci říci, že společnost skrze svá jiná zařízení musí zároveň dbát na to, aby se civilizace příliš neodtrhla od kultury. To je však samozřejmě už jiný problém. Byl i ten je asi nutné mít už dnes na očích. Leč i ty otázky, které jsem tu kladl, přinejmenším ukazují, že před zásadními proměnami divadlo neunikne, a to včetně divadla amatérského, jež si rovněž po svém a za sebe bude muset uprostřed těchto otázek prověřit své možnosti, funkce a postavení.

Lev Anninskij HUDBA SFÉRY

DOKONČENÍ Z MINULÉHO ČÍSLA

MALÉ FOYER JAKO VE STUDIU (zároveň je to šatna). Ale zatímco stojíte ve frontě, už se kolem vás rozehrává slavnost: zní flétna, kytara nebo varhany, někdo recituje verše nebo tančí. Herci? Diváci? Přesně vymezená hranice neexistuje — v tom je záměr. Bílé stěny. Blankytný odraz gobelínů. Modrá s bílou. Kruh, který spojuje všechny, kdo sem přišli.

Scéna je uprostřed a má podobu šestihranu. Princip cirkusové arény. Chybí přehrada, která odděluje hlediště a jeviště. Existuje sféra kontaktu. Hodně světla. Hraje se převážně při teplém zlatistém osvětlení, které rovnoměrně ozařuje diváky i herce. Stačí porovnat zdejší osvětlení a reflektory, které se prodírají tmou ve Studiu na jihozápadě, a uvědomíte si, že tenhle kontrast má svůj význam.

Tady i tam je hudba. Na jihozápadě zaútočí ze tmy na diváka stísněného na tvrdé lavici, zajme ho, podřídí si ho. Tady hudba proudí. Herci hodně zpívají, představení je propletené songy, podmalované hudbou, harmonizované (v tom se zřejmě projevuje původ Sféry-studio vzniklo jako odnož Moskoncertu). Nejsou to nahrávky, ale živý zpěv kolem vás, vedle vás. Mikrofony nezesilují zvuk, nepůsobí jako pres-

sing, zuřivé napětí jako u Beljakoviče „na jihozápadě“, ale přenášejí šepot, polohlasy, žádná křečovitost: svobodný kontakt všech shromážděných, rozhovor vedený přirozeným tónem.

Myšlenku studia formulovala J. Jelanská takto: „Odmítáme princip kukátkového divadla a prosazujeme princip sféry kontaktu.“

Přemístění herců ke středu znamená jen možnost pohodlnějšího vnímání, ale jeho význam spočívá v tom, že herec je vydělen z uzavřeného úkrytu kulís a pohybuje se v rozděleném prostoru hlediště. Jak řekl G. Craig: „... když herec nemá oporu v předmětech a věcech a je zbaven stropu nad hlavou a dveří, kam může odejít... ocitá se o samotě s prostorem, zelektrizovaným jeho vlastní myšlenkou.“

Jelanská tvrdí: „Snažím se o to, aby kontakt s divákem byl co nejúžší, aby se divák přímo, bezprostředně účastnil představení. Nevím, jak to udělat, a pořád hledám...“

Jak to udělat? Existují určité postupy. Můžete hodit divákům balónek. Můžete je zatáhnout do tanečního průvodu kolem scény. Někdy se to podaří — v představeních typu Jarní pohádky, kdy diváci, nakažení jarmareční podívanou, se rádi zbavují nahromaděné svalové únavy.

Spesivce v krasnopresněnském studiu vynalézal krkolomné režijní „triky“, aby zvedl diváka z tradičního křesla. Počínal si agresivně, naléhal. Jelanské takový nátlak není vlastní. Ziskává tehdy, jestliže působí na diváka mírně a nepokouší se ho mechanicky vtáhnout do hry. Vytvoří nenucený kontakt.

Herec je ve vaší těsné blízkosti. V uličce, na schůdkách, půldruhého kroku od vás. Pozorujeme nejjemnější mimické odstíny. Nemusí posilovat hlas ani zvýrazňovat gesta — beztak je všechno jako na dlani. Děj pulzuje jako krev v průsvitných cévách a srdcem celého systému je scénický prostor. I tady je všechno jako na dlani. Dekorace a kostýmy obvykle chybí — všechno závisí na výkonu herců, ne na tom, nakolik se jim podaří diváka „oklamat“; nejsou skryti v postavách, ale naopak „vycházejí“ ze svých postav směrem k divákovi jako partneři společného rozhovoru.

Ze světa věcí se děj přenáší do duchovní aury. Ještě jedna zvláštnost, související s důrazem kladeným na herce, který volně přechází do role: ve Sfěře může hrát kterýkoliv hostující profesionál. Vlastní soubor nemá ani tučet členů, ale obvykle zde vystupují herci z jiných divadel v určité inscenaci, roli. Nechci se šířit o orga-

nizačních výhodách takového postupu v našich podmínkách: herec, který se cítí být v pozadí ve svém „mateřském“ divadle, se může ve Sfěře uplatnit, když najde roli, ušitou „na tělo“.

Tak vznikla inscenace podle románu V. Kaverina Před zrcadlem jako odpověď na hereckou iniciativu G. Jegorovové. A. Moravia a A. Maurois byli inscenováni pro J. Vasiljevovou a J. Vesnika. Divadlo E. Albeeho se zformovalo kolem G. Bortnikova. Exupéryho Malý princ — kolem A. Koršunova, L. Satjanovského a I. Kozlova. Dostojevského Idiot byl inscenován kvůli Rogožinovi — Petrenkovi. V podobných případech nastává složité vzájemné působení hostů a stálých členů souboru. Je to otázka stylu. Vzájemný kontakt vzniká jen tehdy, jestliže odpovídá určitému emocionálnímu ladění. Jinými slovy: divadlo má svoje téma, psychologický program, hlavní úkol. Hudbu Sféry určuje koncepce člověka. Všechno ostatní je instrumentální. Ten je pestrý: od jarmarečního představení, které navazuje na tradice skomorochů, až po současný psychologický dialog — duel, dialog — souboj. V čem ona zmíněná koncepce spočívá?

Tak třeba Jarní pohádka podle Ostrovského Sněhurky. Pohádka je pojatá jako otevřená hra a žert, je to nepokrytě utvářená iluze, ale ta se utváří jako emocionální i psychologická realita: jde o neskrývané a nespoutané žert. Je to pouliční divadlo, podívaná. Kouzlo poetické pohádky Ostrovského se mísí s pocitem neuskutečnitelnosti. Po technické stránce je to virtuózní inscenace, dokonce až příliš — skoků a „kouzel“ je tu nesčetně. Ale technická bravura odpovídá čtveračivému duchu celého představení. Charakteristické je výrazné sepětí s folklórními prvky — není to odmítání, ale láskyplná hra. Něco podobného dělá v Estonsku Enn Vetemaa, když ironicky převypráví Kalevalu, ale na rozdíl od jeho chladně ironické intonace je tady všechno hřejivé, zpěvné, naplněné bohatou hrou. Smutek toho veselého představení vyplývá z vědomí, že jde o svátek, o letmé vybočení

z každodennosti: ve smíchu zaznívá píseň tesknící duše, smutek očekávání a volání. Od karnevalového veselí, které všechny zachvacuje, od sborového kroužení ke stesku duše, která se vyděluje z chóru a naopak. Tak je „udělán“ Šukšin. Rozhodující herecké situace představují ve Sfěře okamžiky poznávání, poznání duší. Strach z omylu a riziko setkání...

... Jeden ze „souborů“ — představení Dopisů neznámé, kompozice na motivy A. Mauroise a A. Moravii. Na scéně jsou jen dva herci. Celé představení je šermířský soubor replik. Jen dvě černé skvrny na scéně: sametový kostým ženy a sametová bunda muže: Herečka a Autor. Smíšení italských a francouzských prvků v souboji temperamentů. J. Vasiljevová a J. Vesnik; spor o svobodu, emancipaci, osobnost. Herci jsou od nás vzdáleni na dva kroky: vidíte je zblízka, jako byste se dotýkali jejich aury, jste vztaženi do sporu, vzájemných ústupků spojujícího utrpení. Nejúspěšnější inscenace Sféry je symfonie pro dva hlasy za moudrého mlčení světa. Každý neúspěch je přijímán především jako disharmonie, ztráta rytmicko-plastické míry, jako chaos nebo přetížení.

I hra E. Albeeho Stalo se v zoo je inscenovaná jako souboj. Inscenace je tím významnější, že se nabízí srovnání s inscenací téže hry ve Studiu na jihozápadě.

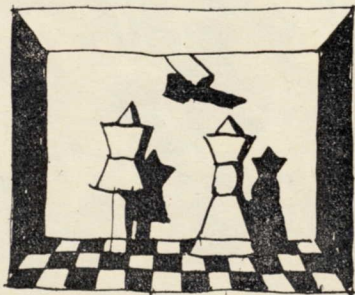
Tam jde o svazek dvou nesvobodných lidí, spojených jedinou „hrou“ jako okovy. V Beljakoviči a V. Avilov hrají „setkání na úzké pěšině“; neexistuje východisko, jediné východisko je záhuba, úder nožem, k němuž vyprovokuje maniak naivního člověka: paradoxní osvobození obou ze hry, která je svazuje; je to hořké představení a přitom mužsky energické a kruté.

A ve Sfěře? Volné kroužení duše, která hledá kontakt a pochopení a možná jen předstírá hledání. Herecký souboj Sajko-Bortnikov. Jako vřidky je děj rozdělen songy. Tvrdá kolize je změkčená melodií: vražda je vzdálená, naznačená gesty, symbolická, ale reálný je smutek z toho, co se stalo: svobodná začarovaná duše jakoby bezděčně, naslepo narazila na neznámý nůž — a těžce dopadla na svou neobežetnou volbu.

Hrdina se třeba mýlí ve své volbě a zaplatí to životem. Ale může volit. I když je to iluze, „pohádka“. Ale je to pohádka o svobodném člověku, iluze svobodného výběru.

V jednom případě je Sféra bezmocná: v případě průměrného. V kontaktu s „průměrným“ světem, světem věcí, problému, všednosti. Hudba Sféry utichá při dotyku s prózou života.

**Z KNIHY
L. ANNINSKÉHO
JÍZDENKA
DO RÁJE
VYBRALA
A PŘELOŽILA
ALENA
MORÁVKOVÁ**



MUZIKA OTEVÍRAJÍCÍ

SOUND IMAGE THEATRE, TORONTO

JAN KOMÁREK — RAINER WIENS: MUZIKA

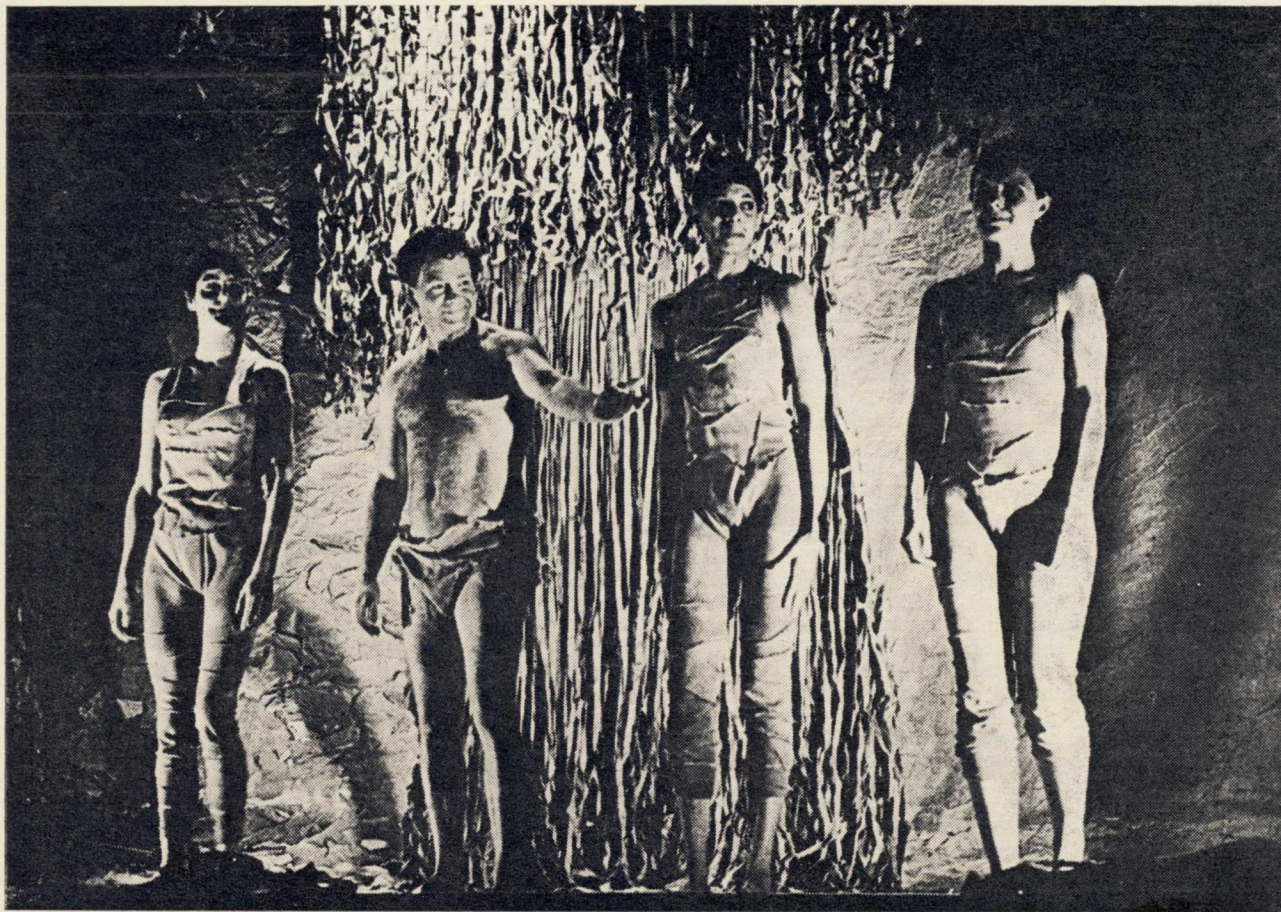
PÁR NITERNÝCH TÓNŮ A DIVÁK se ocitne v džungli. Někdo rád, někdo se brání, někdo přijde na chuť té spleti citů a pocitů. Iluzi z papíru a světla. Štíhlé prsty krásné divošky nesou svítící vejce. A divákovi třeba svítne. Tajemství života? Kdo se vyzná v džungli? Až se

objeví klíč: stínová loutka připomínající pravěké jeskynní i dětské kresby — panáček, který si jako s míčem pohazuje s vlastní hlavou, hlava mu pak spadne dovnitř a stane se srdcem ... Někomu dřív, někomu později dojde příběh této zvláštní pohádky pro dospělé.

Muži zápasícímu se smrtí se v horečce vybavuje jeho život. Vždycky to byl svár sil dobrých (tři pohanské bohyně — pěstounky dítěte) a síly zlé (satyr, který jim dítě bere a kazí — udělá z něj ohyzdného paňácu). Které „já“ tedy vlastně platí? Všechna?



PŘEDSTAVENÍ A DEKOVAČKU FOTOGRAFOVAL JOSEF PTÁČEK.



Snad je ten boj až příliš obecný (i když místy vzrušující) a dal by se lépe vystavět. Jenomže název zní MUZIKA. Ona nás vrací k podstatě, k přírodě, ke smyslu, k prožitku. A je to hudba strhující. Čtyřmi muzikanty hraný soudobý jazz, jako stvořený pro scénu, proměňující atmosféru a navazující sil-

ný kontakt s publikem. Citlivě, jemně a jistě se s ní prolínají světla i snový pohyb čtyř herců v maskách. Napadá mě cosi o postsymbolismu (i impresionismu a expresionismu). Neznám dost kontext západního výtvarného divadla, ale určitě tu nejde o žádnou módu — je to poctivé hledání vlastního

„já“ i divadelních prostředků. Sound Image Theatre dělají lidé souznějící: loutkář—výtvarník Jan Komárek, jazzový skladatel Rainer Wiens a spol. Pak mohou souznít i diváci. Džungle vnitřního života je krásnější než džungle světa kolem nás.

EVA
KEROUSOVÁ

MORALITY, SOTTIES

MORALITA (FRANCOUZSKÝ MORALITÉ) vznikla z latinského slova moralitas. První stopy nalézáme ve Francii, ale později se s moralitami setkáváme i v jiných oblastech například v Anglii (pod názvem morality-play) a v Německu (Moralität). Základní funkce byla didaktická. Filozofické východisko představovaly základy křesťanské morálky. Na rozdíl od náboženských her se v moralitách zobrazovaly situace a konflikty reálného života. Šlo o typ dramatiky, vytvořené a la thése. Námětem moralit byl odvěký zápas dobra a zla, ducha a těla. Byly konstruovány na základě alegorie. Postavy ztělesňovaly ctnosti a neřesti. Obvyklým prostředkem byla personifikace. Postavy neměly

individuální rysy, ale byly charakterizovány výrazným detailem, aby diváci uhodli jejich poslání (například Lakomec vystupoval s pytlek zлата, Ješitnost se zrcadlem v ruce, Lest s liščím chvostem, Rozkoš s pomerančem v ruce apod.). Některé morality zahrnovaly prvky sociální satiry s postavami typu Obchodu, Řemesla apod. Měly veršovanou formu. Podle Jullevillovy definice „vyplňovaly veškerý prostor, který odděloval mystérium od sotties a frašek. „Nahrazovaly“ výchovnou lekci“ a obsahovaly výzvu, aby se diváci obrátili na cestu ctnosti. Mnohé se vyznačovaly živým dialogem, ale často v nich byla i rozvleklá místa. Děly se na patetické, komické, politické, po-

lemické satirické. Jsou ovšem známé i morality na historické náměty a náměty legend. Ty už vznikají v období poklesu žánru. Pro svou častou opozičnost proti šlechtě a soudnictví byly potlačovány. Zejména za vlády Františka I. skoro vymizely. Bratrstva, která je provokovala, byla pronásledována. Základním kompozičním prvkem moralit je, že dobro bojuje proti zlu, dobré činy se staví proti špatným. Moralities navazovaly na antické vzory a vyvíjely se zřejmě z debat a disputací. I v období nastupujícího humanismu vyhovovaly didaktickým humanistickým snahám, a proto se udržely déle než například sotties. Jejich rozkvět spadá do období 14.-16. století. Ovlivnily tvor-

bu Markéty Navarrské a pozdější tragédii. Také Moliérovu dramaturgiu (zejména Misanthropia). V moderním divadle nacházíme jejich prvky v alegorických symbolistických dramatech.

Sottie nebo sottie je druh frašky. Zachovávané texty často ukazují na politickou nebo sociální satiričnost. Sotties původně vznikaly z tzv. „parades“, improvizací, které měly za úkol přilákat diváky na představení. Akrobatické výkony se střídaly s veršovanými texty, někdy doprovázenými písněmi. Název pochází ze starofrancouzského slova *le sot*, blázen. Postavy bláznů v nich také vystupovaly. Často se v nich využívalo slovních hříček. Byly označovány jako „satiry malých na velké“.

Vývoj sotties souvisí s vývojem lidové smíchové kultury. Představovaly smíchový aspekt světa, který vznikl jako protipól vážného, oficiálního světa obřadů. Základním rysem tohoto pohledu je ambivalentnost. Nejvíce se uplatňovaly ve 14.-16. století. Hrávaly se samostatně nebo jako součást oficiálních představení, mystérií. Byly u obecnstva oblíbené pro svou zábavnost i tendenci a vyžadovaly účast diváků v di-

vadelním procesu. K nejznámějším patřila Sottie krále bláznů autora P. Gringora, hraná roku 1521.

Morality i sotties provozovala světská „bratrstva“, amatérské herecké i autorské společnosti. Už jejich názvy jsou vysvětlující: *Les Sots* — Blázni, *La Confrerie des Enfants sanssouci* — Bratrstvo bezstarostných dětí apod.

Sotties ani morality nevyžadovaly nákladné kostýmy či dekorace. Veršované sotties byly v porovnání s mystériemi nepoměrně stručnější.

V 16. století sotties zanikají zároveň s rozpadem bratrstev. Prvky sotties přecházejí v pozdějším divadle, například v tvorbě Moliérova a dalších komediografů. V pozměněné podobě se obnovují v představeních Divadla na tržišti.

(Doplňková literatura: *Genese médiévale de la France moderne*, Artaud 1970, J. S. Mokulskij, *Istorijs zapadnojevropejskogo teatra*, Moskva 1956, S. Nestrepke, *Das Theater im Wandel der Zeiten*, Berlin 1928, H. Kindermann, *Theater Geschichte Europas*, Salzburg 1957, A. Dživelgov — P. Bojadžijev, *Istorijs zapadnojevropejskogo teatra*, Moskva 1941).

ALENA
MORÁVKOVÁ

ry pro děti doopravdy fungují, jak děti ovlivňují, zajímá to vůbec vědecké a výzkumné ústavy, ministerstva, zajímá to vysoké školy? Zajímá to společnost? A může to vůbec začít zajímat veřejnost?

První výsledky diskusí o estetické výchově naznačují, že je chvíle, kdy by mohl začít vzrůstat zájem přinejmenším veřejnosti odborné. V mnohém tu platí to, co bylo v poslední době o estetické výchově napsáno a řečeno, ale estetická výchova ve škole je jen viditelnou špičkou ledovce a škola není vše, jediný předmět věc jistě neřeší, když se systematicky nepřemýšlí, kdy, komu a co kultura může přinést; když nejsou v obecném povědomí kritéria hodnocení.

Sůl nad zlato

Po restríkcí divadelní sítě z let šedesátých zbylo v ČR vedle devíti loutkových divadel jeden a půl profesionálního činoherního divadla pro děti — Divadlo Jiřího Wolkerova v Praze, které věnuje převážnou většinu své produkce dětem do 14 let, a Činohra Petra Bezruče v Ostravě, která jim věnuje část svých inscenací. Pravidelně se konají přehlídky loutkových divadel, tu a tam i nějaká ta přehlídka činoherního divadla pro děti. Chybí však odborná literatura, teorie, řádná a pravidelná kritika. Chybí obecné povědomí, chybí zachycování dosažených výsledků a poznatků a vše zůstává jen v poloze jednotlivých (někdy úspěšnějších, někdy méně úspěšných) počínů; poznání z nich odchází s dělníkem, s tvůrcem. A kdo by vytvářel teorii, metodiku, kritiku pro pár divadel či divadélků, jejichž režiséři a dramaturgové se navzájem dobře znají a co je třeba, mohou si povědět o sobě. Jenomže profesionální divadlo představuje jen malé procento skutečné divadelní produkce pro děti. V posledních deseti, patnácti letech se podstatně rozrostla divadelní produkce agenturní a trvale žije divadlo pro děti v oblasti amatérské. A z tohoto úhlu se nám vyjeví, že zahraniční úspěchy třeba DJW nebo hradeckého Draku jsou sice oprávněné, že se zaujetím a s opravdovou uměleckou odpovědností vytvářené inscenace například Provázku nebo chebského divadla sice dokazují, že divadlo pro děti se dobře dělat dá, ale stovky a tisíce dětí chodí na průměr (v lepších případech) nebo na podprůměr ba přímo brak. Pořadatelé se tu a tam rozhodnou ten nebo onen soubor už vickrát „nebrat“, ale to je hodně málo. A to vše se děje v situaci, kdy klesá úroveň dramatických pořadů pro děti i v institucích tak mocných a tak silně ovlivňujících obecný vkus, jako je televize.

Kdo se bojí hoře, štěstí nepozná

EVA
MACHKOVÁ

V ROCE 1946 VYDALA PRÁCE pozoruhodnou a dnes už zapomenutou knihu Miloslava Dismana ÚSUM — Ústřední studovna umění pro mládež — Pokus o celkové řešení otázky umělecké výchovy dětí a mládeže. Kniha vznikla z diskusí v ilegálních skupinách za okupace, tabule činnosti navrhovaného ústavu byla vytištěna na obrovské plachtě dokonce už za války — Miloslav Disman zdůrazňoval, že to byl největší ilegální tisk. Dnes se zdá skoro nemyslitelné, že by někdo projekt tak rozsáhlý a závažný vymýšlel dobrovolně, z iniciativy malé skupiny jednotlivců a jenom proto, že jde o užitečnou věc. A dočista nepředstavitelné je, že by některé nakladatelství takový projekt vydalo knižně, a to na dvou stech čtyřiceti stranách s čtyřmi rozsáhlými přílohami, s diagramy a s náčrtu stavebních plánů budovy ústavu.

Nemyslím, že bychom se dnes k této knize měli vracet jako k návodu na zřízení onoho ústavu. Jednak na to nemáme, jednak by při přetrvávající byrokracii odborných institucí ÚSUM přinesl asi malý zisk. Ale o to častěji bychom si v knížce měli číst, abychom si připomenuli, co už před bezmála půl stoletím bylo zformulováno

jako problém zralý k řešení. Abychom si přitom udělali inventuru, co všechno nejen není dodnes vyřešeno, ale co ani žádnou institucí zatím řešit nezapadlo. Nemohu posoudit, co vše se udělalo na úseku hudby, výtvarného umění, pohybové výchovy. Vím však, jak mnoho se vyřešilo a řeší v dětské literatuře, bohužel však také vím, jak málo, mizivě málo se vyřešilo v divadle pro děti a s dětmi — a obávám se, že se to týká i ostatních dramatických žánrů, rozhlasu, filmu a televize (i na tu už v onom roce čtyřicátém šestém Disman myslil!). Tím nepopírám existenci těchto druhů umění pro děti, jejich přínosů a špiček — mám na mysli jejich teorii a metodiku, soustavné myšlení o nich, kontinuitu časovou, místní, mezináborovou.

Dismanův návrh byl komplexní a zabýval se jak uměním pro děti, tak dětským projevem, ale i uměním o dětech a výchově a v jednotlivých oborech vytvářel úkoly v oblasti etiky, filozofie, sociologie, estetiky, historie, psychologického výzkumu, tvorby, zprostředkování umění dětem, pedagogiky, techniky provádění i metody předvádění a využití, organizace, poradenství a propagace. Víme my dnes, jak dramatické žán-

Jak se zdá, rozhodující roli hrají zřetel ekonomické a provozní. V televizním studiu potřebná a značně početná prostředí pro kouzelnou pohádku nevytvoříte, kdybyste se na hlavu stavěli. To se týká i dalších fantastických žánrů, dobrodružné hry, i některých námětů z reálného života současnosti. A tak nezbývá o mnoho víc než dělat legrácky, neboť na ty stačí holá podlaha, vtipně namalovaná dekorace a komicky nadsazené kostýmy. Agentura zase musí inscenaci pro děti hodně prodávat, protože do ní vložila prostředky. To znamená herce a výpravu často přepravovat i na značné vzdálenosti. Proto se inscenace (tj. herci i výprava) musejí „vejít“ do dvou osobních vozů; když je jen jeden, je to lepší, pro pořadatele lacinější a tedy i prodejnější. A zase nezbývá, než na jevišti mluvit, mluvit, mluvit, žertovat a třeba se i pitvořit. Mnohé z agenturních textů takto narychlo spíchnutých (pro kšeft či spíše pro kšeftík) pak prostřednictvím DILIA převezmou amatéři v dobré víře, že co je zveřejněno, je někým schváleno a proto to má být dobré a v pořádku, a kteří se ostatně také se svou inscenací potřebují dostávat do odlehklých míst a vecpat ji na jeviště často miniaturní nebo zholza nevybavená a pro divadlo nezpůsobit. Koloběh je uzavřen, „jednota stylu“ zajištěna.

Humor je nesporně jednou z důležitých hodnot umění pro děti (je-li to opravdu humor — ale to teď nechme stranou), ne však jedinou a samospasitelnou. Děti po něm touží, ale neméně touží i po vážném poznávání života, po orientaci v lidských vztazích, v „dospělém“ životě, touží po romantice, po morálce, po pravdě, po jistotách, po perspektivách. Ale dramatika — ta běžná, průměrná, hojně frekventovaná — jde cestou nejmenšího odporu a nejrychlejšího okamžitého úspěchu. Spoléhá na to, že v pohádce je možné všechno, nepídí se po jejích zákonitostech, proto je nemůže ani respektovat, stejně jako nerespektuje ani zákonitosti dramatu. Nehledá obsah, myšlenku, ale jednotlivý nápad a vtípek, jak je slina na jazyk přinese. Chybí řád — řád dramatu, řád etiky, řád světa. Vládne nahodilost, všechno je jen „jako“, nic neplatí doopravdy. Děti se hlasitě smějí, ale za půl hodiny po představení si nepamatují nic než pár gagů — vlastně se nic nestalo, jedina inscenace neovlivní děti tak ani onak, jen je prohosподаřena všechna energie do ní vložená; i ony ekonomicky tak sledované limity všeho druhu. Ale je-li takových inscenací celá řada, mění-li se ta řada v záplavu, stává-li se z toho „jed-

notný styl“, vzniká nebezpečí, že taková dramatika přispěje k utvrzování formalismu, přesvědčení, že nic není opravdové a na ničem zvlášť nezáleží. Autoři i inscenátoři tohoto zaměření rádi argumentují, že to nedělají pro kritiku nebo pro poroty, ale pro děti ... Ve skutečnosti právě děti přicházejí zkrátka. „Rozzářená dětská očka“ slaví svůj triumf — ale to je jen vnější lesk, ani ne zlata, spíš pozlátka. Kam se podělo umění, jeho funkce estetická, výchovná, jeho opodstatněnost v životě společnosti?

V Dismanově knížce má jen výčet problémů a úkolů v oboru divadla pro děti a s dětmi téměř osm stránek. Vybírám jen některé — jinak nelze: „Filozofie, etika dramatického projevu vůbec ... Sociologie divadla — divadlo jako politikum ... Typy dětských diváků: náhodný (jednotlivci), zaměřený (třída, věkový stupeň), počený (třída, jiná skupina připravená na hru apod.). Estetika dramatického umění ... Výzkum dětského zájmu v oboru divadla podle věkových stupňů, námětů (hry historické, realistické soudobé, pohádky a jiné), formy (veršované, veselohry, tragédie aj.), techniky („živé“ s velkými herci, s dětmi, loutkové, maňáskové, „živý“ Kašpárek apod.). Balety, hry pro dospělé přístupné dětem atd. Pokus o výzkum vlivu divadla, divadelní formy (ve srovnání s literaturou, rozhlasem, filmem apod.) na chování, citění, vývoj vkusu, estetických norem atd. na dítě a mládež ... „Psychologický“ čas a prostor, dětské vnímání kauzalit apod. a jejich nutný vliv na režijní práci, na práci ostatních dramatických pracovníků.“ Takto nelze pokračovat, a to jsem teprve u třetí skupiny otázek z patnácti. Hovoří se tu dále o tvůrčí práci autora, dramatižátora a adaptátora, o jednotlivých složkách divadelního díla, o technice, scénografii, o prostoru divadla pro děti, o přenosné zájezdové technice, o technice hercova projevu, o výchově divadelního publika a její metodice, o organizaci, o styku školy a divadla ... A tohle všechno chybí, to vše nevíme. Tu a tam se činí pokusy o výzkum či spíše průzkum dětského diváka, na festivalech se ustavují tzv. „dětské poroty“ vedené psychologem, jejichž účelem není udělení cen, ale získání přesnějších a fundovanějších informací pro tvorbu a hodnocení. Obdobné průzkumy dělávají i profesionální divadla. Ale zůstávají dost nahodilými, nesourodými, jak to praxe přináší. Psychologové to dělávají z ochoty, někdy na tuto práci musejí obětovat i osobní volno. Publikují se články, příspěvky ve sbornících — ale systematickou psychologii dětského di-

váka, byť jakkoli provizorní, dosud nemáme a ani není z čeho ji stvořit.

Amatéři jsou proto ve své početné práci pro děti odkázáni jen sami na sebe, na svá metodická zařízení, na svou soutěž a národní přehlídku, jejíž dvouletý cyklus je však značně nevýhodný — nevede k soustavnému zvyšování úrovně myšlení a záměrů, navíc ještě tato oblast je dost proměnlivá a neurčitá, protože je jen pár souborů, které pro děti hrají systematicky a považují to za hlavní smysl své práce: Mladá scéna Třebíč, Malé divadlo Kolín, pražské Doprapo a Máj, kaplický DRC, několik málo dalších souborů, je jich sotva do deseti. Ostatní amatérské soubory se k činnosti pro děti, zejména trochu náročnější, dostávají vedle jiné činnosti a často jen tu a tam. Soutěž probíhá od začátku let sedmdesátých, ale až v druhé polovině osmdesátých let se začala objevovat silící tendence k zlepšování stavu aspoň ve špičkách. V běžné produkci stále převládá průměr a podprůměr, založený na představě, že specifika tvorby pro děti vězí v legraci jakékoli hodnoty a za jakoukoli cenu, v legraci třeba pracně vypocené; v banálnosti a hlouposti, která musí být zřejmá každému, kdo divadlo pro děti nebere jako „vedlejší věc“ a kdo z dětské literatury ví, že umění pro děti je prostě umění jako každé jiné, byť s jinou tematikou a několika dílčími zvláštnostmi.

Náročnost na divadlo pro děti je zatím stále ještě několikajedinců, kteří se nad dětmi nerozplývají, ale jsou ochotní (být k velkému úžasu a někdy nelibosti svého okolí včetně některých šéfů) něco konkrétního udělat. Zatím neprší, ale už kape: Středočeské a Jihočeské KKS s pomocí několika dalších pracovníků z této oblasti za podpory divadelního oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost vydalo pár brožur. Dávají tak amatérům do ruky (koordinovaně ve všech krajích, neboť se praktikují vzájemné výměny publikací), co je napsáno nebo co jednotliví odborníci vědí a mohou napsat na objednávku. Ale kolik toho je, co není prozkoumáno a promyšleno, co zatím nikdo napsat ani nemůže, ale co by amatéři potřebovali jako sůl! A co by také dostat chtěli. A co by měli chtít číst i agenturní divadelníci, agenturní dramaturgové, pořadatelé a objednavatelé ... Zkrátka, ono by to nebylo jen pro pár profesionál-



ních divadel, ale pro celé zástupy lidí, kteří se tvorbou, posuzováním, schvalováním, organizováním i propagací divadla pro děti a mládež zabývají.

Ošklivé kačátko

V té bídě kachního dvorku dramatiky amatérského divadla pro děti pobíhalo před dvaceti, pětadvaceti lety jedno velice ošklivé kače — divadlo hrané dětmi. Dodnes pamětníci vzpomínají, jak v dobách, kdy ještě byl Šrámkův Písek ústředním kolem STM souborů mládežnických i dětských, bývala úroveň tak očividně špatná, že dokonce jednou porota utekla na koupaliště. Po desítky let, vlastně celé století a možná víc, s výjimkou několika málo mimořádných osobností, jakými byli Miloslav Disman a Miloslav Jareš nebo Josef Mlejnek, se toto nedochůdce marně snažilo o nápodobu divadla dospělých, natrásalo se v rejích víl a skřítků oděných krepovým papírem nebo z jeviště kvákalo do dětských řad nesporné pravdy o hodných Fridolínech a zlých Dětrších, vnučené dospělými pedanty. Teprve v polovině šedesátých let jsme přišli na to, že to někteří — tehdy to byla Jidra Delongová, Jaromír Sypal, Hana Budínská, Milada Mašatová, Jiří Oudes — dělají jinak, tvořivě, nápaditě, s využitím dětské literatury. Ze také existuje ve světě hnutí (tehdy asi čtyřicetileté) „tvořivé dramatiky“ či „dětského dramatu“, že v některých zemích existuje i školní předmět „drama“, hojná literatura, příprava učitelů na vysokých školách. Ze toto pojetí vychází z principů v podstatě shodných se Stanislavského metodou herecké práce — stručně řečeno z poznání, že se na to musí jít zevnitř, ne zvnějšku, od dítěte, jeho tvořivosti a hry, ne od apriorní představy divadelního tvaru a profesionálně divadelních postupů. Toto zjištění přišlo v příznivé době. Tehdy se právě začal do značné šíře uplatňovat nový divadelní jazyk, otevřené divadelní formy. Byla ale také vhodná doba i z hledisek organizačních, neboť ruka Pionýrské organizace byla otevřená, vznik literárně dramatických oborů LŠU vytvářel širší prostor k řešení metodických otázek. A tak se našli i lidé a nezůstalo jen u těch několika změn. Mohla proto vznikat metodika a pak i nová dramatika. V sedmdesátých letech se začaly objevovat možnosti zařadit ediční tituly do plánů Albatrosu a SPN, mohla být založena každoroční národní přehlídka v Kaplici. Přitom to vše stálo mimo pozornost byrokratů a podobu dramatické výchovy mohli vtiskovat odborníci, praktici, jimž osud dramatické výchovy a možností jejího vlivu

na formování dítěte, na jeho socializaci, na rozvoj jeho osobnosti, tvořivosti, estetického cítění a chápání dramatickosti nejen ležely na srdci, ale kteří tomu všemu také rozuměli.

Tak se z ošklivého kačátka rok za rokem, krůček po krůčku vylupuje stále zřetelnější podoba labutě. Jenomže pro nezásvěcence je to stále zplozenec kachního dvorku. V roce 1988 napsali účastníci Kaplického divadelního léta otevřený dopis ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy, upozorňující na význam dramatické výchovy pro rozvoj dětí a mládeže; byl rozeslán i tisku. Ministerstvo dodnes nereagovalo a otiskl jej jen Čs. loutkář, kde má dramatická výchova „své lidi“. Pro učitelství dramatické výchovy na LŠU dodnes neexistuje vysokoškolská příprava, ačkoli se podle systematizace vyžaduje, ale je nahrazována buď herectvím nebo učitelstvím češtiny, a dále krátkodobými kursy, instruktážemi a semináři. Ani seznámení se skutečným současným stavem dramatické výchovy a dětského divadla není pro začínající učitele povinností. Na vychovatelské větvi středních pedagogických škol už odmaturovali první žáci, kteří měli dramatickou výchovu podle nových osnov, ale dodnes nemá SPN okénko na učebnici a profesori SPgŠ procházejí v lepším případě krátkodobými kursy s počtem hodin zdaleka nedosahujícím oněch cca 400, které mají dálkové kursy lidových konzervatoří KKS určené pro amatéry. Na mateřských školách je dramatická výchova v programu, ale jen v některých okresech se začíná s kursy pro učitelky a jen někde dostatečně fundovaně připravenými. V kinech běžel loni v září krátký film režiséry Pistoriusové o dramatické výchově, o souboru Hudradlo ze Zlivi a o Kaplickém divadelním létě — citlivě a s pochoopením zpracovaný. Ale kdo nešel právě tehdy do kina, má smůlu, už se nic nedozví...

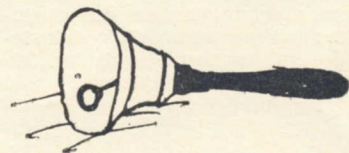
Vzpomínám si, jak jsem před léty přišla do Albatrosu, když bylo vedením rozhodnuto vydávat tři řady repertoárových sborníků — pro dětský přednes, pro dětské divadlo a pro dětské loutkové divadlo. Pověřená redaktorka na mne hleděla s mírnou, ale přesto neutažitelnou nedůvěrou, ba až s nechutí. Pozvolna roztávala, když jsem jí začala nosit Macourka, Michalkova, Trnku, Hrubína, Maeterlincka, Vančuru. Dnes by bylo možno nabídnout ještě lidové pohádky (Erben, Karnauchovou), pověsti, Wericha, Nezvala, Čapka, Drdu, Nepila, Andersena a četné další. Jenže pro dvou svazcích každé řady bylo rozhodnuto jinak, knihkupci sborníky

neobjednávali (a ani si na ně nemohli zvyknout a všimnout si jich), a tak edice znovu zanikla. Dramatika pro děti do dětské literatury nadále nepatří, neboť přetrvává mínění, že je špatná. Ve skutečnosti se za ta léta plně opřela o dětskou literaturu, učinila ji svým východiskem a neoddělitelnou součástí, prezentuje její hodnoty dětem — těm na jevišti, i těm v hledišti — ale zůstává stále ošklivým kačetem.

Fakt zůstává faktem, i když o něm širší okruh lidí neví. A fakt pozitivního a poměrně velmi rychlého rozvoje dramatické výchovy a dětského divadla je nadějí i pro amatérské divadlo dospělých pro děti. Cesta ke zlepšení byla nastoupena, k cíli však povede jen tehdy, když amatéři hrající pro děti ne v desítkách, ale ve stovkách souborů budou sami na sebe stejně nároční, jako byli a jsou vedoucí dětských souborů; když si nebudou lhát do kapsy a spoléhat na hluché reakce dětského publika, ale když se také opřou o dobrou dětskou literaturu, když budou přemýšlet, pracovat, když budou myslet na děti doopravdy, na to, co jim divadlo může dát. Ale také když někdo pomůže řešit otázky, jimiž zabývá se opravdu už není v silách kulturních zařízení. Není-li ÚSUM, kdyby tak bylo aspoň malé, ale personálně kvalitně obsazené pracoviště s týmem lidí různých specializací divadelních i pedagogicko-psychologických.

Maršakova pohádka „Kdo se bojí hoře, štěstí nepozná“ se u nás — pokud vím — nehraje už drahá léta. Škoda, má skvělé téma. Vypráví příběh o putování rodové Bědy Přebědy od jednoho k druhému, všichni se jí rychle zbavují, až ji car prodá za pakatel i se zlatou tabatěrkou vojáku Ivanovi. Ivan si z ní moc hlavu nedělá, je na strážně zvyklý, projede s Bědou Přebědou válkou, přežije několik zranění, a po návratu domů se jí zbaví, carova zlatá lačná dcera si ji vezme i s tabatěrkou. Ivan překonal statečně, bez hořekování a věčně své hoře, proto se dočkal i štěstí.

Dramatická výchova se už své Bědy Přebědy zbavila a tak může i přispívat k tomu, aby děti byly o něco lepší — jaké budou ony, taková bude budoucnost. Divadlo dospělých amatérů pro děti si ji ještě ve své tabatěrce nese a trochu toho hoře ještě bude muset překousnout, aby divadlo pro děti bylo skutečnou hodnotou, aby přinášelo skutečné štěstí.



HLEDÁNÍ ztracené identity

MYTOLOGIE RŮZNÝCH NÁRODNÍCH kultur je odedávna jedním z důležitých zdrojů jednotlivých druhů umění, zejména pak divadla. Názornou ukázkou takového zeměpisně vzdálenější inspirace — nabídlo nedávno v brněnském Domě umění (v prostoru, kde obvykle působí Husa na provázku) dvojí vystoupení dánského souboru Tukak Teatret. Hrál rovněž v Praze, Jihlavě a Bratislavě a zvlášť nechal nahlédnout také do své mistrovské dílny masek.

Divadlo Tukak (Harpuna) se zrodilo před patnácti lety (vede je norský ředitel Reidar Nilsson), usadilo se v rekonstruovaném farmářském domě na západním pobřeží Severního moře u města Holstebro, kde zřídilo mj. také tříletou interpretační školu, a hostovalo již v několika evropských i zámořských zemích. Jeho početný soubor čerpá z folklóru grónských Eskymáků ve snaze oživit a udržet rysozrdejšího etnického divadelnictví a zároveň stavět most mezi světem legend, pohádek a zvyklostí dávné domorodé tradice a moderní skandinávskou současností. „Když vyprávíme naše mýty, nejsme to my, kdo mluví, ale moudrost našich předků, která mluví skrze nás“, slyšíme v prologu předváděného představení.

Nedlouhá inscenace Inuit (slovo nese význam „Eskymák“ i „člověk“), vytvářená podle kolektivního scénáře na jednoduché, polokruhovitě uspořádané a zespodu prosvětlené praktickáblové scéně pouze čtyřmi herci v minimálních kožešinových kostýmech, prostých řízách a barevných maskách, je zjevně příběhem o někdejší kolonizaci Grónska. Ačkoli se kromě lidové i moderní hudby, monotónního zpěvu a stylizované, někdy jednotvárné a jindy rituálně sošné nebo naopak expresivní pohybové složky uplatňuje též mluvené slovo, jednoduchá dějová linka s několika pasážemi poněkud vleklými, zůstává ve své nesložitě základní symbolice i pro našince dostatečně sdělná. V dětsky hravé expozici se navozují šťastné doby původního bezstarostného životního stylu přírodních lidí, přerušené vpádem agresivního bělošského živlu, který si je podrobuje a všem drsně a výsměšně nutí vlastní civilizaci (zvukově ji navozuje např. hudba Michaela Jacksona). Mezi nespokojenými domorodci zavládne faleš, tiseň a strach. Násilná manipulace naruší dosavadní harmonickou

pospolitost, vede k vzájemnému bezdůvodnému napadání, odcizení a posléze ke ztrátě národní identity. Utláčování a týraní lidé nejprve jen zoufale nařikají, ale pak bezděky hledají radu i pomoc u svých duchů — do děje vstupují animálně pudové složky osobnosti, personifikované podivnými čenichajícími bytostmi ve zvířecích maskách. Ponížení a odlišující přetvářka jsou nakonec odstraněny: v jevištně působivé závěrečné sekvenci je obratně zbaven uzurpátorské masky i představitel utlačovatelů, v němž se probudí lidská přirozenost, spojující všechny ke společnému zpěvu a tanci bez ohledu na barvu pleti a rasový původ.

S dobrým ohlasem u publika předvedli tedy dánští divadelníci jakousi všelidsky zobecňující pohádku, která v pohledu podrobeného národa poněkud utopicky zdůraznila prvek spásné naděje a spontánního porozumění mezi diametrálně odlišnými etniky. Z čistě divadelního hlediska originality výrazových prostředků nejspíš nešlo o mimořádný vnitřní zážitek (nejosobitěji působila inspirativní výtvarná složka); neběžná možnost alespoň takto nahlédnout do tradic exotického světa obyvatel grónského souostroví však rozhodně stálo za to.

VÍT
ZÁVODSKÝ

drienále scénického výtvarnictví v Praze.

To jsou novinky, které nás samozřejmě velice těší. Mohu se zeptat, se kterými našimi umělci v Brazílii počítáte?

Především bychom rádi uvítali scenografa prof. Josefa Svobodu, jehož tvorba je v Brazílii známa a který získal první cenu na jednom z prvních bienále. Plánovali jsme expozici jeho děl také před dvěma lety, ovšem exponáty se cestou ztratily. Kromě osobní účasti profesora Svobody uvažujeme o tom, že bychom uspořádali přednášky a besedy s jedním z československých uměleckých kritiků. A nejen to; chceme prosadit inscenace vašeho loutkového divadla a na ty se chceme zaměřit především.

Mohl bys charakterizovat syntézu evropských a latinskoamerických vlivů u vás na jevišti a soudobé tendence?

V tomto kontextu bych chtěl zdůraznit, že původ brazilského divadla je evropský. První hry, které se v Brazílii hrály, byly napsány jezuity a sloužily ke katechizaci domorodého obyvatelstva. V dnešním lidovém divadle jsou patrné folklórní vlivy, především vliv původní indiánské kultury a africké tradice. Jinak je naše divadlo původem zcela evropské. Do konce 60. let našeho století v Brazílii pravidelně vystupovaly francouzské a italské soubory — jako příklad bych uvedl Piccolo Teatro di Milano. Jejich vliv od začátku 70. let klesal. Pak byl u nás velký zájem o Brechta. V období politické represe se Brechtovy hry hrály téměř všude. Od té doby stoupá zájem o severoamerickou dramatickou tvorbu, zejména o metody „Actors studio“, které se k nám dostaly i přes kinematografii. Podobně se u nás přejímala metoda Stanislavského. Dá se říci, že dnes jde o směsici všech těchto vlivů. Zvláštní však je, že soužití s ostatní latinskoamerickou dramatickou tvorbou je minimální; vždy jsme se víc orientovali na Evropu. Teprve za uplynulých dvacet let vzrostl částečně zájem i o tuto oblast, jenže i v sousedních zemích Jižní Ameriky lze jasně vystopovat evropský původ současné dramatické tvorby.

Jak bys hodnotil současnou brazilskou divadelní tvorbu? Které žánry se teď nejvíce prosazují?

Záleží na publiku, které je velmi různorodé. Ve velkých metropolích se hraje prakticky vše — komedie, tragédie, melodramata atd. Ovšem v menších městech se v současné době těší mimořádné oblibě tzv. „příležitostná představení“, která těží z úspěšných televizních seriálů. Herci, kteří v těchto se-

SOUČASNÉ BRAZILSKÉ DIVADLO OČIMA JOÃO CÂNDIDA GALVÃO, generálního kurátora sãopaulského bienále

PŘIPRAVILA
DAGMAR
STREJČKOVÁ

ZAČÁTKEM LISTOPADU 1990 navštívil Československo generální kurátor Mezinárodního sãopaulského divadelního bienále pan João Cândido Galvão. U příležitosti jeho návštěvy Prahy jsem mu položila několik otázek:

Cândide, mohl by ses našim čtenářům blíže představit? Víme o tobě, že ses podílel na přípravě minulého 20. bienále; co tě přivedlo do Prahy?

Podobně jako před dvěma roky odpovídám tentokrát za oblast scénického umění příštího 21. bienále, které se bude konat od září do prosince 1991 v São Paulu. Přijel jsem do Československa, abych projednal podmínky účasti československých umělců na této akci. Zároveň zvažujeme i brazilskou participaci na vašem červnovém qua-

riálech vystupují, si zvolí hru, která má naději na úspěch u široké divácké obce, a jezdí s ní po celé zemi.

Objevuje se u vás také tzv. chudé divadlo studijního typu, které si nedělá zbytečné starosti s náročnou výpravou a počítá spíš s metaforou?

Ano. Ve větších centrech je řada experimentálních scén, které pracují především s možnostmi herce a dávají přednost tomuto typu divadla před velkou produkcí.

Jak je to u vás se stálou scénou?

V Brazílii neexistují stálé soubory. Situace vypadá asi takto: Sejde se skupina umělců a zvolí si téma, které by zajímalo co nejširší okruh diváků. Inscenují se tři až pět představení, z nichž některá po roce opustí repertoár, jiná se udrží na scéně 10 let i déle. Tyto divadelní spolky si říkají „cooperativas“. Těži z jednorázového příspěvku a dál na sebe vydělávají prodejem vstupenek. Producent se rozhodne investovat do divadla a udělá si tak jméno. Vybere si text, zvolí režiséra a obsadí hru známými herci. Někteří slavní herci pracují sami jako producenti nebo se s producentem dohodnou. Jedním z nich je například Antonio Fagundes, který má vlastní hereckou společnost. Připraví televizní seriál, na kterém vydělá, a pak se dejme tomu dva roky může věnovat divadlu; herecký ansámbl se více méně nemění. Pracuje i se stálým repertoárem. Vyplácí hercům pravidelný plat. Takový herec většinou vystupuje v televizní reklamě a dělá publicitu určitému výrobku podle dohody s producentem, který se zaváže, že jeho divadelní představení finančně zajistí.

Zná běžný brazilský divák nějakou českou hru?

Pokud vím, tak ne. V současné době se uvažuje o inscenaci Havlových dramát.

Existují u vás státem dotovaná divadla? Jak je to s dotacemi pro amatérské scény v rámci kulturně výchovné činnosti? Jaká je role ministerstva kultury?

Naše divadla nemají oficiální dotaci. Sporadicky se setkáváme s podporou ze strany vlády jednotlivých federativních států či měst. Většinou v minulosti šlo o jednorázový příspěvek na předem stanovený počet představení v daném městě, který se pak promítl i v daňových úlevách (tzv. neoficiálně nazývaný „Sarneyův zákon“). Donedávna u nás pracovala Národní fundace pro scénické umění, která spolupracovala s ministerstvem kultury. Současná nová vláda však bohužel

ministerstvo kultury i fundaci zrušila a padl i tzv. Sarneyův zákon. Z toho důvodu musela být zrušena řada divadelních představení. Ministerstvo se zredukovalo na pouhý sekretariát pro kulturu, který teď vede Ipojuca Pontes, bývalý filmař, mimochodem je to manžel vynikající herečky Teresy Raquelové. Tento počín vyvolal vlnu nevole a rozhořčení. Pro zajímavost — Raque-



João Cândido
GALVAO.

FOTO DAGMAR
STREJČKOVÁ.

lová se snaží od března inscenovat novou hru, ale herci v ní odmítají vystupovat na protest proti opatřením, která Pontes zavedl.

Věnujme se ještě chvíli otázce dramatické výchovy. Vyučuje se na školách?

Školní osnovy základních a středních škol počítají v globálu také s estetickou výchovou; záleží však na každé škole, na co se konkrétně zaměří. Souhrnně bych řekl, že v tomto ohledu naše školy nepracují dobře. Jako jedna z mála je na tom lépe Sãopaulská univerzita, která vyučuje podle severoamerického a anglického modelu.

Pamatuje se u vás na děti? Jaká je úroveň divadel pro nejmenší diváky?

Divadel pro děti je v Brazílii poměrně hodně, zejména v Rio, v São Paulu, v Belo Horizonte, dále také v Curitiba a v Porto Alegre. Je jich spousta, ale jejich úroveň je většinou špatná. Řada představení se koná jen proto, aby herci měli práci a

vůbec se přitom nemyslí na malého diváka. Máme však i několik velmi dobrých dramatiků, kteří píšou pro děti a dospívající mládež. Jednou z nich je Maria Clara Machadová. Známe je i její divadlo O Tablado, které je zároveň nejstarším brazilským divadlem pro děti a nepřetržitě funguje už po třicet let. Pozoruhodná je také tvorba Sylvie Orthofové, která většinou tvoří a pracuje v hlavním městě Brazílii. Jinak bych řekl, že úroveň divadel pro malé diváky u nás v São Paulu po pedagogické i estetické stránce nepřevyšuje průměr. Existuje bohužel takový předpoklad, že divadlo pro děti je něco podřadného, méněcenného a herci většinou hrají pro děti jen do té doby, než seženou angažmá v divadle pro dospělé diváky. A tak většina divadel pro děti hraje tak 3 až 4 roky a pak zanikne. Jednou z výjimek je sãopaulská divadelní společnost Cida de muda [v názvu je skryta slovní hříčka; může znamenat „němé město“ anebo „měnící se město“ — poznámka autorky], která se orientuje na malé i dospělé publikum. V současné době s úspěchem uvádí novou loutkovou hru autorské dvojice Duarda Amose a Marca Antônia Límy v režii Cristiane Paoli-Quitové Crack (název hry nemá nic společného s drogou; je to citoslovce vyjadřující zvuk lámačjícího se či praskajícího předmětu — něco jako naše chrup, křup apod.).

Candide, děkuji ti za rozhovor a těším se, že tě v Praze znovu přivítáme snad v červnu!



KRESBY
JIŘÍ KOVAŘÍK.

KŘUP!

CURRICULUM VITAE brazílského souboru A CIDADE MUDA

1983

Eduardo Amos, Rodrigo Matheus, Solange Faria a Marco Antônio Lima zakládají soubor a inscenují svou první hru nazvanou „A Cidade Muda“ v divadle Teatro Ruth Escobar v São Paulu.

1984

Pětíměsíční sezóna v Teatro Brasileiro de Comédia, São Paulo. Turné po státě São Paulo.

1985

Soubor prosazuje loutkohercké techniky a účastní se řady významných vnitropolitických akcí (kampaň za přímé prezidentské volby, hnutí za moderní domov, hnutí proti invazi v Granadě apod.)

1986

Premiéra hry „A Cidade Muda — II. dějství“ v divadle Teatro Ruth Escobar, São Paulo.

1987

„A Cidade Muda — II. dějství“ byla inscenována v Teatro Ruth Escobar od ledna do června. V červenci se ansámbl zúčastnil Mezinárodního festivalu loutkového divadla ve Friburgu, stát Rio de Janeiro.

1988

Soubor obdržel Cenu guvernéra státu São Paulo za představení „A Cidade Muda — II. dějství“.

Soubor reprezentoval Brazílii na I. Latinskoamerických loutkářských dílnách, které se konaly v červenci v městě Trujillo v Peru (sponzorem byla francouzská vláda).

1989

Soubor se zúčastnil XX. Mezinárodního bienále v São Paulu, kde měla premiéru hra „Křup“ 14. října. Hra získala Cenu státního sekretariátu pro kulturu státu São Paulo.

1990

Hra Křup byla uvedena od ledna do konce února v Kulturním centru São Paula a od března do května v divadle Cecilia Becker Theater.

Soubor uvádí show pod názvem „Zark-Zis“ ve spolupráci s Experimentálním orchestrem São Paula; premiéra se koná 29. 6. v divadle Teatro Municipal. Soubor uvádí hru „Křup“ a „Zark-Zis“ na XII. Mezinárodním divadelním festivalu v Manizales v Kolumbii.

Hra KŘUP!

(loutková pantomima)

Autoři: Eduardo Amos, Marco Antônio Lima

Hrají:

Mirtes Mesquita
Claudio Al Saltini

Eduardo Amos
Marco Antônio Lima

Režie: Cristiane Paoli-Quitová

Návrhy loutek: Marco Antônio Lima

Spolupráce: Philip Genty

Hra Křup je výsledkem spolupráce souboru A Cidade Muda s francouzským loutkářem Philipem Gentym. Odborná spolupráce Gentyho pomohla souboru při osvojování loutkoherckých technik a různých způsobů vedení loutek, na které se soubor zaměřil již počátkem 80. let, tedy od svého vzniku. Hra je rozdělena na 10 samostatných částí. Důležitou součástí představení je hudba a

2. Scéna v bílém: Z hromady hadrů vyskočí loutky a předvedou další příběh.

3. Kuře — část I: Lstivý kuchař mlsně pozoruje tančící kuře a zkouší všechny triky, jak by se zmocnil chutné kořisti. Kuře hbitě uniká, nakonec však skončí na pekáči.

4. Andělé: Komická scéna, kdy šest naivních andělů pronásleduje samá smůla.

5. Kuře — část II: Revanše. Kuře tančí blues na oslavu svého vítězství nad kuchařem.

6. „Leroy“: „Leroy“ — troublemaker, nejnenapravitelnější loutka příběhu, si čte časopis Playboy, když tu jej někdo z diváků vyruší. Nikdo nepřijme jeho pozvání k tanci a tak Leroy tančí s herci. Dojde mezi nimi k hádce, kterou způsobí ti dva nemotorní, nešikovní herci. Scéna končí tím, že Leroy žádá intermezzo.

Intermezzo: Herec „Junior“ s sebou přivede „Cymbia Tropeçantropa“ pro další show. Cymbius je městská příšerka, která předvádí cirkusové triky a pak ve světle reflektorů uniká do hlediště, kde způsobí obrovský zmatek.

FOTO DAGMAR
STREJČKOVÁ.



zvukové efekty, které vytvářejí atmosféru kouzel a čar. Ve hře se nemluví. Není proč mluvit. Gesta a pohyby vyjádří vše. Inscenace počítá s navázáním bezprostředního kontaktu mezi loutkoherci (živými herci) a diváky, a snaží se odbourat rozumový, racionální přístup. Křup si získává obecenstvo „... na základě divákových pocitů a emocí.“

Děj:

1. Ouvertura: Dva „nešikovní“ herci se nemotorně pohybují po scéně, jsou otočeni zády k obecenstvu; představení začíná.

7. Formy: Balet geometrických forem s kouzly a triky.

8. Žebrák: Přichází Žebrák (loutka) v doprovodu tří herců a postupně objevují jednotlivé části svého těla, které se ladně pohybují v prostoru. Udivený Žebrák je zatažen do dalšího věčně se měnícího děje.

9. Jeptišky: Tři ostýchavé jeptišky se setkají na náboženském ceremoniálu; objevují své ruce a nohy. Jsou nadšeny svým nejnovějším objevem; předvedou veselou, rozjařenou taneční choreografii.

Vidíme, že úroveň a pojetí zahraničních divadelních škol je

různá. Brazilští divadelníci mohou mít na inscenaci loutkových her jiná kritéria než my. Otázka je, jestli u nás vžitý literárně dramatický rozbor je ten jediný možný a správný přístup. Cizí porotě se může líbit například půvab herecké improvizace, nezátíženost regu-

lemi, vtip, humor a „smysl pro nesmysly“ i všechny ty ostatní „bláznoviny“, kterými hra „Křup“ jen hýří. Proč nedat průchod recesi, sympatické lehkomyšlnosti, svérázné nápaditosti? A to se, myslím, autorské dvojici Amos + Lima povedlo.

DAGMAR
STREJČKOVÁ

DVEŘE DOKOŘÁN

Dramatizace 2.

EVA
MACHKOVÁ

UPROSTŘED ZÁPLAVY KOMERCE meziválečného období vytvářel Vladislav Vančura spolu s bratry Čapky, Poláčkem, Langrem, Mahenem, Nezvailem a několika málo dalšími základ moderní dětské literatury. Napsal dvě pohádkové prózy, zdramatizoval Stevensonův *Ostrov pokladů* (hrál se v Národním divadle) a nestačil už dopsat *Obrazy z dějin národa českého*. Opakovaně se vydává, čte a také dramatizuje Kubula a Kuba Kubikula z roku 1931.

První z řady dramatizací, které se mi podařilo zjistit, napsala Eva Foustková roku 1949 pro Divadlo mladých pionýrů. V té době ještě nebylo divadlo v plném podruží popisného realismu a proto dramatizátorka dokázala respektovat epičnost předlohy. Příběh vypráví jedna z vedlejších postav knížky — pekař Bohdan, který na počátku vystupuje spolu s ostatními postavami z knížky a na konci se do ní zase vrací. V té době ještě bylo žádoucí epičnost výstavby nějak vysvětlit či omluvit. Foustková zachovává Vančurův příběh dost věrně, vypouští jen epizodu s batoletem Marjánkou, a protože Barbuchu hrál herec, vynechává všechny záležitosti týkající se jeho zmenšování a zvětšování. Děj je rozčleněn do 12 obrazů.

V roce 1962 rozmnožila DILIA dramatizaci Václava Hartla, určenou pro divadlo v Českých Budějovicích. To už pominul hlavní nápor popisnosti v divadle a Hartl si uvědomoval, že dramatizace knížky výrazně epické je možná, ale zase ještě ne tak docela samozřejmá. V doslovu říká, že ani jeho, ani Foustkové dramatizace nejsou divadelní hrou v pravém slova smyslu, že se Kubula vzpírá realismu a že tedy jeho text je pouhé libreto. Dnes to ale z jeho struktury nepoznáte. Hartl si situaci zkomplikoval členěním do tří jednání, šesti obrazů, má tedy o polovinu méně proměn než Foustková. V úvodu se Hartl rovněž odvolává na knížku, ale činí to verbálně a rozvádí ještě, že postavy jsou v ní zavřeny od minulých vánočních osvětových pro-

mlouvá k dětem o Vančurovi (Foustková toto tehdy žádané literární poučení předsunula před prolog), o nezbednosti, o blechách... V závěru hry si neodpustí opět verbalismus — textovou parafrázi závěru Vančurova. Příběh označí za „povídáčky o strašidlech“ a dodává nabádavě: „Kdopak by tomu věřil. Vidíte děti!“ Jenomže Vančurovo „... jdětež, kdopak by tomu věřil!“ je o něčem docela jiném. Vztahuje se výslovně na jednu z vyprávěčských vsuvek a funguje jen jako nadlehčení, mírné zpochybnění, zatímco Hartlova formulace je direktní, vtíravá a tím vnáší do Vančury didaktismus. Vančura však děti nepoučuje, že strašidla nejsou, jen my si je vytváříme svým strachem, nestaví se do pózy vševědoucího dospělého, ale zabývá se strachem a jeho účinky z hlediska dítěte, jak ono věci vidí, s čím ono se potýká, v čem se potřebuje vyznat. To je jedna nepříznivá stránka Hartlovy důkladnosti a snahy pojmout do jevištního tvaru z předlohy co nejvíce.

Ta druhá stránka je ale daleko podstatnější — vyprávěcí styl je potlačen a maximum autorské řeči je vtěleno do dialogů. To je u výrazně epického a navíc ještě jazykově náročného stylu Vančurova (podobně je tomu u jiných, např. u Wericha) věc ošemetná. Jestliže se v dramatizátorově povědomí vůbec vyskytuje cosi, co se dá nazvat „hrou v pravém slova smyslu“, může se mu snadno stát to, co Hartlovi. Vyprávěcí styl Kubuly a Kuby Kubikuly je totiž založen především na osobitých komentářích a charakteristikách vztahů a pocitů, tedy vesměs na tom, co převádět do akce bez zevrubného popisu a těžkopádného psychologizování snad ani nejde. Představte si jen, jak důkladné etudy by bylo zapotřebí k vystižení takovýchto pasáží: „Za času usatých čepic bývaly náramné zimy a obráceně, tehdy, když tak zběsile mrzlo, šli-li čepičáři usaté čepice. Je to mu doslova sto let, svět byl

ještě mlačý a šmahem se věřilo na pohádky. Teď nás na takové věci nikdo nenachytá, ale za těch starých časů se bál klekání i pan učitel, a kdyby byl na něho v noci někdo zadupal, mazal by to domů a pe-lášil by ostošet.“ Nebo: „Takhle se nevyplácí vypravovat pohádky! Cožpak vypravovat, ale věřit jim! Kdyby nebyl Kubula takový hlupáček, zajisté by Barbucha nemohl brát Kubovy nesmysly vážně a nebyl by vůbec přišel na svět. Co teď s ním? Kubula i Kuba Kubikula jsou na to hloupí. Snad jim někdo pomůže. A to se ví, že ano; Líza jistě něco vymyslí.“ Anebo: „Tu se pan rychtář ožene a chňap, už drží Barbuchu za krk. Ne, za krk ne, za kůži na krku, tak jako se držívali štěňata.“ Sice to rozehrát v akci lze, ale pak bere za své Vančura. Jsou to situace obyčejné, ba banální — nu ano, teplé čepice se šijí, když je zima a současně jsou znakem zimy. Ale Vančurův způsob vyprávění činí z takových banalit cosi zajímavého. Ozvláštnění situace spočívá v jeho vyprávěcím stylu, důležité je, jak vypráví. Hartla ono „etudové“ domýšlení dovedlo například k tomu, že Burdyburdérovo „tentononc tentononcovatej“, u Vančury použité úspěšně, vkládá vesnickým strýcům do úst jako časté úsloví a ještě je rozvíjí o „tentočky“, čímž je posunuje z polohy postav lícených s nadhledem a odstupem do polohy Škrholů z kašpárkovin 1. republiky.

Další dvě dramatizace, které mám v písemné podobě k dispozici (dramatizaci Hadivadla, kterou pořídil tuším Josef Kovalčuk, jsem jen viděla; v základním přístupu se nelišila od obou následujících) jsou už ze světa otevřeného divadla. To znamená, že užívají volných přechodů z prostředí do prostředí, aniž by si autoři lámali hlavu s přestavbami a členěním do obrazů či dějství. Znamená to, že postavy jsou demonstrovány a nejsou ztvárňovány v realistické, popisné a psychologicky zevrubné podobě, že je Vančurovo vyprávění prezentováno právě jako vyprávění, a nikterak se neomlouvá epičnost textu.

Dramatizaci Karla Vašíčka, určenou původně pro Divadlo Petra Bezruče, kde se hrála někdy v polovině 60. let, znám z úpravy Marie Víkové. Ta byla přizpůsobena pro žáky porubské LŠU ve věku 14-15 let, kteří ji sehráli v r. 1974. Olga Strnadová Kubulu zdramatizovala pro mladší děti, od 8 do 12 let, ze ZUŠ v Žamberku; inscenace by snad mohla vzniknout v tomto školním roce. Myslím, že ani ne tak dobrou nebo způsobem vzniku, jako spíše věkem hrajících dětí jsou dány některé rozdíly mezi nimi.

Dramatizace Vašíčka a Vikové je rozsáhlejší a je rozdělena na dva díly. Předěly jednotlivých scén — situací tvoří jednak vyprávěcí party, jednak střídme a citlivě uplatněné Halasovo čtyřverší: „Když probudí se hlina, je to myš. / Je-li sklu zima, zaroste větvičkama. / Ryba je hastrmaní lžička. Víš. / A slza? Slza je voda, co je sama.“ Tedy text, který na první pohled tématicky a žánrově s Vančurou nemá mnoho společného, ale který posiluje a zdůrazňuje jeho obraznost a vyvolává asociace (příroda, zima, samota a jiné), které s Vančurou vnitřně souzní. Vyprávěcí part je rozdělen mezi jednotlivé sólisty a často přechází od jednoho k druhému i uprostřed věty. Je členěn tak, aby vyprávěči — komentátoři v náznaku reprezentovali určitý vztah, postoj k věcem (posměvačnost replik chlapců, náznak protikladu mezi dvěma děvčaty apod.). Nevznikají tím ovšem dialogy mezi aktéry, je to stále Vančurovo vyprávění a komentář, nepůsobí jedna postava na druhou, a ostatně to ani postavy nejsou — jsou to právě jen aktéři, kteří způsobem interpretace Vančurova textu vyjadřují svoje osobní stanovisko. Proto jsou tyto sólové vyprávěči v textu označeni skutečnými křestními jmény porubských dětí.

Olga Strnadová volila poněkud jiný postup: vyprávěče reprezentuje chór — skupina dětí, a dokonce jsou tu i kolektivní postavy těch osob příběhu, které jsou dětem věkově a charakterem vzdáleny — kováře, rychtáře, řečníka Burdyburděry. Postavy dvou holčiček, Lízy a Marjánky, se vydělují z chóru použitím charakteristického kostýmního znaku (mašle do vlasů). Kubula a Barbucha jsou loutky, Kubu Kubikulu hraje učitelka. Hra je členěna jen proměnami chóru a kolektivních postav, přeskupováním dětí a scénografických prvků a především vyprávěcím partem. U obou dramatizátorek je shodný scénografický princip. Olga Strnadová vytváří scénu přeskupováním a různým využíváním tří velkých hrnců, Marie Viková dvou židlí. Obě inscenátorky se shodují i v principu kostýmování — na základním univerzálním oblečení do kamaší či punčocháčů a triček nebo halen střídme, ale jednoznačné kostýmní doplňky a podle potřeby i rekvizity.

Obě dramatizace se také shodují v základním přístupu k předloze. Redukce je nutná, to je dáno už rozsahem Vančurovy prózy. Je však potřebná i proto, že závěrečné části děje (od vyvedení Kubuly, Kubu a Barbuchy z vězení přes soud, všeobecnou vesnickou strkanici, cirkusové kousky Kubulovy, zásah dětí z Houbyhou-

biček, Lízínčinu historku se ztraceným čtyrákem až po závěrečné rozhodnutí vzít Kubu s Kubulou ke kovářovým a dát jim pravidelnou existenci a ještě pak přečarování Barbuchy v pudlíka) jsou rozdrobeny do příliš mnoha epizod, které ztrácejí dějový tah (i při čtení se mi stává, že ztrácím nit). U Vikové dojde pod vlivem dětí k smíru mezi rychtářem a povedenou trojicí a o jejich dalším osudu se dozvíáme z kratičkého závěru jedné z vyprávěček. Olga Strnadová tento závěr vypouští, končí vyjádřením lásky dětí k Barbuchovi a Kubulovi, posunuje tak téma od strachu k přátelství a vzájemnosti mladých a malých lidských i nelidských bytostí. Obě dramatizace tedy redukuje dějová fakta, peripetie, epizody a postavy, ale zachovávají základy struktury díla. Vedle hlavní dějové linie přebírají i Vančurův autorský komentář (přirozeně také krácený), jeho styl a jazyk. Redukce, eliminace, selekce je tedy při značných zásazích do textu a dokonce i do tématu mnohem šetrnější k Vančurovi, než Hartlův přístup — zachování maxima textu, ale jeho posun do jiných poloh stylových.

Ukázka z dramatizace

Olgy Strnadové (závěr)
Děti vytvoří zepředu z vařeček mříž, přes toto okénko si povídají s Kubulou, Kubou a Barbuchou.

- 1.: Chudák medvídek.
- 2.: Neměl tolik zlobit, filuta jeden.
- 3.: Kuba je přece počestný medvěďár.
- 4.: Ale má prý spolky se strašidly.
- 5.: Co na tom?

Všechny děti: Jsou prostě veselá kopa.

Mříž zmizí, všichni se skamárádí a zpívají; postava rychtáře z dětí zakryje vězení s vězni.

Rychtář: Svolává se soud! Svolává se soud!

Chór: Rychtář si na veřejné řeči nepotrpěl, a taky že ho strašidlo zranilo do huby, dostal slovo starý Burdyburděra. A to byl předříkávač!

Z dětí se vytvoří postava Burdyburděry sjednocená postojem.

Burdyburděra: Pěkně vás vítám do rady, sousedé, sedněte si jak můžete, ale protože jsme na rybníce, tak vám to neradím. Abych tak řekl, mám vám říct, že mi řekl rychtář — tento — abych řekl — tento, že se děje — tento spuštění lidu — tento — tentononc ... tento ...

Zpočátku mluví děti jako jeden, od prvního „tento“ se jednota rozpadá a nakonec se rozpadá i postava.

Děti a odsouzení: Tohle je nějaký soud? Kozla starého. Kde

jsou ty časy, kdy jsme si věc vyrovnali pořádným štulcem sami?!

Chór (v řadě): Vypověděti řeči konšelů bývá zdoluhavé, a protože za nic nestojí, nechme jejich jazyk ležeti v hubě. To by bylo (dětí mluví jednotlivě nebo po skupinkách):

- 1.: Že se tropí neucta k ouřadu.
- 2.: Že jsou strašidla zakázána.
- 3.: Že se nesmí žduchat do mostku, aby celý skecnul na zem.
- 4.: Že pro smích už bylo moc lidí zavřenejch.
- 5.: Že děti jsou samé skotačení a nezdoba a tentononc ...

Všichni: ... a tentononc a tentononc ...

Chór (v řadě): Lidičky, nechte té důstojnosti, svlékněte to a my vám z těch vzácných vlastností naděláme strašáků, nebo je rozřežeme do řezanky, nebo jimi nakrmíme housery! Jaképak soudy s takovými veselými chlapíky?!

Líza: Medvěde, jdu tě zachránit!

Děti: Medvěde, tuláku, my tě máme rádi.

Marjánka: Barbucho, moje milé strašidlo!

Děti: Barbucho, zůstaň u nás. My vás máme rádi.

Začíná veselice, středem pozornosti je nejdříve medvěd, potom strašidlo, melodie Lízy — mazurka, tancuje se, melodie Marjánky — dovádění s Barbuchou.

Ozve se melodie tulácká — medvědova, na flétnu.

Všichni: Jó, za časů ušatých čepic bývaly náramné zimy — zběsile mrzlo, čepičáři šli ušaté čepice. Inu, svět byl ještě mladý a šmahem se věřilo na pohádky.

Bibliografické údaje

(1) Eva Foustková — vydala *Osvěta* 1952; (2) Václav Hartl — rozmnožila DILIA 1962; (3) Karel Vašíček a Marie Viková — vyšlo ve sborníku *Dětské divadlo 2 v nakladatelství Albatros* 1978; (4) Olga Strnadová: *Za časů ušatých čepic — vychází ve sborníku Inspirační pro dětskou dramaturgii (práce posluchačů třídy dramatické výchovy Východočeské lidové konzervatoře)*, vydává KKS Hradec Králové v roce 1990



K dramaturgii divadla poezie (12)

MAGNIFICAT

V ŠESTÉM ČÍSLE LOŇSKÉHO ROČNÍKU AS JSEM PUBLIKOVAT Článek „Sníh a samota Bohuslava Reynka“. Zmínil jsem v něm Reynkovu spolupráci se staroříšským Josefem Florianem a jeho edicí Dobré dílo. To charakterizuje Reynka na konci dvacátých a ve třicátých letech. Pominul jsem tehdy jeho válečnou a poválečnou spolupráci s kroměřížskou edicí Magnificat, v níž vydal r. 1940 svou Pietu a v r. 1946 Podzimní motýly. Vyšel zde i soubor deseti Reynkových suchých jehel, cyklus Sníh (Sněhy) s doprovodnými verši Zdeňka Rezníčka. V edici Magnificat publikovala i Suzanne Renaud (Křídla z popele, 1941 a Dveře v přitmi, 1947). Edice vycházela v letech 1939-1947, vyšlo v ní celkem 15 svazků. Reynek spolu se svými syny Danielem a Jířím výtvarně spolupracoval na osmi z nich, u sedmi je uveden jako překladatel. Vydavatelem edice byl Zdeněk Rezníček, dnes už téměř zapomenutý katolický básník, překladatel a esejista (1904-1975).

Šeď jitra monotonní v mrákotách,
pohledy do prázdna a beznaděje.

Omamná vůně rozprostřená v samotách,
paprsek dnes se v Božích rukách chvěje.

(Spočinutí, 1941)

Zdeněk (Zdenko) Rezníček se narodil v Třebíči, kde později absolvoval obchodní školu. V této souvislosti, a aby nedocházelo k záměně chci připomenout, že onen Rezníček, kterého zařadil Milan Kundera mezi deset českých literátů, kteří si zachovali a upevnili své jméno v kontextu světové literatury i v průběhu 70. a 80. let se jmenuje Pavel a narodil se r. 1942 v jiném západo-moravském městě, v Blansku. V životopisu Zdeňka Rezníčka v Brabcově slovníku je uvedeno, že spolupracoval při zakládání komunistické strany ve svém rodném městě. Vzhledem k minimu dalších uváděných údajů z jeho života může být tato informace značně zavádějící. Rezníčkova životní orientace, která ovlivnila veškerou jeho básnickou tvorbu a filosofii, byla po konverzi ve třicátých letech výlučně zaměřena k Bohu, pokoře, poslušnosti, chudobě a účtu a obdivu k Panně Marii. Odtud také název edice — Magnificat je první slovo katolické modlitby k Panně Marii.

Magnificat je také název francouzské vánoční písně, kterou znemožnila protektorátní cenzura Rezníčkovi vydat v r. 1942. Byla tedy vydána až r. 1946 jako 13. svazek stejnojmenné edice v překladu O. F. Bablera:

Magnificat!
Vzhůru už, vstaňte, probuďte se,
Na spaní teď už není čas!
Anděl nám divnou zprávu nese,
Pán že přichází spasit nás,
Narozen z Panny pějíci:
Magnificat anima mea Dominum!

Někdy na počátku 30. let se Rezníček sblížil a začal spolupracovat s Josefem Florianem. To a další zážitky, například jeho násilné vysídlení ze Znojma, kde pracoval jako hospodářský správce nemocnice, kterou po záboru Sudet pomáhá evakuovat a pak se ocitá sám, bez rodiny — a Rezníček byl rodinný člověk — na podřadném místě v mizerném podnájmu v Kroměříži. V této době se také sblíží s Bohuslavem Reynkem, který s ním tak intenzivně spolupracoval na jeho edici založené v době, kdy se světské hodnoty zhroutily a kdy zůstaly jen ty trvalé. B. Reynek charakterizoval Rezníčkovy verše jako „verše velké prostoty a plachého kouzla“ a charakterizoval svého přítele takto: „Zdeněk Rezníček je básník domova, domova v obojím smyslu. Básník rodiny a dětí a básník rodného kraje. Je krajinář, který lépe a raději vzpomíná na kopce, oblaka a lesy v přitmi jizby, než by dlouho bloudil v samotách a snášel stesk a nepohodu, déšť a úpal. Dokladem toho jsou básně vroucí, nadechnuté, tajemné jako květy mrazu na skle a jako zrozené pavoučí nad vodou ... Chráni svou idylu důvěrou a vzdechem, prosbou o pokoj, která bývá vyslyšena.“

Chalupy dědů
v špehýrkách dětských radostí,
chomáče došků,
rozkořipaná křídélka mladosti.

Doubravy zapomnění,
záštity pokořených,
vlahá rozednění
v jizbách zadumaných.

Obětí připravená
v peřince výsluní
pro srdce zasažená
temnotou havraní.

Zahrádky dědů,
nad vámi hvězdy drživaly sněm,
košaté lípy,
planoucí vatry slávy nad krajem.

(Soumraky prozřené, 1945)

Ale v životě Zdeňka Rezníčka, tohoto krajináře a spřažatele pavoučí, byly okamžiky, kdy nebylo možné nezaujmout jasný občanský postoj. Najdeme v jeho bibliografii titul Glosy z lahve (1945) — měl je opravdu dlouhou dobu za války zakopané v láhvi na zahrádě — v nichž básník odhaluje i svůj smysl pro kritiku a satiru a zaujímá zřetelný občanský postoj. Tady vytvořil verše tvrdé a nesmiřitelné:

Ta naše podařená vláda jedinou službu koná vlasti,
že přísluhujíc Říši, nechá Němce u nás krásti;
a oukradkem se na krádežích sama přizívajíc,
po vlastech zbožně volá: To všechno oni, my nic.

Později tuto svoji kritičnost k české malosti v zjemnělé formě používá např. ve vánočním „Vinšování“ z let 1947-48:

Kdybys v chlívě, měkkém seně
pokojně chtěl spát,
musel by ses Ježíšku můj
někde organizovat ...

žvanit, psát a službičkovat,
duši prodávat,
pak bys, mořen oslavami,
koutek našel snad ...

Při realizaci edice Magnificat v Kroměříži pomohla Rezníčkovi i ta okolnost, že ze stejných důvodů jako on přesídlil v téže době z Nového Jičína do Kroměříže se svou tiskárnou Karel Kryl, otec našeho písničkáře Rezníček nedisponoval žádným kapitálem a jeho edice krásných tisků byla zcela odkázána na komerční úspěch, který vzhledem k její určité výlučnosti nemohl být masový. Vkládal do této práce své omezené prostředky, pokračoval ve své práci za cenu nesmírných osobních obětí a za války i za cenu velké osobní stařečnosti a potřeboval pro ni podobně oddané a obětavé spolupracovníky. Jedním z nich byl právě Karel Kryl st. Ve sbírce Vysočina (1939) má Rezníček cyklus Ne nadarmo, věnovaný Františku Halasovi a uvozený verši:

Ne nadarmo,
by vzešlo,
semínko v zemi hyne.
Ne nadarmo,
nebe i peklo
pominou, však Slovo nepomine.

Takovou sílu vidí básník ve Slově Božím, takovou sílu má i jeho slovo. Tvorba básníka Zdeňka Rezníčka, která nikdy nevycházela soustavně, edice Magnificat je záležitost bibliofilská a po roce 1948 neměl už katolický lyrik naději na otištění, tuto sílu má. Náleží kontinuálně do proudu české duchovní lyriky a zasloužila by si bezpochyby reprezentativního výboru.

Pod lískami tmí se, dní,
domovina tichá, mlíková,
načechrává lože svatební.

Bílý šat jí potrhali havrani.
Domovina tichá, milovaná,
vonné tělo koupe v prameni.

Šláře noci svléká čistá panna.
Jitřenkovým svitem rumění
domovina tichá, milovaná.

Polibkům snů měkce odevzdána
očisťuje srdce v rosném plameni,
domovina tichá, milovaná.

[Soumraky prozářené, 1945]

Chťel jsem tímto článkem nejen seznámit čtenáře s dalším jménem, které ne svou vinou upadlo v zapomnutí, ale šlo mi také o naznačení možností dramaturgického hledání. Je nepochybné, že Bohuslav Reynek je silnější básnickou osobností než Zdeněk Řezníček. Je však stejně nepochybné, že by měli mít např. rovnocenné zastoupení v pořadu, který by se týkal činnosti a díla Josefa Floriána a jeho Staré Říše (ale o tom všem až někdy příště). Mělo by tomu tak být i proto, že to byl Řezníček, kdo svým trpělivým vydavatelským úsilím umožnil v určité (a nadmíru těžké) době Reynkovi, aby realizoval svou všestrannou aktivitu. A je tu především hluboká Víra, která oba autory spojuje a je tu i určitý společný životní pocit a postoj, který by nás mohl inspirovat i dnes. Ten je dán nejen oním sněhem a samotou, jak jsem to charakterizoval u Reynka, ale i těmi hodnotami naprosto subtilními, jako je rodina, jak je vyzná-

val Zdeněk Řezníček. Jsme to totiž my a On, který je stále s námi, kdo určuje běh našeho života. Tuto myšlenku vdechl Zdeněk Řezníček do Poselství svým třem dětem, které je datováno na Květnou neděli L. P. 1949:

Zem zpustošenou vášní vichřicími,
zázrakem lásky opět zúrodněte,
ať nejsme v úzkostech tak sami!
Ó děti, zpívejte a bděte,
po koutech tichých mezi panenkami,
ať nejsme v úzkostech tak sami,
když v sadě života se valem stmívá
a v duši žádost blaha pobolívá.
Ó děti, zpívejte a bděte,
něhou svých zraků domov podepřete!

Bibliografie:

Bibliografie: Samoty 1938 — Vysočina 1939 — Spočínutí 1941 — Sněhy 1941 — Glosy z lahve 1941-1943, 1945 — Soumraky prozářené 1945 — Ztlumený hlas 1948

Rukopisy: *Žernovy zítřků 1940 — Meditace v pološeru — Modrý sešit*

V pozůstalosti Zdeňka Řezníčka je ještě řada edičně nezpracovaných rukopisů.

PODĚKOVÁNÍ: *Za poskytnutí podkladů pro článek a za spolupráci autor děkuje paní Janě Paterové, dceři básníka.*

VZPOMÍNKA na vánoce v Brazílii

BRAZILSKÉ TROPICKÉ VÁNOCE s sebou přinášejí spoustu kouzelných obyčejů, z nichž některé jsou pro nás Evropany nezvyklé. Od severu po jih země provázejí oslavy narození Krista veselá a radostná zvykoslavi.

Brazílské děti před Štědrým dnem kladou na pěšiny a chodníky mech a lesklé kamínky, sypou do vody písek a barevné oblázky, protože věří, že tudy projedou nebeští jezdcí a projdou stáda bílých oveček. Děti i mládež se této činnosti věnují řadu dní, často po celou dobu vánočních prázdnin.

Jedno brazilské pořekadlo praví: kdo jednou postaví betlém, musí ho postavit sedmkrát. Někteří tvrdí, že je to kvůli šťastné sedmičce, která dopomůže ke štěstí, jiní zase soudí, že kdo tak učiní, dostane se do nebe. Tato tradice je v Brazílii všeobecně rozšířená. Dále se říká, že kdo na Štědrý den navštíví alespoň sedm betlémů, podaří se mu vykouzlit šťastný úsměv na tváři Jezulátka.

Na severu země se konají od vánoc až do Nového roku lidové slavnosti, kterým se říká „pastoris“ (pastýřské). Jsou to představení lidového divadla se zpěvem a tancem. Dětské herci (výhradně děvčátka) v místních krojích předvádějí tyto kratinké vstupy před jeslička-

mi. Scénky představují narození Ježíška. Vzdáleně bychom možná mohli tyto divadelní vstupy přirovnat k německým Krippenspielen. Zvyk předvádět narození Krista, jak víme, přecházel v Evropě z jedné země do druhé a rozšířil se po celém Starém světě. Brazilští kolónové tento obyčej přenesli do Jižní Ameriky, kde se tento druh oslav postupně proměnil v tzv. pastýřské slavnosti. Hudebníci, kteří stojí okolo malých pastýřek, hrají na kytaru, mandolínu, klarinet, malou kytaru — cavaquinho a bubínek — pandeiro, zatímco děvčátka s pastýřskými holemi, které jsou zdobené stuhami, směřují k jesličkám. Otáčejí se dokola nebo v půlobrazech, dělají kroky vpřed i vzad podle toho, jak jim hudba napoví.

V bahijském městě Santo Amaro začínal tento tanec zpěvem:

Kohout zpívá, mává křídly,
narodil se spasitel,
z výšin zpívají andělé
Glória in excelsis Deo...

Všichni zpěvem vítají příchod vánoc v tropické zemi. Je třeba rozlišovat mezi „pastoris“ — pastýřskými slavnostmi a „bailles pastoris“ — pastýřskými tanci, což není totéž. Zatímco v „pastoris“ tančí a

zpívají jenom děvčátka, v „bailles pastoris“, které jsou oblíbené zejména ve státech Bahia a Pernambuco, vystupují také chlapci. Pastýřské tance se předvádějí také před Betlémem. Na scénu přichází chlapec převlečený za žebřáka a zpívá o svých strastech:

Ach, já nebohý,
jaký to mám smutný život,
co všechno už jsem musel
zakusit
moje srdce zmírá,
je utrpením znavené...

Objeví se jiný chlapec, který představuje boháče; uslyší zpěv žebřáka. Na chvíli se zastaví, odepře však chudákově almužnu a pokračuje v cestě. Vtom přichází skupina pastýřek, které spěchají do Betléma za Jezulátkem. Když míjejí žebřáka, všechny ho obdarují a zpívají si při tom:

Pojďme rychle do Betléma
vítat toho dobrotivého boha,
jenž spojil naše srdce
pouty lásky.
Pospíchejme do té jeskyně,
v níž náš král
spatřil světlo světa...

V tuto chvíli se rozhrne závěs v rohu scény a vyjde ctnost — Láska; představuje ji děvčátko v modrém rouchu, ve vlasech má diadém. Na hrudi si přidržuje pravou rukou velké srdce z červeného saténu. Po obou stranách stojí andělé. Zobrazují ochranu, kterou nebesa dávají lidem dobrého srdce. To je nosný moment pastýřského tance; malé pastýřky přestanou tancovat a zdraví Lásku:

Glória, glória Láске!

Žebrák se zvedne ze země a připojí se ke sborovému zpěvu sólem:

Glória nejvyššímu dobru!

Láska sestoupí mezi ostatní, podá žebřákovi měšec plný zlata a postupně klade korunu na hlavu všem pastýřkám za to, že se slitovaly nad chudákem. Bohatý lakomý muž, který odmítl žebřáka obdarovat, pochopí, že zhřešil proti lásce a lituje svého činu a je mu odpuštěno. Na závěr všichni — Láska, andělé, pastýřky, žebřák i bohaté pokleknu před jesličkami, pomodlí se a pomalu opouštějí scénu s písní:

Nechť je Ježíš navěky
naše věčná láska,
naše sladká útěcha,
naš spasitel...

Tato jednoduchá scénka je jakýmsi ponaučením u příležitosti oslav Kristova narození. Někde se tomuto typu lidového divadla říká: „Baile da Caridade“, což bychom mohli přeložit asi jako Tanec lásky nebo Tanec milosrdenství. Je to jeden z nejpůvabnějších brazilských vánočních obyčejů.

O vánocích se zaplní také ulice měst na severu Brazílie a až do období karnevalu se všude objevují skupiny pastýřů, kteří tancem a zpěvem oslavují Vykupitelstvo narození. Obvykle se dělí na dvě řady — modrou a nachovou. Zpívají a předvádějí některé výjevy a postavy z Betléma (krále Heroda, „Lusbela“, tj. Lucifera — zlého anděla, „Gabriela“, tj. Gabriela — dobrého anděla) a další biblické postavy.

Ze státu Bahije pochází také jeden zajímavý obyčej, kterému se říká „Rancho“. Skupina mužů a žen předvádí pastýře a pastýřky, kteří jdou do Betléma klanět se novorozenci. Jde o vážné oslavy, kterých se vždy účastní celé rodiny. Každá rodina si zvolí svou barvu, kterou pak svým oblečením reprezentuje až do konce oslav. Děvčátka mohou být oblečena v rouse nevěsty. Rodiny se v průvodu sdružují do skupin po dvou a dál krácejí ve smíšených dvojicích jako pastýř a pastýřka. Muž nese bubínek a žena kastaněty. Průvod otevírá skupina hudebníků, vpředu kráčí muž s lucernou. Členové karnevalového spolku „Rancho“ se zastaví ve všech domech, kde jsou vystaveny jesličky. Vejdou dovnitř, pokloní se spasiteli a pokračují dál. Tyto oslavy trvají několik dní, z nichž nejveselejší je Den králů, který je posledním dnem jesliček.

Během brazilských vánoc se mají každý den posunout betlémské sošky tří králů o kousek blíž k jesličkám, až se na Tři krále dotknou Ježíškovy kolenky. Tentýž večer se jesličky zase uloží.

Ve státě São Paulo se na Tři krále pořádá tzv. rej králů — „folia de reis“. Účastníci karnevalu v čele s muzikanty, kteří hrají na ozvučnou desku (rezonanční skříně), velký buben — bombo, kytaru, reco—reco a bubínek — pandeiro, vyjdou do ulic. Hudebníky doprovází muž s maskou, dělá piruety, salta mortale, žertuje s přihlížejícími diváky, oslovuje zvědavce, kteří se vyklánějí z oken, a dovádějí s dětmi, které utíkají za ním. Někdy před muzikanty kráčí muž s transparentem, na kterém je obraz tří králů. Veselý průvod je znamením, že je čas jesličky uklidit do krabice a počkat zase až do příštích vánoc.

Obyvatelé brazilského vnitrozemí, zejména státu Minas Gerais, také mají svůj vlastní tříkrálový rej. Většinou se ho účastní ti, kteří dali v průběhu roku slib na základě přání, jež se jim splnilo. Vytvoří skupinky, které tančí od Štědrého večera až do svátku Tří králů. Vedou je dva muži v maskách, jejichž úkolem je udávat krok a rytmus zpěvu dlouhými zdobenými holemi. Průvod prochází ulicemi měst a vesnic po celou noc. Zpívají se písně oslavující vánoce, Jezulátko, tři krále a podobně. Průvod není možné opustit uprostřed veselice, jinak by se to považovalo za výraz slabosti či chabé víry. Opakovaně se zpívají jednoduché veršované písně:

Dobří lidé, poslouchejte,
o tom, jak z východu
přišli tři králové,
Pane tohoto domu,
slituj se nad těmi,
co stojí venku:
obdaruj nás jako krále
a my zase odejdeme...

Pán domu pustí lidové zpěváky dál, doveče je k betlému, kde se všichni pomodlí. Poutníci pak dostanou napít a ochutnají sladkosti.

„Folias de reis“ se slaví po celé Brazílii. V jižním státě Rio Grande do Sul se tyto karnevalové spolky nazývají „Ternos“. Scházejí se navečer a v noci z pátého na šestého ledna; navštěvují domy, kde je vystavený betlém. Zpívají na ulici staré tradiční příběhy, které líčí krásu a kouzlo vánoce a opěvují jesličky. Zpěváci pak vejdou do domu, jedí a pijí a po modlitbě pokračují dále.

Ve státě Goiás nechodí karnevalové skupiny pěšky, nýbrž jedou na koních. Tamní farmáři a bohatí obyvatelé se předhánějí, kdo bude mít tu čest tanečnický přijmout. Karnevalová skupina si vybere dům jednoho z nich a večer na Tři krále ho navštíví. Poutníci zpívají nejdříve venku před domem dávné písně, pak seskočí z koní, vejdou dovnitř a u

betléma zhasí své svítilny, které do té doby drželi v ruce. Pomodlí se, každý v duchu vysloví své přání a dá slib. Pán domu jim nabídne občerstvení a různé pamlsky. Tance a zpěvy trvají až do rána 7. ledna. Než poutníci opustí dům hostitele, pomohou paní domu při odstrojování jesliček.

DAGMAR
STREJČKOVÁ

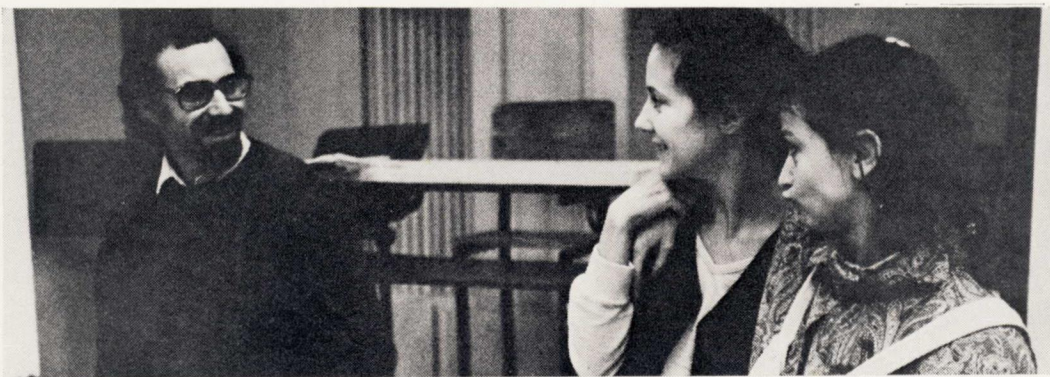
SČDO POŽADUJE VĚTŠÍ ÚČAST NA PŘEHLEDKÁCH

1. prosince 1990 jednal Ústřední výbor SČDO: ● pozitivně hodnotil práci kulturního střediska SČDO v Krymské ulici. Počítá se s rozšířením jeho činnosti pro obyvatele Prahy 10. Uvažuje se o pořádání burz, koncertů, besed a divadelních představení.

● SČDO zásadně požaduje větší míru účasti na všech přehlídkách a je připraven prostřednictvím svých regionálních orgánů zabezpečit uspořádání v konkrétních místech. Bude spolupracovat se všemi institucemi, neboť přehlídky považuje pro rozvoj amatérského divadla za nezastupitelné.

● V souvislosti s pořádáním svazových přehlídek (Želeč — jednoaktovky, Přerov — Pohár, Loutkářské Louny, individuální výstupy s loutkou), se uvažuje, že přehlídkou členských ochotnických souborů se stane Karlovarský Harlekýn, který by tak převzal tradici Štramberka.





ISSN 0002-6786

