# AMATÉRSKÁ SCÉNA

11/12/89

Báj o Krysaři

Túra po vrcholech sezóny 88-89

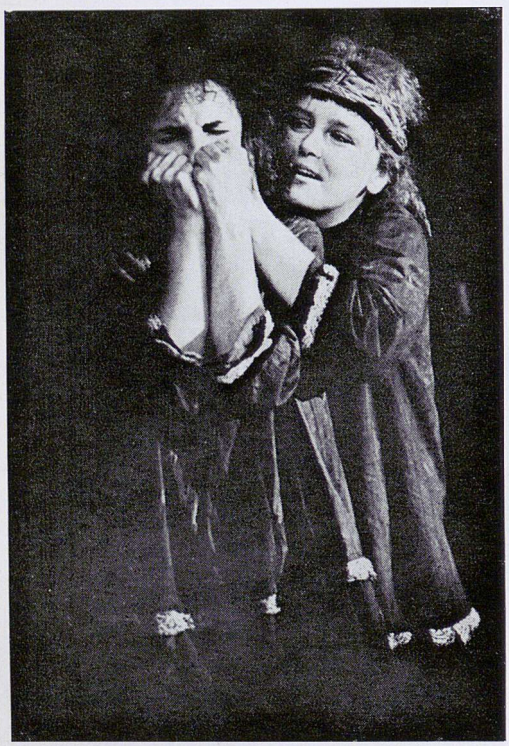
CENA 8 Kčs

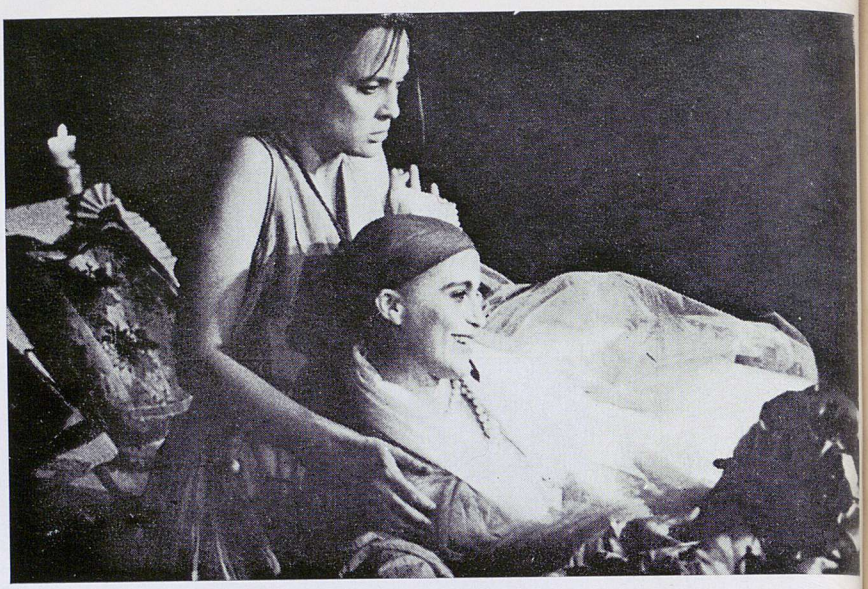
# Služky + služky

Genetovy Služky se objevily dvakrát na pražských jevištích. Snímky GÜNTERA BARTOŠE přibližují obě inscenace – DS Lucerna (1, 3) a studentů pražské DAMU (k recenzi Aleše Kisila na str. 24).

1

2





3

4

5

NA TITULU DIVADELNÍ KLUB JIRÁSEK PŘI SKP ČESKÁ LÍPA – M. BULGAKOV, V. KLAPKA: MISTR A MARKÉTKA
FOTO JIŘÍ GLÜCK

## Z JEDNÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

9. září se v Praze na svém řádném zasedání sešlo předsednictvo ÚV Svazu českých divadelních ochotníků. V první části jednání zhodnotilo průběh a význam akcí ochotnického divadla, které se uskutečnily v mezidobí dvou zasedání. Pozitivně byla zejména hodnocena účast SČDO na letošním 59. Jiráskově Hronově, na němž Svaz uspořádal Večer přátelství složený z nejlepších ukázek svazových akcí, jako byly Pohárek SČDO 1989 a přehlídka jednoaktovek v Želči. V rámci Hronova proběhl také samostatný diskusní klub režisérské školy SČDO.

Úspěšně probíhá režisérská škola Svazu. Byla zakončena teoretická část výuky, na kterou nyní navážou konzultace k absolventským představením a jejich příprava. Zakončení školy spolu s předáním osvědčení bude provedeno na 60. JH. Do školy bylo přijato 42 účastníků, do závěrečné fáze jich postoupilo 35. Tři nejlepší absolventská představení budou předvedena na IV. Štramberku 1990. Se zahájením dalšího běhu školy se počítá na podzim 1991. Ve stejném roce by měla být zahájena i výuka v dalším běhu scénografické školy SČDO.

V další části jednání předsednictvo projednalo Zásady diferencovaného přístupu k amatérským loutkářským souborům, které pro ÚKVČ zpracovalo předsednictvo SAL SČDO, a ztotožnilo se s jejich závěry.

Ve II. pololetí t. r. proběhnou v sedmi krajích a také v rámci SAL konference zájmové organizace. Zástupcům z jednotlivých krajů byly proto připomenuty náležitosti, které jsou s pořádáním konferencí ve smyslu stanov a jednacího řádu SČDO stanoveny. **(psl)**

* * *

**Vážení čtenáři**
**Amatérské scény!**

Vzhledem k tomu, že se datum expedice našeho časopisu v průběhu tohoto roku postupně odsouvalo až na samý konec kalendářního měsíce a AS se proto dostávala do Vašich rukou většinou až v polovině měsíce následujícího, rozhodli jsme se přistoupit k určitým redakčně výrobním opatřením, která podmínila vznik tohoto mimořádného dvojčísla. Jeho výrobou (za laskavého pochopení tiskárny ve Vyškově) „ušetříme" jeden měsíc a konečný důsledek Vás nepochybně potěší: počínaje číslem 1/90 byste měli mít možnost začíst se do stránek AS již na začátku každého měsíce!

Loučíme se tedy s Vámi v tomto roce poněkud dříve s přáním všeho nej . . . do roku příštího a těšíme se na včasnější shledávání.

**REDAKCE**

# Obsah


| | | |
|---|---|---|
| 2 | S AUCASSINEM ZA LA MANCHE LONDÝNSKÉ DIVADLO V TŘEBÍČI | J. Dejl |
| 4 | DÍLNA BEZ PONKŮ, ALE S NADŠENÍM (Národní divadelní dílna ŠP v Šumperku) | M. Pivovar |
| 10 | GULF OF THE FARALLONES: UDRŽOVÁNÍ ROVNOVÁHY | I. Košut |
| 12 | DVEŘE DOKOŘÁN (Prévert v Mělníku) | E. Machková J. Jedličková |
| 14 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE (Ivan Rajmont) | J. Černý |
| 16 | DIVADLO JAKO OBČANSKÝ POSTOJ (Rozhovor s B. Uhlárem) | A. Grusková |
| 19 | DRAMATURGICKÁ DÍLNA (Báj o Krysaři) | A. Zemančíková |
| 22 | DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ (Umělecké cítění a ekologie) | J. Vostrý |
| 24 | NA HRANICÍCH MOŽNOSTÍ (Dvakrát Genetovy Služky) | A. Kisil |
| 25 | PRŮHLEDY (Bytím divadla je komunikace) | J. Císař |
| 26 | TÚRA PO VRCHOLECH SEZÓNY 88–89 (ANKETA) | |
| 28 | SOUSTŘEDĚNÍ INVESTIC DIVADELNÍCH PŘÁNÍ | A. Vylíčil |
| 30 | ANKETA | |
| 32 | HATTRICK (Studia Volyně) | Z. Pošíval |
| 36 | ANKETA | |
| 38 | KAROLINKA V ČASOVÉ TÍSNI | V. Závodský |
| 39 | ANKETA | |
| 42 | STRUČNÉ QAŠŇÁKA NALAJNOVÁNÍ | I. Markvart |
| 44 | JAK JSEM PROBYL 59. JH | D. Zakopal |
| 45 | ŘÁDKY ZA TREST | L. Lázňovská |
| 46 | TECHNIKY TVOŘIVÉHO MYŠLENÍ (Demonstrace i praxe s P. Scherhauferem) | D. Zakopal |
| 48 | O PSECH (A NEJEN O NICH) | |



AMATÉRSKÁ SCÉNA 11/12/89

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu
ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)
Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1
Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH
Redaktor IVO MARKVART
Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ
ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, s. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS–ÚED Praha, záv. 01 – AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS–ÚED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS–ÚED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9, Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, záv. 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 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací
Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 3. 10. 1989

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1989
46 027

# S Aucassinem za La Manche

**Po vítězství na Wolkrově Prostějově v roce 1987 s inscenací O věrném milování Aucassina a Nicoletty byl Dramatický klub MěstDPM a SKP Třebíč vyslán ministerstvem kultury na výměnný pobyt s Curtain Theatre Londýn. Cestou se měl soubor ještě zastavit na několik dnů v Belgii u souboru Panta Rhei v Overmere u Gentu.**

## Kdy a kde

*Vyjíždíme ve středu 14. června 1989. Je krásné počasí a mimochodem bude celou dobu našeho putování. Ještě přilepit ceduli s firmou Aucassin a Nicoletta — Czechoslovakia, zamávat rodičům a za 14 dní na shledanou. Cesta přes Prahu na Rozvadov uběhla spokojeně a bude tak ubíhat celou dobu naší cesty. Celní přechod, vše je v naprostém pořádku, usínáme a je čtvrtek. Ráno nezbytná káva uvařená na odpočívadle, prohlídka největšího civilního letiště ve Frankfurtu n./M., zastávka v Kolíně nad Rýnem. Tady jsme před katedrálou viděli demonstraci školáků. Za co že demonstrovali? Za menší počet žáků ve třídách (25 je jim moc) a větší počet učitelů. Zajímavé. A jedeme dál. Hraniční přechod Aschen a jsme v Belgii. Mijíme Brusel a už hledáme první cíl naší cesty — městečko Overmere. Vjíždíme na náměstíčko, vítají nás členové místního souboru Panta Rhei v kostýmech s nezbytným přípitkem, colou a koláči s marcipánem. A nebudete věřit, vzniklo přátelství na první pohled. Amatérské divadlo má v Belgii velkou tradici a má charakter spíše spolkové činnosti. Lidé se rádi setkávají a někteří např. hrají divadlo, a asi ne špatně, neboť soubor Panta Rhei zcestoval celý svět — Indii, Japonsko, Mexiko, Československo a letos pojedou na Antily. A každý rok v srpnu celý týden inscenují muzikál či operetu pro 4500 diváků v hledišti. Hraje 300 herců, kteří se sdružili z několika okolních souborů za tímto účelem, v přírodním amfiteátru u jezera. Belgičané jsou velmi družní a pohostinní lidé. Bydlíme v domácnostech, což je výborné, neboť poznáváme život z té nejbližší vzdálenosti. Co všechno se dá zvládnout za tři dny? Překrásné starobylé Bruggy, perla architektury, s památkami od románského slohu až po renesanci, originál od Michelangela; zajímavý Gent, oslnivý Brusel i s čurajícím chlapečkem, samotné Overmere, naše vystoupení (nadšeně přijaté, ale o tom dále). K nejnáročnějším okamžikům patřilo přijetí starostou Overmere na místní radnici. Náš soubor se na to jaksepatří hodil do gala. Kluci obleky, motýlky, kravaty, holky jak růžičky. I hostitelé byli mile překvapeni.*

*Po slavnostních projevech následovala velká slavnost u jezera — sjelo se na 200 lidí, zpíval místní sbor — dokonce tři české písně a česky. Ale to už je pondělí ráno, loučíme se, celé náměstí brečí. Na shledanou příští rok v dubnu v Třebíči.*

*Jedeme směr Ostende, vyjíždíme na trajekt, vycházíme na horní paluby a vyjíždíme na kanál La Manche. Sluníčko pálí, obloha je blankytná, vlny šplouchají. Tuhle idylu sem tam kazí jen nepořádek ve vodě. Já osobně bych neplaval. A už vidíme bílé útesy doverské. Tak tedy tamhle je Anglie — pardon — Velká Británie. A je tu celní kontrola. A tvrdá. Prý se bojí bomb a hašiše. V tomto směru s námi problémy neměli. A už je tu Kevin. Tedy pan Kevin Dowsett — vedoucí našeho hostitelského souboru v Curtain Theatre London, profesionální herec a režisér, 36 let, otec dvou dcer, ješák. Stal se miláčkem celého našeho souboru. Zná nás zpaměti jmény: naučil se několik českých slov na rozdíl ode mne, kterému i ta nejjednodušší anglická slova činí problémy. Jsme hosty Curtain Theatre.*

*Sedm dní v Londýně, to je spousta dojmů a zážitků. Spíme opět v rodinách, a protože členové souboru a naši dočasní domácí bydlí po celém Londýně, tedy velkoměstě, cestujeme denně 1/2—2 hodiny. Jak kdo. Poznáváme pověstné londýnské metro — nejstarší na světě, nejspletitější, pěkně drahé a taky pěkně špinavé. Jezdíme patrovými autobusy, auty, chodíme pěšky. Jak kdo. Odehrajeme tři představení — kousek od Londýna ve starobylém St. Albans, v dívčí bangladéšské škole (kde nám na závěr děvčata předvedla nádherné indické tance) a potom v Curtain Theatre. To bylo nejkrásnější představení, ale pro naše londýnské přátele i smutné, neboť bylo zároveň i poslední v tomto překrásném divadélku — nemají na nájem (tak tu bude skladiště). A potom krásný společný večer dramatické hry, kde jsme improvizovali a hráli si a zjistili, že vlastně pracujeme úplně stejnými metodami. A potom pochopitelně Londýn. Člověk by potřeboval ne týden, ale alespoň měsíc. Starobylý Tower a v něm zlatý poklad s královskými korunami, Temže, Big Ben, Westminsterské opatství, Horní a Dolní sněmovna — tedy lordové žádná důstojnost, klidně měli nohy na opěradlech, prý se zrovna projednávaly bezvýznamné problémy; muzeum madame Tussaud. (...) (...)*

*Vedení zájezdu bylo přijato v County Hall, což je jakési centrum kulturních a školských institucí v Londýně. A dozvěděli jsme se, že i oni mají problémy s financemi na školství a kulturu. Při posledním londýnském vystoupení s námi účinkoval i dětský soubor z Virginie v USA, a nutno po pravdě říci, že nic moc. Jakási směs klasických bajek, hráli i s loutkami, přehrávali — asi tak naše okresní úroveň. A už je tu poslední diskotéka, neděle ráno opět slzičky — na shledanou v srpnu a jedeme na jih Anglie do Farehamu, kde jsme hosty Drama centre. Opět jsme u moře. Koupání je tady lepší, než bylo v Doveru — tam jsme pěkně drkotali zuby —, kdeže byl teplý Golfský proud. Prohlédli jsme si starobylý Winchester, zahráli poslední představení. A je úterý ráno. Jedeme po pobřeží směr Dover, zastavíme se v lázních Eastbourne, kde navštívíme hernu plnou automatů a okusíme vášeň hazardních hráčů s 80 pencemi. Ale Jirka stačí s vypůjčenou dvacetipencí vyhrát digitálky. A už je tu trajekt. Ahoj Kevine, ahoj Anglie, ahoj bílé útesy doverské.*

## Co a jak

*Soubor byl vyslán na cesty se hrou O věrném milování Ancassina a Nicoletty, která je obrazem o věčné síle lásky, ale přitom je to autentické podobenství o dnešních mladých lidech. Na cestu jsme se dlouho připravovali. Pan profesor Ošmara některé vybrané části hry přeložil do angličtiny a Irena Nosková je perfektně se souborem nadřela.*

*Všech pět představení, jak v Belgii, tak v Anglii, bylo nadšeně a s ovacemi přijato. Všichni vysoce hodnotili stylizaci a metaforičnost představení, práci s rekvizitami, muzikálnost, autentičnost, kolektivnost a disciplinovanost účinkujících, snahu o kontakt s diváky.*

*V závěrečném slově vedoucí Kevin Dowsett v Curtain Theatre konstatoval, že můžeme být hrdi na naši mládež, která dokáže vytvořit takové krásné představení a dovede se chovat tak, jak předvedla při všech společných akcích, ale i u svých hostitelů.*

*Lze jen poděkovat ministerstvu kultury a ÚKVČ Praha za realizaci naší cesty. Byla tak oceněna několikaletá úspěšná práce mladého kolektivu. Sluší se poděkovat i všem účastníkům zájezdu, neboť každý z nich svým způsobem přispěl k jeho úspěšnému průběhu.*

# Londýnské divadlo v Třebíči

*Od 31. července do 9. srpna 1989 byl hostem Dramatického klubu Třebíč londýnský soubor Curtain Theatre London. Šlo o druhou část recipročního výměnného pobytu.*

* * *

*Přijelo 24 mladých lidí ve věku od 17 do 21 let, jejich 4 vedoucí — režisér Kevin Dowsett, hudebník Christopher Harrison, herečka Anna Sullivanová, výtvarnice Wendy Tomlinsonová a dva řidiči Derek a Singh.*

* * *

*Soubor u nás reprezentoval anglické divadlo hrou Petticoat Rebelion — Spodničková rebelie (režie Kevin Dowset). Je to příběh sufražetek, které v minulém století bojovaly za rovnoprávnost. Tragický příběh žen, které neváhaly položit i svůj život za uznání svých základních lidských práv, byl hrán mladými herci s plným nasazením, ponorem do hry, výraznou expresivitou, někdy až naturalismem, ale zároveň s nadhledem a osobním přístupem k látce, která se nám zdá pro tento věk náročná. Scéna byla náznaková, využívala pouze tří různě vysokých štaflí, těl herců, jednoduchých rekvizit. Kostýmy byly dobově stylizované, podmanivý hudební doprovod tvořila harmonika a buben a různé rytmické nástroje. Herecké, pěvecké a pohybové schopnosti mladých herců byly na vysoké úrovni, někdy až profesionální. Zajímavě byly zapojeny i dvě inspicientky, neboť herci byli po celou dobu představení na scéně. Řadu slov a vět zvládli Angličané česky, dokázali se i neuvěřitelně rychle přizpůsobit rozdílným herním prostorům. Do představení byli zapojeni i dva členové dramatického klubu Igor Dostálek a Lenka Šuhajová, kteří vystupovali ve třech důležitějších místech hry s českým textem (mimochodem — Londýnští pro ně přivezli i kostýmy). Jednotlivé části hry, která více než souvislým příběhem byla sledem kratších scén, byly ohlašovány cedulemi s českými názvy míst děje. Těžko vyzvedávat jednotlivé herecké výkony, neboť všichni byli opravdu skvělí, ale za všechny je snad přece možné připomenout nezapomenutelný pěvecký výkon sedmnáctileté Josie Bensonové, který není zvláště u nás běžně k slyšení. Ale diváci jistě nezapomenou i na scény jako např. Hudební divadlo, Velký kocour, Nucené krmení, Smrt Emily Wilding-Davidsonové aj. Hodinové představení končilo nádhernou sborovou písní Christophera Harrisona o tom, že boj žen pokračuje dál. A diváci právem na všech třech štacích odměnili soubor bouřlivými ovacemi.*

Z vystoupení souboru Curtain Theatre London

* * *

*V Třebíči přišlo do sálu KVZ na Koněvově ul. nečekaných 300 diváků (nedostávaly se židle) a určitě neodcházeli zklamáni. V Telči na nádherném nádvoří zámku nadšeně aplaudovalo 550 účastníků představení, které bylo současně zahájením telčských folkových a divadelních prázdnin (brněnská redakce Čs. televize zde natočila rozhovor s Kevinem Dowsettem a šot z představení). Opravdovým vyvrcholením se stalo večerní vystoupení při umělém osvětlení na překrásném, zcela zaplněném romantickém nádvoří vranovského zámku, které bylo svědkem strhujícího třetího vystoupení.*

* * *

*Náš soubor připravil londýnským přátelům bohatý program, během kterého poznávali alespoň některé krásy naší vlasti. Okouzlila je naše Praha, dostali se dokonce na Novou scénu ND, prohlédli si i historickou budovu Zlaté kapličky, byli nadšeni Pražským hradem a Královskou cestou. Zhlédli i dvě představení Černého divadla. V našem kraji se prošli a projeli Moravským krasem, prozpívali večer ve vinném sklípku, prohlédli si Brno, byli nadšeni zámky v Telči a Vranově, strávili překrásný večer u táboráku na Jalovci (nechtělo se domů a Beatles zněli nocí) a pochopitelně si prohlédli Třebíč.*

* * *

*Ale hlavně vzniklo překrásné a upřímné přátelství mezi oběma soubory, které nešustilo papírem a prázdnými velkými slovy, ale opravdu tlouklo v srdcích. A tak se nelze divit, že při odjezdu brečeli všichni a nikdo se za slzy nestyděl. A co si můžem víc přát, než když zjistíme, že lidé, a nejen ti mladí, jsou schopni se domluvit a porozumět si na celém světě, ať jsou bílí nebo černí, z východu nebo západu. A v tom spatřuji největší přínos tohoto výměnného pobytu.*

**JAROSLAV DEJL**
FOTO JIŘÍ SLÁMA

# DÍLNA BEZ PONKŮ, ale s nadšením

## NEZBYTNÝ ÚVOD

Národní divadelní dílna probíhá vždy v pauze mezi jednotlivými ročníky Šrámkova Písku. To ovšem neznamená, že by byla pouhou vycpávkou této mezery — bez nadsázky mohu říci, že svou hodnotou se tomuto festivalu nejméně vyrovná. Ostatně, znáte-li Dílnu, víte to sami. Neznáte-li a chcete znát, jeďte. Teď alespoň čtěte.

Pořadateli jsou ČÚV SSM a Ústav pro kulturně výchovnou činnost. Letošní ročník proběhl od 18. do 28. srpna v Šumperku. Dům kultury ROH PRAMET a jeho pracovníci přijali dílnu za svou již potřetí.

Nevím, jestli nebylo chybou pořadatelů, že předem nevyžadovali od účastníků potvrzení o mimořádné duševní i fyzické kondici. Posuďte sami:

8.00— 8.30 — taoistické cvičení TAI CHI CHUAN
8.00— 9.00 — snídaně
9.00—11.30 — práce ve třídách
11.30—12.30 — hlasově pohybová cvičení
12.30—13.00 — oběd
14.00—17.00 — práce ve třídách
17.00—18.00 — přednáška nebo video
18.00—19.00 — večeře
20.00—? — filmové nebo divadelní představení

A samozřejmě dlouho do noci diskuse a polemiky se sklenkou i bez.

*Karl Danskin (Gulf of the Farallones). Pouhá slova někdy nestačí . . .*

Podívejme se nejprve na suché, až výhružně znějící označení „práce ve třídách". V Šumperku jich bylo celkem šest, z toho čtyři základní. Snad ještě snesete jeden výčet:

třída — divadla poezie, lektor Radovan Lipus, posluchač režie DAMU;
— režijně dramaturgická, v čele Vladimír Morávek, absolvent JAMU, novopečený režisér DNP Brno;
— divadla prostředí, vedli členové amerického souboru GULF OF THE FARALLONES;
— žurnalistická pod vedením teoretiků Dany Tučkové a PhDr. Václava Königsmarka.

Sestavu doplnila soustředění dvou studiových souborů, Ha Divadla a Ochotnického kroužku z Brna.

## TRAGIKOMEDIE

V Praze už řádí náš první profesionální pouliční divadelník, pouliční divadlo vůbec u nás nabírá dech. I účastníci Dílny často vycházeli ven — i když většinou jen do parku u kulturního domu. A ukázalo se, že ještě uplyne hodně vody, než přestane být podobné počínání pozorováno s nedůvěrou a podezřením. I proto jsem se rozhodl popsat onu tragikomedii. Jako svědectví, z něhož je možno se poučit.

## EXPOZICE

Jeden z prvních dnů. Pozdní večer. V hotelích, kde bydlíme, převzal moc noční klid, kulturní dům je již uzavřen. Proto zpíváme v parku. Učíme člena amerického souboru naše lidové i nelidové, on dává k lepšímu písně „odtamtud". Přicházejí dva příslušníci a velice slušně se tážou, kdo jsme a co děláme. Odpovídáme, co je pravdou. Uznávají naše důvody, ale mají taky své: kdekdo v Šumperku by chtěl touhle dobou spát. To chápeme a odcházíme činit totéž.

## POEZIE JEDNA BÁSEŇ

„Zpočátku jsem se obával »skeptického hnití«, provázeného jízlivostí, planým tlacháním a netolerancí, což jsou jevy na dílnách a podobných akcích časté. Naštěstí k ničemu podobnému nedošlo. Členové třídy jsou k sobě velmi tolerantní, dokážou až do konce vyslechnout názory druhých, nehádají se. Navíc mají velkou chuť do práce, stále přinášejí nové nápady. Například včerejší noc se protáhla až do časných jitřních hodin, a to z ryze pracovních důvodů."

Slova Radka Lipuse mohu jen potvrdit. Důležitá ovšem byla i jeho úloha — práce by zdaleka nešla tak dobře bez jeho nenápadného usměrňování, bez citlivě, ale nekompromisně uplatňovaného práva veta Za východiska zvolil básně Víta Obrtela a prózu Richarda Brautigana V melounovém cukru. Dramatizací Obrtelovy básně HŘBITOVNÍ STRÁŽ se třída prezentovala již v polovině Dílny. Představení potěšilo především citem pro atmosféru a promyšleným využitím prostředí a rekvizit.

## KOLIZE

Večer. Jezírko v parku u kulturního domu. Kolem zapálené svíčky a lidé. Stojí, sedí, hledí do vody. Výmluvné mlčení, jen jeden hraje na kytaru a velmi tiše zpívá. Přicházejí první dva. Projdou, postojí, mlčí, odcházejí. Další přijíždějí. Zastaví, zhasnou světla, otevřou dveře, naslouchají, hledí do vody, mlčí. Tu však přijíždí další auto, jeden z pětice, která vyskočila, tlumeně vydává příkazy, zapojuje i ty již přítomné: „Vaše občanské průkazy. Co to znamená? Co ty svíčky? Odkud jste?" „Tady, z divadelní dílny," a následuje gesto směrem ke kulturnímu domu. Po chvilce listování občanským průkazem: „To není pravda, vy studujete vysokou školu!" Následuje likvidace svíček a strohý pokyn k odchodu. Činíme tak až poté, co auta a postavy zmizí z dohledu.

## REŽIJNĚ DRAMATURGICKÉ HLEDÁNÍ

Původní lektor Bohumil Nekolný se omluvil pro zdravotní důvody a lektorství se na poslední chvíli ujal Vladimír Morávek. Má slovo: „Na celou přípravu jsem měl tři dny, tedy jsem improvizoval. Probral jsem hromadu textů a část jich přivezl sem. Náplň měla pak vyplynout z poznání lidí ve třídě. Nejprve jsme pracovali na vystižení lidského charakteru dramatickou formou — základem byl miniautoportrét v podobě autentického novinového článečku. Během práce docházelo k názorové diferenciaci a třída se nakonec rozdělila na tři relativně samostatné skupiny. První si z přivezených textů vybrala Brechtovo Kupování železa, druhá zkouší variace na texty Miloše Macourka, třetí zůstala věrna našemu Egonovi, jak se ona reálně fiktivní postava jmenuje. Obcházím všechny skupiny, sleduji, jak pokračují, nechci být ničím jiným než oponentem, smyslem je samostatná práce. Nejsem příliš spokojen s obrovskou nesourodostí třídy — sešlo se dvacet dva lidí odevšad, herci, nápověda z divadla, někteří mají režijní ambice, jiní divadlo dosud nedělali . . . Myslím, že předejít se tomu dalo přesnějším vymezením předmětu práce třídy."

Tolik lektor. Myslím, že největší krajíc si ukousli „Egonovci“. Až k veřejnému předvedení jejich práce bohužel nedospěla, ovšem ne jejich vinou. Zde je napůl fiktivní a napůl pravdivá zprávička o průběhu jejich zkoušek:

## CHUŤ DO PRÁCE JIM NECHYBÍ

Režijně dramaturgickou třídu jsme dnes ráno zastihli při provádění výkopových prací, spojených s parkovou úpravou, před kulturním domem PRAMET. Využili jsme nečekané příležitosti a otázali se:

— Co vás vede k tak netradičnímu využití času?

„Sledujeme dva cíle. Především chceme tady, v Šumperku, za sebou něco nechat. A protože si nečiníme iluze o návštěvě Šumperských na naší pondělní gala-show, realizujeme se takto. A v neposlední řadě je naším cílem získání finančních prostředků.“

— A nepřipravujete tak někoho z místních o pracovní příležitost?

„Před námi tu pracoval kolektiv BSP pod vedením Gejzy Lakatoše. Ale slovo dalo slovo, oni lopaty a krompáče opustili, my se jich naopak chopili.“

— Kde jsou teď?

„Támhle u jezírka. Zkoušejí Veselé paničky windsorské.“

Pozn.: Rozhovor nebyl autorizován ani jedním z kolektivů.

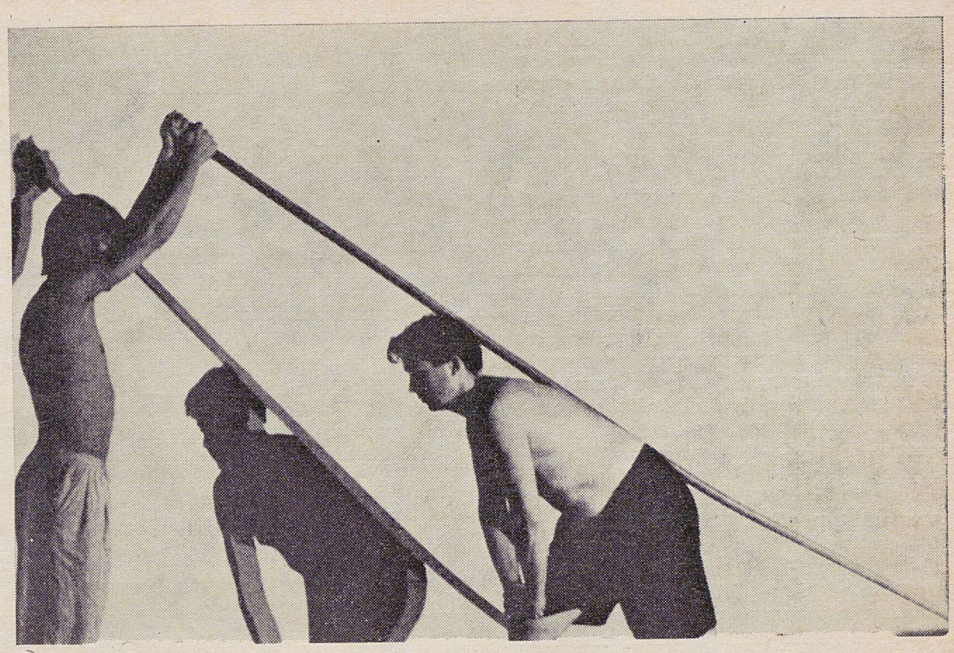
## KRIZE

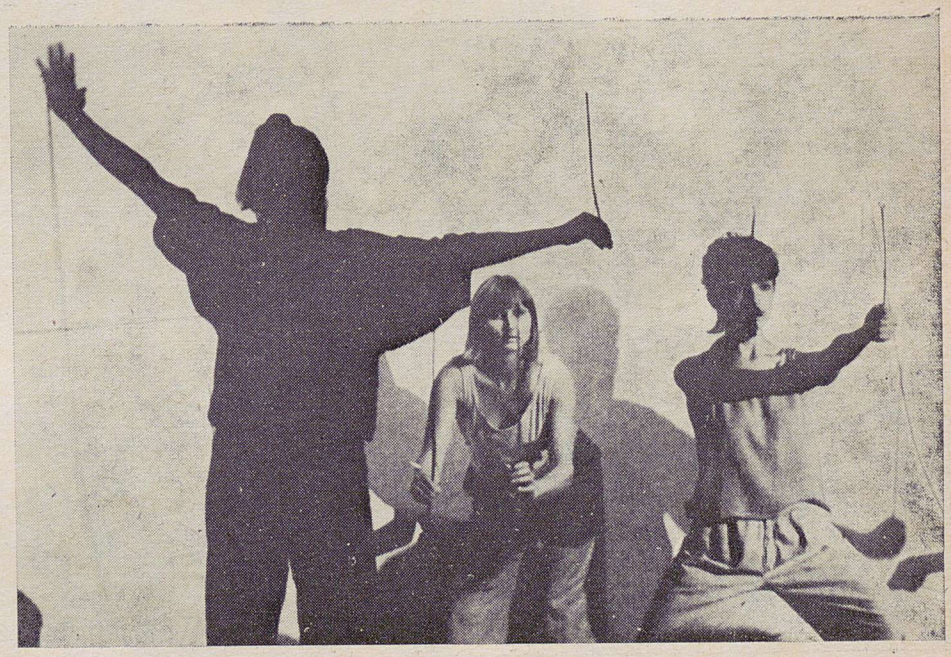
Zkoušejí Egonovci. Opět večer, park a jezírko. Generální zkouška, přítomno je několik účastníků Dílny. Ze Šumperských jen ti, kdo jsou tu služebně. Po běžné kontrole následuje pokuta za nesprávné parkování (auto bylo součástí akce) a nebezpečí dalších pokut a jiných postihů. Už dřívější „terénní úpravy“, které vyžadovala dramatizace a které v konečném důsledku znamenaly restauraci zcela zanedbaného pískoviště pro děti, se neobešly bez problémů, ale teď je to vážné. Ráno lektor odjíždí vypovídat a představení, plánované na příští večer, odpadá.

## DIVADLO PROSTŘEDÍ PO NAŠEM

O způsobu práce v „americké“ třídě si můžete udělat obrázek na základě článku Igora Košuta v tomto čísle. Proto se soustředím na druhý pól jejich činnosti v Šumperku. Ujali se vedení dvou různých cvičení. Ranní ptáčata měla možnost prožít a procítit taoistické cvičení TAI CHI CHUAN. Podstatu myslím dobře vystihl ve Zpravodaji Dílny Tomáš Mazáč: „Usmívat se na cokoliv nebo jeden na druhého jsme si už pomalu odvykli. A teď se máme, podle pravidel tohoto původně vlastně bojového cvičení, usmívat, dokonce na své vnitřní orgány. Hledět »třetím okem« na někoho, kdo s námi není, kdo však zůstává blízko našeho srdce. Uvědomit si, že nejsou jen meditace vsedě a vleže, ale také meditace pohybové.“

Poslední hlasově pohybová průprava už byla cvičením ryze dramatickým. Základem byla snaha odbourat bariéry, které člověku brání uvolněně poskakovat, vykřikovat či herecky ztvárňovat postavu.





*Minimální okolí mrazicího boxu — inscenaci tohoto názvu zkoušel na Dílně brněnský Ochotnický kroužek. Textovým základem se stala poezie jejich přítele Jiřího Dynky.*

Překonání těchto překážek současně uvolňuje prostor pro fantazii, schopnost ovládat s přehledem svůj hlas a celé tělo. Cvičení pro všechny zúčastňující je velmi cenné i proto, že způsob práce byl jiný, než jsme zvyklí.

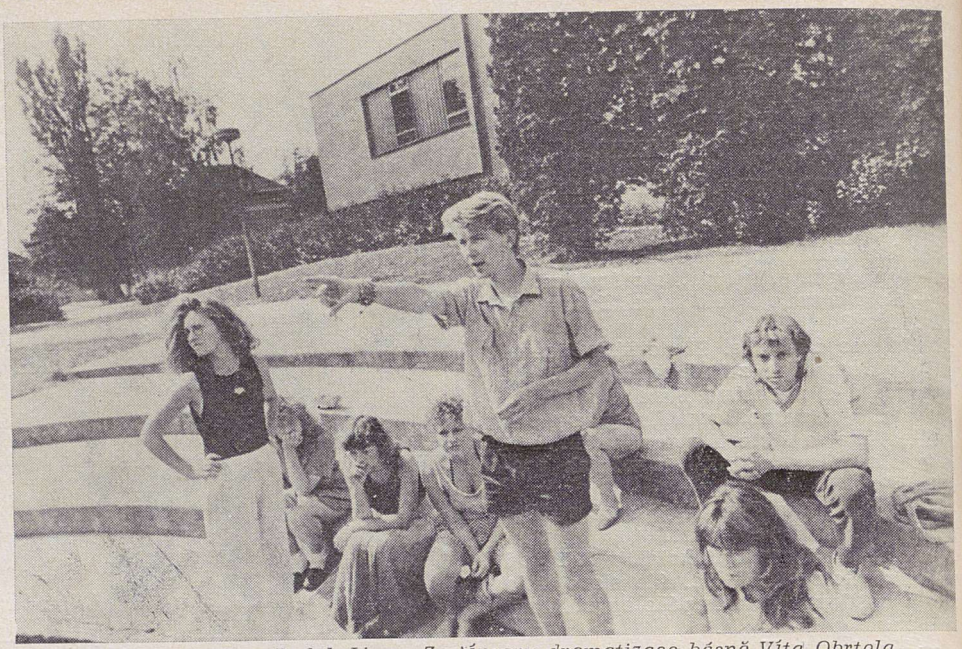
V souvislosti s americkým souborem ještě jedna zkušenost. Zajímavé je srovnat představení „jejich" třídy divadla prostředí a ostatních. Divadlo prostředí hrálo na ulici, uvnitř kulturního domu i v parku, třída divadla poezie se brodila jezírkem a využila i vestibul kulturního domu, neuskutečněné představení Egonovců se chystalo v parku, skupina s Brechtovým Kupováním železa hrála v sále s využitím střechy ... Na první pohled také divadlo prostředí. Ale je tu jeden rozdíl, a to základní. Východisko. Zatímco pro soubor GULF OF THE FARALLONES je jím právě prostředí, do něhož pak vymyslí a dosadí postavy i jejich jednání, naše akce vycházely z tématu — jemu byl výběr prostředí podřízen. Ovšem představení ukázala, že rozhodující nakonec není způsob přístupu k věci, ale míra schopností a nasazení.

## OTÁZKY PRO VÁS

1. Co je pro dnešní dobu charakteristické, které trvale platné morální principy si zachovala a kterých se zřekla?

„Trvale platné morální principy jsou trvale platné; mění se pouze chuť, vůle a odvaha lidí se jimi řídit. Zdá se, že lidí, kteří chtějí mít čisté svědomí, přibývá."

Jaroslav Ludvík, Jiří Rambousek, Štěpán Rusín



*Třída divadla poezie a Radek Lipus. Z přípravy dramatizace básně Víta Obrtela Hřbitovní stráž.*

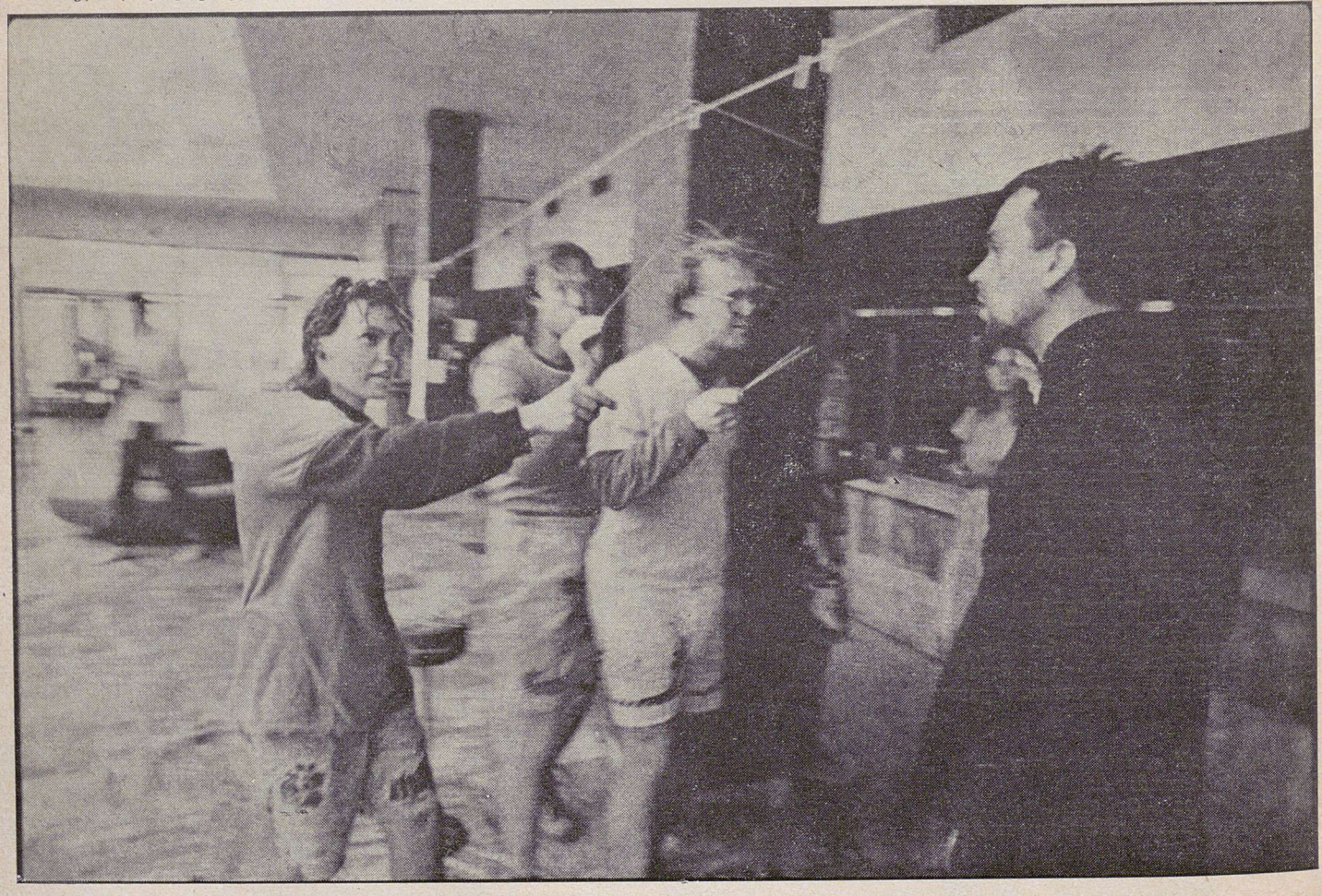
„Doba si nezachovává morální principy, těch se drží jen někteří lidé, více je však těch, kdo na ně kašlou, ba více: zapomněli a častěji o vyšších mravních principech ani neslyšeli."

Josef Kovalčuk

## ŽURNALISTICKÁ TŘÍDA POPRVÉ

Výše uvedenou otázku a ještě několik dalších kladli účastníkům Dílny členové žurnalistické třídy. Zdaleka to ovšem nebylo jediné jejich zaměstnání. Denně se ve vestibulu objevovaly „noviny", které se

*Třída divadla poezie v akci (R. Brautigan: To je mé jméno). Nejčastější rekvizitou byly potraviny — zelí, melouny, vejce, špagety, rajčata ... Členové třídy si šuškali cosi o „Lipusově potravinovém programu".*



snažily odrážet dění na Dílně. Hlavním úkolem žurnalistů bylo připravit Zpravodaj. Podařilo se, ač obtíže nebyly malé. S přispěním lektorky Dany Tučkové a její nevyčerpatelné energie se podařilo je překonat. Dr. Václav Königsmark nemohl být ze zdravotních důvodů přítomen denně, ale zdaleka ne proto bylo pro všechny členy třídy každé setkání s ním velmi cenné — diskuse se točily především kolem etiky kritické a teoretické práce.

Třída byla novinkou, která sledovala konkrétní cíl: přispět ke zvýšení úrovně kritické činnosti recenzentů amatérského divadla. Kapka v moři? Ano, ale z čeho jiného než z kapek se moře skládá?

„Kritika se musí především naučit zaujímat etické postoje. Kritikové musí pochopit, že vše, co vysloví a napíšou, nebo co zamlčí, má svou neodvolatelnou váhu, že osobnost kritika i jeho prestiž jsou především vytvářeny neochvějností a vysokou morální hodnotou jeho etických postojů."

Petr Oslzlý: Sborník o stavu české divadelní kritiky, 1987 (dosud nepublikováno).

## OTÁZKY PRO VÁS

2. Postava Pecina (drobného kolektivizátora) z filmu Noc nevěsty praví: „Lidi si nenechají sahat na perspektivy." Jaké perspektivy před sebou vidíte?

„Perspektivu scénáře katastrofického či evolučního ve smyslu M. Zemana Prognostika a přestavba (v Tech. magazínu 8/89)."

Jaroslav Ludvík, Jiří Rambousek, Štěpán Rusín

„Pecin je těžký demagog a součástí takové demagogie je to, že vnucuje lidem, jaké mají mít perspektivy. Já bych byl byl rád, kdyby mi nikdo své představy o perspektivách nevnucoval."

Josef Kovalčuk

## DYNKA, WERNISCH, ŠRUT & SPOL.

J. A. Pitínský: „Původně jsem očekával, že nazkoušíme tři čtyři scény z mého textu PARK, který jsem psal pro tuto Dílnu, rovněž však i pro sebe, ale právě tato Dílna a zvláště hrůzná vidina, co to vlastně je, mne hnaly k tomu, abych text dopsal. To jsem tedy nejvíc očekával a nic víc jsem si nepředstavoval. Jenže ten PARK byl v mnohém inspirován texty Jiřího Dynky, které jsem tady měl s sebou a rozhodl jsem se nakonec, že je zkusíme udělat. Nejprve nám to moc nešlo, v úterý jsme toho už chtěli nechat, ve středu jsme ale šli z Červenohorského sedla na Ramzovou, zpotili jsme se trochu, zmokli, no a s tím deštěm v hlavách jsme pak toho Dynku dokončili. Jsem s tím spokojen, protože jsem myslel, že z toho vyjde jen pár etud, pár relaxačních minut, abychom nějakým způsobem zaplatili za rozkoš tady být. Jsem však rovněž spokojen, že už mohu jet domů."

MINIMÁLNÍ OKOLÍ MRAZICÍHO BOXU je dosud tvarem nehotovým, proto jen několik poznámek. Viděli jsme čtyřicetiminutovou smršť nápadů, precizně provedenou, s výborným využitím hudby. Svérázná poezie Jiřího Dynky je Pitínskému východiskem pro množství obrazově bohatých situací, nebo svérázné Pitínského a všech „Ochotníků" obrazové vidění je vhodným prostředím pro dosazení Dynkových textů?

Ha Divadlo, kromě toho, že se někteří jeho členové zúčastnili práce v „amerického" třídě, přijelo především zkoušet hru Přemysla Ruta ŽÁDNÁ TRAGÉDIE s podtitulem MALÝ ČESKÝ MACBETH. Myslím, že oboustranně prospěšné bylo jejich setkání s režijně dramaturgickou třídou nad scénářem. Několikahodinová diskuse snad napomohla realizátorům ujasnit si některé sporné momenty textu i jeho chystaného zdivadelnění a dvacet dva potenciálních režisérů mělo možnost alespoň částečně se přiblížit k jedné pracovní metodě (i když B. Rychlík také dosud příliš ostřílený v roli režiséra není).

Představení pražské Violy SAMOZVANÍ STŘELCI, básně Ivana Wernische a Pavla Šruta, bylo cenné především možností seznámit se se „šuplíkovou" tvorbou dvou básníků, v sedmdesátých letech opomíjených (v brzké době má snad dojít k částečné nápravě v knižní podobě).

*Den, kdy Frantovi zemřel pes. Závěrečná scéna. Franta zapomíná na svou bolest tím, že se snaží zmírnit trápení druhého ...*

## PERIPETIE

„Návštěva" členek organizačního štábu na příslušných místech mnohé vysvětlila a mnohé hrany obrousila. Park je uznán za území, které je divadlu plně k dispozici, snad se podařilo vysvětlit, že divadlo lze hrát kdekoliv. Zdá se, že průběh exteriérových akcí už nebude narušován.

## OTÁZKY PRO VÁS

3. Které osobnosti nejvíce postrádáte v současném kulturním životě?

„Všechny ty, jimž byla v uplynulých dvaceti letech znemožněna umělecká činnost — a to jak v ní pokračovat, tak i debutovat."

Pavel Mohr

„Jsem přesvědčen, že z kulturního života nemá být vylučován nikdo. Sám se sna-

*Samozvaní střelci. Všichni aktéři na scéně. Zleva Miloš Maršálek, Miloš Černoušek, Břetislav Rychlík.*

žím nerespektovat různá rozdělování. Pro mne jsou součástí kultury všechny kulturní hodnoty."

Josef Kovalčuk

## VĚDOMÍ KONTINUITY

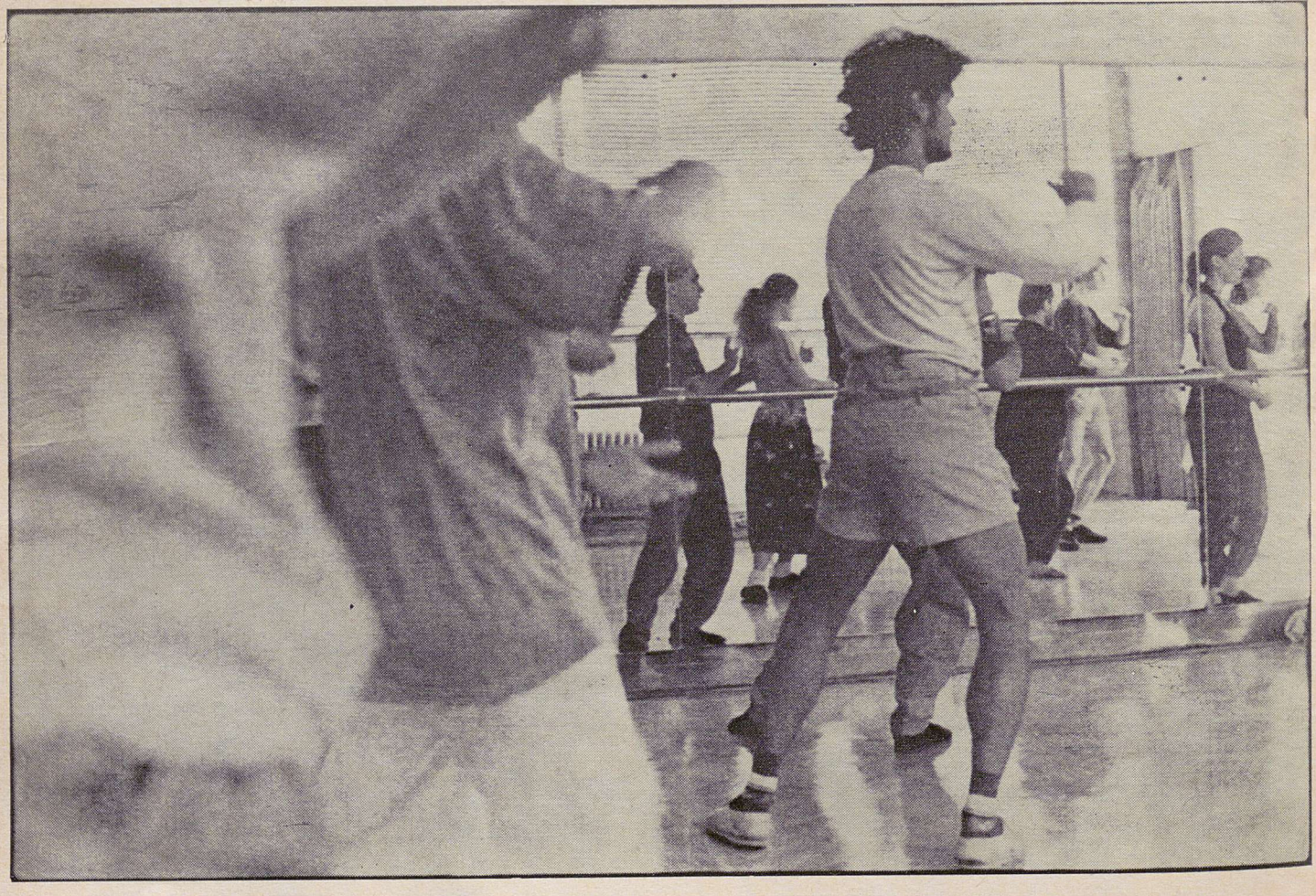
Právě doprovodné akce měly amatérské divadelníky seznámit s některými osobnostmi naší kultury, o nichž se už dlouho mlčí, a alespoň částečně tak přispět k obnovení zpřetrhaného vědomí kontinuity kulturního vývoje. Karel Kachyňa a NOC NEVĚSTY, Evald Schorm s NÁVRATEM ZTRACENÉHO SYNA, povídkový film PERLIČKY NA DNĚ (Menzel, Chytilová, Schorm, Němec, Jireš), O SLAVNOSTI A HOSTECH Jana Němce a INTIMNÍ OSVĚTLENÍ Ivo Passera. Šest filmů, šest protrpěných filmů, po jejichž zhlédnutí si člověk uvědomí, jak neodpustitelná byla umělecká likvidace tvůrců české nové vlny.

Ale stejně to platí i o Otomaru Krejčovi, jednom z našich nejlepších divadelních režisérů, který je už dlouhá léta nucen pracovat v zahraničí (ale žije v Praze!) nebo o Alfredu Radokovi, který za hranicemi zemřel. Díky dokumentům, promítaným na Dílně, známe alespoň zprostředkovaně část jejich tvorby.

Z přednášek myslím zůstane nejdéle v pamětech účastníků výklad dr. Věry Ptáčkové o životě a díle Růženy Vackové, naší přední teoretičky scénografie. Na tuto přednášku pak navázala dr. Ptáčková historií a vývojem divadelního kostýmu u nás. K této tematice se přímo váže vystoupení scénografa Jána Zavarského Inscenování v nepravidelném prostoru, který tak upozornil i na stejnojmennou publikaci Petra Scherhaufera, kterou právě vydalo KKS Ostrava. S osobností Otomara Krejči jsme se setkali ještě jednou díky dr. Josefu Kovalčukovi, který nám několikrát reprodukoval rozsáhlou besedu současných představitelů studiového divadla s osobnostmi někdejšího Divadla za branou. Škoda, že přednášku dr. Václava Könnigsmarka Je divadelní scénář legitimní divadelní žánr?, která by si rozhodně zasloužila vyjít tiskem, sledovalo relativně málo účastníků Dílny. To ale platí i o přednáškách ostatních. Na to téma dr. Vítězslava Šrámková, organizační hlava dílny: „Jako by šlo o příznaky duševní lenosti, lidé si možná neuvědomují, že pro dobré divadlo nestačí jen tvůrčí invence, ale je třeba i něco vědět. Pokles zájmu o vzdělání je, jak víme, obecná tendence. Snad je

*Třída režijně dramaturgická, skupina druhá. Podle M. Macourka dali vzniknout křehkému poetickému divadlu, někdy však až příliš poplatnému současným „avantgardním klišé".*

*Tai Chi Chuan aneb Jemné umění obrany*



*Diváci, sedící na jevišti za zataženou oponou, spatří v pravém okamžiku nejasné obrysy neskutečných postav. (Ze zkoušky představení Den, kdy Frantovi zemřel pes — třída divadla prostředí.)*

to i tím, že skutečné vzdělání u nás o míře společenské úspěšnosti nerozhoduje. Ale v amatérském divadle tohle přece dosud neplatí!"

Protože důležitých informací není nikdy dost, pokud se ještě vyšetřil čas, objevily se videokazety — filmy, záznamy divadelních inscenací — koňské dávky informačních injekcí.

## OTÁZKY PRO VÁS

4. Které osobnosti současného kulturního života byste rádi postrádali?

„Nepodporujeme sestavování nových černých listin. Nastolení zdravé situace a normálních kritérií by samo vyřadilo ty pravé."

Jaroslav Ludvík, Jiří Rambousek, Štěpán Rusín

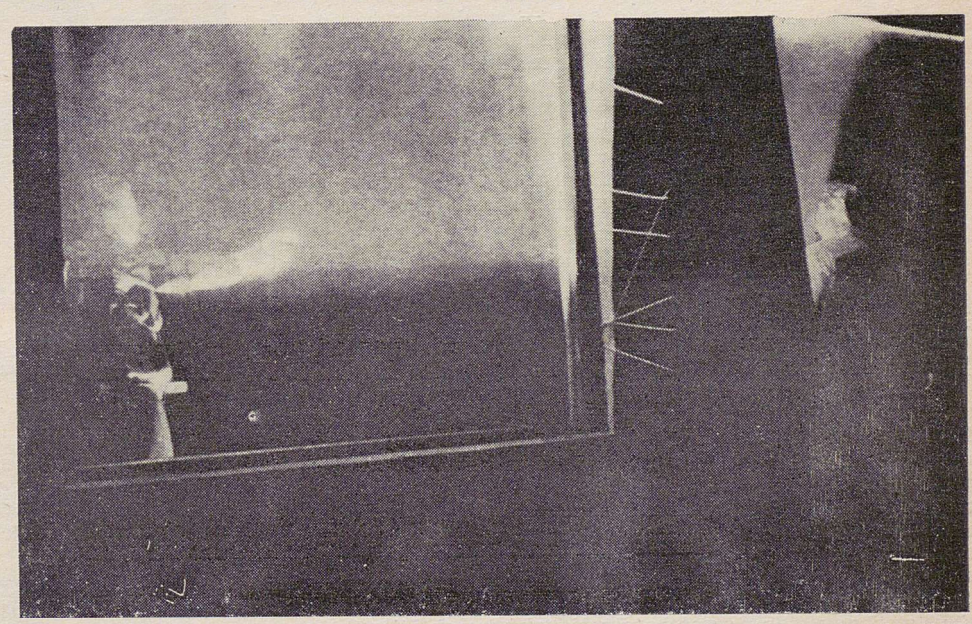
## DESET DNÍ VE ZKRATCE

R. Brautigan a třída divadla poezie. Z melounového cukru se v miniatuře TO JE MÉ JMÉNO staly melouny, přidali množství dalších poživatin a především cit pro prostor, vtip a hereckou lehkost. ZAČ JE TO ŽELEZO — Kupování železa v poměru 1:10, horror, který sám sebe odmaskoval. Vtipné využití střechy za okny sálu, kde vládly příšeří, strach a smrt. Poslední skupina režijně-dramaturgické třídy se s M. Macourkem podle mého soudu nedostala za stereotypy typické pro divadlo poezie v jeho kdysi avantgardní podobě — ale naplnila je alespoň vrchovatě.

Sama o sobě by neměla tato vystoupení nijak velkou hodnotu, ale splnila beze zbytku svůj účel: divadelníci našli osvěžení v práci s novými lidmi, vyzkoušeli si dosud nevyzkoušené, připomněli si své slabiny a meze svých možností. A možná nalezli i nová východiska pro svou tvorbu.

## KATASTROFA

Nová návštěva na místech „ještě příslušnějších" opět hrany pěkně nabrousila a mnohé zatemnila. Ohrožen byl tentokrát projekt třídy divadla prostředí. Jakékoli



*Jedna ze tří skupin třídy režijně dramaturgické. B. Brecht: Zač je to železo. Text zhutněn do tří stran — horror na divadle a jeho likvidace. Vraždilo se mimo sál, na střeše za okny. Přízračné osvětlení a tlumené smrtelné výkřiky umocňovaly atmosféru. Na tyto scény přizvali režiséři a dramaturgové Ochotnický kroužek.*

další hraní venku mimo dům kultury je nepřípustné. Deset dní práce. Kdo to těm lidem mluvícím anglicky ale vysvětlí? Nakonec dochází k alespoň částečné dohodě. Místo dvou plánovaných představení se uskuteční jedno a organizátoři zajistí přísné vyloučení šumperské veřejnosti. Celá akce bude nahrána na video pro pozdější kontrolu. Představení DEN, KDY FRANTOVI ZEMŘEL PES, které je o tom, jak jednou Frantovi zemřel pes a on se s tím dlouho nemohl vyrovnat, se nakonec mohlo uskutečnit.

## DEN, KDY SE TO STALO

A i když poté, co jsme znali principy, podle kterých soubor GULF OF THE FARALLONES pracuje, jsme neviděli nic nového, bylo představení zajímavé. Právě tím důsledným využitím prostoru, kdy se podařilo rozehrát vždy tu převládající, pro něj typickou složku. Nebylo také od věci sledovat, jak klasická americká „limonáda" (jak ji známe z plátna) zůstává sice tematicky limonádou, a přesto dokáže sdělit věci obecně platné, a to způsobem ve svém důsledku velmi naléhavým. Hrálo se v pěti různých prostředích (základních), diváci za herci volně přecházeli.

## KATARZE

Doznívá potlesk. Ale cítíme, že ono očištění přece jen nebylo úplné. Z toho napětí v nás přece jen cosi zůstalo. Tu se asi dvacet metrů od nás zvedají z lavičky čtyři pánové a odcházejí. Potlesk se znovu rozhořívá, sílí. Katarze.

**MAREK PIVOVAR**
FOTO JIŘÍ KALABIS

**Muž s dívkou sedí u jezírka a potichu si povídají. O kus dál sedí chlapec a hraje na harmoniku. Jiná dívka projíždí parkem na kole. Muž a žena spolu mluví, zatímco v dálce parku procházejí po trávníku dva muži v bílých pláštích, tlačí bílé lepenkové kolečko, na kterém jsou naložena černá čísla, zatímco si jiný chlapec hraje o kus dál s lepenkovým psem. Někde jinde a jindy se na rozlehlém parkovišti u svého auta dohadují tři staré ženy o svých problémech a děsech, a tmou parkoviště pak krouží v plechově mechanické choreografii velká silná auta. První příhoda se odehrála v severomoravském Šumperku, druhá o pár mil dál, v kalifornském San Francisku, ale obě mají něco společného: divadlo Farallonský záliv.**

# GULF OF THE FARALLONES: Udržování rovnováhy

### Trocha zeměpisu . . .

Když je pěkné počasí a vy stojíte někde na vyvýšeném místě na pobřeží Zátoky, můžete v dálce zahlédnout a rozeznat nejasné kontury Farallonských ostrovů. Většinou je však můžete jen tušit, víte-li ovšem, že tam určitě jsou. Mezi břehem a ostrovy leží totiž mohutná masa oceánu. Ta voda mezi ostrovy a břehem se jmenuje Farallonský záliv.

### . . . a dějepisu

Původně se jmenovali Televizní demolice snadno a lehce (E—Z Televizion Demolition — v americké angličtině se písmena E a Z vyslovují stejně, jako easy — snadný, lehký) a rozbíjeli televizní přístroje na různé způsoby. Bylo vtom hodně symbolického a demonstrativního gesta, ale nešlo o naivní dětské zábavy. Od počátku mají na svém kontě řadu vážných a seriózních inscenací a od počátku začíná krystalizovat poetika jejich location performance. Od roku 1981 se jmenují Farallonský záliv, působí v oblasti Zátoky (San Francisco, Oakland, Berkeley . . .), mají za sebou celkem devět let divadelní práce a přes dvacet inscenací: Gulf of the Farallones, a non-profit theater, inc.

### Non profit Theater (čili dělat divadlo je těžké všude)

„Neustále jsou zapotřebí peníze na rekvizity, kostýmy a dopravu. Všechny příspěvky lze odpočítat z daní." A následuje adresa. Podobné řádky můžete číst na zadní straně každého jejich programu.

Melinda je masérka. Karl dělá různé příležitostné práce. Oba si vydělají na živobytí a pak už zase dělají jen divadlo. Zadarmo. Herec John Brown je programátor (— ještě že si může dovolit dva roky programovat kompjutry a tři roky hrát zadarmo divadlo a ještě uživit rodinu). David většinou učí divadelní výchovu na středních školách. Dostávají různé příspěvky od města, státu nebo z federální pokladny, ale to, spolu s nízkým vstupným, stačí jen tak tak na provozní náklady. Když lidé spolupracují s Farallony, jsou nadšení amatéři, i když si třeba někteří vydělávají na život profesionálně divadlem, filmem nebo televizí. Když nechcete dělat divadlo takové, jaké ho chtějí mít (konzervativní) platící střední vrstvy, kulturně navštěvující velkoshow napsaná třeba Čechovem, musíte dělat zadarmo.

### Karl Danskin I

„Zajímá mě chování lidí ve skutečném prostředí. Užití, zapojení a fungování všech těch miliónů skutečných detailů reality. Lidé žijí každodenní všední život a mě zajímá odhalit skutečný význam toho, co je schované pod povrchem obvyklosti. Odhalit část emocionálního stavu člověka, který již lidé nevidí. Odhalit, co obvykle odhaleno není a zaměřit na tyto důležité věci pozornost ostatních lidí. Lidé na tyto věci zapomněli, a ukázat je, to je něco jako obnovovat ztrácející se rovnováhu."

Kolem třiceti, menší, napěchovaný vnímavostí, pozorností a pozitivní energií, krátké vlasy, vzadu čínský copánek; režisér a také scenárista Karl Danskin. Spolu se scenáristkou Melindou Mills a dnes již ex-scénografem Johnem Tormeym vůdčí osobnost divadla. Karl a Melinda praktikují vegetarianismus, taoistická tělesná cvičení Tai Chi Chuan a Location performance. V Šumperku se zavedl překlad Divadlo prostředí, ale to se mi zdá nejenom nepřesné, ale i zbytečně zavádějící někam k land artu nebo něčemu, co se občas povede při každoročním vermontském cirkusu divadla Bread and Puppets. Location performance (něco jako Umístěné představení) je divadlo, kde je většinou prvotní místo, kde se bude hrát. Z atmosféry a možností tohoto prostředí vyrůstají charaktery, příběh a představení. Představení jedinečné a neopakovatelné, představení v reálných

*Tance aut (Car Dances), pokud vím první drive-in theater na světě (divadlo, kam si můžete zajet autem a sledovat představení z vlastního křesla). A protože je parkoviště velké a diváci by špatně slyšeli dialogy, mělo Farallones na každý večer pronajatou frekvenci jedné rozhlasové stanice a publikum si hru mohlo vyladit na svých autorádiích . . . Úplná Amerika.*

kulisách, kde dům je dům, chodník chodník a strom je strom, vždy konkrétní a skutečný. Je to výzva a konkurence agresívně iluzorní skutečnosti, kterou vytváří film a televize, je to však i snaha o ozvláštnění a zdivadelnění reality i o objevení významů a dramatičnosti zdánlivě únavné šedivé všednosti. Divadlo tyto věci přináší do ulic i kvůli tomu, že za divákem jde a hledá ho. Představení jsou velmi levná, takže si je může dovolit vidět kdokoli. Přichází s vážnou zábavou za lidmi, kteří v „normálním" divadle třeba ještě nikdy nebyli.

### Brambora shůry

Ohromná prosklená samoobslužná restaurace. Uvnitř sedí muž a jí. Prochází žena, usedá kousek od něj. Muž vstává. Můžu si přisednout? Ne. Muž sedá a jí. Od stropu se celých dvacet metrů pomalu spouští brambora. Dosedne na jeho talíř, muž ji sní. Venku po ulici projdou dva živí koně. Ve večerních róbách protančí ulicí staří tanečníci. Na druhé straně prosklené budovy sedí hlouček diváků a průhledem sleduje akce uvnitř i na ulici. Vedle nich sedí člověk, který čte monolog osamělého muže a popisuje jeho zkušenosti se ženami, sexem, znějí neustálé otázky: mají mne ženy rády, mají mě lidi rádi? Za publikem sedí muzikant. Představení trvá čtyřicet minut a dvakrát za tu dobu se vše zastaví ve štronzu a slyšíme veselou a vlezlou televizní reklamu. Celé se to jmenuje Jídelní kus (Cafeteria Piece).

Významnou a opakující se kapitolou divadla jsou Sochy lidského jednání. Na určeném místě stojí pár dní po sobě několik lidí ve štronzu a dohromady to dává třeba týden trvající seriálový příběh. Podstatou je zachycení, zvýraznění a zvýznamnění okamžiku běžného života. Příběhy jsou záměrně banální, sochy záměrně prosté, ale obsah je smrtelně vážný a důležitý. Hledá obsah a význam okamžiku v životě. On a ona se seznámí, žijí spolu, jsou šťastní, rozejdou se. To je vše. Ona mu dává kousnout na ulici ze svého sendviče. Nastupují do auta, na chodníku je křídou napsaná legenda. Sochy jsou občas ozvláštněny hudbou nebo umělým scénografickým prvkem přidaným k všední rušné ulici. On a ona jdou do sebe zavěšeni, on se ohlíží po mijející ženě a za sekundu došlápne na banánovou slupku. Ulicí prochází muž s černou aktovkou, v obleku a místo soustředěné tváře má psí hlavu. Strnulé sekundy, sochy lidského jednání.

## Karl Danskin II

„Tai Chi učí cítit své tělo. Většina těchto náboženských praktik má za cíl být si vědom svého těla a tak i materiálního světa — a tím pak i dalších světů, existují-li. Tai tvrdí, že emoce je fyzická událost, která se děje v konkrétním orgánu. Jestliže by to bylo pravda, otvírá se před námi pole úžasné práce. Myslím, že tradiční forma balijských tanců užívá přesně toho, o čem mluvíme. Každý detail pohybu je spjatý a zaměřený k vnitřnímu orgánu, který je centrem dané emoce. Srdce je například centrem krutosti, ale i radosti a lásky. Když se tanečník potřebuje dostat do přesného pocitu, je pro něj důležité, že zvedne malíček, protože tím stimuluje srdeční oblast. Toho se dá dosáhnout jedině praxí. Tady je možná klíč k mystériu orientálních představení. Mám pocit, že většina západních herců se pokouší najít křišťál emoce kladivem a majzlíkem. Postrádají přesné a jemné nástroje. Možná, že Západ je zaslepený svojí kulturou, svojí racionální epizodou 20. století a odmítá myslet v jiných dimenzích; ale co když se náš kulturní imperialismus mýlí? Pomalu dnes přestáváme důvěřovat klasickému modelu atomu a začínáme objevovat akupunkturu."

## Táta je doma

Přijel ke svému dvouposchoďovému domu. Přivítá se s rodinou, vzápětí se pohádá s dětmi, dívá se na televizi, jí večeři, něco se rozbilo, kroky, nalévá si skleničku, zvuk postele, usíná. Diváci jsou namačkáni v temném pokoji a za celou dobu představení neuvidí vůbec nic. Fyzicky však pociťují a sledují emocionální proud otcova večera, uzavřený okruh únavy, strachu, frustrace, zloby, cyklus, který se bude opakovat zítra, za týden, vždy. Dad's Home! Překlady: Táta je doma, Tátův domov, Otcův pohled na domov. Vše je správné.

## David Catanzarite

Šumperk: Lidé běhají po velkém sále a občas začnou všichni skákat, křičet, nebo se válejí po zemi. Lidé stojí a ve dvojicích na sebe křičí nesrozumitelné shluky zvuků. Chodí sem tam, rozhazují rukama, hučí, trhají částmi svého vlastního těla. Inu amatéři, pomyslí si kritik. „Prameny, z nichž vycházím: Brecht a Stanislavský (mají mnoho společného a stojí vedle sebe, nikoli proti sobě), terapeutické gestaltacting (vycházející z gestaltpsychologie), americká teoretička Ruth Zaporah." David Catanzarite spolupracuje s Farallony jako herec. „Obdivuju Karla a Melindu a to, co dělají, vždycky s nimi rád spolupracuji. I když moje divadlo je jiné." Cvičení, která provádí, rozkládají složky hereckého výrazu na základní prvky. Mají za úkol procvičit maximální významové zatížení i využití a ovládnutí minimálních částí elementárních nástrojů herce, osvojení těchto částí a následné spojení hercova podvědomí s přesným a poučeným užíváním těchto nástrojů. Herec rozkládá při cvičeních řeč na jednotlivé významotvorné složky — barvu, dynamiku, rychlost, intonaci, pohyb, na pocítění využití prvků architektury těla — vědomí hmoty, tíhy, síly, přitažlivosti. Pak se teprve může přidávat literární hodnota jazyka. Cvičení využívají minimálních segmentů těchto prvků a směřují k jejich bezpečnému nevědomému ovládnutí. A to až od takových základních kamenů, jako je například jenom ovládnutí ticha a jeho rozrušení. „Vzorce chování vytvářejí charakter (ten vzniká opakováním chování). Vzorce charakterů vytvářejí vztahy a vzorce vztahů pak vytvářejí příběh." Vše se zdá být naprosto logicky vystavěno. Smysl cvičení však není pouze ovládnutí sdělovacích nástrojů herce. Uvedenými postupy má docházet k téměř hypnotickému stavu vlastního sebeuvědomění, vysokého stavu čistoty, jasnosti, k uvolnění brzd sebeovládání, ke stavu schopnému plynule zveřejňovat nevědomé psychické pochody. Jde o to, uvést a zavést podvědomí jako základní kámen struktury představení, to vše za neustálé vědomé kontroly. „K uvolnění nevědomých částí psychiky užívají mnozí herci drogy. Uvolnění mechanismu podvědomí cvičeními se uskutečňuje naprosto přirozenými nástroji." Podvědomí se stává scénářem, který herec při představení právě »pročítá« a hraje. David pro svá představení, která mohou trvat i hodiny, potřebuje jen poznat místo představení a nějakou dobu se soustředit, uvolnění dosahuje meditací. Začíná a neví, jak a o čem bude hrát, neví, co udělá za chvíli. Když se pak na představení ohlédne, lze nalézt pevnou a promyšlenou strukturu, fungující znaky, významy. Prostě, náš Moravan Freud by měl radost.

## Karl Danskin III

„Svět je v nerovnováze. Vše se mění, vše se neustále proměňuje, ty, lidé, společnost, svět. Tai Chi učí, jak udržet rovnováhu a vyváženost, nadchází-li změna. Všechny pohyby potřebují rovnováhu. Tai ví, že k pohybu je vždy třeba trocha nerovnováhy, ale dává ti pocítit, když se vychyluješ z rovnováhy a umožňuje ti navrátit se do ní zpátky. Platí to na fyzické, sociální, politické, kulturní a také psychologické úrovni, kde může umění sloužit nejlépe. Věřím, že umění vždy hrálo roli prostředku k udržení rovnováhy světa. Vzdorovat změně za každou cenu způsobuje stres, nerovnováhu a pád. Musíme se učit plynout se změnou a zvládnout ji tím, že si udržíme rovnováhu. Války, epidemie, genocidy, to je pád z rovnováhy. Možná, že to jsou přirozené součásti světa, ale člověk se jim chce vyhnout. Tai Chi a umění rovnováhu udržují. Je možné, že třeba ve velikém běhu světových událostí je umění nepatrné. Je ale pravděpodobné, že nebýt umění, svět by žil ještě ve větší nerovnováze než teď. A je také možné, že duchovní věci nelze měřit a vážit racionálními, materiálními měřítky a že ona nepatrnost a zdánlivá nedůležitost umění je jen optický klam. Umění je totiž také forma energie, která na tomto světě působí a my ji nejsme schopni změřit a odhadnout. Věřím, že energie vysílaná do světa lidmi, kteří umění dělají, je velkým a důležitým prostředkem, udržujícím rovnováhu světa."

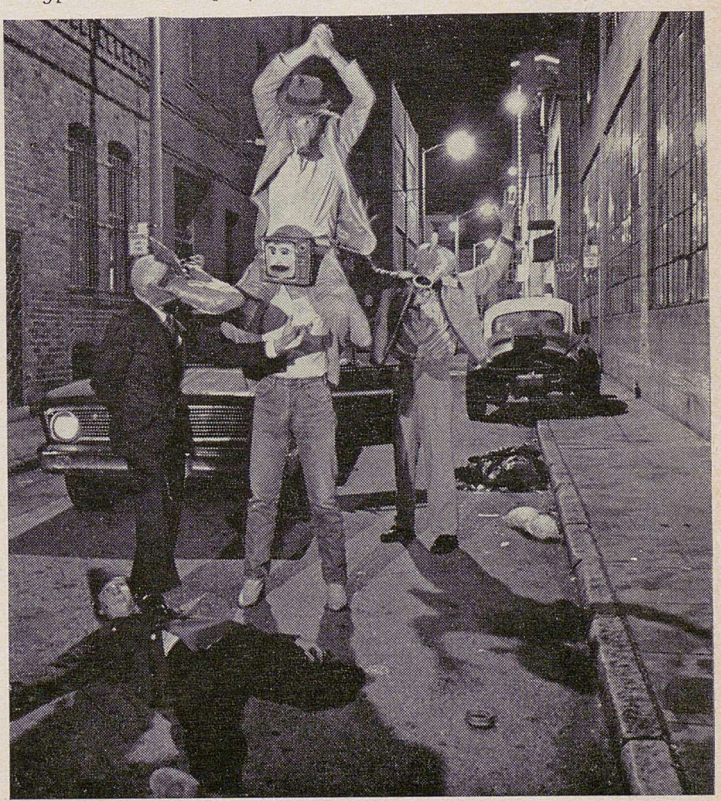
* * *

Tvrdí se nám, že někde na západ od nás je pobřeží, které omývá moře. Tomu moři se prý říká oceán a někde tisíce kilometrů za vodou je údajně další kontinent a ten se má jmenovat Amerika. A když se vydáte tím kontinentem napříč, na druhém břehu, omývaném už zase jiným oceánem, leží Kalifornie. Poté, co jsem se v Šumperku seznámil s Gulf of the Farallones, tomu začínám pomalu věřit. A myslím, že jestliže jsou na obou stranách oceánu lidé, kteří si mají co říct a chtějí spolu mluvit, měli by se setkávat často.

(Ale co, když my v Brně se stejně pořádně neznáme ani s těmi v Praze a Bratislavě. Nemluvě třeba o Varšavě.)

**IGOR KOŠUT**

*Obchodník Pes se snaží získat výnosný kontrakt s imperialistou Žralokem, velkovýrobcem to zbraní, a za to mu chce poskytnout k reklamě a posléze i k relaxačním zábavám ubohou dívku June. Nerozhodný intelektuál Zlatá rybka v pozadí. Pilířem imperialismu je lehce manipulovatelný nástroj — Televizní muž, prostý to Američan. Všichni pak rukou společnou zabijí prostého pracujícího člověka, vojáka. Celé se to jmenuje Selling Bombshells (Prodávání bomb) a inscenace naprosto nevypadá tak hloupě jako tento stručný nástin zápletky.*



# PRÉVERT

**Řeknete: přednes Préverta — jakýpak je to objev! To je tu dnes a denně už dobrých třicet let. Jenomže tohle byl Prévert-pohádkář a prozaik, a děti ze souboru PAJDULÁCI nejsou ještě ve věku oněch třinácti, čtrnácti let, kdy se recitátoři začínají po tomto básníkovi natahovat. Ostatně objevem bylo v roce 1985 už vydání Pohádek pro nehodné děti, starých v té době téměř čtyři desítky let.**

**Trochu dokumentace**

Velký francouzský básník Jacques Prévert se narodil v roce 1900 a zemřel v roce 1977. Kromě veršů psal i divadelní hry a filmové scénáře. Pro děti vyšlo česky kromě Pohádek pro nehodné děti půvabné vyprávění o Lvíčkovi. Malířce Else Henriquezové, která ilustrovala obě knížky, věnoval Prévert krásnou báseň Jak namalovat ptáčka, známou u nás z kresleného filmu.

Pohádky pro nehodné děti obsahují osm krátkých próz o zvířatech. ... Prévert je moderní básník, jenž čerpá ze slovníku i z mentality současného prostého člověka. Jeho pohádky jsou poetické, smutně humorné příběhy, z nichž vysvítá básníkův názor na prosté štěstí, nenávist k nespravedlnosti, hamižnosti a hlouposti, touha po čistotě, důvěře a přátelství ... (Z redakčního úvodu.)

Klíčem k Prévertově knížce, která vyšla poprvé v roce 1947, je její titul: Pohádky pro nehodné děti, přesněji řečeno pro děti, které nejsou poslušné, totiž děti, které neodpovídají „správným" představám dospělého, které jsou tvrdošíjně své, které si ještě dokážou hrát, které ještě nejsou nakaženy nelidskostí a perfidností dospělého světa ... Všechny vypovídají o tomtéž: o trhlině mezi světem zdravě neposlušných dětí a zvířat a světem dospělých, o tragickém rozporu mezi přirozeností zvířecího světa a nepřirozeností, abnormalitou „rozumného" lidského světa, o rozporu mezi slovy a skutky těch, kdo vystupují jako rozumní a civilizovaní tvorové, jako králové tvorstva ... jemná, ale někdy velice jedovatá ironie, je s ohledem na dětského adresáta nejproblematičtějším prostředkem ... Mám však za to, že je dobře, že se redakce neuchýlila k cenzurování Préverta, že ponechala v knize i čísla, jimž děti přijdou na kloub a na chuť později. Neboť text, který se vyčerpá jedním, třebas i nepozorným nebo ledabylým přečtením, není pouze textem takzvaně srozumitelným, ale také podbízivým a plytkým, protože nemá co nabídnout, protože neosloví aktivního čtenáře, pouze exhibicionisticky předloží sebe sama. A právě ono oslovení aktivního čtenáře, důraz na jeho spolupráci, je jedním z nesporných kladů oněch „problematických" a rozpaky budících dětských knížek, mezi něž Prévertovy pohádky rozhodně patří.

(Jaroslav Provazník ve Zlatém máji 1985/10.)

**Bibliografie**

Přeložili Adolf a Helena Kroupovi, ilustrace Elsa Henriquezová. Vydal Albatros 1985, 20.000 výtisků, 1. vydání, 60 stran. Pro čtenáře od 10 let.

**Soubor**

Název: Pajduláci, zřizovatel: ZŠ Gottwaldova a KaSS Kralupy nad Vltavou, vedoucí souboru: Juliana Jedličková, vedoucí oddělení ZUČ OKS Mělník a předsedkyně organizačního štábu národní přehlídky dětského přednesu.

**Vybrala a sestavila EVA MACHKOVÁ**
FOTO STANISLAV ŠMÍD

---

*Pohádky Jacquese Préverta jsem přinesla dětem sama, abych je odvedla od stále narůstající jednostranné obliby básniček Jiřího Žáčka. Děti si ho velmi oblíbily a stále nám přibývalo veršů, které by byly chtěly recitovat. Zpočátku jsem se snažila zpracovat je do pásma, které by mělo aspoň trochu téma, ale tak se nám to vrstvilo, že jsme to nemohli dát dohromady.*

*Pohádky pro nehodné děti jsme si přečetli a nejvíce nás zaujaly dvě: První osli a Nespokojený dromedár. V prvních oslech našly děti více spojnic k životu současných lidí, takže jsme zůstali u nich. I když jsme si toho napovídali hodně, nakonec jsme zachovali rámcové body, v kterých jsme si rozuměli všichni — menší i větší. Zotročení lidí se nám nejjednodušeji vyložilo na osudech celých národů a ras — například Indiánech, černoších apod. Odtud také důvod pro volbu barev halenek. Nerozlišovali jsme lidi a osly, ale všichni cítili situaci oslů i lidí — ať jsou černí, bílí nebo něco mezi tím. Snažili jsme se vyjádřit bezelstnost „oslů", kteří nabízejí všechno, a naproti tomu sklon „lidí" využít vše pouze pro svůj prospěch a ještě přitom ubližovat.*

*Práce po vybrání tohoto textu byla poměrně dost rychlá. Gradace, rytmizování, významové podtrhnutí nám vycházelo takřka samo. Déle jsme hledali možnosti tvaru na scéně. Zkoušeli jsme si různé prostory (kukátko, aréna). Zůstali jsme u kukátka, protože skutečně poměrně přesným zpracováním rytmu a gradace vycházel spíše tvar s obrazovým přeskupováním, které mnohdy má význam pouze vizuální. Ve větší míře však podtrhuje, doplňuje význam, velmi málo přináší významu nový. I když soustavně pracujeme na technice řeči, přece jen tento text, který měl poměrně dost sólových výstupů, nám odhalil řadu nedostatků.*

**JULIANA JEDLIČKOVÁ**

## PRVNÍ OSLI

### (Záznam představení při národní přehlídce v Mělníku 1989)

Děti jsou rozděleny do tří skupinek odlišených barvou kostýmů. Děti vběhnou na scénu do tří hloučků, které tvoří nepravidelný trojúhelník: vlevo vpředu — bílá (značena B), od středu vpravo v pozadí — žlutá (Ž), vpravo vpředu — černá (Č). Sóla v textu značena barva lomeno pořadím sólisty. Pokud sólisté nemají další akci, říkají svá sóla pouze s nepatrným vystoupením z hloučku a opět se do něho vracejí.

**B/1** Jacques Prévert: První osli.

**Ž/1** (vystoupí z hloučku asi tři kroky kupředu a nevrací se zpět) Kdysi dávno byli osli úplně divocí,

**Sbor** to znamená, že jedli, když měli hlad, pili, když měli žízeň, a běhali v trávě, když jim to dělalo radost.

**B/2** (vystrčí hlavu z hloučku) Občas se objevil lev a sežral jednoho osla (dojde k Ž/1 a postrčí ji do hloučku černých) a pak všichni ostatní osli utekli a křičeli.

# V MĚLNÍKU

**Sbor** (zvyšují hlas, zrychlují a jednotlivé skupinky se současně přemisťují kolem B/2, která stále stojí na stejném místě. Skupiny se přemisťují vlastně v kruhu: bílá na místo žlutých, žlutá na místo černých, černé na místo bílých včetně zařazené Ž/1.) Křičeli, křičeli, křičeli!

**B/2** jako osli,

**Č/1** ale druhý den už na to nemysleli a začali zase hýkat, pít, žrát, běhat, spát ...

**Ž/2** Zkrátka řečeno, kromě dnů, kdy přicházel lev, bylo všechno jakžtakž v pořádku.

**Sbor** (ptá se žluté) V pořádku?

**Ž/2** (prohlédne si situaci, poté přistrčí B/2 mezi bílé a Ž/1 vytáhne z černých a strčí mezi žluté — znovu si vše prohlédne) V pořádku!

**Č/2** Jednoho dne králové tvorstva,

**Sbor** (šeptem) tak si lidé mezi sebou rádi říkají,

**Č/2** přišli do oslí země a osli, celí šťastní, že mají novou společnost, cválali lidem vstříc.

**Sbor** (navzájem sobě po skupinkách i divákům) To jsou podivná bledá zvířata, chodí po dvou tlapách, mají maličké uši,

**B/2** (vyběhne směrem k divákům, prohlédne si je, obrátí se ke sboru) nejsou to hezká zvířata,

**Sbor** (přesvědčuje B/2) ale přesto jim musíme uspořádat malé uvítání ...

**B/3** To je přece to nejmenší ... (Vystoupí směrem k divákům, poklekne na jedno koleno a dlaněmi nabídne „srdce na dlani". Ostatní vždy po několika se přidávají s následujícími větami, až klečí v řadě před diváky s nabízejícími dlaněmi)

**Ž/3** A osli dělají opičky,

**Č/2** válejí se v trávě vzhůru nohama,

**Ž/1** zpívají oslí píseň

**B/4** a pak, jen tak pro zasmání, strkají do lidí, aby je na chvíli shodili na zem;

**B/1** (vstane) ale člověk si příliš nelibuje v žertech,

**Sbor** (stáhne ruce) pokud nežertuje sám,

**B/1** (gesto na klečící — ti se zvednou a volně rozestaví v protoru barevně promíchání, na každého je dobře vidět. B/1 zaujme také své místo) a tak neuplyne ani pět minut, co jsou páni tvorstva v oslí zemi, a už jsou všichni osli svázáni provazy jako buřty.

**Sbor** Všichni!

**B/3** Až na toho nejmladšího, nejkřehčího,

**Sbor** (rytmizuje) ten je zabit a upečen na rožni uprostřed zástupu lidí s noži v rukou.

**Č/3** Když je osel správně upečen, pustí se lidé do jídla, ale ušklíbnou se a zahodí nůž na zem.

**Sbor** (všichni se naráz otočí zády k divákům s výrazným gestem založení rukou na prsou)

**Č/1** (otočí hlavu k divákům) Nevyrovná se to hovězímu,

**Č/2** (také hlavu k divákům) nevyrovná se to hovězímu!

**Ž/2** (opět hlavu k divákům) Není to vůbec dobré, mám raději berana!

**B/1** (otočí se celá) Jak je to nedobré.

**Sbor** (s údivem se otáčí čelem k divákům a reaguje na B/1) Pláče.

**B/2** A zajatí osli, když vidí plakat člověka, myslí si, že ho pohnuly k slzám výčitky svědomí.

**Č/2** Propustí nás, myslí si osli, ale lidé se zvedají a mluví jeden přes druhého a rozkládají rukama.

Všichni se po barevných hloučcích přidávají, vždy s výrazným gestem založení rukou na prsa, přitom stojí stále na stejných místech (barvy rozháženě).

**Bílý hlouček** Tahle zvířata nejsou k jídlu,

**Černý hlouček** (přidává se) zvuky, které vydávají, jsou nepříjemné,

**Žlutý hlouček** (přidávají se) jejich uši směšně dlouhé, jsou jistě hloupá,

**B/1** neumějí ani číst,

**Ž/4** ani počítat,

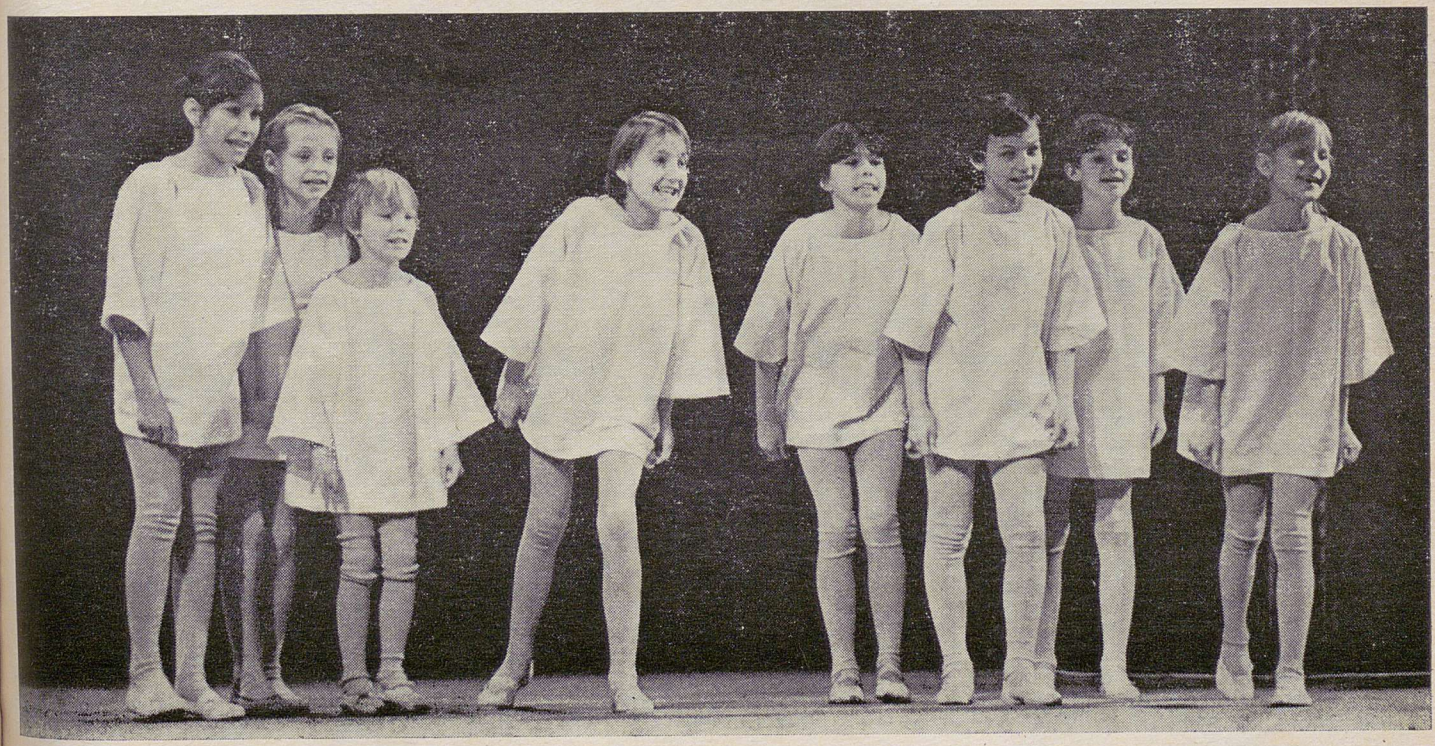
**Ž/1** nazveme je osly,

**Sbor** neboť taková je naše vůle,

**B/3** a budou nám nosit balíky.

**Sbor** (všichni zruší založení rukou) Jsme přece pánové tvorstva (minimálním pohybem vytvoří všichni řadu), tak kupředu! (Krok dopředu, po malé pauzičce) A lidé osly odvezli.

**Poznámka: Text je zachován beze změn, jsou tu jen drobné zásahy režijního charakteru (vsunuta otázka „V pořádku?", vyslovena autorova poznámka v závorce „Pláče" a asi dvě tři další drobnosti tohoto druhu).**



# IVAN RAJMONT

■ Když se 1. srpna 1975 stal Ivan Rajmont uměleckým šéfem Činoherního studia v Ústí nad Labem, bylo mu téměř na den třicet let (narodil se 29. července 1945). Rozhodně se tedy nedá říci, že by byl mladík tak zelený, aby mohl být ještě dalších deset let urputně započítáván do „divadelního mládí"; divadelní praxí však neoplýval. Absolvoval totiž DAMU až v šestadvaceti letech (v roce 1971), a měl proto za sebou jen čtyřleté angažmá v Karlových Varech, kde — jak řekl později — udělal pár inscenací, do kterých se mu podařilo vnést něco ze svých představ o divadle: snad k ní počítá Langrovu Periférii (v níž poprvé pracoval se scénografem Jaroslavem Malinou), rozhodně však Landovského hru Případ pro vesnického policajta (která se ovšem nedočkala mnoha repríz) a Hochwälderovu verzi Maupassantovy Kuličky pod názvem Zájezdní hostinec. Největším karlovarským výdobytkem bylo pro Rajmonta setkání s Leošem Suchařípou, strhující osobností moderního českého divadla, vzdělaným kritikem, překladatelem a dramaturgem, který našel v Karlových Varech útočiště po vyhnání z pražského Činoherního klubu. S ním pak odchází řídit ústecké Činoherní studio, kde Suchařípa, původně dramaturg, dozrál v osobitého herce, který se svým moudrým klaunstvím werichovského typu (i úrovně) stal páteří Rajmontových inscenací a jejich — nezřídka hořce ironickým — mluvčím.

■ Ještě před nástupem v Ústí zkusil si Ivan Rajmont — svobodně a po svém — udělat u ostravských Bezručů Nezvalovy Milence z kiosku. Tam si asi poprvé uvědomil imaginativní sílu divadla, které ze dvojích štaflí a několika herců dokáže vytvořit svébytný snový svět, aniž by se přitom muselo hmoždit s vyprávěním dramatického příběhu. O pozoruhodnosti té inscenace svědčí i to, že byl Rajmont hned pozván, aby si ji zopakoval se souborem Národního divadla, kde jeho rozmarně barevné představení zapůsobilo v té době jako provokativní manifest mladé divadelnické generace. Nezvalovu magii slov Rajmont zdivadelnil do jemné parodie a romantické klauniády, která vyzněla jako spontánní oslava mladého života a lásky.

■ Když měli Milenci na scéně v Adrii premiéru, Rajmontovi už běžela ústecká smlouva. S první inscenací tu vystoupil v prosinci 1975 a napoprvé se mu povedlo vytvořit bez programových řečí inscenaci vskutku programovou. Diderotův Jakub fatalista ve vynikající dramatizaci Schormově předznamenal onu dramaturgii názorové jasnosti, sdělnosti a chytré zábavy, která se pak stala příznačná pro ústecký soubor. Na jednoduchém alžbětinském jevišti vytvořil v něm režisér spádnou jevištní kompozici, zachovávající rozkošnické božství vypravěče, provokativně demonstrujícího své absolutní právo na fabulaci. Mladě vervní, odpsychologizovaná herecká výrazovost souboru svobodně placírovala encyklopedistovo vyznání v sílu pravdy, přirozeného citu a nezkaženého pudu. Představení se ovšem opíralo o dvě hlavní herecké kreace, grepově nahořklého Jakuba Bartoškova a Heřmánkova suverénně naivního Pána. Ti dva, ač záhy z Rajmontova souboru odešli a rychle stoupali na žebříčku herecké slávy, celá léta rádi jezdili zahrát si po vlastech českých tuto moudrou komedii o řádu světa, a tak představení přežilo Rajmontovu jedenáctiletou působnost v souboru a odešlo z jeviště až v minulé sezóně.

■ Jinak — hravěji a dravěji, ale se silnou notou milostných scén — vyšla zpod Rajmontovy ruky druhá jeho ústecká inscenace, Büchnerova pohádková harlekynáda Leonce a Lena (1976), v níž si režisér prověřil princip přímé, až vlezlé komunikace s divákem. Jarmarečnost představení byla posílena plachtovinou obtočeným jevištěm, připomínajícím cirkusový stan. Nejmarkantnějším nositelem režijní koncepce byla Zedníčkova klaunská kreace Valeria a dvojčecí pár přísných dohlížitelů, do jejichž služební sféry spadl i dohled nad publikem.

■ V Jakubu fatalistovi a v Leonci a Leně ukázal Rajmont dvě mezní polohy své poetiky: divadlo jasného intelektu a divadlo harlekynády. A v hledání a nalézání syntézy těchto dvou pólů se bude odehrávat i jeho budoucí vývoj. Podstatným rysem jeho režijní práce bylo od samého počátku autorské herectví, které sám definuje takto: *„Divadlo by se mělo opírat o hereckou práci v tom smyslu, aby herec byl autorem, aby byl schopen nejen téma realizovat, ale hlavně si ho sám najít, což by ve střetu s tématy nabídnutými režisérem vytvářelo jisté napětí."*

■ Na konci roku 1976 inscenuje Rajmont v Divadle E. F. Buriana dramatizaci de Costerova Enšpígla, „divadlo silného tématu" (a proto také málo repríz), v němž poprvé pracuje s Kateřinou Burianovou, později Rajmontovou. Zápalnému představení se silnou titulní figurou Ornestovou ovšem silně překážela plochá dramatizace, neumožňující kontrastní vedení témat.

■ Inscenační princip Leonce a Leny byl — bez překračování rampy — rozvinut do drastického lidového tyátru Gozziho pohádky Být královnou v Samandalu (opět v Ústí 1977). Rajmont v ní výrazně diferencoval dvě žánrové polohy hry, pohádkovou civilitu a buffonádu čtyř tradičních masek. Série drsných lazzi dvou ministerských klaunů v podání Suchařípy a Duška (s fraky na spodním prádle, nosními bambulemi a židlemi přivázanými na zádech) — na populární téma: boj o místo u paty vladařovy — se stala nezapomenutelným zážitkem. Stejně účinné bylo i klaunské duo Zedníček—Jan Hrušínský, přecházející až do přízemní akrobacie.

■ Významnou složkou Rajmontovy poetiky, jedním ze zdrojů její jevištní imaginativnosti, je scénografie, která byla v této době většinou dílem Jaroslava Maliny. „Chudá", avšak vizuálně markantní scéna vyrůstala z razantního, vtipného nápadu, do něhož byl vtělen obrazný tvar inscenace. Scénografické řešení prostor dramatizovalo a rytmizovalo, přičemž ho svobodně otevřelo hereckým významům. Tak byl zdynamizován i prostor další Rajmontovy inscenace z prosince 1977, Brechtova hra Muž jako muž: tvořil ho buben na navíjení kabelů, doplněný starými pneumatikami a naftovým sudem. Octli jsme se na odpadové skládce moderní civilizace, v němž herci (Kratina jako Galy Gay, Suchařípa jako užvaněný Fairchild) se sudovou otevřeností traktovali Brechtovu moralitu.

■ Po dvou méně výrazných inscenacích roku 1978 (Kennedyho děti v Národním divadle a Koenigsmarkova Edessa ve Studiu) vyšla hned na začátku roku 1979 před publikem silná inscenace Shakespearova Troila a Kressidy, přesněji řečeno jeho Koenigsmarkovy verze. J. Malina ji postavil do cirkusového stanu, za-

bydleného matracemi a železnou postelí, která byla Kressidiným ložem lásky i řeznickým hákem na mrtvolu Hektorovu. Cirkusová atmosféra prolnula pak do celé inscenace, na vylízaného pouťového siláka byl udělán Rusevův Ajax, na hermafroditní stvůru z kabinetu kuriozit Knotův Patrokles, na cizokrajného domptéra Okuněvův Diomedes, na direktora a cvičitele koní Knopův Odysseus. V tomto zvěřinci se sice odehrál něžný příběh lásky Troilovy a Kressidiny (Jan Hrušínský a Kateřina Rajmontová), nutně však končil tak, jako vše v téže manéži: zpitoměním Troila a zkurvením Kressidy. Celému tomu vévodil Suchařípův Kibic, Thersites a Pandaros v jedné osobě, komentátor a stavěč kulis, protřelý, ležérní, škodolibý, ale inteligentní povaleč, který ví, že celá ta hrdinsko-válečnická šaškárna za jeho zády je k zbláznění.

Na konci roku 1979 se Rajmont zatím naposledy vrátil k poetice komedie dell'arte v Strniskově koláži z goldoniovských dialogů a motivů, nazvané Goldoniáda. Spolupracoval tu poprvé se scénografem Ivo Žídkem, který se od té doby stává jeho stálým partnerem. Žídek vystupňoval akčnost scénického prostoru na nejzazší míru: zaplnil totiž scénu papírovou krabicí, kterou herci na začátku hry ze strany k publiku protrhnou a v průběhu hry pak doslova spotřebují, na účty, na ubrus, na pěnu v kádi apod. Když se strakaté herecké seskupení protrhlo k publiku, zazněla Skoumalova píseň o lidské fauně a rázem jsme se octli ve světě komediantské kočičiny, slovní, gestické, kostýmové i maskérské, z níž se řinulo plebejské estetično bezprostředního účinu, přímého, nezprostředkovaného kontaktu s divákem. Všechno tu bylo naladěno k bezproblémové legraci, jen oslovení písněmi bylo moudře vážné, moderně apelativní.

Goldoniáda byla vyznáním síly a neničitelnosti divadla v době, kdy ústecký soubor ztrácí svého kmenového dramatika Alexe Koenigsmarka a marně se snaží prosadit nové autorské jméno, Karla Steigerwalda. Steigerwaldovu prvotinu Tatarská pouť, vzniklou ve spolupráci s ústeckou dramaturgií, se nepodařilo přivést na jeviště. Pro tuto drsnou perzifláž mravního profilu socialistického měšťáka bylo na konci sedmdesátých let ještě nevhodné klima. A tak až v závěru roku 1980 uvádí Rajmont v Činoherním studiu Dobové tance, druhou Steigerwaldovu hru z volného cyklu o zoologii českého vlastence a bojovníka za společenský pokrok, hru, která strhující současnost tématu pozastřela historickým pláštíkem bachovské reakce padesátých let minulého století. Snadněji se prosadila prvorepublikánská varianta téhož tématu, burleska Foxtrot, kterou Rajmont v Ústí inscenoval v roce 1982 a která byla nejsnáze interpretovatelná jako historický obraz. Teprve po letech, už po odchodu z ústeckého Studia, může Rajmont uvést na české jeviště další Steigerwaldovu hru Neapolská choroba — v agenturní produkci v roce 1988. A téhož roku — už v Divadle Na zábradlí — realizovat inscenaci Tatarské pouti.

Setkání dramatika Karla Steigerwalda s režisérem Ivanem Rajmontem patří k nejplodnějším uměleckým kontaktům uplynulého desetiletí. Stvrdili si navzájem princip poetiky elementární divadelnosti ve směru klauniády s racionální reflexí společensky aktualizovaných témat, tíhnutí k epickému typu dramatiky, kladoucí důraz na zcizující postupy, k odpsychologizované výraznosti autorského herectví. Kolážový způsob Steigerwaldových her, vystavěných na prudké akcentaci typových, situačních a jazykových klišé v neustále se prolínajících časoprostorových rovinách, přesně odpovídá oné poloze rajmontovské divadelnosti, která z reálných, groteskně akcentovaných prvků buduje svébytný obraz scénické skutečnosti, hluboce zakořeněný v profánní banalitě všednodennosti a přitom tuto všednodennost vyzývavě interpretující. S vynikajícím citem pro komediální účin a se smyslem pro specifiku divadelního časoprostoru prolíná Rajmont hereckou akcí, dekorací, ale i rekvizitou Steigerwadovy střihy do jednoho časového proudu, vytvářeje tak kompaktní scénickou realitu, která svou interpretaci nese zcela přirozeně sama v sobě, v provokující skladbě svých prvků.

V druhé půli své ústecké působnosti (kdy na čas přerušil své vedení souboru) obrací se Rajmont — pro mnohé překvapivě — k velké klasické dramatice: inscenuje Čechovovy Tři sestry (1982) a Racka (v Divadle E. F. Buriana, 1985) a Ibsenovu Hedu Gablerovou (1984). Ukázalo se, že jeho poetika přímého pohledu, odhalujícího mělký rub tragické hloubky, má schopnost aktualizovat významy těchto děl i pro skeptické oči nejmladší divácké generace. Může se zdát, že na cestě za odhalením elementárních lidských postojů Rajmont konflikty těchto her zpřízemnil. On však zatím jen dynamizuje atmosféru scén a důsledně nutí herecké představitele, aby vnitřní tenzi dialogu zveřejňovali jednáním. A důstojní hrdinové, zbavení plyšových opor pohovek, se prozrazují trivialitou gest, do nichž překládají svou konverzaci. A tak režisér tím, že zdivadelňuje text dramatu, dosahuje dvojího účinu: proniká k vnitřní pravdě postav a jejich současnou gestací je přetahuje z minulého století do naší současnosti. A tak se Čechovovy Tři sestry hrály v Ústí nejen bez jakékoli nostalgie, ale naopak s tíživým groteskním akcentem — o nás. A Ibsenova Heda se v exkluzívním červeném modelu odrážela od černo-bílého světa inscenace jako výsměšné vědomí jeho hloupé a vypočítavé malosti.

Rok před Hedou Gablerovou, v dubnu a červnu 1983, vrátil Rajmont na českou scénu Büchnerovu Dantonovu smrt — v ústecké plnokrevně herecké inscenaci s vynikajícím výkonem Töpferovým a v plzeňském groteskněji interpretovaném představení, v němž roli Dantona a Robespierra hrál jeden představitel.

A v březnu 1986 přišla poslední inscenace v Činoherním studiu: Gogolův Revizor. Rajmont si inscenaci vyzkoušel už před dvěma lety v Martině, nevím, zda s úspěchem tak frapantním jako v Ústí a na pražských zájezdech. Pamětníci Kačerovy „rustikální" inscenace Revizora v Činoherním klubu mohli jen zírat: tenhle Revizor se už neodehrával v selské seknici, ale přímo v chlívě; a hodnostářská kohorta (se Suchařípovým hejtmanem v čele) nebyla jen tupá, ale přímo obludně blbá, zezvířečtělá vodkou a schopná jakékoli nízkosti. Řezáčův Chlestakov, zprvu pojídající i mouchy z mucholapky, mohl se proto dosyta vyřádit v chlastu, úplatcích i drsně přímočarém sexu. Rajmont si Gogolův text neostýchavě upravil a stejně neostýchavě s ním zacházejí i herci. Inscenace — dodnes hraná — má v sobě cosi až pudově nespoutaného a chvílemi dovoluje uvidět meze Rajmontovy poetiky.

1. září 1986 se Ivan Rajmont stal režisérem Divadla Na zábradlí a po roce se tu představil Camusovým Caligulou, dynamickou inscenací, která vědomě nechce cizelovat filozofické významy, ale demonstrovat jeden aspekt zrodu a fungování totalitní zvůle ve společnosti. Výkladovým východiskem se tu stal senátorský chór, pojatý jako pestrobarevný chumel zlenivělých vyžírků a senilních přitakávačů, jejich postupná likvidace je spíš trapně komická než dojemná. A Caligula není než mocí zhýčkaným mladíkem, kterému se v okamžiku duševní krize natolik zhnusí ta funkcionářská debilita, karikující svět jeho moci, že v něm vyvolá absurdní touhu realizovat svou moc do ničivých důsledků. Jako by se v něm rozjel motor nezralé, rockerské nenávisti vůči konformitě, jejíž přizpůsobivost výsměšně pokouší ponižováním i vraždami — aniž pochopitelně v této negující síle moci může najít svůj vzdorný pozitivní cíl, svou lunu. Vedle vynikajícího výkonu Vladimíra Dlouhého nese v sobě tuto koncepci především Caesonie Jany Preissové, která se s jakýmsi spíš mateřským než mileneckým zděšením marně pokouší doprovázet svého muže—syna na jeho šílené cestě.

Camusovým Caligulou a poté Steigerwaldovou Tatarskou poutí postavil Rajmont nadějné milníky na nové cestě činohry Divadla Na zábradlí, těžce postižené smrtí Evalda Schorma, znovu však posílené návratem svého tvůrce a bývalého šéfa Jana Grossmana. Grossmanův Don Juan zvedl laťku divadla hodně vysoko...

Vysoko si ji však zvedl i Ivan Rajmont svou poslední inscenací, pohostinskou režií na Nové scéně Národního divadla. Ostrovského Deník ničemy je kvintesencí Rajmontovy groteskní divadelní poetiky, hereckým mistrovstvím souboru umocněné a pročištěné do diamantově pevného tvaru. Radikálně přemontovaná klasická ruská komedie se stala ryze současnou groteskou, nádherně barevnou, zgruntu zdivadelněnou zdvojením hledištního prostoru, chytře demaskující pokrytectví, které nelze demaskovat, neboť má v sobě zakódováno vědomí své vlastní nepravdy. Vážné poselství hry je sděleno řadou skvělých klaunských výstupů, jimiž okouzlují Josef Kemr, Josef Somr, Blanka Bohdanová, Iva Janžurová a řada dalších. Rajmontův Chlestakov, Ivan Řezáč, hraje—žije v této grotesce její hlavní téma: krach Glumova.

Naše téma — Ivan Rajmont — je tématem ještě příliš nedokončeným na to, abychom se pokoušeli o nějaký závěr. Ostatně právě studuje v Divadle Na zábradlí Beckettovo Čekání na Godota...

**JINDŘICH ČERNÝ**
FOTO JAROSLAV KREJČÍ

# Divadlo jako občanský postoj

## O POETICE BLAHOSLAVA UHLÁRA

Od inscenace Kvinteto (1986) Blahoslav Uhlár v autorské i v inscenační praxi důsledně prosazuje metodu fixovaných kolektivních improvizací. Tento způsob práce není v československém kontextu novinkou. Připomeňme alespoň tvorbu dnes už šestadvacetiletého Studia Ypsilon.

Podobně jako Blahoslav Uhlár věří i Jan Schmid na odzbrojující možnosti divadelní improvizace: „Improvizace sama o sobě obnažuje v člověku jeho osobnostní dispozice – pokud to není improvizace, která má řešit nahromaděný problém (třeba v národním hospodářství). Improvizace vždycky vede ke svobodě, neboť umožňuje škrtat veškerá tabu a zacházet ve hře na dané téma s libovolným komponentem. Člověk se pozvolna v přemíře svobody učí odlučovat podstatné od nepodstatného, zrno od plev, svou svobodu si svobodně vymezuje, podřizuje vlastní i společné výpovědi, což přímo souvisí s hereckým posláním..."

Zatímco Schmid pracuje s víceméně stabilním kolektivem, Uhlár za touto ideou putuje od trnavských amatérů (Divadelní súbor Kopánka – Ochotníci, A čo? TANAP) k trnavským profesionálům (Divadlo pre deti a mládež – Kvinteto, Kde je sever, Predposledná večera), kde byl v angažmá od absolutoria na VŠMU v r. 1974 do konce sezóny 1988/9, a stačí dojíždět i do Prešova (Ukrajinské národní divadlo – SENS NON SENS, Ocot). V Prešově má nyní působit trvale.

V Uhlárově tvorbě je dominantní politikum, občanský postoj. K metodě kolektivních improvizací se dopracoval na základě svého demokratického cítění a sociálního uvědomění. Tak se náplní jeho programových vyhlášení stává boj za svobodu herce a boj za svobodu diváka. „Kdybych dával dohromady nějaký soubor, nehledal bych herce, ale bohatého člověka. (...) Věřím, že herec, který chce na scéně říci a ztvárnit svůj názor, si k tomu najde (ve spolupráci s režisérem, dramaturgem a kolegy) i rekvizitu i pohyb i kostým i zvuky a dokonce i text." V II. slovenském divadelním manifestu, který vydal Uhlár v říjnu 1988 spolu s Milošem Karáskem, dokonce stojí: „Dramatické texty potřebují jenom netalentovaní jedinci, kteří nejsou schopni se samostatně vyjádřit." A v tom opět tkví svoboda diváka, kterému nejsou předkládány „předžvýkané, natrávené, preparované jednoznačnosti... Nedeterminovanost, nejednoznačnost divadelního díla poskytuje možnost vzniku nového asociativního myšlení..."

Uhlárovo divadlo je agresivní, kruté, disharmonické. Tomu odpovídají postupy dekompozice, fragmentarizace... Přes zdánlivou roztříštěnost a chaotičnost tu však můžeme najít jedno hlavní téma, ke kterému se Uhlár stále vrací a znova a znova se pokouší je ztvárnit.

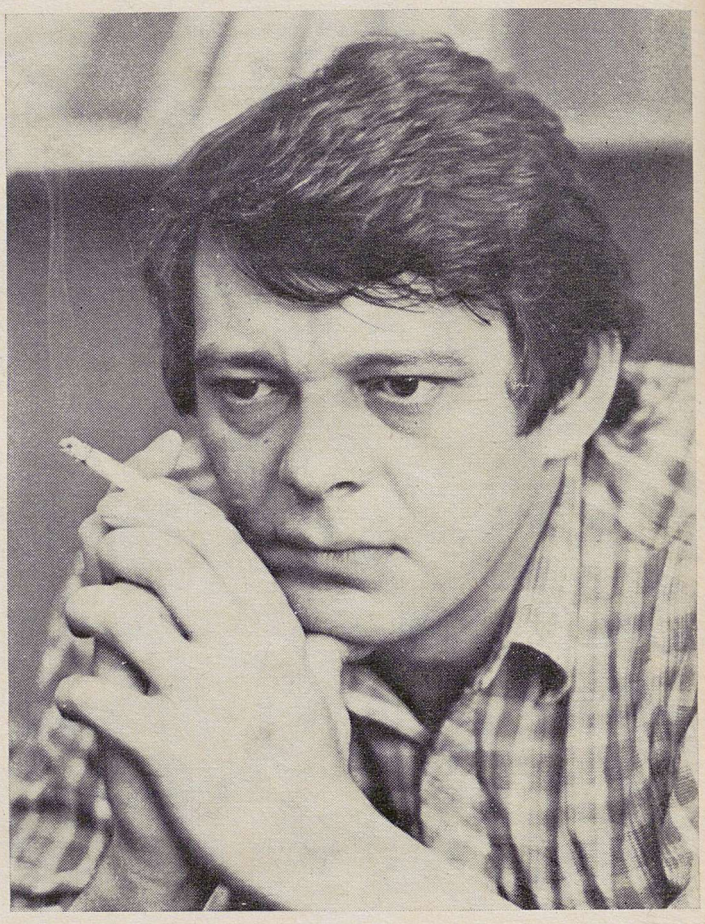
### Čekání

je leitmotivem Uhlárových inscenací a jejich kmotrem je Samuel Beckett – v Octě najdeme dokonce přímé citace.

Slavné Čekání na Godota však vzniklo před třiceti sedmi lety (Blahoslav Uhlár je o dva roky starší). Čas otupil revolučnost hry a stala se klasikou. Použité výrazové prostředky už nešokují. Tempo života se zrychlilo, je tu pokrok technický i společenský. Stále však není vyřešena základní otázka, kterou si musí položit nejen poctivý umělec, ale každý poctivý člověk – otázka vyššího principu, smyslu a řádu našeho života.

Beckettova revolučnost (relativní) spočívá v tom, že místo konkrétní odpovědi poskytl jen samotné kladení otázek, zdánlivě nesmyslné a neserióznì blábolení a nicnedělání. Podařilo se mu tak vyjádřit životní pocit svých současníků – dodnes oslovující.

Tato východiska přijal i Uhlár. Formou i obsahem jeho divadla se stalo hledání formy i obsahu jako jediné důstojné stanovisko po jasných a zákonitých řešeních, jejichž legitimita se ukázala být klamná. Jako dítě doby, která přivedla na svět hard rock, heavy metal, punk apod., ustoupil od abstrakcí a složitých zobecnění v postavách tuláků, Pozza a Luckyho, které jsou časoprostorově a sociálně indiferentní. Nahradil je živými konkrétními lidmi, kteří nezprostředkovaně vystupují se svými problémy, pocity, názory, postoji...



Zatímco Beckett se v Čekání omezil především na konstatování tohoto faktu, Uhlár už nemůže jeho poklidné tempo přijmout. Čekáme příliš dlouho. Stupňuje se netrpělivost, nervozita, úzkost. Pojmenovávání přes složité metafory a podobenství už realitu nepostihuje. Čekáme se stále větší naléhavostí a útočností – z toho vyplývá agresivita a urputnost výrazových prostředků Uhlárových inscenací. Nelogičnost, absurdita a chaos se stupňují – tomu odpovídají postupy polytematizace, dekompozice, dekonstrukce...

Téma čekání se nejvýrazněji variuje v inscenacích s profesionály, které si zachovávají určitou dějovou strukturu, objevuje se ale i v jednotlivých částech inscenací nastudovaných s amatéry, které jsou členěny do řetězce navzájem nesouvisejících epizod.

Důležitá je specifikace Godota. Právě na ní totiž můžeme sledovat Uhlárův vývoj.

Ve čtyřech z pěti inscenací s profesionály jsou součástí scénografie zavřené dveře, před které jsou čekající aktéři vrženi (použití tohoto existenciálního termínu je tu myslím docela příhodné). Dveře rozdělují svět na svět „náš" a na svět „jejich". Zatímco v Kvintetu je za nimi dirigent–diktátor, v SENS NON SENS jimi nakonec vychází malý děda s bandaskou a zamyká je (Kafkův dveřník?). V poslední Předposlední večeři jsou za nimi utajené už jen zvuky – konkrétní i nekonkrétní: startování a odjíždění aut, zvony, znělka Zákruty, časové znamení. Co brání lidem vstoupit do těchto zakázaných dveří? Jsou tyto dveře vůbec zakázané? Poslední odpověď poskytl začátek Předposlední večeře: nejprve se všichni tak bezohledně tlačili dovnitř, že je prostě zacpali.

Lidé v Uhlárových inscenacích na něco čekají, nevědí na co, něčeho se bojí, nevědí čeho a proč. Jejich jednání není však jen, řečeno slovy Ladislava Klímy, „zbabělé, od sebe sama střemhlav prchající sebenarkotisování, tím účinnější, čím běh rychlejší, sebenarkotisování slabostí, nemužností, plazivostí – slabostí zdvo-

jednou, plácnutí s sebou jak dlouhý tak široký do bahna animálního, třeba sebeideálnějšími frázemi se pláštikujícího snažení", třebaže je to vlastně přesný popis toho, co se na jevišti děje. Uhlár a herci se snaží nejen o tento pohled svrchu, ale i o pohled zblízka. Třebaže jsme zkoumáni jako můry na špendlíku ve vitrínce, programem tohoto divadla není totální negace.

Už sám motiv čekání v sobě obsahuje naději. A ve všech jalových řečech, které se v představení vedou, cítíme zároveň zoufalé hledání východiska, záchytných bodů.

## Nadčasové hodnoty

Uhlárovy inscenace velmi systematicky provádějí revizi oněch záchytných bodů, nadčasových hodnot, které člověku mají pomoci vybřednout z marasmu osamělosti, bezcílnosti, beznaděje. Jsou jimi pozitivní smysl života, vlast, spravedlnost, mateřština, láska, víra...

Tak se v inscenaci A čo? objevuje jako deus ex machina Jánošík, kterého hraje pokaždé někdo jiný. V jeho komicky „správném" zjevení, kterému jednou zabrání i mříže, je zároveň i zoufalství nad tím, že tato legenda nás nespasí.

Symbol Slovenska – tři kopce – v surovém punk provedení (vysoké špičaté plechy počmárané i vulgárními obrázky) se v TANAPu rozestupují za doprovodu reprodukovaného zpěvu Karla Duchoně. Zdá se, že se nic neděje, teprve za další dobu si všimneme, že z plechů vyjíždějí maličké hračkové tanky (na baterky či setrvačník). Je to Slovensko čarovné, hrdé, mám ho rád, zní falešně patetický text písně a tanky nesmírně pomalu, po celou dobu znění písně postupují směrem k rampě, za kterou padají do připravených sítí.

Na této snad nejslavnější Uhlárově scéně můžeme dobře objasnit princip poetiky: falešný patos, proklamovaná humanita je demýtizována krutou až drastickou, často výtvarnou významovou zkratkou, které nechybí hravé nadlehčení (groteskní princip).

Na tomto místě je zapotřebí připomenout výrazný podíl, který má již tři roky na podobě inscenací, a to nejen na podobě výtvarné, osobnost ing. arch. Miloše Karáska.

Drasticky vypovídá Uhlárovo divadlo i o další nadčasové hodnotě – lásce. V inscenaci A čo? se dokonce v originále recituje klasická balkónová scéna z Romea a Julie. Julie přitom v prádle visí na jakémsi cirkusovém žebříčku a Romeo ji nestydatě osahává. Počet Romeů se najednou zvětšuje, naznačuje se možnost nákazy.

V podobné poloze jsou podrobovány zkoumání i hodnoty, které nabízí náboženství. Jestliže je stav našeho dorozumění a lidskosti diagnostikován jako Předposlední večeře, je v názoru i podobě inscenace vedle typické hravosti i varování před závažností situace, ve které se ocitáme.

Klasické hodnoty jsou vždy nabízeny jako vyprázdněná forma, obrys, znak. V inscenaci Ocet běží po celou dobu představení po obou stranách jeviště šumící a zrnící televizory jako symboly oficiálního světonázoru. Porucha? Ano, ale ne na vašem přijímači. Podobnou funkci zastupuje už zmiňovaný motiv dveří (a je to i jeden z možných výkladů Godota).

Ztvárnění střetu (ne nutně konfliktu) této prázdnoty klasických hodnot s realitou je vždy dynamické, agresivní: ať už jde o silnou dávku hrubosti, násilí, sentimentu, výbuchu bezmoci, vzteku, zoufalství či přirozené tvořivosti.

Patos, který při střetu vzniká a je pravděpodobně i katarzí, není produchovnělým nadšením povznášejícím k nebesům. Vyplývá ze zjištění, že lidské snažení je v boji proti strnulosti a prázdnotě stále znova marné. Donkichotství není podáváno v romantickém hávu, ale s arzenálem době příslušejících drsných až drastických výrazových prostředků – přesto však není méně křehké a zranitelné.

## Politikum

Divadlo Blahoslava Uhlára je originální, poctivé, umělecky působivé. Třebaže politické, nikdy ne publicistické. Političnost přitom není záměrná – je jen nutným důsledkem poctivého přístupu k práci, občanské statečnosti a mravní zodpovědnosti, se kterou se tvůrci tohoto divadla snaží ujasnit si svoje místo ve společnosti.

# ROZHOVOR S BLAHOSLAVEM UHLÁREM

**Začněme návratem k poslední premiéře – Předposlední večeři...**

Měli jsme s Karáskem, který navrhl i scénu, připravený předscénář – sled obrazů s minimem textu. Ten jsme si jakože na úvod dovolili přečíst soudruhům umělcům. Řekl jsem taky, že kdo s tím nesouhlasí, může odejít. Z různých důvodů odešlo asi pět herců a zůstalo sedm. Předscénář se pak už nedal realizovat. Jednak počítal s větším obsazením, ale hlavně herce nevzrušoval, byl jim cizí.

Tak jsme si vykládali a vykládali o všem možném, co nás zajímá, a čekali jsme, co nás společně chytí... A potom už jsme byli tak vypovídaní, že jsme mohli začít. V určitém okamžiku někdo odvolal Erika Jamricha a už tu byla situace. Herci se k ní začali vyjadřovat: kdo ho odvolal a proč, jestli se ještě vrátí apod. Karásek to pak pojmenoval, navrhl smuteční obleky, já jsem dopsal některé scény – například obvinění Gertrudy.

**Herci jsou tedy kolektivem dramatických autorů?**

Herec ke mně nepřichází jako loutka, kterou někam dosadím, ale především jako člověk s celým svým zázemím, názory...Přináší spoustu inspirace – ne každý, samozřejmě. Takové ty profesionální hvězdy to v sobě často nemají.

Metoda fixovaných kolektivních improvizací umožňuje průnik do podvědomí herce – autora. Problém nemusí být zformulovaný – stačí ho pociťovat v konkrétní situaci. V tom je právě síla této metody: herec se nemůže zachovat jinak, než mu káže jeho vnitřek... Podvědomě se odhaluje, obnažuje, tedy přináší. Jestli je v něm nějaká lidskost, dostane se tam.

Málokdo o svém jednání hlouběji přemýšlí. Lidé k tomu nejsou vychováváni, nežádá se to od nich, často jsou jednoduše pohodlní. A to mnohdy i umělci, u nichž je sebereflexe nevyhnutelným předpokladem k jejich práci. V tomto smyslu má systém kolektivní tvorby i výchovný účinek. Blíží se psychodramatu. Lidem, kteří ještě nejsou zformovaní, pomáhá najít sebe sama.

Kritik Vladimír Štefko o hercích v jedné takové inscenaci řekl, že hrají jenom sebe a že jsou to jenom jejich soukromé katarze. Myslím si, že to není pravda. Vytvářejí přece i jakýsi obraz, podobenství, takže je to podle mě umělecká tvorba.

Někteří herci skutečně vycházejí ze svých „reálií" (i když já vždy ony „reálie" omezím, aby mohly být zevšeobecnitelné). Jiní jsou si schopni vytvořit postavu jako dramatický spisovatel – s tím rozdílem, že si ji nenapíší, ale vytvoří si systém jejího chování, její logiku. Na tomto základě pak v nově vznikajících inscenacích jednají velmi autenticky.

Jozef Tkáč hrál například v inscenaci SENC NON SENS postavu ušlápnutého úředníčka, toužícího po vyšším postavení. Zbabělého, ale v situaci ohrožení velmi agresívního. Protože ho znám, vím, že takový není. Nemohlo tedy jít o jeho soukromou katarzi: umí se však do takové postavy vcítit, protože je tvořivý herec.

**Nemůže se metoda kolektivní tvorby v tomto pojetí dostat do slepé uličky?**

Často se mě na to ptávají. I já o tom stále uvažuju. Ale zatím žádnou tímto způsobem vytvořených inscenací nepovažuju za tak slabou, abych toho musel nechat.

V této sezóně jsem dělal inscenace tři. Jednu v Ukrajinském národním divadle v Prešově, jednu s trnavskými ochotníky a jednu s trnavskými profesionály. Myslím, že náměty se neopakovaly v žádné z nich. Témata jistě, ale to je přirozené. Jednak se netvořivému opakování bráním a pak, jestliže citlivě naslouchám vnitřním i vnějším hlasům tvořivých herců, tak se vlastně ani opakovat nemůžu, protože, jak známo, je každý člověk neopakovatelný.

**Jak vycházíš s klasickými hrami?**

Mám strach, aby mě neomezovaly. I když použiju takový text, nenadřazuju ho. Například v TANAPu jsme měli velký monolog z Idiota. V Předposlední večeři jsem chtěl mít něco z Puškina, z Hodokvasu v době moru. Mohlo se to zahrát, ale jaksi z toho sešlo. Když jsme hráli Předposlední večeři, povídám: Poslyšte, toto

se mi podobá na Witkiewicze – tak si ho jeden herec vzal, ale do premiéry stejně nepřečet...

**Může tedy být divadlo bez fabulace?**

Asi ano, ale já jsem v čisté podobě nic takového neudělal. V každé z inscenací je buď děj (někdy těžko popsatelný pro svou nekonkrétnost, ale vývoj je citelný), nebo se skládá z fragmentů, z nichž většina stojí na překvapujícím vyústění fabule. Na inscenaci bez fabule bych si asi netroufl.

**Jaký význam přikládáš racionalitě?**

Z divadla se nesmí ztratit hravost. Racionální analýza ubíjí tvořivost.

Sám jsem rezignoval na možnost racionálně poznat tento svět, tak, jak si to nárokovala věda v devatenáctém století.

Zjišťujeme, že je všechno jinak, že dneska člověku záleží víc na jednom stromě než na rozbití atomu. Ale jde i o pochopení jednotlivce. Je to vůbec možné dosáhnout jen na základě racionality? Nechci ratio podceňovat, ale jediný způsob poznávání světa to být nemůže. Kolikrát mě v osobním životě zklamalo. Musel jsem se smířit s tím, že v lidech je něco, čemu nikdy nebudu rozumět. Ale to neznamená, že to nemůžu vidět.

**Co třeba?**

Dost lidí mi říká, když vidí moje věci, že se jim líbí, ale že jenom čekají, kdy dostanu přes hubu. Když se to stane, nenaštve je nespravedlnost, ale řeknou, že to bylo logické, že to čekali.

Pořád jsme všechno svalovali na někoho jiného, proto byla manipulace dominantním tématem mnoha inscenací v sedmdesátých letech. Čím dál tím víc si uvědomuju, že se manipulujeme sami. Je to v nás hluboce zakořeněné. Kolikrát se i v nejlepší společnosti setkám s názorem: To je potřeba mu nařídit, ať to udělá. Už to je projev stalinismu. Stalin je v každém člověku.

**A ty nemůžeš být považovaný za tyrana?**

To doufám ne. I když se dost často říká, že herce vlastně manipuluju. Nemám to slovo rád – nejen proto, že mi připomíná divadlo sedmdesátých let, ale často je používané i jako výmluva na někoho jiného.

Myslím, že nejsem tyran. Nejsem ani schopný režírovat, dokud nemám podněty od herců. Potřebuju jejich souhlas, vždycky jen navrhuju. Jinak bych měl pocit, že někoho do něčeho nutím. Tomu se chci vyhnout nejen z principu, ale i proto, že taková práce by mě jednoduše nebavila.

Nemyslím si, že hercům vnucuju svoje podněty. Je samozřejmé, že můžu reagovat jen na takové impulsy, kterým rozumím, které pociťuju i já. Určitě jsou ale i takové, které nevnímám – jiný režisér by je třeba přijal i zpracoval. Ale nedá se nic dělat – jsem spolutvůrce, individualita, a tak mě herec musí taky tolerovat. Kolektivnost vyplývá přece ze zúčastněných individualit.

Nejčastěji mě ovšem naštvou herečky, když chci, aby se vysvlékly, a ony nechtějí. Ale nutit je nemůžu.

Na druhou stranu je fakt, že jsou i takoví herci, kterým by vyhovovalo, kdybych tím tyranem byl. Ti velmi často mou výzvu ke spolupráci považují za hajzlovství, za důkaz toho, že jednoduše nevím, co chci, a tedy jim šplhám po zádech: vlastně je zneužívám, parazituju na nich. Výzva ke spolupráci je přímo uráží a ponižuje. Když se inscenace podaří, říkají: Udělali jsme to za něj, když ne: Nevěděl, co chce. S takovými herci dělám strašně nerad. Metoda kolektivních improvizací jim umožňuje, aby odešli v procesu tvorby. Když se zkouší klasická divadelní hra, není to možné – tam je potřeba hrát všechny postavy.

Na škole mě učili vbíjet do lidí podtexty. Od této praxe se mi časem podařilo osvobodit.

**Co tě zlákalo ke spolupráci s ochotníky?**

Oni hrají většinou jednu roli za rok. Za tu dobu se v nich nashromáždí dostatek materiálu. Režisér do nich nemusí nic cpát, dupat... Nejsou duševně vyčerpáni. Pro některé z nich je divadlo přímo náboženstvím.

Nebral bych, že stačí hrát jen pro pobavení kamarádů. Pro mě je hlavní potřeba vnitřní výpovědi. Ale cokoliv předepisovat je vlastně nesmysl. Už to, že někdo posuzuje uměleckou práci, je vlastně zvrhlost. Ale když se to stane ochotníkům, kteří zkoušejí a hrají zadarmo a ve svém volném čase, je to trestuhodné.

Samozřejmě že narážím na problémy profesionality. V TANAPu hraje například jedna holka, která je myslím komplikovaný člověk. Text, který říká, je evidentně její. Aby však dokázala sebe samotnou zreprodukovat, potřebuje nějakou techniku. Protože stačí únava, nesoustředění a ztratila by pravdivost.

Když už jsme u profesionalismu, mám oblíbené rčení: krize profesionalismu. Tisíce lidí si stavějí domy. Nepamatuju se, že by si ho někdy někdo postavil špatně. Ale do profesionálně postavených domů teče. Člověk, který by měl vést lidi, to neumí a realizuje se tím, že staví dům. Mnoho lidí se naplno realizuje mimo svou práci. I amatéři. V těchto souvislostech však amatérské divadlo může vystupovat jako poněkud jiný fenomén, než na jaký jsme byli zvyklí...

**O premiérách tvých inscenací se v programech k nim píše, že jsou celosvětové...**

Říká se, že Slovák nemůže být světový... Když chci něco dělat kvalitně, musím to dělat nejlíp na světě!

**Jaká divadla tě v poslední době inspirovala?**

Před pár lety mě zaujal nástup Pražské pětky. Přišli s postupy, o kterých si málokdo myslel, že jsou divadelní. Našli si prostor pro tvorbu v této společnosti, nepotřebovali se vracet. Dokázali, že se dá hodně říct i beze slov, všechno podřídit divadelnosti a nedělat si z toho těžkou hlavu. Hlavně však přinesli životní pocit, který mi nemusí úplně konvenovat, ale je tu a musíme ho tolerovat, přemýšlet, kde se vzal.

Velmi silně mě oslovilo Requiem Niny Vangeli. Totální izolovanost lidí na scéně, kontakty jen agresivní (soulož po předložení červené knížky). Nenárokování si na srozumitelnost, prostor pro asociaci vnímání. Oceňuji svrchovanou modernost vyjadřovacích prostředků.

Ochotnický kroužek? Líbila se mi Amerika. S Ananasem jsem se nějak nevyrovnal. Matka mě vyloženě rozčílila, což je možná dobře. Snad bych ji přijal seškrtanou na čtyřicet minut. Ale jak se to na začátku nakoplo, tak to šlo až do konce. Texty opakovaly stále stejnou informaci; po čase jsem ztratil schopnost vnímat to jako záměr. Děj samotný je zajímavý: že my tu všichni jako správní masochisti uznáváme nějakého zvrhlíka, který nás likviduje. Bylo to hrané s obrovským nasazením.

Rozrazil je podle mě krizový projev divadla. Klobouk dolů před jeho občanskou odvahou. Dozvěděl jsem se tam věci z oblasti politiky. Ale chybělo mi umělecké poznání.

Naposledy mě zaujal ochotnický soubor Hon ze Senice. Jejich inscenace na západoslovenské přehlídce MJF přišla s něčím pro mě novým, nejen v postupech, ale i v životním pocitu.

Kdysi byl náš velký sen Grotowski. Když jsem byl mladý, neviděl jsem jeho věci, ale hodně jsme o něm četli. Bylo to vzdálené, velké, světově uznávané. Před třemi roky jsem byl ve Wroclawi, v té jeho svatyni, protože to je doslova svatyně. Jsou v ní rekvizity z představení, knížky o něm, kříže ne... Promítali tam filmy z jeho cvičení, jednu inscenaci – nějak mě to nezaujalo. Asi to bylo potřeba prožít.

**Odporné, zvrácené, dekadentní, bezvýchodné... jako charakteristiky tvých inscenací. Co k tomu můžeš říci?**

To už jsem mockrát slyšel, že se v mých inscenacích ukazují jen věci hnusné a odporné, že jsou depresívní, člověk by se po nich vlastně měl jít oběsit, že lidstvu nedávám žádnou naději, optimismus. Jenomže tohle už je starý problém.

Neřeknu asi nic nového, když se pokusím vyjádřit medicínskou terminologií. Léčení, pokud vím, má několik fází. Stanovení diagnózy, terapie a pak ještě doléčování nebo rehabilitace. Nemyslím si, že umění může společnost vyléčit. Na to jsou tu jiní. Ale může jí stanovit diagnózu. A protože bez stanovení správné diagnózy nestojí léčení za nic, může umění na léčbě participovat právě tímto způsobem.

Jedním z témat mé práce se v určité době stala umělecká tvorba sama o sobě. Tak vznikly inscenace o Blokovi, Novomeském, Majakovském, Kvinteto i inscenace pro děti: O velkém Karbusovi Barbusovi, O bubeníkovi. Potřeboval jsem se orientovat ve vztazích umělce a společnosti. Tématem se mi stala vlastně moje práce.

Teď, když pracuju metodou fixovaných kolektivních improvizací, je vlastně sama tato metoda permanentním podtématem celé mé práce – může tedy být i návodem na občanskou toleranci.

**ANNA GRUSKOVÁ**
FOTO JOZEF BARAN

# Báj o Krysaři

Báj... Báj o krysaři z města Hammeln, báj o zkáze bohatého hanzovního města. Báj, která přitahuje umělce. Báj, která je chmurná a strašná tím, jak nám nemilosrdně připomíná rub a líc každé mince: kde je bohatství a blahobyt, tam jsou i krysy. A kdo dokáže ovládnout krysy, dovedl by asi ovládnout i lidi, kdyby se mu zachtělo... A když zazní kouzelná píšťala jen o něco silněji, je konec blahobytného života.

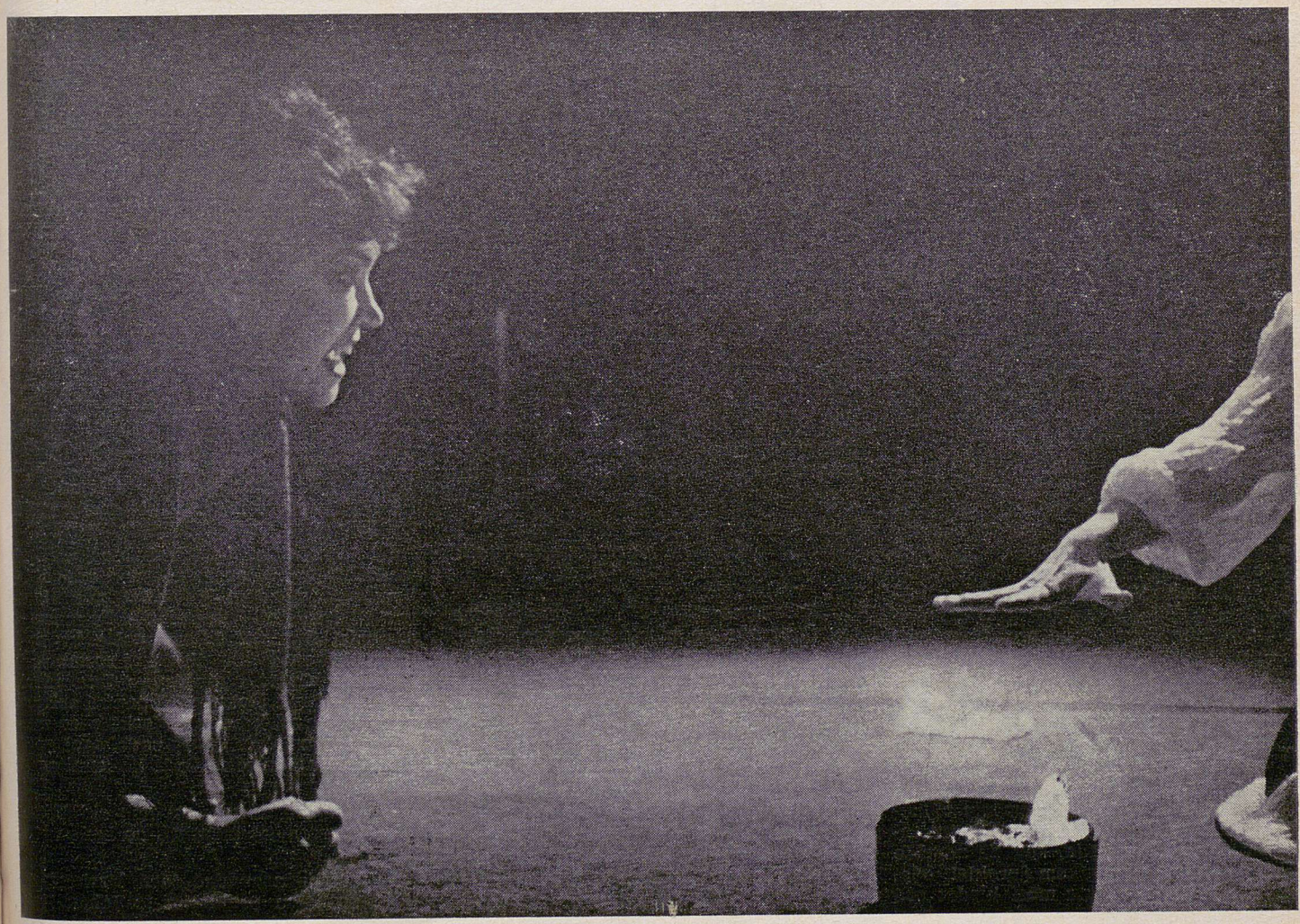
Saská legenda ze 13. století vypráví o bohatém městě Hammeln, v němž se tak rozmohly krysy, že občané města povolali krysaře, aby je krys zbavil. Krysař svou práci vykonal, měšťané mu však slíbenou odměnu nevyplatili. Krysař proto použil kouzelné moci své píšťaly proti lidem a odvedl z města všechny děti, aby s nimi jinde založil nové město, kolonii sedmihradských Sasů.

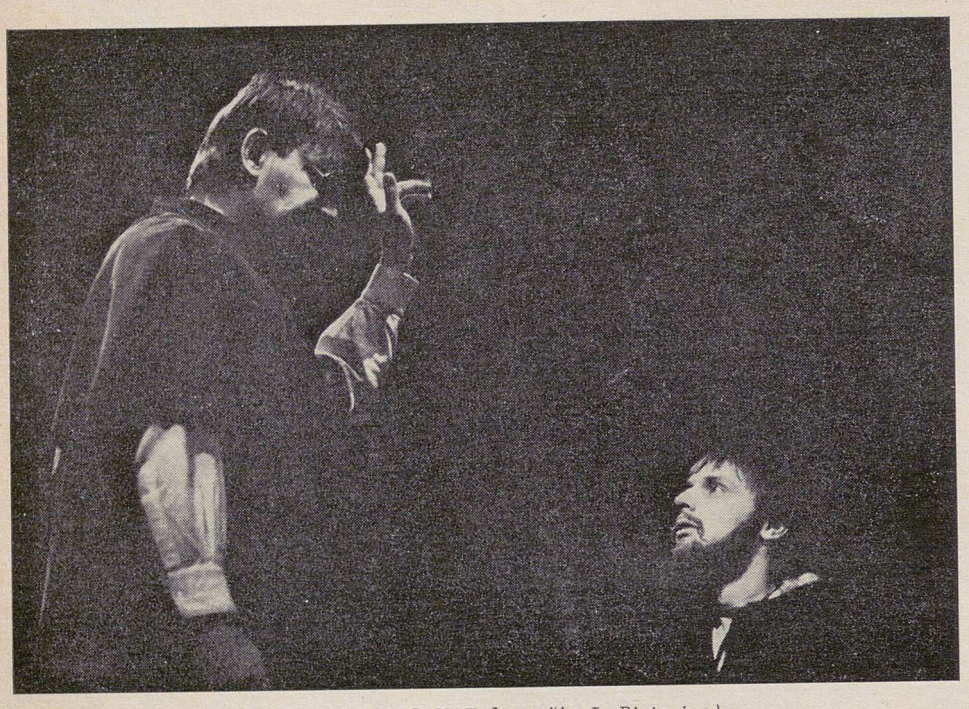
K postavě krysaře, muže nadaného zvláštní mocí, za nímž lidé musí jít, ať chtějí nebo ne, si lidé vytvářejí ve svém povědomí vztah rozporný. V legendě je to nemilosrdný mstitel na těch, kteří nedostáli svému závazku k němu, člověk, kterého je se co bát, jehož moc je sice imponující, ale i podezřelá. Musí na něm být něco odporného, když za ním jdou tak odporní tvorové jako krysy. Je těžké být vděčný někomu, kdo za nás dělá špinavou práci. V legendě je příčinou toho, proč krysař odvede z města děti, nevděk a hamižnost hanzovních měšťanů. Jejich děti v sedmihradském Sasku budou lepší.

Je to však stále cosi fascinujícího, co na postavě krysaře láká básníky se stínem prokletí na čele. Časově nepříliš vzdáleně od sebe píší G. Apollinaire v Paříži Hudebníka ze Saint Merry a Viktor Dyk v Praze Krysaře. U Apollinaira strašlivý a krásný pištec vede ženy pařížskými uličkami v nevýslovné touze do starého domu, aby v něm zmizel i s písní a průvodem, který ho následoval. Apollinaire se s pištcem ztotožňuje („hrál píseň, kterou já si zpívám, kterou já jsem složil"), podobně jako se se svým Krysařem ztotožňuje i Viktor Dyk. Ovšem básník, který se s krysařem ztotožňuje, nemůže pro něj připustit roli člověka, který vykoná své dílo a pouze je-li mu upřen plat, mstí se. Viktor Dyk hledá pro svého Krysaře místo mezi lidmi, uvnitř společnosti, uvnitř hradeb města Hammeln. Dykův Krysař hledá v městě Hammeln pouto, které by ho vyvázalo z dosavadního života. Své možné zázemí nachází u Agnes, ale vlečen svými zvyklostmi a nepochybnostmi o tom, že lze nalézt smysl v poklidném a usazeném životě, není schopen se rozhodnout naráz. I Agnes se rozhoduje, zda má volit život po boku seriózního Kristiána či problematickou existenci s Krysařem, kterého město nikdy nepřijme za řadového občana. Oba svůj okamžik propasou: Krysař tím, že nechá Agnes samotnou ve chvíli příhodné pro Kristiána, Agnes proto, že v Krysařově nepřítomnosti podlehne Kristiánovi.

Prostředníkem k soužití s lidmi je u Dyka Krysařovi žena — postava, jíž se Dyk od legendy uchyluje. Tak jak Agnes vybízí Krysaře k novému životu, tak ho se starým spojuje ďábelský hlas pochybností a skepse. V legendě krysař nemá pochybností.

Ještě jednou postavou se Dyk liší od legendy — postavou Seppa Jörgena. I tento muž je zjevem, jenž leží básníkům v hlavě, zejména básníkům intelektuálního založení, jako byl Viktor Dyk. Prostý člověk, živící se těžkou prací, jejíž výsledek je víc závislý na štěstí a na rozmarech přírody než na lidském důvtipu, rybář, člověk, jehož mysl není zatížena ničím víc než nejprostšími lidskými potřebami, takový člověk může začít nový život tam, kde starý zahynul. Již za deset let po napsání Krysaře se budou básníci upínat k těmto lidem celým svým dílem a budou





*Z plzeňské inscenace Báje (Divadlo J. K. Tyla, režie L. Pistorius)*

to mít filozoficky a ideologicky zdůvodněno. Viktor Dyk není a nikdy se nestane proletářským básníkem, avšak odvěká naděje, s níž se upínají břitcí a stálými pochybnostmi často znavení duchové k lidem prostým a silným, dala u něj vzniknout postavě Seppa Jörgena a vložila mu do náruče hladové nemluvně, posledního obyvatele města Hammeln.

Dykovu prózu zdramatizoval E. F. Burian a jeho inscenace, po válce obnovená, se stala slavným a dnes již takřka čítankovým příkladem Burianovy dramaturgické a režijní práce. Část Burianova textu byla provedena Divadlem na okraji v režii Z. Potužila ve filmu V. Síse Sólo pro E.F.B. Z Burianovy dramatizace vychází úprava Jana Kačera a Romana Císaře, kterou uvádí pražské Divadlo na Vinohradech v Kačerově režii. V textu, vydaném Dilií, autoři doslova uvádějí: *„Dramatizace čerpá na několika místech z dramatizace E. F. Buriana, jakož i z dalších, méně povšimnutých motivů Dykovy novely a z jiných, zejména básnických děl autora, jež tematicky a snad i svou nadčasovostí úzce souvisejí s látkou."*

Je to dramatizace díla básnicky mnohoznačného. Dykovu novelu není možné převést pouze do dramatického dialogu. K tomu, aby dostatečně výrazně vyznělo téma novely — téma hledání životního zakotvení, naplnění existence člověka, který už není mlád, smysluplného a užitečného využití schopností a zkušeností ve věku, kdy život dosud prožitý přináší stálé pochybnosti, kdy slábne vůle a odvaha k rozhodujícímu činu, používají autoři dramatické úpravy vsunutých Dykových veršů, které, jak už je lyrice vlastní, týkají se naznačeného tématu bez zprostředkování dějem.

Dramatická úprava se dotýká přímo osobní situace básníka (ve smyslu výlučného člověka nadaného mimořádným talentem) na vrcholu díla, kdy již nemůže zůstat prokletým básníkem (prokletí básníci umírají mladí), ale musí hledat své občanské místo ve společnosti, nemá-li jeho nadání zplanět a stát se samoúčelným (postava magistra Fausta, který imponuje jen sám sobě a hospodské děvce). Dykův Krysař už nechce dál osaměle táhnout krajem, ale nedokáže přijmout měšťanský život, už proto ne, že jeho nejodpornější projevy — lakotu, vypočítavost, žvanivost, sobectví — pocítí na své vlastní osobě. Nakonec mu nezbyde nic: s jedním životem skoncoval sám a druhý se před ním zřítil. Použije tedy hlasu své píšťaly, své mimořádné moci, kterou teprve teď nechá zaznít naplno, a odejde s lidmi, kterým tento zvuk otevře oči a srdce, jinam: za vidinou krásnější, blažené země Sedmihradské, do které cesta vede přes propast a čeká na ní smrt.

Příznačný je v této souvislosti osud básníka Viktora Dyka, který se pokusil jako básník přijmout onen úděl Krysaře, občansky zapojeného do života města Hammeln, a jeho básnická moc tím vskutku ochabla. Stal se úředníkem a jeho verše ztratily spár. V roce 1911, kdy napsal Krysaře, byl ještě pouze básníkem a jako velký básník a ironik občanské existence jako by své budoucí osudy tušil:

*Plíží se večery, plíží se teskna ...*
*Poslední výkřik už ztrácí se v kraji.*
*Veliké bolesti, veliká hesla*
*vyvětrávají.*
*... Zvedneme ruku. Potom zase klesne.*
*Dnes oheň v nás. A zítra zase led.*
*Hrozí se dnes a zítra sotva hlesne.*
*Ne živí, mrtví ne. Tak něco uprostřed.*

Proti legendě Dykovi příliš nesejde na motivu nevyplacené odměny za vykonanou práci. Dykova Krysaře lakota samozřejmě rozzlobí a přivede k myšlenkám na pomstu, ty ale netrvají dlouho: vedle Agnes se Krysař rozhodne odměnu oželet a městu odpustit. Když odvádí na konci lidi do propasti, nečiní to proto, aby je vytrestal, ale aby se pokusil, byť zoufale a marně, pro sebe i pro ně najít přijatelnější způsob existence.

* * *

Děj Dykova Krysaře každý zná (nebo by měl znát — každý, kdo s příchodem dospělosti překonal odpor k povinné četbě a přece jen si Krysaře přečetl). BÁJ Daniely Fischerové je hra nová, a ačkoli autorka získala cenu na Festivalu Aktualit 1988 a text hry vzápětí vyšel v Dilii, soudím, že bude užitečné, začnu-li stručným převyprávěním děje.

Úvodní vstup se odehrává o Valpuržině noci. Tmou běhají temné postavy, halasí a rachotí řehtačkami, do toho se ozve jasný a šťastný dětský smích. Na scéně je Markéta a její muž Johan von Graa. Markéta je těhotná. Johan se chystá k útěku z města, Markéta k porodu. K Markétě zavolají Gudrun, porodní bábu. Během řeči při porodu Gudrun pozná, že s Markétinou totožností není něco v pořádku: Markéta lže a porod se zastaví.

Představitelem města je Opat, který je i důvěrným přítelem Gudrun, kdysi ji zachránil před upálením na hranici. Gudrun naléhá na Opata, aby Markétu vyhnal. Proskakují zvěsti, že v sousedním městě Griespě je mor. Markéta je v podezření, že přichází z Griespy. Markéta ze svého neštěstí viní Johana, svého muže. Prosí Opata, aby ji schoval.

Za Opatem přichází Muž v šedém. Vychází najevo, že Muž je mužem nadřízené moci, která vládne městu. Vymáhá od Opata hlášení. Opat tuto povinnost plní jen velmi neochotně. Gudrun znovu naléhá na Opata, aby Markétu poslal pryč, bojí se o Opata, pečuje o něj.

Za Opatem přichází Johan, chce se zpovídat, Opat odhalí jeho neupřímnost. Johan se setkává s Mužem v šedém, znají se, slouží oba témuž pánu — inkvizici. Vychází najevo, že Johan je udavač, fízl. Má na to ale měkkou povahu, chtěl by ze služby inkvizici vyváznout. Muž se mu vysměje, z této služby není úniku. Vypálí Johanovi na hruď cejch a žádá na něm, aby donášel na Opata, aby ho usvědčil falešnou zpovědí, jejíž předem známý obsah je Opat povinen inkvizici sdělit.

Johan s Markétou se zoufale snaží být jeden druhému oporou, Johan se Markétě svěřuje se svým špatným svědomím, Markéta se vyděsí, uteče, Johan se jí zhnusí. Johan se Opatovi přiznává ke své roli fízla, který ho má usvědčit z falešné spolupráce s inkvizicí, za tuto informaci žádá azyl pro Markétu. Opat ho posílá z města ven, Markétu svěřuje Gudrun.

Město očekává příchod legáta. Opat v příslušném časovém odstupu udává Johana Muži v šedém. Muž v šedém nařizuje uzavření města — je podezřelé z moru — a nabízí Opatovi, že mu pošle krysaře, krysy že se v Hammeln velmi rozmnožily. Navrhuje Opatovi otevření města výměnou za Johana. Opat rázně popírá existenci krys, moru, Johana i Markéty ve městě. Vstupuje Johan, který nedokázal opustit město a Markétu, Opat ho zamkne ve své cele.

Město propadá panice: kdo sklidí úrodu za zavřenými branami, co budou v zimě jíst?

Gudrun jednoznačně dává Markétě najevo, že jejím prokletím je Johan, jeho

služba. Trvá na tom, aby se ho Markéta zřekla, jinak že neporodí. Markéta to nedokáže, Gudrun ji opouští. Markétu obklopí lůza, doráží na ni, Johan vyběhne z Opatovy cely ji chránit. Opat si zoufá — v jeho hře o záchranu města vždycky někdo selže: Markéta, Johan i Gudrun, jeho pravá ruka.

Přichází Muž v šedém s hromadou nechutných udání, která získal na místě Opata ve zpovědnici. Opat je odmítá podepsat, domáhá se slyšení na nejvyšších místech. Objevuje se Muž ve fialovém, lejstra Muže v šedém označuje za hromadu špíny. Muž v šedém a Muž ve fialovém jsou jedna osoba, pouze plášť je jiný. Opat nevěří vlastním uším, z vděčnosti za spravedlivý postup se stává pokorným. Muž ve fialovém ovšem žádá vydání ďáblova muže — Johana. Opat ho zapírá, Muž mu sděluje, co je Johan zač, vkládá Opatovi věty do úst a vzápětí ho usvědčuje, že Johana udal sám. Opat je otřesen — v tomto světle není lepší než Johan.

Městu hrozí hlad — je třeba někoho obětovat. Městská rada naléhá, aby to byla Gudrun. Opat to vzdává: chce už jen najít Gudrun a poslat ji z města, posílá pryč i Johana a Markétu, už není schopen je chránit. Johan nabízí Opatovi, že se zabije, ať ho předhodí městu mrtvého, vidí v tomto gestu svoji spásu, příležitost k hrdinství. Opat odmítá obětovat lidský život.

Na scénu vtrhává lůza, žene Gudrun, ta ji poštve na Markétu, Johan chce Markétu chránit a je davem zabit. Opat odhaluje na mrtvém Johanovi vypálený cejch — je to znak inkviziční moci. Je oznámen příjezd inkvizičního legáta, město jímá hrůza z pomsty inkvizice. Opat uzavírá město, oznamuje mor.

Vstupuje Muž ve zlatém — opět tentýž muž. Dav i Opat jej považují za legáta, Muž jim sděluje, že legátem byl Johan. Jeho zavraždění lze zakrýt jenom tak, že bude prohlášen za oběť moru. Město ovšem bude uzavřeno a jeho obyvatelé smějí odejít jen každý sám a bez majetku. Děti přenechají Muži. Opat se vzpírá, Muž ve zlatém mu otřesnou sofistikou dokazuje, že vlastně oni, inkvizice, všechny své sliby splnili, že Johan je si sám vinen svým osudem a vlastně i zkázou města, že vlastně ti, kdo hráli falešně, jsou Opat a Johan. Opata ovšem čeká postup — inkvizice nikdy nenechá padnout svého muže.

*„Co z nás bude, když jste nám vzali minulost?“* táže se Opat Muže. Muž se mu vysměje: *„Ne minulost, budoucnost jsme vám vzali.“* *„Ano,“* říká Opat, *„to může říct jen ďábel.“* *„Neusnadňujte si to, ďábel neexistuje,“* na to Muž.

Přichází Markéta, chystá se rodit. Muž se jí představuje jako krysař. Opat ji násilím vystrčí z městské brány, sám zůstává uvnitř s dětmi. Zazní tón píšťaly, ozve se mnohohlasý dětský křik.

Krysař je muž, který má mimořádnou moc, kterému byla odepřena odměna za vykonanou práci a který se mstí. Krysařem v Báji je Muž v šedém, fialovém, zlatém, muž zla, představitel inkvizice, ďábel, jak ho označuje Opat v posledních okamžicích hry. On město střeží, zbavuje je krys, chrání je před morem — jenomže nevíme, hrozí-li vlastně skutečně městu nebezpečí, je-li skutečně v Griespě mor, jsou-li vůbec ve městě krysy, nevíme, před čím to vlastně krysař město chrání.

Opat také žije tím, že chrání město, u něj ale víme dobře před čím — před zvůlí nadřízené moci, před inkvizicí. Temné síly napovídají o přítomnosti ďábla ve městě, vědma Gudrun odhalí, v čem je ďábel přítomen — ve službě inkvizici.

Markéta je prokletá, nemůže porodit své dítě, dokud jeho otec, Johan, bude sloužit. Město je zcela v moci inkvizice, Muž má doslova moc nad životem a smrtí města, město s dychtivostí očekává legáta — dalšího muže inkvizice, a je mu vděčno za svoje bohatství a blaho. Mužové moci mají dobře vyvinutou schopnost vynutit si vděčnost lidí za bohatství a blaho, za které lidé nemají co být vděční, které si vydobyli vlastní prací. Jediné, co je ve skutečnosti třeba, je chránit bohatství a blaho lidí před zvůlí moci. A tak krysař vzbuzuje iluzi, že svědomitě očišťuje město od krys — ďáblových spřežence, a nedostane-li se mu sjednané odměny — muže, kterého žádá —, vyhání obyvatele města ven z brány a přivlastňuje si jejich děti. Teprve když je Johan mrtev, když skončila jeho nečistá služba, může Markéta začít opravdu rodit své dítě. Opat ji vystrčí z brány, aby dítě nepadlo do moci krysaře.

I Opat je prokletý, i on slouží inkvizici. Jeho život je nepřetržitým kompromisem: aby nevyzradil zpovědní tajemství, vymýšlí si jiná, aby mohl ochránit životy obyvatel města, Gudrun zabíjí ve svém těle plody jeho života; stále je nucen vybírat ze dvou zel. Opat ví, že musí město chránit před inkvizicí, přitom ale nedokáže a není ochoten povznést se nad jednotlivé lidské osudy. Opatova tragédie je tragédií kompromisů, tragédií lidskosti, tragédií politika s „lidskou tváří“. Opat je postava tragická, má náš soucit a vzbuzuje bázeň o zdar svého konání. V závěru hry však očištění nenastává: Opat zůstává s dětmi, zůstává s nimi ale v krysařově moci, ani on sám se nemůže z té moci a služby vyvázat. Jaké tedy bude to Opatovo město dětí? Nutně všechno musí začít znova, za těchto okolností se nemůže nic změnit! Krysař, ten ďábel, který sám o sobě tvrdí, že neexistuje, hraje hru bez pravidel. Průběh té hry se každou chvíli mění, ďábel má na každou otázku odpověď a každé řešení se mu hodí do krámu. Nelze nad ním zvítězit, ale nelze se ani obětovat — krysař zesměšní a zpochybní i smrt.

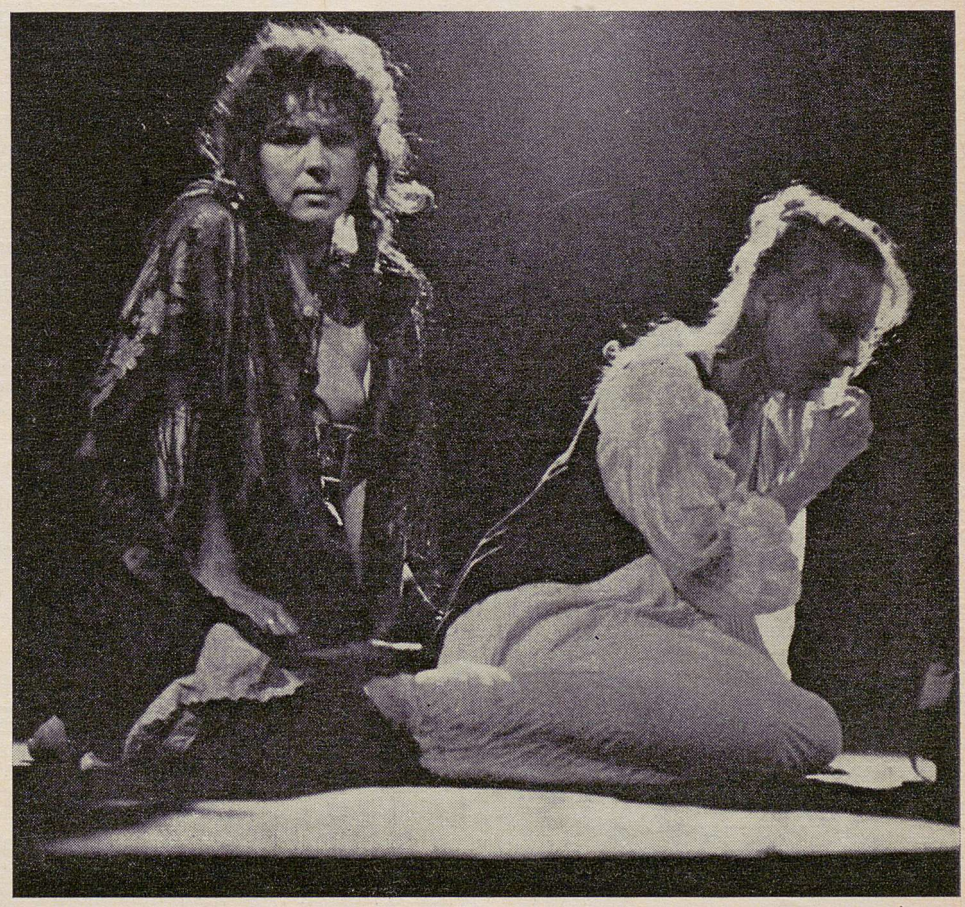
Žádná katarze se nekoná.

Jak různé vyznění může mít báj o krysaři!

Báj D. Fischerové je hrou o fízlovství i hrou o lidskosti v politice, o kompromisech, jež vyžaduje podřízenost, a o tragédiích a beznaději z toho plynoucích. Ale i hrou o hře bez pravidel, o tom, že nic se nedá změnit a že nic nemá cenu. Je v ní zapsán velice zlý životní pocit a hra nás vzrušuje, protože říká — necítíš-li se na světě dobře, není to tím, že s tebou krysař hraje hru bez pravidel? Kdysi se zpívala taková píseň o krysaři, který byl také tak zlý . . .

Vypořádat se s postavou krysaře na jevišti rozhodně není snadné. Je to však rozhodně přitažlivé a má to šanci na úspěch. Nejenom zloba, ale hlavně ta dvojznačnost, to balancování mezi zkázou a spásou, bude lidi vždycky vzrušovat.

**ALENA ZEMANČÍKOVÁ**
FOTO PAVEL KŘIVÁNEK



# UMĚLECKÉ CÍTĚNÍ A

## PŘÍBĚH č. 8710/27

*Vozy metra stávají se čas od času mobilními dějišti příběhů a podobenství. Tak i dnes. Dnes, kdy na povrchu zemském bezhlučně přistává monstrózní padák tmy, lidé s neurotickými tiky se chovají ve svých panelových kójích podivněji než obvykle a večerní pošta ještě nebyla odeslána. A dole a dole a dole...*

*A dole nastupuje do prvního vozu soupravy, do prvních dveří prvního vozu soupravy plukovník s malým chlapcem. Chlapec sedí v kočárku, v rukou drží mušli a usmívá se. A usmívá se a směje se a nahlas a nahlas a stále hlasitěji se začíná smát. Smát a smát a smát a už to není smích, je to vysoký hlasitý pískot a výskání, bezdůvodné, živelné, radostné a zoufalé. Zoufalé tak, že lidé ve vagónu náhle strnou v komických pózách pohoršeného úžasu, který zachvátil celé jejich tělo i sluch a myšlení, a strnulí lidé ve vagónu se dívají směrem na chlapce a na plukovníka a na chlapce a na plukovníka a na chlapce a na plukovníka. Na plukovníka, který nereaguje, protože chlapec píská řečí delfínů a létajících ryb, řečí racků a větru ve štěrbinách starých stromů, řečí pláče beze slov, řečí psů a řečí horkého vzduchu, který se dere z plic a volá. A volá a volá a najednou se z druhého konce vagónu ozve toutéž řečí maličká holčička s červenou mašlí v blonďatých vlasech, ale ve voze jsou ještě další tři malé děti. Další tři malé děti, sedící na klíně, v kočárku, na sedadle, další tři malé děti, které se postupně přidají a pištějí a pískají. Přidají a pištějí a pískají, a jsou to dlouhé, vysoké a hlasité tóny, je to neznámý, dávno zapomenutý jazyk, je to ztracený komunikační kanál, kterým nenávratně uniká něco podstatného, základního a možná osudového. A možná osudového, děti pískají na přeskáčku a je to pískot králičích a srnčích mláďat, je to tón všeho živého. Volací tón všeho živého, stádo maličkých delfínů, zoufale radostných a radostně zoufalých, jako by plulo hluboko pod zemí železobetonovým tunelem a povídalo si o všem, co se kdy ještě v životě přihodí.*

*Najednou si plukovník uvědomuje trapnost a nepřípustnost celé situace, je přece naprosto vyloučeno, aby jeho vnuk, budoucí školák, žák, student, branec, voják, pracující, občan, soudruh, cestující, čtenář, divák, posluchač, čekatel, žadatel, písatel, zákazník, strávník, člen, předplatitel, spotřebitel, návštěvník, pacient, důchodce, pozůstalý a nebožtík a... A je prostě nemožné a nepřípustné, aby se teď a tady domlouval řečí ryb a ptáků, aby se kdykoliv a kdekoliv domlouval řečí všeho, co je živé, se svými přáteli (a kdyby se nestyděl, řekl by generačními druhy), s ostatními delfíny. S ostatními delfíny, a protože to všechno plukovník ví, zkušený plukovník s desítkami let praxe u pozemního vojska, jeho masitá dlaň s připaženými prsty rychle a nenápadně zakrývá chlapcova ústa, ten červený otvor s bílými zoubky, s kouskem živého masa uprostřed, ten příšerný otvor, z něhož vychází ten horký, obnažený a pravdivý zvuk. A pravdivý zvuk na pár vteřin skutečně utichá, ale chlapec vrtí hlavou, kroutí se a ústa jsou opět volná a svobodná a čistá a křičí dál a volají a pískají a ostatní mu odpovídají, i když i oni jsou napadeni po vzoru plukovníků zpocenými, nejistými a prkennými dlaněmi. Dlaněmi, které jsou tvrdé a roztřesené, zmatené a nejisté, a jedna z nich patří opět plukovníkovi, je to tatáž masitá dlaň s připaženými prsty, porostlá na hřbetě krátkými černými chloupky, dlaň, která se teď blíží k chlapcově tváři mnohem rychleji a jednoznačněji než prve, tentokrát už ne s úmyslem zakrýt, ale udeřit. Udeřit, to je ten správný způsob, jak umlčet létající ryby. Létající ryby, a ozývá se plesknutí, dlaň dopadla na tvář, létající ryby zpět na hladinu a mušle na podlahu, na dno vagónu, a teď se i z ostatních stran ozývá pleskání a chlapec vykřikne a pláče a pláčou i některé ostatní děti, delfíní pískot utichá a na zemi leží mušle, kterou nikdo nezvedá, o které nikdo neví, jen chlapec, který na ni nedosáhne. Chlapec, který na ni nedosáhne, a z reproduktoru se ozývá chrčivý hlas, který oznámí, že souprava končí jízdu tři stanice před konečnou a všichni, kdo pokračují dál, musí na příští stanici vystoupit a počkat na další vlak, který pojede jejich směrem. Který pojede jejich směrem. Až do této chvíle s tím nikdo nepočítal, nikdo to nečekal, nikoho to prostě nenapadlo.*

**RADOVAN LIPUS**

## ■ Nadání a imaginace

Kdybychom podnikli náhodný průzkum, co kdo pokládá za podstatu uměleckého nadání, mnoho odpovědí by se určitě týkalo tzv. **speciálních schopností.** Malíř musí mít zvláštní smysl pro barvy, tvary a proporce, musí mít vizuální paměť, vynikat koordinací práce oka a ruky atd. Pokud jde o hudebníka, mluvilo by se o vlastnostech sluchu, a pokud jde o spisovatele, přišla by jistě řeč na slovní zásobu, smysl pro významové odstíny slov a další vlastnosti důležité pro tvořivou práci s přirozeným jazykem. Námitka, že tyto vlastnosti nevyžaduje přece pouze umělecké tvoření, ale i některá další povolání, a otázka, co je příznačné pro umělecké nadání bez ohledu na jednotlivé obory, by nepochybně převedly hovor na problematiku obrazotvornosti.

Přitom by se jistě došlo i k rozdílu mezi představivostí a fantazií. **Představivost,** tj. schopnost svobodně zacházet s vjemy a znalostmi získanými z reálné skutečnosti, musí mít ovšem opět nejen umělec (a nejenom vědec a vynálezce). Je tedy pro umělce příznačná **fantazie,** pod kterou obvykle rozumíme schopnost představit si to, co se v reálné skutečnosti nevyskytuje? U spisovatele se podle rozšířeného názoru taková fantazie projevuje tím, že je schopen si vymyslet napínavý děj, odehrávající se v prostředí, které nemá obdobu ve známé realitě apod. Ale proč potom tolik geniálních spisovatelů zajímá ze všeho nejvíc úplně obyčejná skutečnost a jak to, že Shakespeare, kterému jistě nebudeme upírat talent, si žádný příběh nikdy sám nevymyslel? Nehledě k tomu, kolik vynikajících malířů neumí pracovat jinak nežli podle přírody.

V té souvislosti se často cituje výrok Thomase Manna o schopnosti skutečného básníka oduševnit, oživit a naplnit novým vnitřním obsahem i vypůjčený příběh či nejobyčejnější kousek „živé skutečnosti". I v tom případě máme jistě co dělat s imaginací, která se neprojevuje ovšem ani tak ve **vymýšlení** jako ve **vmýšlení** do známého objektu. To, co v něm umělec objevuje, souvisí samozřejmě s autorským individuálním vnitřním světem: při zobrazení známého předmětu objevuje autor nějaký svůj vnitřní obsah, jehož uvolnění posloužil zvolený předmět jako určitý vnější podnět. To, co nás na vytvořeném textu poutá, je tedy autorův vnitřní svět, který se v díle projevuje a ve kterém známé věci nabývají novou podobu; tato podoba umožňuje, abychom k nim jako příjemci díla nabývali nový vztah a tak jako by znovu vytvářeli či aspoň modifikovali svůj obvyklý (každodenní) vztah ke světu.

Na tom, že je to imaginace, která nám umožňuje vidět věci jinak, než jak se na „první" (ve skutečnosti ale spíš navyklý) pohled jeví, se shodnou pravděpodobně všichni. Toto „jinak" hraje při našem zájmu o dílo konkrétního umělce jistě zásadně důležitou úlohu: poutá nás, že jeho autor vidí, cítí, myslí a ztvárňuje svět „po svém". Nicméně se nabízí hned několik otázek. I když každý umělec vidí svět jinak a v souladu se svým subjektivním „vnitřním obsahem", liší se umělecký pohled nejen individuálně, ale i obecně od každého jiného (nejjednodušeji řečeno praktického) pohledu a umělecká imaginace od té, bez které se neobejdeme při bezprostředním styku se skutečností; co tedy tvoří podstatu tohoto specifického pohledu? Ostatně, umělcův pohled, tak úzce spojený s jeho neopakovatelným vnitřním světem, by byl pro nás sotva pochopitelný, kdyby i v nás neexistovalo cosi, co se při styku s ním ozve a co je i v nás latentně obsaženo; co to je a jak to nejlépe nazvat? A není právě to podstatou obecné schopnosti uměleckého tvoření?

## ■ Praktické nazírání a umělecké cítění

Představme si, jak by o příhodě z metra, popsané v Lipusově textu, mluvil člověk, který toho má za celý den práce a obstarávání opravdu dost a chce se co nejrychleji a nejpohodlněji dostat domů. Když by zdůraznil, co všechno ho za den potkalo, asi by jenom dodal, že v metru se ještě ke všemu rozeřvaly všechny přítomné děti a vrchol všeho byl, že místo, aby ho vlak, do kterého nastoupil, dovezl až na konečnou, musel vystoupit a namačkat se do další soupravy.

Takové podání popsané příhody by ji zařazovalo do kontextu každodenního běhu života a obecné úvahy, které by se na pod-

# EKOLOGIE

kladě takového vyprávění rozvinuly, by se zřejmě týkaly praktické problematiky městské dopravy, případně vůbec podmínek života v dnešní Praze. Autor předkládaného textu se naproti tomu soustřeďuje na živelný dětský projev jako takový; kontext, do kterého jej zařazuje, je také zcela odlišný od kontextu každodenního provozu, hodnoceného z hlediska **vlastních** běžných potíží a starostí.

To, co Lipus popisuje, je dětský živelný projev, jehož působením jako by se protrhla jakási clona, přes kterou v rámci praktického nazírání vnímáme své okolí. Dětské pískání a výskání našlo odezvu v něm samém: autor je pocítil až v hloubi vlastní bytosti. Bez tohoto pocítění popsaného projevu v sobě samém, bez jeho intenzívního **spoluprožitku**, by nebylo možné o něm napsat to, co v předloženém textu čteme a co tento proces vyjímá z kontextu každodenního životního provozu a činí hlasem čehosi, čeho je ten zvuk, nezadržitelně se deroucí z dětských úst, **součástí.**

Lipus spojuje toto pískání s „řečí delfínů a létajících ryb, řečí racků a větru ve štěrbinách starých stromů, řečí pláče beze slov, řečí psů a horkého vzduchu, který se dere z plic a volá" a mluví v souvislosti s voláním všech dětí, které se k prvnímu připojily, o neznámém, dávno zapomenutém jazyku a ztraceném komunikačním kanálu, kterým uniká cosi podstatného, základního. To, co slyšel a co se rozeznělo v něm samém, zařazuje pomocí citovaných přirovnání do roviny, která nemá nic společného s „civilizační" konvencí chování v rámci veřejné přepravy, ba dokonce tuto konvenci podle plukovníkova přesvědčení trestuhodně porušuje, takže je to rušivé pískání, pištění a výskání dokonce nutné násilně zarazit.

To „něco", co se z dětského pískání ozývá, není v textu přímo pojmenováno, nýbrž jenom opsáno pomocí citovaných přirovnání; přímé pojmenování by apelovalo jen na náš intelekt a nezasáhlo by ty hlubinnější vrstvy naší psychiky, jejichž zapojení dovoluje, aby se „to" ozvalo při čtení i v nás samých. Kdybychom „to" měli nějak přímo pojmenovat, museli bychom promluvit o hlasu samotné přírody a — v souvislosti s násilnou reakcí, kterou vyvolává zrovna u plukovníka — i o hlasu svobody: tedy o hlasu, kterým jako by mluvil sám život, a to z hloubky, ve které už nejde o pouhý individuální život (tím méně v jeho každodenní podobě), ale o to, pro co je nejlepší název **bytí.**

Tím, kdo tomuto bytí poskytuje svůj hlas, tím, jehož prostřednictvím jako by k nám samo toto bytí apelovalo, je ne náhodou dítě: dítě jako by s ním bylo ještě bezprostředně spjato. Mluví se o tom, že umělecké cítění má cosi společného s dětským vnímáním světa; nemá takový názor své oprávnění právě a jenom potud, pokud se jím snažíme vystihnout rozdíl mezi bezprostředním cítěním přírodního (přirozeného) bytí, kterého jsme sami projevem, od praktického vnímání skutečnosti? Vždyť toto praktické vnímání jako by nás stavělo proti tomu, čeho jsme sami nedílnou součástí a co jsme — v rámci snahy učinit ze všeho jen prostředek k uspokojení svých špatně chápaných zájmů (antropocentrických zájmů) — schopni tak bezohledně potlačovat a dokonce zničit.

Plukovníkův zásah vyvolá jistě odmítavou reakci u každého citlivého člověka. K tomu, abychom zaslechli v dětském křiku cosi, co je i v nás, a to nikoli jen v každém z nás jako jednotlivci, ale co nás spojuje se všemi ostatními lidmi a nejen s nimi, ale se vším, co je živé a dokonce i s větrem a třeba i s kameny, k tomu, abychom tohle všechno v popsaném dětském výskání zaslechli, pouhá **citlivost** nestačí; k tomu je nezbytné to, co je možné nejlépe nazvat právě **uměleckým cítěním** a co je v každém z nás sice latentně obsaženo, ale co probudit může právě jen někdo, u koho je toto cítění spojeno s bezprostřední potřebou je **svobodně vyjádřit.**

## ■ Příroda, kultura, civilizace a umění

V rámci tohoto cyklu článků byla už příležitost promluvit o významu, který má nejenom pro herce, ale třeba také pro spisovatele schopnost **vciťování.** Že nejde jen o schopnost vcítit se do druhého člověka, o tom svědčí i Turgeněvovo vyprávění, jak se stal svědkem rozhovoru Lva Tolstého s koněm; rozhovoru, dokládajícího schopnost velkého spisovatele postihnout podle vzhledu a chování starého zvířete to, co bychom mohli nazvat jeho duší. Tolstoj nejenomže podle Turgeněva sám pronikl, ale i jemu umožnil proniknout do stavu toho nešťastného stvoření natolik, že se neudržel a řekl: „Poslouchejte, Lve Nikolajeviči, vy jste někdy sám musel být koněm."

Umělec ale není schopen rozmlouvat jen s jinou konkrétní bytostí, ale i **s přírodou vůbec.** Vincent van Gogh psal v dopise bratrovi o svém pocitu, že příroda s ním mluví a on jako by jen naslouchal. Víme ostatně, jak zdánlivě svévolné fantazie tzv. abstraktních malířů mohou být podobné záznamům přírodních mikro- nebo makroprocesů, pořízených přírodovědci pomocí pokročilé techniky.

Je známý Goethův výrok o tom, že se celý život snažil s láskou pohlížet na to, co se děje zevně, a vystavit se působení všech bytostí, každé na její způsob, počínaje lidskou bytostí — a dále po sestupné linii —, v té míře, v jaké byly pro něho postižitelné; z toho podle Goetha pramenila spřízněnost, kterou cítil s jednotlivými přírodními jevy, vnitřní souzvučnost s přírodou, účast v chóru všeobjímajícího celku.

Dalo by se namítnout, že tu Goethe mluví jako umělec orientovaný takříkajíc „objektivně", navenek; ale co příklad malířů, vytvářejících jakoby jen zcela ze sebe to, co nikdo nemohl vidět, co je však tak podobné přírodnímu dění, skrytému pouhému lidskému oku? Nedosvědčuje takový příklad více než jasně, že básníkův výrok „všechno je ve mně a já jsem ve všem" se nezakládá na „pouhé fantazii"? Prožitek, který tento výrok vyjadřuje, se stává člověku dostupným právě pomocí toho, co se dá nazvat cítěním.

Není žádná náhoda, že i velký malíř, kterého jsem citoval, píše nikoli o barvách a tvarech, ale o řeči, kterou k němu příroda promlouvá a kterou svým (malířským) jazykem zachycuje. I „němá věc" k umělecky cítícímu člověku mluví a právě díky tomu se z něčeho, co existuje mimo něj a na co je běžné se dívat jen jako na předmět použití, stává jeho **rovnocenným partnerem:** totiž stejným projevem bytí, stejnou bytostí, jakou je on sám; tedy něčím **jedinečným,** jehož prostřednictvím může (právě díky této jedinečnosti) bytí promlouvat **celé.**

To se ovšem netýká jen přírody, ale i kulturních produktů, v nichž je umělecké cítění schopné rozeznat hlasy těch, kteří je vytvářeli a jejich prostřednictvím jako by si věčné bytí uvědomovalo samo sebe. K takovým výtvorům patří ostatně i animistické mýty, ve kterých se přírodní jevy stávají bytostmi podobnými lidským a chovají se tak, jako by měly duši: užívá-li umění podobného postupu, není to dokladem jeho zakotvenosti ve starých, vědecky nepodložených způsobech myšlení, ale naopak to svědčí o tom, že pokud umění existuje a působí, člověk ještě nezapomněl na svou sounáležitost s přírodou, ačkoli ji — pod heslem jejího ovládnutí k svému prospěchu — málem zničil.

To všechno je také důvodem, proč si dnes nemůžeme odmyslet uměleckou výchovu — tj. pěstování uměleckého cítění — od toho, co nazýváme ekologií. Právě ekologie není totiž myslitelná bez pěstování jiného způsobu myšlení, než je to, na jehož základě vznikla technokraticky orientovaná civilizace. Mluvím o umělecké a nikoli o **estetické** výchově, protože u té druhé je vždycky nebezpečí, že se bude redukovat na racionalistický výklad, a ne na kultivaci toho, s čím je tak úzce spjato právě umělecké cítění: tj. na rozvíjení imaginativního myšlení, které je při dělbě práce našeho mozku vyhrazeno jeho pravé hemisféře, kde se formují nejenom naše city, ale i tvořivé procesy. Kultivace myšlení spjatého s pravou mozkovou hemisférou je proto nejlépe uskutečnitelná právě ve spojení s rozvíjením tvořivých schopností.

Z téhož důvodu mluvím také o **uměleckém cítění** a ne o **estetickém vztahu ke skutečnosti.** Pod ním si leckdo může představovat jen smysl pro jakési abstraktní krásno, zatímco umělecké cítění má co dělat i se smyslem pro hodnotu každého projevu bytí jako takového — i když ho podle běžných měřítek nikdo nebude považovat za „krásný". Ostatně, za krásný může někdo považovat i pořádek, který se v Lipusově textu snaží obnovit plukovník.

V tom textu máme — a to musí být ještě řečeno — nikoli náhodou co dělat s vlakem metra a se vším, co k němu patří, tj. s kolejemi, jízdním řádem a podobnými věcmi, které tu fungují nejenom doslova, ale i ve své potenciální symboličnosti: patří přece stejně jako plukovníkův zásah ke všemu, co vymezuje a omezuje. Takovému omezování se umělecké cítění vzpírá jako pravému protikladu vždy znovu se obnovujícího bytí, jehož ekologie je nemyslitelná bez svobody chápané jako synonymum tvořivosti a tvoření.

**JAROSLAV VOSTRÝ**

Konec

# Na hranicích možností

*(Nad dvojím nastudováním Genetových Služek)*

*Amatérští divadelníci nejčastěji uvádějí jako důvod své tvorby potřebu vlastní osobní výpovědi a přitom kladou důraz především na její pravdivost. Tak se chtějí odlišovat od oficiální institucializované praxe převážné části tzv. kamenných divadel. S tímto postojem souvisí jako průvodní jev takřka programový odpor k jakékoli teorii považované z velké části za zavádějící a zkreslující pravý význam věcí. Preferována je autenticita vnitřního pocitu tvůrce, která má případně nahradit i chybějící estetickou hodnotu. Komunikace s divákem pak probíhá především na bázi spoluspřízněnosti.*

*Tento přístup prokazuje však svou omezenost např. při setkání s dramatickým textem, jehož vnitřní výstavba je natolik složitá, že pouhým citem, bez využití aparátu analyticko-kritického myšlení, je nemožno hru rozkrýt. Nejčastěji se tak děje u soudobé moderní dramatické tvorby záměrně rezignující na povrchní jevovou stránku věcí a vztahů. Mnohokrát se jedná o díla založená na hlubinné, potlačené lidské zkušenosti, která ukazuje k pravdivějším kořenům existence člověka než vnější obraz dnešní zracionalizované společnosti. Významové poselství těchto her vesměs přesahuje možnosti osobní výpovědi jediného z aktérů. Jednotlivé role jsou proto podřízeny službě celku, častokrát velmi nuancovaně, s čímž souvisí i nutnost změny způsobu herectví od proklamativní civilnosti k přísné stylizovanosti. V inscenační praxi pak dochází k aktivizaci hlediště častokrát formou hry, v níž se teprve utváří celkový smysl díla. Divák tu musí odhalovat skryté významy, které nejsou na jevišti přímo pojmenovány.*

*Jedním z těchto složitých textů je i dramatická prvotina francouzského spisovatele Jeana Geneta Služky, kterou v letošním roce uvedl pražský soubor Lucerna v pohostinské režii Petra Scherhaufera jako první amatérské české divadlo. Téměř současně se objevila i studentská inscenace DAMU v režii Petera Gábora. (V březnu 1989 mělo premiéru i profesionální nastudování Služek v Divadle Vítězného února v Hradci Králové . . .)*

*Služky stejně jako i ostatní dramatická díla Jeana Geneta vycházejí z podstaty rituálního obřadu. Fabule hry proto může být velmi jednoduchá, přímo banální, protože do roviny uměleckého díla je povyšována právě až ve spojení s obrazností rituálu.*

*Dvě služky, sestry Claire a Solange, si hrají v úvodu na Služku a Milostpaní. Solange v roli své sestry se pokusí zabít fiktivní Milostpaní, kterou ztělesňuje v tuto chvíli Claire, Solange čin nedokončí, přichází skutečná Milostpaní a obě sestry se ji snaží otrávit čajem. Ale Milostpaní jejich nástrahám uniká, sestry opět osamoceny pokračují ve hře a Solange konečně jakoby Milostpaní—Claire zabije. Nyní by v jejím případě měl být naplněn terapeutický účinek rituálu spočívající v tom, že tímto aktem „vraždkyně" získává identitu lidské osobnosti, kterou jí až dosud skutečná Milostpaní odebírala. Claire si uvědomí sesstnost tohoto náhražkového řešení pro Solange, pokračuje dál v roli Milostpaní a spáchá doopravdy sebevraždu, aby tak své sestře umožnila žít, byť jako galejnici.*

*Peter Scherhaufer sice ponechává text takřka beze změn, ale jeho rituální charakter zcizuje již v úvodu své inscenace — obě služky se od prvopočátku neztotožňují s prováděním hrou. Výrazný motiv politické aktualizace dominující celé druhé části představení pak převrací ráz Genetova dramatu zcela naruby. Divákům není ponecháno místo k osobní aktivitě, aby od zobrazených vztahů mohli uskutečnit ve svých představách vlastní pojmenování skutečnosti, jak by to i odpovídalo postupu mýtického myšlení. Naopak. Realita je tu přímo určena a vztahy jí odpovídající jsou roubovány do dramatu. Stane se tak, že Claire neobětuje svůj život ve prospěch Solange, ale je donucena k sebevraždě tlakem bezohledného okolí.*

*Tato prvoplánovost, místy až polopatičnost inscenace, naprosto ubíjí umělecký přesah hry založený právě na poetice mýtu a rituálu. Vznikla tak podivná politická agitka, v níž střetávání motivů z původního textu s motivy režijní koncepce slouží spíš destrukci celého představení než posílení tematické linie.*

*Představení bohužel má i další nedostatky. S násilnou aktualizací nekoresponduje plně ani scénické ztvárnění inscenace, jehož autorem je host souboru Petr Lébl. Právě ten totiž ze všech zúčastněných tvůrců nejvíce postihuje původní smysl Služek a blíží se svou výpravou jejich skutečnému charakteru.*

*Žádné z koncepcí pak neodpovídají herecké výkony. Divák je zahlcen řadou detailů, drobnokreseb, žertů a vulgárností — vesměs do hry dodaných —, pod nimiž naprosto mizí původní schéma. Snad právě pocit nepravosti jednání v dané situaci nutí představitelky všech tří rolí k stále nové a nové činnosti, až nakonec nezbývá místo na tak důležitou věc v tragédii, jakou bezesporu je pomlka. Neodlišenost jednotlivých stylových rovin je pak zastírána formálním přepínáním světel, které má určovat přechod z hry do reality a naopak.*

*Druhou inscenaci Služek — v podání studentek herectví a loutkoherectví DAMU — uvádí pražský Vysokoškolský klub v Řeznické. Hlavní tvůrci představení — dramaturgyně Lenka Lagronová a režisér Peter Gábor — rezignovali na složitou mnohovýznamovost zakotvenou v samotné struktuře textu a provedli vlastní autorskou úpravu záměrně popírající charakter předlohy. Tím se jim podařilo (na rozdíl od Lucerny) zabránit vzájemnému protiřečení mezi motivy původními a motivy režijního pojetí. Hra byla podstatně zkrácena, přeskupením některých scén vznikla vlastně jedna velká dramatická situace zobrazující deformované mezilidské vztahy vyhrocené až k patologické nenávisti.*

*Gábora nezajímá proces, nýbrž jeden jediný veliký obraz zla. Již od počátku je zřejmé, že tu probíhá souboj na život a na smrt. Jde jen o to, kdo bude silnější. Na pomezí smrti stojí ale všichni. Všudypřítomné násilí, strach a hnus je dohání k bezohlednosti a nemožnosti domluvy. Okamžiky přirozenosti vypadají v této situaci jako nenormální. Sebevražda Claire se nestává opět aktem oběti, ale spíš vysvobozením z mezních stavů úzkosti a bezvýchodnosti, do nichž jsou všichni vhozeni již úvodním monologem Claire. Této atmosféře pak plně napomáhá i výprava Alexandry Zeljenkové sugerující s nadsázkou téměř horrorovou hrůzostrašnost.*

*Právě nadsázka dovedená z hlediska inscenátorů až ke groteskním šklebu je v tomto nastudování hlavním zcizujícím prvkem, který umožňuje popírat původní hodnoty obsažené v Genetově hře. Tím, co pak spojuje tuto inscenaci s původním textem — tento nelidský konglomerát zla bez smysluplného východiska se zápasem o záchranu byť jediného nejposlednějšího člověka — je vynikající herecký výkon Lucie Trmíkové v roli Solange. Ta v sobě spojuje onen maximálně expresivní výraz se schopností náhlého ztišení, zámlky, nesmělého gesta, jímž se snaží o navázání kontaktu. V těchto okamžicích kontrastu předkládá divákům zlo ne jako obludný nereálný princip, ale jen a pouze v jeho lidské podobě.*

*Na rozdíl od představení Lucerny se zde autorům podařilo vytvořit jednotnou inscenaci, oproti Genetově textu však podstatně zjednodušující. S tím souvisí i řada divácky vděčných gagů v představení, jejichž význam však neslouží rozvíjení tématu, nýbrž jsou jen samoúčelnými efekty variujícími již jednou řečené.*

*Nejen ve vztahu k těmto dvěma představením stojí za pozornost obecnější inscenační trend spojený s nedůvěrou v možnost katarze. (Tímto se, myslím, nejpodstatněji odlišuje nastudování Služek v hradeckém DVÚ od obou těchto inscenací.) Souvislost je tu nejen s preferováním módní žánrové groteskosti, ale vracíme se tak zpětně k problematice naznačené již v úvodu této stati, totiž k proklamování vlastní autorské výpovědi, častokrát i na úkor výchozího dramatického textu zúžením jeho smyslu. Lze potom hovořit o podceňování diváka, jemuž je dílo předkládáno jako hotový fakt neumožňující ani polemiku, ani vytváření vlastního názoru právě prostřednictvím komunikace s dílem.*

**ALEŠ KISIL**

# Bytím divadla je komunikace

*Samozřejmě to víme všichni velice dobře: divadlo existuje jenom tehdy, když je komunikací mezi hledištěm a jevištěm. Jenže tenhle axiom, východisko, jež se nemusí dokazovat, lze chápat všelijak. Nebo ještě lépe: lze z něj rozvíjet různé teoretické postuláty a praktická cvičení. A dokonce by se dalo říci, že tahle nevývratná poučka prodělává své proměny. Nikoliv ve své podstatě, ale ve způsobu, jak je tato podstata chápána a uskutečňována. Napsal jsem už pos'edně, že 59. Jiráskův Hronov posunul otázku komunikace do popředí, takže teď snad přišel čas, abychom se na celý problém podívali podrobněji — a právě z tohoto hlediska.*

## Proces komunikace

*Abychom mohli zkoumat, hodnotit, analyzovat, kritizovat divadelní dílo, museli jsme získat něco, co by nám dovolilo soustředit pozornost na záměrně uspořádaný systém a jeho strukturu, které existují „objektivně" — takřkajíc bez vztahu k vnímajícím subjektům, divákům. A tak jsme oddělili pojem inscenace od pojmu představení. Inscenace je pro nás onen objektivní, poměrně stabilní a fixovaný (poměrně proto, že ani tady nelze vyloučit subjektivní faktor, herce, o němž nikdy nemůžeme tvrdit, že bezpečně stále stejně zahraje to, co z něho dělá součást inscenace) tvar, zatímco představení je pak oním procesem komunikace. Neboli: inscenace slouží komunikaci. A buďme zcela přesní — tuto službu chápeme jako příležitost k tomu, abychom inscenací předali divákům nějaké informace, jež divadelní tvůrci pokládají za důležité, potřebné, zajímavé. I naše hodnocení a analýza inscenací s tím počítá a odtud vychází. Snažíme se v uspořádanosti systému a struktury najít ty body, které nám dovolí rovněž objektivně — nebo co nejobjektivněji — určit a pojmenovat smysl těch informací, jež jsou v inscenaci uloženy. A pak následuje moment subjektivní interpretace. To jest moment, kdy tyto objektivně existující informace zařazujeme do kontextu, v němž už fungují naše osobní stanoviska, postoje, názory, city, zkušenosti — chcete-li naše osobnostní přijetí inscenace jako představení.*

*S většinou — a drtivou většinou — našich analýz a hodnocení jsme při této dichotomii, při tomto dělení divadelního díla na dvě části neměli a nemáme zásadní potíže. Už proto, že bylo-li nejhůře, redukovali jsme v duchu klasického racionalismu smysl oněch v inscenaci objektivně jsoucích informací na slovně, verbálně formulovanou gnoseologickou funkci (formulovali jsme poznání, jež činí inscenace o nějakém objektivně existujícím problému skutečnosti) a opřeli se přitom o logiku a kauzalitu každodennosti. Chápali jsme takto inscenaci — z hlediska komunikace — jako jakýsi kód — systém pravidel pro sdělení informací, jehož objektivita je dána nakonec vždycky vztahem ke skutečnosti, o níž své informace poskytuje. Byl a je to pro nás svým způsobem uzavřený — proto poměrně stabilní a poměrně fixovaný — systém znaků, jejž jsme mohli takto převést do jiného systému, jímž bylo a je slovní vyjádření naší zkušenosti se skutečností. A abychom byli spravedliví: takto jsme nechápali inscenaci jenom my, diváci, ale takto ji chápali a vytvářeli i její tvůrci. Shoda — a také spokojenost — byla na obou stranách.*

*Leč tento vzájemně vyhovující vztah začaly v posledních několika letech narušovat inscenace, které tuto uzavřenost inscenace jako komunikačního kódu rozbíjely a rozbíjejí. Na počátku to řekněme stručně: chápaly a koncipovaly už inscenaci jako proces komunikace, jako otevřený, neuzavřený systém, jenž počítá se vstupem vnímajícího subjektu. Na 59. Jiráskově Hronově jich bylo dost a tímto svým počtem naznačily, že se důrazně stávají součástí nové etapy českého amatérského divadla.*

## Co je vlastně nové?

*Nechci na tuto otázku odpovídat v celé šíři. Vycházím a budu nadále vycházet z tématu, jež jsem začal už v první úvaze o možné převratnosti 59. Jiráskova Hronova a jež nadále rozvíjím především na pojmu komunikace. Už jsem stručně řekl, že naše pojetí — a také hodnocení a analýza inscenace — bylo a je rozhodujícím způsobem ovlivněno klasickým racionalismem. Preferuje intelekt, rozum a najmě verbální komunikaci. Jistě — skutečné umění vždycky nějak toto pojetí relativizovalo a zpochybňovalo. Ale věda o umění — a v našem případě nejde vůbec o vědu, ale o nejjednodušší divácký vztah, jenž v hronovských diskusních klubech nabývá podoby snahy o věcnou a dělnou analýzu zhlédnutého — se k němu trvale vrací. Stručně řečeno: všechno, co se pohybovalo za intelektem, rozumem a verbální formulací, se takto jako neuchopitelné ponechávalo za hranicemi pokusů o přesný (nebo přesnější) rozbor a bylo zůstaveno pouze na subjektu, co s tím udělá. Koneckonců — hronovské kluby a jejich diskuse potkalo tváří v tvář těmto inscenacím nového proudu totéž. Že je to jiné — a tedy pro nás v tomto okamžiku zahrnuté pod pojmem nové —, to se samozřejmě konstatovalo. Ale jak s tím novým zacházet, jak se s ním analyticky vyrovnat, to narazilo právě na meze onoho přístupu, o němž je nyní řeč.*

*V podstatě — nejhlubší a nejzásadnější — jde o to nově v umění koncipovat invariantní situace člověka v období tak velkých — řekněme revolučních — přeměn společenských, ekonomických a vědeckotechnických. Nemůžeme už zřejmě vystačit s obrazem člověka, který je šit na míru intelektu, ratia, verbální komunikace. Jestliže např. Jaroslav Vostrý ve svých skriptech věnovaných problematice obrazu věnuje takovou pozornost výzkumům mozkové činnosti a zejména pak funkci levé a pravé mozkové hemisféry, není to náhoda. Neboť rozdílnost obou těchto funkcí — levá hemisféra je spojena s mluvou, tvořením slovních výpovědí a chápáním verbálních příkazů, zatímco pravá nás obdařuje schopností vnímat prostorové vztahy smyslově a konečně i vazby mezi celkem a částí — zároveň poukazuje ke komplexnosti člověka. Přitom dokonce právě pravá hemisféra umožňuje jisté „symbolické zacházení" s jevy skutečnosti, což má principiální význam pro tvorbu i vnímání umění.*

*Leč zůstaňme zatím pouze u oné komplexnosti. Takto viděného* ***člověka nelze*** *skutečně definovat jenom pomocí pravé hemisféry. Ani v divadle ne. Tedy: analýza inscenace jenom na tomto principu zůstává cosi dlužna. Stejně jako inscenace, jež je na tomto principu stvořena. A mohli bychom v oné komplexnosti jít ještě dále. Jakmile opustíme pouze oblast intelektu, rozumu, slova, dbstaneme se i k jiným vazbám člověka ke skutečnosti. Nejde už o to uměním zobrazovat jenom „individualitu", jenom příslušníka společnosti a popřípadě příslušníka lidského rodu, ale také — a to možná na prvním místě — člověka jako živou bytost, jako otevřený systém, jenž reaguje na prostředí — rovněž komplexně — svého bytí.*

*A jsme-li už u „otevřenosti" systému, připomeňme — zase jen letmo —, že vývojová teorie dospěla k poznání, že právě otevřené systémy svou dynamikou směřují k narůstání pořádku, k udržení života. Neboli: jde o obraz člověka jako komplexního otevřeného živého systému, a jde o divadlo, jež je právo tomuto obrazu; je schopné jej stvořit.*

*A z tohoto hlediska jde také o specifičnost divadelní komunikace. O novost jako možnost formulovat a formovat jinak, nově povahu bytí člověka ve všech oněch souvislostech, jež jsem všeobecně definoval jako převratné — revoluční — změny společenské, ekonomické, vědeckotechnické. Jde o historický vývoj, který na základě všeobecného pohybu staví před divadlo kategorickou nutnost realizovat svými prostředky situaci jako totální (komplexní) prožitek bytí. A v tomto okamžiku už inscenace nemůže být jenom oním uzavřeným systémem spousty znaků, kódem, jenž nabízí pravidla použití. Je také podnětem k bezprostřednímu prožitku situace takto zobrazovaného člověka v celistvosti. Už předem proto odmítá jen čekat na to, až se stane představením, až bude sloužit ke komunikaci. Jazyk je materiální formou vědomí. Je-li divadelní inscenace specifickým jazykem, pak může být formou vědomí jenom tehdy, jestliže už její tvorba a samozřejmě také vnímání v sobě tuto komunikaci obsahuje, jestliže od začátku sebe sama uskutečňuje jako prolnutí dvou vědomí: tvůrců a diváků.*

*Jsem poslední, kdo by chtěl směšovat pojmy inscenace a představení. Ale je-li v něčem novost vývoje amatérského divadla — a nejen jeho —, pak je podle mého soudu především v tom, že nastoluje nezbytně otázku, jak do rozboru analýzy inscenace začlenit komunikační aspekt, jak bytí jakékoliv divadelní tvorby ve všech jejích fázích pojímat jako bytí komunikační.*

**JAN CÍSAŘ**

# TÚRA PO VRCHOLECH SEZÓNY 88-89

**V září jsme požádali řadu osobností, které mají blízko k amatérskému divadlu, aby nám odpověděly na otázku, KTERÁ INSCENACE (PŘEDSTAVENÍ) JE NEJVÍCE ZAUJALA (O) V MINULÉ SEZÓNĚ AMATÉRSKÉHO DIVADLA. Měli jsme na mysli samozřejmě zejména oblast českou. Sezóna byla vymezena (opět zhruba) obdobím po loňských národních přehlídkách. Několik časových přesahů jsme rádi tolerovali. — Tato anketa nemá být začátkem tradice, je pokusem o „jednorázovou" inventuru špiček amatérského divadla. V redakci budeme vděčni za vaše čtenářské ohlasy. Jsme zvědavi, s jakým zájmem přečtete následujících 44 odpovědí. (r)**

To není jen tak. V minulé sezóně bych věděl. Had (JELO) mi poskytl prožitek veliké katarze a námět k mnohým úvahám. Letos jsem mnohé obdivoval a s mnohým se prał. Pohříchu většinou obé současně...

A tak si dovolím nejmenovat jednu inscenaci, nýbrž **celý letošní Jiráskův Hronov,** jehož dramaturgická skladba, spolubytí Edwarda s Přeměnou či Pece se Starou ženou, která vysedává (etc.), mě potěšila svým střihem, jenž se konečně začíná mnohem víc podobat pestrému klaunskému kabátci než svěrací kazajce.

**FRANTIŠEK ZBORNÍK**

Jan Werich – Jiřina Lhotská: **Královna Koloběžka** (DDK LŠU Mělník). Divácký zážitek, nepředstíranost, a přitom vyhranost vztahů a citů. Čistota a upřímnost v herecké projevu.

**LUDĚK RICHTER**

Vystoupení loutkářského dua **MEHEDAHA** (Petr Nikl – František Petrák), které jsem zhlédl v Petrákově bytě v ulici Branka v mých rodných Luhačovicích.

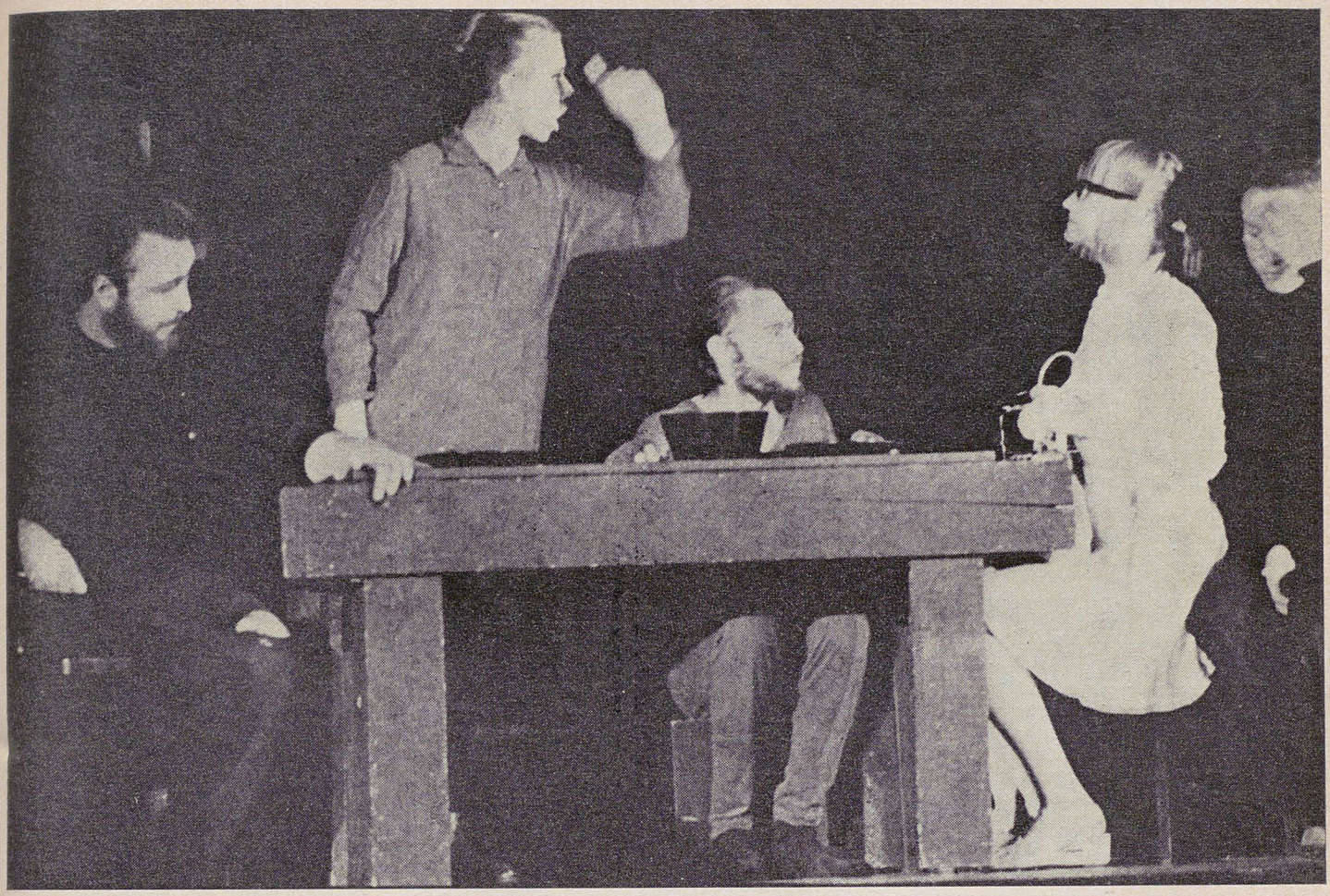
**J. A. PITÍNSKÝ**

**Matka** (J. Pitínský, hraje Ochotnický kroužek Brno). Sám text patří k tomu nejlepšímu, co u nás v poslední době vzniklo. Do české dramatiky vstupuje nový autor, který přináší tolik potřebnou alternativu. I v kontextu tvorby Ochotníků má Matka významné postavení. Matka je totiž pravidelný dramatický text, při jehož scénování nelze vystačit s hereckými typy, musí jít důsledně o herecké vytváření charakterů. I tento úkol v konkrétní inscenaci zvládá Ochotnický kroužek na slušné úrovni a dokazuje svoji dnešní připravenost. Jako celek je Matka suverénní, neodvolatelné gesto k světu; vytváří alternativu k u nás tak často pěstovanému malému českému (oportunnímu) „připodotýkání".

**MILAN TŘÍSKA**

DK Jirásek Česká Lípa: M. Bulgakov – V. Klapka: **Mistr a Markétka.** Především proto, že znamenitá dramatizace tu dokazuje, co dnes může znamenat drama v nej-

*1. DK Jirásek SKP Česká Lípa — M. Bulgakov, V. Klapka: Mistr a Markétka*



*2. Ochotnický kroužek OKVS Brno V — J. A. Pitínský: Matka*

přísnějším slova smyslu. To jest drama jako totální prožitek bytí člověka ve světě, kdy rozhoduje o tom, jak — jednoduše řečeno — bude žít, co se sebou, se svou prací a dílem i s tím světem udělá. A z toho pak plyne vše další, co je na tom představení pozoruhodné. Ale kdyby už nebylo nic jiného než to první, tak to pro mne stačí.

**JAN CÍSAŘ**

Rozhodně největší událost v amatérském divadle posledního období pro mne byla inscenace Pitínského hry **Matka** brněnského Ochotnického kroužku. Pro tu kvalitu textu i provedení, kterou by mohli nejedni profesionálové závidět.

Velice příjemné chvíle jsem zažíval i při vystoupení pražského souboru **Jitro modré slonice** (Mrázek + Höppner & comp.), jehož text — appealové večery promasírovaly mou bránici, ale i srdíčko „napadnutými" říkačkami, písničkami a improvizacemi.

**ALEŠ BERGMAN**

Novinářsky atraktivní kritérium, dané obecně chápanou předponou nej-, se nemusí vždycky krýt s kritérii čistě subjektivními nebo i odbornými. A tak jsem v první chvíli chtěl na otázku AS spontánně odpovědět: Královna Koloběžka dětského dramatického souboru LŠU Mělník (ved. Jiřina Lhotská) nebo Přeměna pražského JELO (ved. Petr Lébl) nebo taky Klepy loutkářského souboru F KUFRU z Olomouce (ved. Pavel Němeček) anebo Krabička dětského loutkářského souboru ÚDPM JF Praha (ved. Hana Budínská). Nakonec je však moje odpověď jiná: **Brémští muzikanti,** které pro svůj soubor HUDRADLO ze Zlivi připravil Mirek Slavík. A to nejen proto, že jsou divadelním zážitkem, ale také proto, že jsou výsledkem dnes ne vždy běžné neokázalé pokory vedoucího a režiséra souboru — před dětmi, s nimiž pracuje (inscenace je skvělou příležitostí pro neinfantilní hru nejmladších dětí a stojí na souhře mezi mladšími a staršími dětmi), a před hodnotami klasické pohádky. Pokory o to cennější, že Mirek Slavík už několikrát dokázal, že má divadelní ambice a prokazatelné autorské schopnosti.

**JAROSLAV PROVAZNÍK**

Milý kolego Markvarte,
proč Vás mám stále přesvědčovat, že za nejpozoruhodnější amatérské představení v „historickém" období dvou posledních Hronovů považuju Léblovu **Přeměnu?** Proč tomu tak je, jsem napsala tolikrát a na tolik míst, že už nestojí za to stále opakovat totéž. Ale přiznám se, že mě navíc maximálně zaujalo představení letošního vítěze Wolkrova Prostějova. Mladoboleslavští učňové totiž v **Křtu sv. Vladimíra** vyjádřili originální formou velmi jasný a srozumitelný občanský postoj. Ze mě, vlastně nepřítele divadla poezie, tak rázem udělali jeho příznivce.

**JANA PATEROVÁ**

Inscenace českolipského souboru podle románu M. Bulgakova **Mistr a Markétka.** Líbilo se mi nepovrchní uchopení tématu poznání a lásky jako té hlavní a nejpodstatnější naděje lidí.

**JAN BURIAN**

**Příliš horká lázeň** v provedení Divadla ZK ROH Metra Blansko. Představení jsem viděl na letošním JH, a i když má z divadelního hlediska některé nedostatky, uvědomil jsem si — především vzhledem k odezvě, kterou vyvolalo — některé důležité skutečnosti. Ohlasem potřeby společenských změn je zvýšená potřeba publicistického a satirického žánru v divadle. V těchto žánrech pak mohou dočasně převážit i aspekty mimodivadelní, nenacházejí-li lidé dost příležitostí k vyslovení svých společenskokritických postojů jinde. Reakce na Příliš horkou lázeň — to bylo výmluvné svědectví o překážkách, na něž přestavba naší společnosti naráží. Ani ta nejlépe míněná snaha, ani nejplamennější proklamace neudělají přes noc z lidí nekompetentních odborníky.

**ZDENĚK TICHÝ**

**Mistr a Markétka** českolipského souboru. Z těch asi čtyřiceti amatérských a profesionálních představení, která jsem za sezónu zhlédl. Byl jsem uchvácený až magickou schopností Vaška Klapky a jeho přátel propojovat chytré myšlení s divadelním viděním.

**OLDŘICH KUŽÍLEK**

# Soustředění investic divadelních přání

Ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků začal probírat na zasedáních svého předsednictva témata, týkající se, a to je nutno s povděkem konstatovat, nejen činnosti SČDO, ale všech divadelních ochotníků (nebo amatérů, chcete-li). Téma č. 1: „SČDO jako společenská organizace". Pokusme se rozebrat z různých hledisek trošku krkolomný název tohoto příspěvku, vztahujícího se k celku uvedeného tématu, když výstižnější titul Soubor opatření byl v naší společnosti použit již dříve pro pojmenování věcí a dějů závažnějších.

**Posílení finanční síly SČDO**

„Naše okresní organizace má 7000 členů a roční rozpočet 130 tisíc korun." To není sen, ale skutečnost. Netýká se však bohužel SČDO – uvedená fakta mně řekla známá z Českého svazu žen. A řekla ještě, že příspěvky za rok jsou 10 Kčs, z toho 8 zůstává pro činnost základní organizace. Pokud pochybí, ústředí bez problémů dotuje.

Vzpomněl jsem si při tomto hovoru na zasedání předsednictva ÚV SČDO, na kterém byl projednáván rozpočet na rok 1989: obdobné údaje, ale jen pokud se týká výdajů a členské základny. Rozdíl je však evidentní – zde republika, tam okres. Co tedy dělat, aby situace byla pro nás příznivější? Proveďme proto na příkladu ČSŽ analýzu tohoto stavu ve vztahu k ustanovení § 46 STANOV SČDO – majetek Svazu a hledejme východisko.

Mohutnost členské základny dává i při malých ročních příspěvcích jednotlivých členů „velké peníze". Ovšem při celkovém počtu žen ve sledovaném okrese je jich v ČSŽ organizováno cca 10 %. To SČDO je tam na tom podstatně lépe: organizována je zhruba polovina ochotníků. Ovšem v národním měřítku již o tomto výhodném poměru můžeme stěží mluvit; jsou-li věrohodné údaje MK ČSR ze září 1989, tj. počet 50 tisíc ochotníků, potom procento jejich organizovanosti v SČDO je pouze cca 14 %. Východiskem je z tohoto pohledu **podstatné** zvýšení členské základny (když výši příspěvků nelze podstatně měnit). O to se pokouší Svaz již od doby svého vzniku – žel s dopadem ne podstatným. Ozřejmění, proč tomu tak není, je již mimo možnosti tohoto příspěvku. K tomuto způsobu „nabývání jmění" je ovšem nutno připomenout, že s růstem členské základny porostou i výdaje, i když zřejmě úměra zde nebude přímá.

Hospodářská činnost je dalším ze sledovaných způsobů. Podle čl. V preambule hospodářského zákoníku vyvíjejí hospodářskou činnost též společenské organizace, pokud je to třeba k plnění jejich úkolů. Tuto činnost podle § 18/a HZ mohou vyvíjet socialistické organizace jen v rozsahu vymezeném předmětem činnosti stanoveným např. ve stanovách organizace. V našem případě nepůjde o trvalou hospodářskou činnost, neboť vycházeje ze smyslu zákona č. 164/1982 Sb. o důchodové dani, mohou tuto přeneseně dle názoru ÚRO vyvíjet organizace vybavené potřebným administrativním aparátem, aby bylo možné dodržet veškeré zákonné podmínky provozování této činnosti včetně správného vykázání a odvodu daní. Takovým administrativním aparátem pochopitelně SČDO nedisponuje. Trvalou hospodářskou činností není veškerá činnost směřující k dosahování zisku, pokud příjmy z ní plynoucí nepřevyšují v úhrnu částku 150 000 Kčs ve zdaňovacím období; za trvalou hospodářskou činnost se však vždy považuje provozování obchodní činnosti při přiznání nároku na obchodní srážky – rabat (§ 3, odst. 3 zák. č. 164/1982 Sb. ve smyslu čl. II. odst. 4 zák. č. 171/1988 Sb.). Dále dle čl. 2, odst. 3 vyhl. č. 167/1982 Sb., kterou se provádí zákon o důchodové dani, se u společenských organizací za činnosti směřující k dosahování zisku nepovažují zejména vybírání členských příspěvků a pořádání příležitostných kulturních a společenských akcí (např. divadelních vystoupení, poutí a plesů). Tolik teorie. V praxi však vidíme, že prostředky se tímto způsobem získávají jen velmi obtížně a výsledky většinou nejsou úměrné vynaloženému úsilí. Snad jen výjimkou potvrzující pravidlo je okresní organizace SČDO v Děčíně, tam se zřejmě společenská symbióza propracovala k ideálu. Než tomu tak bude všude, nelze považovat tento způsob za dominantní. Nehledě k tomu, že divadelníci by měli hrát divadlo a hlavním motivem pořádání akcí by rozhodně neměl být finanční efekt. A ženy, tedy ČSŽ? Ty to mají jinak, ty mají vydavatelství MONA.

Dary, dotace, podpory. Dary a podpory? Jistě, občas se vyskytnou, ne ale v míře rozhodující pro činnost. Takže poslední nadějí jsou dotace. A protože podle § 3 STANOV SČDO řídí péči o Svaz ministerstvo kultury ČSR, je zdroj dotací evidentní. Že je činnost Svazu českých divadelních ochotníků společensky potřebná a prospěšná, o tom není třeba pochybovat. Bylo to již řečeno mnohokrát a na mnoha místech, v poslední době u příležitosti 20. výročí založení Svazu, kdy ministerstvo kultury ČSR vyzdvihlo jeho činnost mezi ostatními obory ZUČ a ocenilo jeho členy a soubory. Je samozřejmé, že s dotací musí být účelně nakládáno. Ale musí být dostatečná a je skutečně potřebná, protože jen nadšením se vše trvale nahradit nedá.

**Cesta legalizace našich práv**

Prvního ledna letošního roku vstoupil v platnost nový zákoník práce a mnozí „herci z libosti" si oddechli, domnívajíce se, že konečně přestanou problémy s uvolňováním ze zaměstnání pro sehrání představení ve vedlejší obci, k účasti na semináři či k funkcionářským pochůzkám. A snad bude i možné ledacos zaplatit. Jenže ono tomu tak není.

Nechci zde z prostorových důvodů popisovat uvedenou problematiku. Je obsažena v článku, který byl otištěn v Amatérské scéně č. 7/1989 a ve kterém jsou detailně rozebírána ustanovení starého a nového zákoníku práce, vztahující se k tomuto tématu. Chtěl bych však zde přistoupit k tomuto tématu z jiného aspektu. Jako amatér chodím do zaměstnání – z něčeho rodinu uživit musím. A jako takový mám vedoucího. Ale vedoucí, bude-li neuznalý a podpořen novým zákoníkem, mne na kulturu uvolňovat nemusí. A to ani na náhradní volno. Příklad: V rámci března t. r., který měl 23 pracovních dnů, jsem „spotřeboval" na kulturu 6 hodin (předem napracovaných). V tu dobu se intenzívně připravovalo národní kolo soutěže monologů a dialogů POHÁREK SČDO, navíc poprvé v našem městě. Vedoucí to sice chápal, ale . . ty, ty, ty. Každému, kdo v současné době pracuje v kultuře, je jasné, že těch 6 hodin nemohlo stačit. Taky že nestačilo, a proto se „nastavoval" čas ze služebních pochůzek. Tedy podvod, podvod z nutnosti. Ale to je slabá útěcha. Zde zdánlivě odbočím a uvedu kratičkou bajku: V jedné manéži jednoho klauna vystupuje jeden cizí čaroděj – skorodoktor Tomnoddy. Vyfukuje různé bubliny, třeba hranaté. Za utrženou mzdu chce nakoupit české sklo, ale ouha: je zákaz jej vyvážet z království. Dostává různé rady, jak to udělat, jeho reakce je však odmítavá: „To je přece protizákonné, ne?" (Na motiv článku Petra Hájka Jak jsem se stal agentem Američanů – Tvorba č. 15/1989.) Poučení: Nechce podvádět, je to zakódováno v jeho svědomí. Abychom i my získali tento kód, potřebujeme k tomu podmínky.

Domnívám se však, že jsme u toho, když se podmínky vytvářely, tak zcela nebyli. 22. května 1988 začala v zotavovně ROH Permon ve Vestci u Dobříše činnost skupiny pro zpracování veřejné diskuse k Zásadám novelizace zákoníku práce. Zřejmě těch připomínek z ministerstva kultury, ÚKVČ, odborů kultury národních výborů všech stupňů, kulturních středisek a zřizovatelů souborů příliš nebylo – proč jinak by je zákonodárce nezahrnul do osnovy? Buďme ale upřímní, zřejmě ani samotné soubory a okresní i krajské organizace SČDO nevyvíjely přílišnou aktivitu (jak rád bych byl v této chvíli špatným prorokem), vždyť ani požadavek ÚV SČDO nebyl maximalistický.

Snad ale ještě není pozdě. Vyhláška č. 236/1988 Sb. o jiných úkonech v obecném zájmu taxativně vymezuje různé činnosti, pro které se uvolňuje ze zaměstnání. Např. u svazarmovců a sportovců začíná sice honosně u státní reprezentace, ale končí v podstatě u každé základní organizace či tělovýchovné jednoty, které mají minimální potřebný počet členů, tj. 20, respektive 10 členů. Spojme proto své síly i s jinými obory zájmové umělecké činnosti a žádejme po výše uvedených institucích, ať zasáhnou v náš prospěch. Vždyť přece vyhlášky se mění tak jako život sám. Aby se tak mohla zcela naplnit jedna z proklamací Zásad činnosti a řízení kolektivů ZUČ v ROH: na veřejnou činnost amatérů se pohlíží jako na činnost společensky prospěšnou, hodnocenou jako jiné veřejně politické činnosti pracujících.

**Změna správní organizace Svazu**

Když přítel Bohumil Matula na plenárním zasedání ÚV SČDO v dubnu 1988 přednesl myšlenku na dvoustupňové řízení našeho Svazu, přiznám se, že i pro mne to byla myšlenka kacířská. Ale jen do určité doby. Tedy do doby, než jsem poznal jako zastupující předseda krajské organizace na severní Moravě problematiku jejího řízení, vnitřních i vnějších styků jak v rámci Svazu, tak i ve vztahu ke správním orgánům.

„Nejsou lidi" – ta obligátní fráze poslední doby byla příčinou Matulova výroku. Je to však v tomto případě skutečně fráze? Je i není. Lidí je v podstatě dost, ale pro dobré řízení potřebujeme lidi ochotné a schopné. A abych parafrázoval otázku Verunky z Karafiátových Broučků „co je u vás to první?" (tam je to mluvit pravdu), zde na pořadí těchto vlastností nezáleží. Obě jsou potřebné (ale i ta pravda). Dovolím si však pochybovat, že lidí s těmito vlastnostmi je dost. Nepochybuji proto, že bych lidi podceňoval, ale proto, že již prostě nejsou fyzicky a časově schopni hrát (nebo řídit) divadlo a řídit organizaci na tom kterém stupni. Všichni přece známe soubory, kde jejich bytí či nebytí stojí (a padá )na jednom člověku.

Uvedu příklad konkrétní – Severomoravského kraje. V šesti okresech, kde byla organizace ustavena, **má** pracovat (otázka, jestli skutečně pracují, je pro účel tohoto rozboru spíše podpůrná) v okresních výborech ve smyslu současných STANOV à 5–9 členů, v krajském výboru 7–15 členů; dále à 3 náhradníci a à 3 členové KRK. Přidržíme-li se středních hodnot počtu členů výborů a konstanty náhradníků a členů KRK, dojdeme k číslu 95 řídících pracovníků. Podle návrhu, o kterém se detailněji zmíním dále, je pro pět – říkejme tomu „oblastí" – při počtu 9 + 9 + 3 (což považuji pro velikost oblasti za postačující) funkcionářů à oblast potřeba jen 75 řídících pracovníků. Úspora cca 21 % osob by při existenci organizace ve všech okresech Smk stoupla dokonce na cca 49 %. To je sice chiméra typu „kdyby", ale podívejme se dále – v některých krajích bude při současném stavu organizovanosti (rozuměj jak kde jsou ustaveny okresní výbory) rozdíl menší, někde bude dokonce opačný. A jsme u toho: **při současném stavu organizovanosti!** Naším cílem je přece kompletní organizační dobudování Svazu a toto je, řekl bych, způsob optimální. A elegantní. A nejde jen o dobudování organizace a „úsporu" funkcionářů. Při stávající paralele funkcí předsedy OV a zastupujícího předsedy KV jsem dospěl k názoru, že spousta činností na těchto úrovních je duplicitní, a proto i zbytečná.

Takže k návrhu změny správní organizace Svazu. Návrh vychází z počtu 31 oblastí (asi 30 jednotek je podle výzkumů počet nejvýhodnější), které už by se daly řídit přímo z republikové úrovně. I když zmíněný návrh je jednou z možností, a to pouze z hlediska geografického pohledu na věc a u nového správního uspořádání ČSR přibudou zřejmě i pohledy další, např. ekonomický či územně-technický, je pravděpodobné, že konečný tvar se příliš lišit nebude. Je pochopitelné, že tento systém bude klást větší nároky na činnost ÚV a jeho sekretariátu. A to hlavně nároky personální a tedy i finanční. Ale všechno souvisí se vším a ekonomická stabilita Svazu je podmínkou a nutností i v tomto případě.

Jaký je zde tedy závěr. Doposud se přesně neví, kdy má vstoupit v platnost nové správní uspořádání ČSR. Dříve než v roce 1995 to však pravděpodobně nebude. Systém okresů a krajů je těžkopádný i pro tyto účely, natož pro potřeby Svazu. Pokusme se připravit materiály v předstihu a bude-li to reálné, uvést je v život na VIII. svazové konferenci v roce 1990.

**Vytváření zdrojů pro kulturní činnost**

V tomto, ne však významem posledním hledisku k tématu, uvedeném v záhlaví tohoto příspěvku, bych se chtěl ve stručnosti zmínit o závažném problému, týkajícím se všech divadelních ochotníků – organizovaných i neorganizovaných v SČDO. Proč ve stručnosti, když závažném? To proto, že k jeho postižení je přinejmenším zapotřebí informovanost a odbornost; informací se nám mnoho nedostává, a tak snad nebude pohled laika marný.

10. zasedání ÚV KSČ z 10. října 1988 hovořilo ve zprávě předsednictva o překonávání postojů, vycházejících z tzv. zbytkového principu, kdy se pro sociální nebo kulturní potřeby počítá až s tím, co zbyde. Převážnou část amatérských divadelních souborů financují přeneseně přes jejich zřizovatele (závodní kluby ROH apod.) podniky. Zdroje pro toto financování určuje znění vyhl. č. 90/1986 Sb. o financování některých zařízení společenské spotřeby. Podniky možností daných vyhláškou doposud využívají, i když v oblasti sdružování prostředků k oprávněným činnostem ne zcela paušálně, neboť zmíněná vyhláška užívá termínu „mohou sdružovat". Čím dále tím více přecházejí však podniky na formu státního podniku (k 1. 7. 1989 bylo ustaveno na 2300 nových podniků). To znamená, že principem chozrasčotu budou stále více poměřovány i prostředky vydávané na společenskou a tedy i kulturní spotřebu. Ve svém důsledku to již nyní vede v lepším případě k důraznějšímu požadavku zřizovatele na soubory k úhradě nákladů na jeho činnost vynaložených, v tom horším potom k úvahám o zrušení souboru.

Že jsou tyto problémy závažné, prokázaly poznatky, připomínky a náměty z průběhu konferencí kulturních zařízení ROH v minulém roce. Na základě přijatých opatření vydala oddělení finanční, propagandy a výchovy ÚRO v listopadu 1988 sdělení, ve kterém specifikují dvacet druhů hospodářské činnosti, kterou mohou provozovat kulturní zařízení ROH ke zlepšení finančního zajištění své činnosti.

V usnesení z již zmíněného 10. zasedání ÚV KSČ je mimo jiné uvedeno: „Důležité je nadále zlepšovat podmínky pro účast lidu na tvorbě socialistické kultury, rozvinout celospolečenský systém estetické výchovy." Dle dostupných pramenů je dotování kultury do konce této pětiletky vyřešeno. S probíhajícím procesem přestavby hospodářského mechanismu probíhají i změny v legislativě: podíl podniků na vytváření zdrojů pro kulturní činnost se formuluje do návrhu o podnikové společenské spotřebě (návrhu zásad nebo instrukce ministerstva financí ČSSR, a tudíž návrhu širší veřejností – k naší škodě – nepřipomínkovatelného), nově budou koncipovány i Zásady činnosti a hospodaření kulturních zařízení ROH, schválené předsednictvem ÚRO 8. 6. 1983.

Jak je vidět, problémů je více než dost. A to ještě není řeč o souborech, jejichž zřizovateli jsou družstevní organizace nebo osvětové besedy; zde by snad našel uplatnění návrh bývalého ministra kultury SSR Miroslava Válka, aby se v zájmu zvýšení aktivní účasti státních podniků a družstev hospodařících na bázi chozrasčotu ověřila zásada jejich dobrovolných příspěvků národním výborům na rozvoj kultury s tím, že by se o tuto částku snížila základna pro odvod do státního rozpočtu.

Nyní jde o to, abychom nepropásli šanci jako v případě překážek z důvodu obecného zájmu při novelizaci zákoníku práce. A jen na okraj: o existenci a činnosti ÚKVČ jsme celkem obstojně informováni a věříme v jeho angažovanost i v uvedené problematice; věřme však, že i kulturní instituce ÚVK, ÚIŘK a ÚISK (viz str. 182 telefonního seznamu č. 1/I. UTO Praha – stanice organizací, 1988) pro nás v této záležitosti „zapracují".

Co říci na závěr? Můžete se mnou souhlasit, ale také nemusíte. Avšak diskutovat bychom o těchto problémech měli. A vést dialog. Místopředseda ÚV Národní fronty ČSR R. Dušek v nedávném rozhovoru pro denní tisk prohlásil: „Jednou z podmínek tvůrčí aktivity je právě možnost plodného dialogu a diskuse." Proto jsem tento příspěvek poněkud „natáhl". Aby bylo všechno jasné. Tedy – pokud jsem to stačil postihnout.

**ANDĚLÍN VYLÍČIL**

---

Tento článek byl koncipován koncem června t. r. Od té doby však došlo k několika podstatným změnám – legislativní orgány projednávaly celou řadu návrhů s dopadem na amatérské divadlo. Jde zejména o návrh změn a doplňků tzv. divadelního zákona, novelu zákona o osvětové činnosti a zásady právní úpravy řízení podnikové společenské spotřeby (ty omezují možnost úhrady této spotřeby z nákladů, přednostně se bude hradit ze zisku, případně z fondu kulturních a sociálních potřeb organizací). Předsednictvo ÚRO předložilo k veřejnému vyjádření návrh vyhlášky o fondu kulturních a sociálních potřeb (návrh sice organizacím určuje zdroje na kulturní činnost, ale je formulován tak, že jim neukládá jednoznačně povinnost je k těmto účelům užívat). Hodně se toho tedy změnilo. Otázkou zůstává, zda ve všech případech pro amatérské divadlo k lepšímu.

**AV, říjen 1989**

**Matka** Pitínského (Ochotnický kroužek Brno) z toho důvodu, že to bylo jediné představení svého druhu, které dokázalo zobrazit absurditu stávajících dogmat jinak než à la thése.

**PETR ŽANTOVSKÝ**

V dětském divadle mi nejpozoruhodnější připadá vpád **Jana Wericha.** Stává se běžně, že se hitem roku stane novinka. Ale Fimfárum je tu už bezmála třicet let. Za jedinou sezónu Královna Koloběžka První (Jiřina Lhotská – LŠU Mělník), Paleček (Miroslav Slavík – Hudradlo Zliv) a O rybáři a jeho ženě (K. a J. Bláhovi – LŠU Most). Souběžně s tím dospělí pro děti – Heřmanův Městec s Fimfárem. Myslím, že je to projev jistého zlomu v dětském divadle, které v posledních sezónách dovršilo hledání a ověřování elementů (metody práce, principy výstavby hry a inscenace) a může na sebe klást další nároky. A Werich je opravdu oříšek.

**EVA MACHKOVÁ**

Nedílnou součástí velkého zážitku je moment překvapení. Třeba když v turisticky atraktivním městě náhodně natrefíme na zdánlivě obyčejné zákoutí, kde nás zaskočí nečekaný vjem, silnější než všechna místa popisovaná v bedekrech a katalozích. Pro mne byl v uplynulé sezóně takovým zjevením nad inscenace renomovaných souborů **Křest svatého Vladimíra** v podání Divadla poezie SOU obchodního z Mladé Boleslavi. Torzo textu, který sám je torzem, proměnila skupinka mladých lidí odvážným osobitým pojetím v přesně čitelnou a aktuální sebevýpověď nevšední síly.

**JAROSLAV SOMEŠ**

Umělecké sdružení **Jitro modré slonice** a také Ondřejové Höppner a Mrázek. Jejich inspirace v čirém poetismu není, myslím, hledáním ztraceného času, ale naopak – nalezením času současného. Ať žije poezie nesmyslu, absurdity a cirkusového žonglování se slovy – neboť toto je dnešek. Jestliže se mu ještě smějeme, je to dobře.

**PAVEL CHALUPA**

Ochotnický kroužek Brno: **Matka.** Pro schopnost vyjít z aktuálních pocitů, kterými byly v Československu nasáty roky 1988 a 1989, a přitom přesáhnout tuto prvoplánovou aktuálnost, která se po nějaké době, a nemusí to být doba příliš dlouhá, může ukázat jako velmi planá, protože ty pocity třeba byly nemístně euforické nebo naopak schlíplé či podrážděné. J. A. Pitínský napsal nadčasovou úvahu o smyslu (či nesmyslu?) revoluce, kterou bych chtěl vidět i v jiné interpretaci než jeho vlastní. Myslím, že ve skutečně přirozené kulturní atmosféře by k tomu už došlo, protože kvalita a zároveň polemičnost textu (se všemi matkami literární a divadelní historie) k tomu vybízí.

**JOSEF CHUCHMA**

1) Nejdříve obecně: především obrovský růst politické angažovanosti amatérského divadla. Jeho tvůrci zřetelně směřují k divadlu jasného občanského postoje; stanoviska k ať proklamovanému nebo skutečnému společenskému pohybu. Amatérské divadlo se tak opět stává indikátorem skutečného společenského vědomí nejširších vrstev.

2) Z konkrétních inscenací bych uvedl **Oázu** souboru z Dobrušky, Léblovu **Přeměnu** nebo Poláškovu diskutabilní úpravu Majakovského **Příliš horké lázně** (Studené sprchy).

**PAVEL HARVÁNEK**

Bulgakovův a Klapkův **Mistr a Markétka** v provedení souboru Jirásek SKP Česká Lípa. Především pro dramatizaci Václava Klapky. Pro nápad, jak spojit a propojit jednotlivé vrstvy románu a přitom neredukovat to podstatné. Pro ukázku, jak dramatizovat téma a přitom neochudit příběh (a vlastně ho zpřehlednit). A také pro schopnost souboru hledat další inscenační možnosti a přitom nezahazovat to osvědčené. A nakonec pro tvůrčí atmosféru někde uvnitř kolektivu, která dokáže vedle zkušených „hvězd" postavit „nováčky" a přitom neslevovat z oné osobité „jevištní tváře" souboru.

**KATEŘINA FIXOVÁ**

Určitě **Matka** Ochotnického kroužku. Ovšem v době po premiéře. Viděl jsem ji opět nedávno, a přestože je to pořád vynikající kus divadla, je zároveň i nepříjemným dokladem možného vývoje inscenace.

**IGOR KOŠUT**

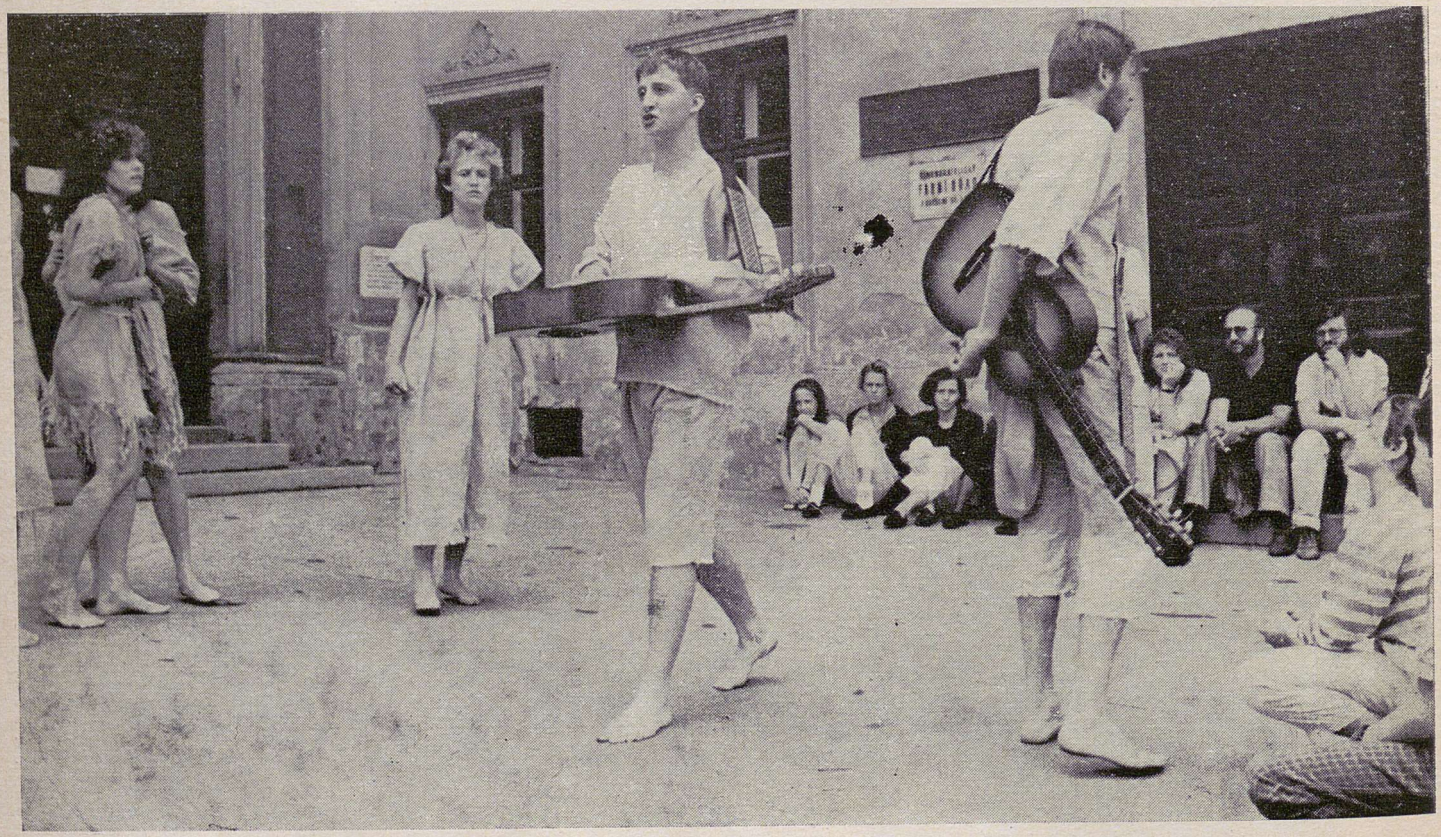
**Jmenovat** jednu konkrétní inscenaci **mně nelze.** Bylo by jich mnoho a důvodů o nějakou tu přehršel více. A často lze ty zajímavější jevy pozorovat u ne právě špičkových inscenací.

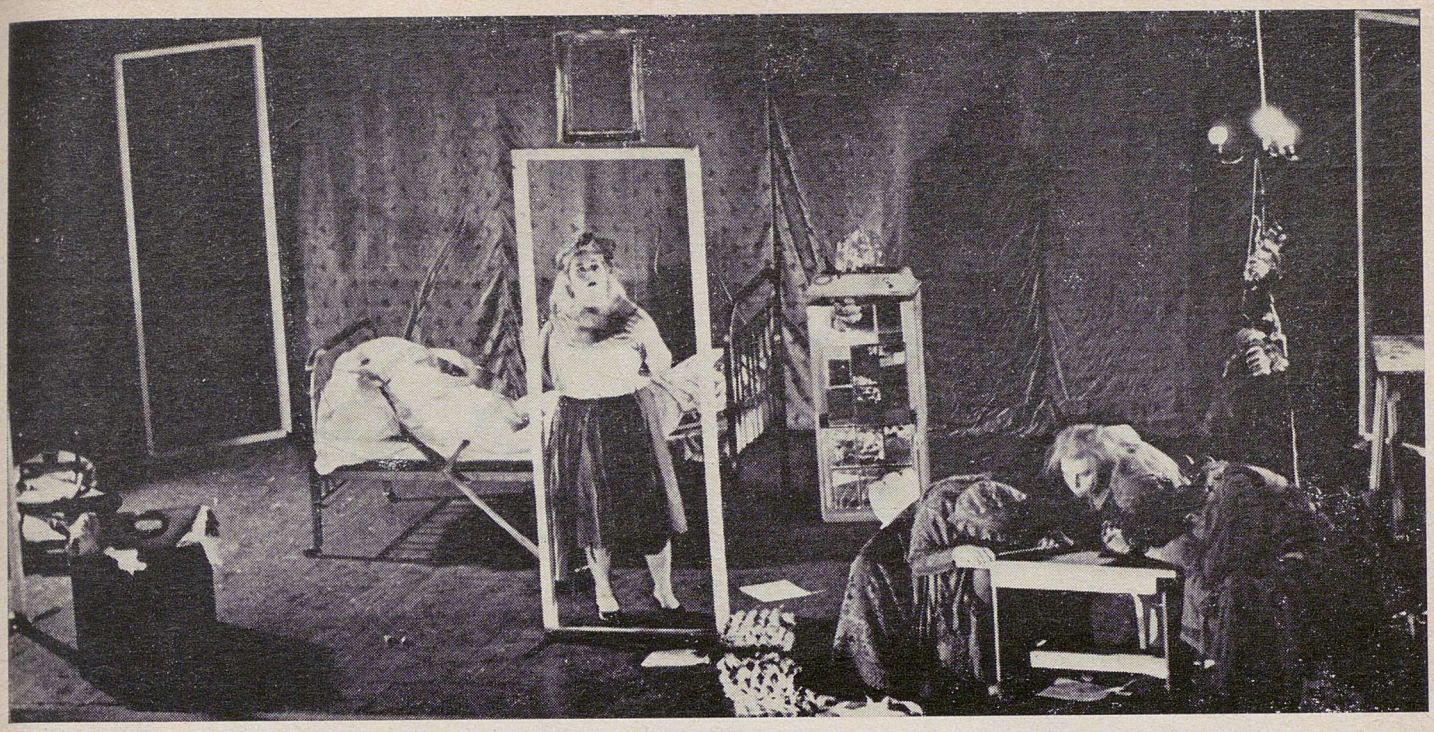
V této sezóně mě nejvíc zaujaly některé jevy, které s inscenacemi souvisejí jen okrajově. Mám na mysli (ve smyslu kladného zaujmutí) větší toleranci amatérských divadelníků vůči sobě navzájem, růst poučenosti a chuti se vzdělávat. V opačném smyslu pak „inscenace" mnohých jevů, zásahů či akcí provázejících amatérské divadlo všude tam, kde jsou odbornost a umění odsunuty do pozadí.

**KAREL TOMAS**

1. **A čo?** (DISK Trnava-Kopánka), 2. Kafka–Léblová: **Přeměna** (JELO). Bylo to vlastně

*3. Divadlo poezie SOU obchodního Mladá Boleslav — K. H. Borovský: Křest sv. Vladimíra*





*4. DS JELO DK ROH DP hl. m. Prahy — F. Kafka, P. Lébl: Přeměna*

před začátkem sezóny na 58. JH, ale když pátrám v paměti, silnější zážitek jsem za tu sezónu z amatérského divadla neměla. Zdůrazňuji slovo z á ž i t e k: nad všechny rafinované a šokující detaily Uhlárovy inscenace je mi celek, který se pro mě stal velkým a vážným mementem k dnešku i zítřku. V tragickém zabarvení tohoto varovného hlasu vnitřně souvisí dospělý Uhlár se stále ještě velmi mladým P. Léblem. Tatáž tvrdohlavost, nekonformnost, možná i tichá zarytost, nepřizpůsobivost. Nemusím vždy souhlasit, ani vše beze zbytku chápat, ale moc si jejich práce vážím.

**MARIE BOKOVÁ**

Porotně upsaný téměř už jedno čtvrtstoletí divadlům poezie na Wolkrových Prostějovech měl bych pochopitelně jmenovat cosi z oboru. Zdá se mi – po nelehkém rozhodnutí, neboť jsem viděl několikrát a pokaždé z trochu jiného zorného pole a v diametrálně různých prostředích –, že by to přece jen mohl být pražský PROTOČ s **Nočním přesčasem** básnířky Svatavy Antošové, kterou ostatně i sám recituji, vyznám se v jejím světě a vidím v ní po letech skutečnou robustní vyvřelinu české poezie, navíc výsostně generační a zcela nekompromisní v nárocích na důvod vstupu do onoho pověstného „různohlasu české poezie", který zněl v uplynulé epoše podezřele unisono. Přes všechny výhrady k temporytmu je to po dlouhé době výrazně syntetizující jevištní koláž myšlenková, hudební, výtvarná i dynamicky rozehraná, navíc vycházející z tradice toho nejlepšího, co za poslední dobu vzniklo, pro mne skutečný kreativní impuls celému žánru takzvaného divadla poezie, které prochází generační střídou.

Netoliko ovšem Protoč: stále ve mně dozníval **Requiem** Studia pohybového divadla, nepochopil jsem, proč nebylo přizváno na WP aspoň inspirativně a doufám, že bude v dohledné době zachycena jeho podoba přinejmenším videově... Pitínského **Matku** jsem viděl už podruhé a považuji ji za nejzávažnější kus pohavlovské české dramatiky. Jsem jí nadšen až k mírné nepříčetnosti a zatím bez odstupu, její neokázalou odpovědí na všechno, co v našich životech nosíme už hezkých pár desetiletí...

**MIROSLAV KOVAŘÍK**

Od amatérského divadla nečekám umělecký zážitek, spíše podnět k zamyšlení. Většina her, které mě zaujmou svým poselstvím, na mě v závěru působí „antikatarticky" – tzn., že se mi přitíží. Jsem proto u takových představení vděčna za sebemenší náznak východiska. Z toho důvodu za nejlepší, co jsem viděla, považuji inscenaci hry Viktora Slavkina **Špatný byt** v podání souboru Vicena SKP Ústí nad Orlicí. Jde o současnou sovětskou groteskní komedii s absurdními prvky. Hra sama v sobě je krutá a téměř obludná. Režiséru Sašovi Gregarovi se podařilo tyto rysy zmírnit zdůrazněním komediálních situací, ale absurdita a krutost zůstávají přítomny v podtextu. Smích, který je vyvolán, vzápětí tuhne na rtech. V závěru hry je potlačena Slavkinova ironie a hra je posílena o naději, že „zlo bude potrestáno", a to především vyzdvižením a detailním propracováním scény, kdy majitel střelnice (postava víc než záporná) se sám stává terčem.

**EVA LANGŠÁDLOVÁ**

*5. Umělecké sdružení Jitro modré slonice Praha*

# HATTRICK

## (Poněkud volné zamyšlení nad jedním amatérským souborem)

Divadelní soubor STUDIO z Volyně existuje osm let, pětkrát za tu dobu vystupoval na vysněném Jiráskově Hronově; s Rybou ve čtyřech a Osamělostí fotbalového brankáře v nesoutěžních představeních, ale se třemi dalšími inscenacemi (Maratón, Piknik a Pec) se už zúčastnil soutěže a třikrát za sebou získal cenu přehlídky. Je to patrně natolik zajímavý hattrick, že mě požádala redakce Amatérské scény jako konzultanta souboru o článek. Zatelefonoval jsem tudíž z Prahy do Volyně, aby mi poslali kroniku, výstřižky z kritik a další materiály, ale protože se nemohu zbavit pochybností, zdali jsem ta vhodná osoba, která se má pokoušet o odborný soud činnosti souboru, když jeho členové jsou moji osobní přátelé a nemohu se oprostit od zaujatosti a dobrat se k nadhledu a neutralitě, odkládám dokumenty a evidovatelná fakta stranou a volím raději formu vyprávění o věcech a jevech, jak mi uvízly v paměti, ale i v oblasti takříkajíc citové. A navíc: nechce se mi rozhojňovat odborné referáty, jichž si soubor užil v posledních letech dostatek na všech možných úrovních.

Mám-li rychle a reflexivně uvést nějakou soustavu znaků, typickou pro STUDIO, pak jsou to: miniaturní složení souboru, řada ochotných amatérských spolupracovníků, drobný okruh profesionálních poradců, ucelený dlouhodobý program s dramaturgickou otevřeností, soběstačnost přes limitované finanční možnosti, tvrdošíjnost, pokora, posedlost divadlem.

Miniaturností souboru rozumím tvůrčí tříčlenné jádro složené z Jaroslava Kubeše, Vladimíra T. Gottwalda a Miloslava Pikolona. Prvořadou činností je herectví, ale zdaleka ne jedinou. Občansky se živí jako zaměstnanci Mototechny, Domácích potřeb a Agrostavu a vedle soukromých starostí v rodinách se věnují divadlu. Kubeš je duchovním šéfem, určuje profil, dělá dramaturgii, režíruje, učí na LŠU a hraje, Gottwald je intendantem, dramaturgem scénické hudby, jevištním mistrem a hraje, Pikolon hraje a v nestřežených okamžicích si chodí pro pivo, neboť soubor jinak alkoholu neholduje. Soubor neodmyslitelně doplňuje Marie Lahodná, jejíž činnost se nazývá nápovědou, ale spíš sleduje text ze scénářů, v nichž má každou postavu odlišenou jinou barvou a stránky pojednány podivnými šiframi, jímž rozumí pouze ona sama a jinak ještě doplňuje ledničku v zákulisí divadla Na nové limonádami. Radek Průša a Martin Smola mají na starosti obsluhu elektrických zařízení, světla, zvuk a regulaci vytápění. Všichni dohromady, včetně rodinných příslušníků, se věnují výrobě dekorací, přičemž hlavní dozor nad šitím kostýmů má Jana Kubešová. Je zajímavé, že soubor nemá ani jedinou stálou herečku, ačkoliv, anebo právě proto, že slabé pohlaví je slabostí Vladimírovou. Ženské party jsou obsazovány vypůjčenými herečkami z jiných souborů, takže dámy musejí dojíždět do Volyně na zkoušky a představení z Vimperka, Vodňan či Prachatic (z míst průměrně vzdálených 30 km) a dopravu si hradí samy nebo jejich manželé, kteří je občas doprovázejí. Další hosté spolupracují sporadicky a většinou vždy jen v jediné inscenaci.

*Oprátka pro dva*

* * *

Drobný okruh profesionálů pracuje se souborem opravdu na bázi poradců, nikdo z nich ještě nevykonal pro soubor nic úplného v rozsahu své specializace. Touto glosou zároveň přispívám k diskusi na téma profesionální spolupráce s amatéry, frekventované i na stránkách tohoto časopisu. Profesionální spolupracovníky lze tu považovat z praktického hlediska spíš za lektory než spolutvůrce. Soudím tak především podle své osobní účasti. Dramaturgické impulsy přináší Jaroslav Kubeš, přijíždí se poradit ke mně na chalupu do Svéradic a diskutujeme o tom, jak se mi jeví jeho tematický výklad látky s inscenační koncepcí, což vlastně znamená kvalitu volby hereckého obsazení. Scénografie v Kubešově pojetí divadla není složkou určující výklad, ale soustavou výtvarných znaků, s nimiž pracuje herec pro vizuální zprostředkování tématu. Pokud se na takovém prvním sezení shodneme na výkladovém klíči, dochází zároveň k prvním sporům. Přeme se o funkci škrtů, neboť Kubešova tužka je ostře nabroušená a drtí v textu vše, co považuje za zbytečný a uhratelný popis, nebo co odporuje vnitřnímu hereckému jednání. Podaří-li se mi někdy Kubeše přemluvit, aby se přece jen nechoval k některému motivu tak krutě, gumuje zamýšlený škrt zarputile a nerad. Při jeho práci na Brankáři se mi to nepodařilo, takže Jaroslav hrál Kaminkovo monodrama bez posledních dvou stránek a tudíž bez původního závěru. Uvedl hru v desítkách repríz a zdá se, že kromě mne to nikomu příliš nevadilo. Od té doby ho oslovuji v korespondenci „utajovač konců" a v jeho nových dramaturgických návrzích se nejprve přesvědčuji, nechybějí-li v textech poslední

*Pec*

listy. Činím tak okázale a Jarda se dívá jinam. Zcela opačně jsme dopadli s Piknikem. Kritika vytýkala inscenaci, že tu došlo oproti předloze k připsání textu pro postavu dívky. Nebyla to pravda: nikdo do Smočkova textu nepřipsal ani slovo, ale autorův neodmyslitelný text byl vložen do úst nové postavy, nikoliv však do nové dramatické osoby. Při rozpravách nad textem hodnotíme možnosti vytváření dramatické situace a jejích sekvencí. Potom Jarda odjíždí domů, aby si slovesy označil smysl dialogů, což je výhodné vodítko pro stanovisko hereckého jednání. Než začne zkoušet s herci, konzultuje své scénografické představy s Liborem Erbanem nebo Petrem Kolínským. Za osm let jsem však neviděl maketu nebo namalovaný výtvarný návrh, kromě pár náčrtků na účtenkách z kavárny.

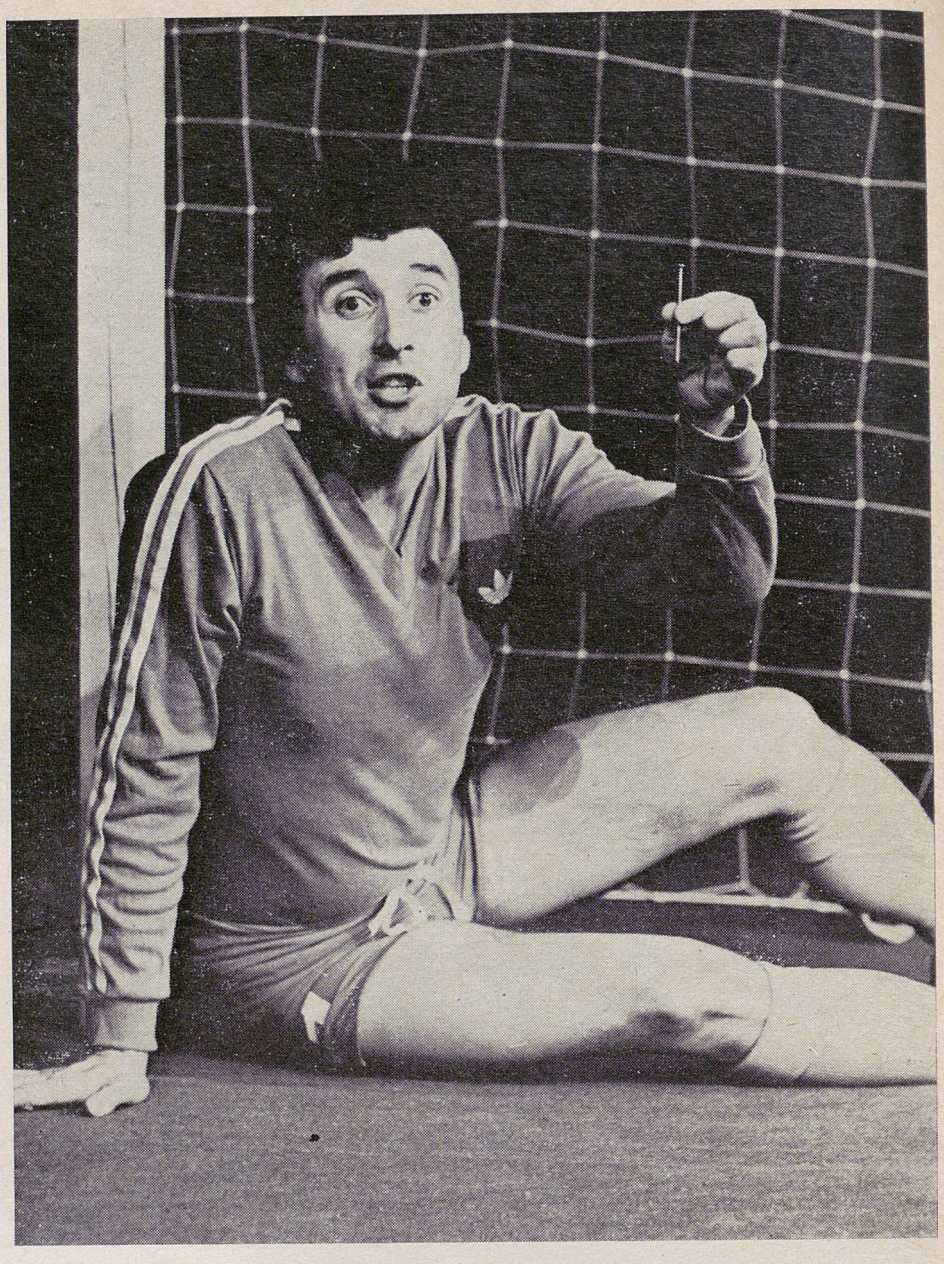
*Ryba ve čtyřech*

Technické řešení výpravy připravuje V. T. Gottwald a na konečném designu pracuje celý kolektiv. Při přípravě Vachkovy Pece byl v Praze Petr Kolínský dotázán, z čeho by měl být vyroben mohutný závěs přes celé jeviště a Volyňským se dostalo strohé odpovědi, aby to sešili z různých oděvů. Když přijel Kolínský na den do Volyně, aby naaplikoval na konstrukci pece raději sám různá prkýnka a kusy králičího pletiva, nestačil se divit, jakou parádní kompozici vymysleli a sešili herci z odloženého šatstva do plochy 30 $m^2$, a od té chvíle to všude povídá. Jediným předem vymyšleným návrhem byl kostým batikovaného kimona do Pikniku, který Kolínský vymyslel, ale nenakreslil; domyslela, ušila a nabarvila to paní Kubešová, v domácnosti, která rovněž nesdílela můj původní nápad, aby se to hrálo bez oděvů. Posledním profesionálním poradcem je Jan V. Kratochvíl, který navštěvuje Volyni rovněž vždy na jeden den a poučuje tam, kde je zapotřebí více stylizovaného pohybu. Mne soubor zve až na hlavní a generální zkoušky na celý víkend, protože to už se svítí, používá scénická hudba, ale především na scéně funguje režisér Kubeš jako herec a z hlediště se nevidí. Vychytávám v poslední fázi práce různé mouchy a řídím technicky zkoušky, protože Jarda se v těch chvílích stará výhradně o svou postavu. A to je celá profesionální účast na výsledcích STUDIA.

* * *

STUDIO nevzniklo ze žádné izolace, a jak naznačuje jeho název, nejprve se stalo součástí širšího volyňského souboru s potřebou vytvářet poněkud jiný pohled na divadlo a osamostatnilo se poněkud později. Rovněž tak je na místě připomenout, že na rozdíl od jediného a osamoceného profesionálního divadla v kraji pracuje STUDIO v regionu velmi silné a průkazně kvalitní konkurence jihočeských amatérů, z nichž připomínám vodňanskou Šupinu a českobudějovické Déčko. Možná že to byl

právě určitý soutěžní vliv a důsledek kreativních hodnocení a konfrontací s jinými tendencemi nových metod divadelnosti, který dovedl STUDIO k vlastnímu svébytnému programu. Podobně jako zmíněné soubory zavrhli mladíci z Volyně tradiční inscenační procesy konzervativní interpretace, ale ponechali si přesvědčení, že základním principem divadla a jeho komunikativnosti je herecká tvorba. Nezříkají se přitom samozřejmě nutnosti scénického zobrazení reality a metaforických možností, ale v prvé řadě je zajímá postavení člověka na světě a zkoumání jeho lidských schopností právě přes subjekt osobnosti samotného herce. Prvním pokusem byla Ryba ve čtyřech, v níž Kubeš, obklopen čtyřmi dívkami, se vzdálil od naturalismu předlohy rozdílem předepsaného věku dramatických osob a dospěl tak nutně k jisté stylizaci a nutnému odstupu od morbidity látky, ale snažil se důsledně s herečkami hlavně o ztotožnění s vnitřními pohnutkami v postavách prostřednictvím výrazného jednání. V přílišné snaze oprostit se od tradice opustil osvědčené kukátkové jeviště, leč nepodařilo se mu nahradit jeho výhody (třeba pro mizanscénové obrazy) a nedospěl v celku ke tvaru. V dalších třech inscenacích se opět pokorně vrátil na jeviště (Oprátka pro dva. Osamělost fotbalového brankáře, Maratón), ale s Piknikem se znovu rozhodl laborovat v otevřeném prostoru, obklopeném obecenstvem ze tří stran. Inspirovala ho nesporná kvalita textu s psychologicky přesnými sondami do různých mužských povah v mezní situaci. Aby se osvobodil od všeho, co romantizuje děj v prostředí tropické džungle a soustředil divácký vjem pouze na obnaženost člověka, zapudil zároveň popisnost rekvizit, uniforem a dalších konkrétních prvků a ponechal hře pouze terén, zbudovaný z různých vrstev molitanu, překrytých plachtou. Vyjádření dramatu spočívalo tentokrát výlučně na herecké tvůrčí invenci. Přes mnohá



*Osamělost fotbalového brankáře*

*Maratón*

ocenění dílku se zamýšlený záměr beze zbytku nezdařil, čemuž jsem uvěřil při čtení některých chytrých kritik, ale nad některými ohlasy žasnu, zejména nad těmi, které tu postrádaly atmosféru džungle, a tudíž si dovoluji připomenout, že před čtvrtstoletím hráli herci pražského Činoherního klubu hru s použitím židlí typu „thonet", které se v pustinách nevyskytují. Po této exkurzi se STUDIO opět vrátilo na klasické jeviště a také k potřebám svého diváka. Hledalo veselohru takové povahy, v níž by herci vytvářeli svými charaktery situace lidí a nikoliv karikatur, jak se mnohdy stává při dělání divadelního komična. Zdá se, že se tento záměr na jednoduchém textu Vachkovy Pece vydařil už bezpečněji než tomu bylo v Bukovčanově Oprátce pro dva. V poslední době jsem kdesi zaslechl či četl názor, že STUDIO se dostalo ve svém programu za zenit a ve své metodě se vyčerpalo. Vůbec té obavě nerozumím. STUDIO uplatňuje svůj program dosud na velice široké tematické i žánrové škále a jeho preferování herecké tvorby jako principu dramatického umění určitě přetrvá do

příštího tisíciletí. Troufám si to předvídat, přestože nevím, co bude zítra.

* * *

Provozování divadla, byť amatérsky jako koníčka, stojí peníze. Materiály, některé práce a benzín představují nemalé náklady. Dokonce ani profesionální poradci nejsou úplní mecenáši. Velkou měrou pomáhá souboru jejich zřizovatel: Městské kulturní středisko ve Volyni, jemuž patří divadelní budova s fundusem, přispívá třeba na zakoupení látek v Divadelní službě. Krajské kulturní středisko v Českých Budějovicích hradí v poslední době některé přednášky profesionálním lektorům. Jenže to zdaleka nestačí. Podražilo nejenom dřevo, tkaniny. Leccos se dá kompenzovat výměnným způsobem profesí: kupříkladu členové STUDIA jako profesionální skladoví dělníci mi vyložili na chalupě valník paliva a já jim vyložil Vachka. Vyhledávají slušně placené, ale nevábivé práce, např. čištění městských stok nebo prořezávání zanedbávaných porostů houštin, aby si mohli pořídit pásky, praktikábly, lešenářské trubky, kávu, kabely, ocelová lanka, barvy, nitě. Přijedou-li k nim hosté, čekají na ně v herecké šatně na stole zelné placky, koláče, sekaná, štrůdl, chléb a sůl.

* * *

Snažím se motivovat své vyprávění podle znaků, jak jsem je vychrlil v úvodu, a teď se ocitám trochu na rozpacích, protože se mi pojmy tvrdošíjnost a pokora při volyňských vzpomínkách nějak slévají. V kabině na balkóně divadla sedí dva technici a sledují hlavní zkoušku už devět hodin. Po mnohonásobném vracení různých herecких pasáží a jejich opakování přijde narážka pro změnu světel či nasazení zvuku nečekaně. Světla i zvuk vyjedou však přesně ve svém okamžiku, přestože ve Volyni chybí povelový mikrofon i inspicient. Profesionál se diví. Uplyne dvanáctá hodina hlavní zkoušky a všichni toho mají plné zuby. Přesto si dovoluji doporučit projet komedii ještě jednou. Být na místě souboru sám, asi bych se inzultoval. Psychofyzický fundament herců je vyčerpán, ale předpokládaná a logicky očekávaná křeč ve výkonu v následujících dvou hodinách nenastává: dostavuje se naopak jakýsi příval vůle překonat únavu a přestože radost z tvoření vymizela, herci se soustřeďují na techniku výkonu a fixují detaily. Upřesňuje se souhra. Příští den se zase objevuje chuť do hry, protože herci mají už chronologii kompozice v krvi. Po generálce spadne opona a každý by očekával, že se konečně dostaví čas pro relaxaci. Soubor vymění kostýmy za pracovní oděvy a jde bourat a uskladnit dekorace. Demontáž trvá další hodinu a nelze ji odložit: večer je sál pronajatý na bál myslivců. Poslední den víkendu vstávají členové souboru před rozedněním: nejdřív na jevišti i v sále pečlivě posbírají střepy ze skleniček a lahví, zametou fůru konfet, uklidí další sajrajt, přenesou dvě stovky židlí. Před snídaní ještě postaví scénu. Kolem desáté dopoledne začíná generálka. Leckdy je i tentýž den večer premiéra.

* * *

O tvrdošíjnosti Jaroslava Kubeše jsem už leccos naznačil: sluší se ještě připomenout, že tvrdě bazíruje na dokonalé znalosti textu všech herců ještě před zkouškami na jevišti a sám ho ovládá dokonale, což je přístup u vedoucího pracovníka až překvapující. Když se STUDIO rozhodlo pokusit se o hru Maratón, umanul si Vladimír T. Gottwald, že získá od autora provozovací práva bez devizových nároků: ačkoliv neumí francouzsky, zařídil si čilou korespondenci s panem Confortésem a posléze od něho získal písemné povolení s přáním tohoto Francouze navštívit premiéru. Jediné, co se mu nepodařilo vyřešit: kde by host mohl přistát letadlem u Volyně. Miloslav Pikolon prodělal pro herce nepříjemný chirurgický zákrok orálního ústrojí a pak musel hodně dřít na svém mluvním projevu: na problémy s dikcí, o nichž pochopitelně věděl dobře sám, jej nikdy neopomněli při soutěžích upozorňovat a herecky odepisovat odborní vartovníci mluvy v porotách. Milda dřel dál, až dostal od rozumné poroty na Hronově ocenění za herecký výkon. Maruška Lahodná nespustí na zkouškách celé hodiny oči z textu, při opakování háže přesně narážky, a když pro ostatní nastane pauza, vrhá se k vařiči kvůli čaji, kávě nebo guláši, speciálně zahušťovanému chlebem; zatímco soubor obědvá nebo večeří, vytrácí se Maruška z divadla, aby podobně opatřila ještě svou rodinu a po svém návratu myje nádobí. Máte-li dojem, že jsem odbočil k sentimentálním výronům, najděte si ve slovníku, co sentiment vlastně znamená. Možná že mi potom ladění mého vyprávění prominete.

* * *

Aniž jsem sociolog, domnívám se, že činnost Volyňských není jen příkladným využitím volného času, a aniž jsem psycholog, myslím si, že tu nejde jenom o seberealizaci. Z takto lakonických úsudků mi totiž zůstává záhadou, proč si Průša se Smolou nečtou raději v kabinách detektivku a nehrají dámu, proč Lahodná pořád myje nádobí, proč Pikolon neholduje soustavněji oblíbenému Prazdroji a mariáši, proč Kubeš ještě nepostaví další dům a proč se Gottwald pořád někam trmácí našimi hromadnými dopravními prostředky, cosi vyjednává a raději se neožení. Nejsou normální. Jsou posedlí. Podezřelé je na nich, že nejsou sami. Pozoroval jsem podobné úkazy ve Vodňanech, České Lípě, Mělníku, Karolince, Rakovníku, v Praze 7, Vysokém n. J., v Brně, v Kraslicích i na dalších místech. Jde o to, do jaké míry je to infekční.

**ZDENĚK POŠÍVAL**

FOTO PAVEL HRDINA

*Piknik*

Šefrnovo a spol. **Moře** souboru „C" Svitavy. Pro fantazii, citovou průzračnost, prostotu a zároveň neobyčejnou sílu sdělení, že uvnitř nás je svět, který zcela bezdůvodně utloukáme hrubostí, pokřikem a křikem, siláctvím a nemravností... Jako by to o tom nebylo, ale je tam všechno.

A pak ještě ořechovské **Nové Amazonky** (V. Peška j. h.) — takhle se dělá sranda, opravdovsky lidová, radostná, uvolněná a nebojácná. Očista ducha a masáž srdce (natož pak bránice).

**ALEXANDR GREGAR**

Jednoznačně trnavský DISK s Uhlárovým **A čo?** Vůči divákům velice nemilosrdná inscenace, která zcela jasně demonstruje občanský postoj tvůrců. Představení nezanechává nikoho lhostejným, ať už v záporném či kladném smyslu. Uhlár ničí divadelní konvence, ale na druhé straně nabízí obrovskou divadelnost. Práce s metaforou a divadelním znakem je obdivuhodná. Je to hozená rukavice, ale není to gesto, je to čin.

**PAVEL DOSTÁL**

Česká Lípa — Bulgakov, Klapka: **Mistr a Markétka.** Protože se inscenace snaží postihnout mnohoznačnost lidského bytí, rozhodování, tápání... Protože Bulgakova neochuzuje, ale zprostředkovává... A taky proto, že mne znovu po letech donutila sáhnout po Bulgakovově románu.

Loutkářský soubor Tatrmani Sudoměřice u Bechyně — Josef Brůček na motivy arménské lidové pohádky **O hadu a Šivarovi.** Protože jsem si uvědomila, jak často zbytečně plýtváme slovy a jejich hlavní smysl nám pak uniká. Tady je to naopak: střídmost prostředků (nejen slovních) a přesnost výrazu.

Divadlo F KUFRU PKO Olomouc — Pavel Němeček: **Klepy** (na motivy Thurberových bajek). Pro jemně ironický nadhled. Pro hravost a fantazii. Pro schopnost nedoslovovat pointy a nechat tak divákovi šanci spoluúčastnit se...

**ALENA EXNAROVÁ**

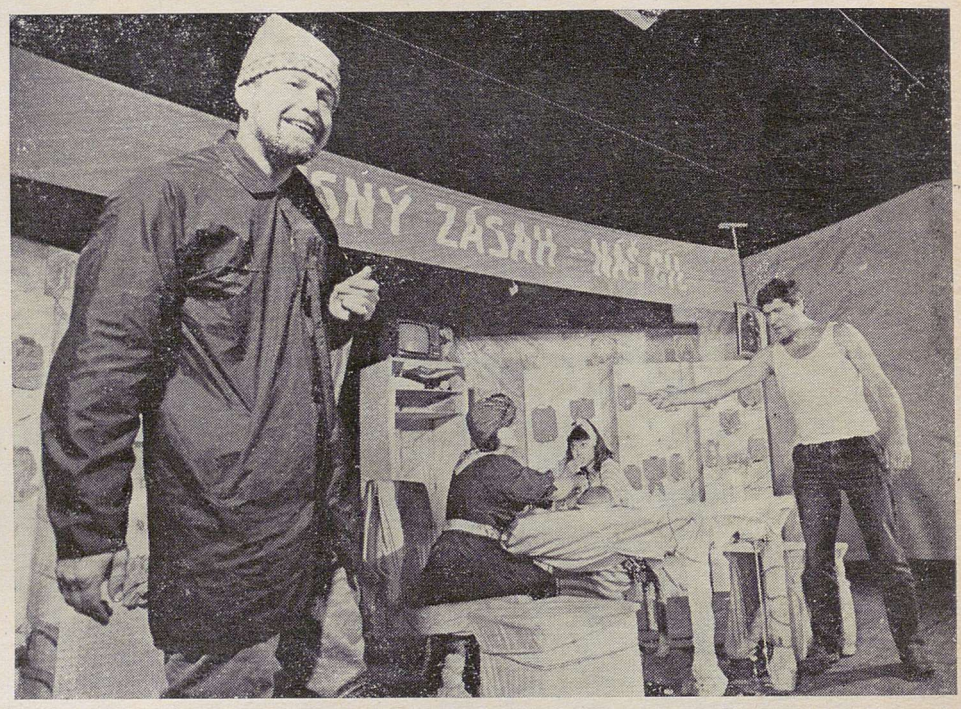
Zaujalo mne JELO inscenací **Zpěvačka Josefína a její bratři** podle Franze Kafky a soudobých reálií. Režisér Petr Lébl se zmocnil tématu rázným jednotícím gestem, odvážnou aktualizací a důslednou realizací schůzovního principu ve všech složkách jeviště i hlediště. (Kde vlastně končí prvé a začíná druhé?) Otázku tzv. adekvátnosti nechejme stranou: tvůrčí scénický ekvivalent je něco jiného než „shoda". Kdo chce znát autentického Kafku, ať si ho přečte. Recitátory Kafka nepotřebuje.

Ale jednu výhradu si nemohu odpustit: je-li „slavnostní shromáždění" vhodným kukátkem do situace národa, který si vytvořil idol pištící zpěvačky („Ani pištět nedovede; tak strašlivě se musí přemáhat, aby ze sebe vyloudila ne zpěv — o zpěvu ani nemluvme, ale naše běžné národní pištění" — viz Program, ad 8), pak pěvecký výkon Jany Koubkové právě svou suverénností tento záměr do značné míry zpochybňuje.

**ZDENĚK HOŘÍNEK**

V minulé sezóně mne nejvíce zaujala inscenace Kafkovy **Přeměny,** uvedená souborem JELO. Z našeho kulturního povědomí byl Franz Kafka (pokolikáté už?) vytěsňován, i proto nyní zažívá spontánní konjunkturu. Léblův přístup se však v ní pouze „neveze", jeho výklad mě naopak zaujal pronikavým (samostatným) postřehem. Hrdina je tu totiž shledáván obludně proměněným jen proto, že si — na rozdíl od svého okolí — udržel vlastní podobu, své vnitřní lidské „já". Rozhlédněme se kolem a shledávejme, co je dnes pokládáno za defektní... Léblova interpretace není navíc pozoruhodná jen svým bystrým myšlenkovým vkladem, ale za mimořádné pokládám i její umělecké (divadelní) ztvárnění.

**VÁCLAV KÖNIGSMARK**




*6. DS Vicena SKP Ústí nad Orlicí — V. Slavkin: Špatný byt*

*7. Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — J. K. Tyl: Nové amazonky aneb Ženská vojna*

V minulé sezóně jsem toho moc neviděla, z toho mála mě však na Wolkrově Prostějově zaujala inscenace divadla Protoč z Prahy, sestavená z poezie Svatavy Antošové a nazvaná **Noční přesčas.** Uchvátila mě zejména zcela profesionální hudba M. Samka, v tomto případě kongeniální poezii Svatavy Antošové. Na pozadí téměř neutuchajícího rocku přede mnou hejno holek (každá jiná) a pár kluků (ale ti už ne tak neodbytně) vytvořili svět poezie, která mluví o životě jako o šíleném podniku, kde nás drží nad vodou jen to, že z něj nemáme rozum. Nevěděla jsem přesně, co se to v každém okamžiku na scéně děje, ale ani v životě to vždycky přesně nevím. Inscenace jistě není bez problémů, ale zřejmě jsme si padly do noty.

**ALENA ZEMANČÍKOVÁ**

**Nic.**

**JOSEF BROŽ**

Obávám se, že moje odpověď nebude tak zasvěcená, jak bych si přál, protože vím, že odjakživa chodím s křížkem po funuse. Krásné slečny potkávám, až když jsou zadány, jídla si vybírám z jídelních lístků, ve kterých je to, na co mám chuť, vždycky už vyškrtnuto, a marně sháním vstupenky na hry, které jsou dávno staženy z repertoáru... A tak nejlepší inscenace loňské sezóny zhlédnu snad při troše štěstí nejdříve napřesrok. Letos mě nejvíce zaujal sice už letitý, ale stále mladistvě svěží **Edward** svitavského Céčka. Minimální prostředky a maximální účinky díky dramaturgii a režii pana Šefrny, ale i tvárnosti celého kolektivu.

**VLADIMÍR GARDAVSKÝ**

**Zpěvačka Josefína a její bratři** (JELO) pro překvapivý a nový úhel pohledu, jakým JELO objevuje dnešní společnosti Franze Kafku, a pro umělecky suverénní, mravně odpovědné a přitom mimořádně svěží a hravé podobenství našeho světa, který na motivy Kafkovy povídky v této inscenaci vytvořilo. Pro veselou dialektičnost jejich divadelního gesta, s nímž se zmocňují nejvážnějších témat. Prakticky od první premiéry JELO v roce 1985 jsem jejich práci nechápala jako pouhé, byť chvályhodné, amatérské snažení, ale jako jeden z nejzávažnějších pokusů o formulování nového divadelního výrazu 80. let.

**DANA TUČKOVÁ**

Za nejvýraznější divadelní čin amatérského divadla v uplynulém období považuji inscenaci dramatu J. A. Pitínského **Matka,** kterou nastudoval brněnský Ochotnický kroužek.

Struktura tohoto absurdního dramatu, jemuž jsme za posledních dvacet let byli nuceni „jaksi odvyknout", odhaluje nesmírně poutavé a navíc vysoce aktuální téma. Hraje se o uzurpátorské moci, která kolem sebe šíří úzkostnou tíseň, věčnou obavu a strach, stálou čerň i psí poslušnost, opírajíc se přitom o nenapadnutelné tradice, pod jejichž záštitou chorobně bují obludná demagogie, cynismus, lež i sebeklam. Pitínského obdivuhodně promyšlený, stylizovaný jazyk, jakýsi umělý pseudodialekt, do něhož se mísí prvky slangové a profesní mluvy, je obecně pitvorným obrazem pokřivené komunikace plné bezobsažných frází, které nadužíváním zdevalvovaly a neumožňují porozumění. Krutá černá komedie, v níž zvláště Alice Stuchlíková, představitelka komplikované titulní role, podává nevšední herecký výkon, mě udivila nejen svou názorovou vyhraněností, poučeností a takřka dokonalým zvládnutím zvolené formy, ale i tím, že tato hra, která se zřejmě zrodila i z určitého generačního pocitu, dokáže jeho hranice přesáhnout a promlouvá i k těm generacím, jež úděsnou nevolnost ze zobrazeného světa nepociťují poprvé.

**IVAN NĚMEC**

J. A. Pitínský: **Matka** (Ochotnický kroužek Brno) – pro zdravou agresivitu, s níž boural některé mýty; pro Pitínského práci s divadelním jazykem. – Dále **některá představení vzniklá v letošní šumperské dílně,** zvláště v poetické třídě Radka Lipuse.

**JOSEF KOVALČUK**

*8.—10. JELO Praha — F. Kafka, P. Lébl: Zpěvačka Josefína a její bratři*

# KAROLINKA v časové tísni

**Krásné slunečné počasí valašského „babího léta“, lákající spíše k procházkám po horských kotárech nežli k mnohahodinovému pobytu ve ztemnělém sále, vítalo v obci Karolinka na Vsetínsku účastníky letošní již páté mezikrajové přehlídky vybraných amatérských divadel Jihomoravského, Severomoravského a Západoslovenského kraje. Její dvouapůldenní průběh však ukázal, že napříště bude třeba model této záslužné akce opět promyslet a precizovat.**

Pro méně zasvěcené připomeňme, jak se v roce 1985 průkopnický „projekt Karolinka“ zrodil. Základním impulsem byl fakt, že se na národních i celonárodních festivalech amatérských souborů, navrhovaných k této reprezentaci různými krajskými porotami, nejednou pociťoval značný rozdíl v ideově-umělecké úrovni vyslaných inscenací, způsobený v daném případě zřetelně odlišnými hodnotícími kritérii výběru v jednotlivých územních oblastech. Ve snaze o konkrétní nápravu oné skutečnosti zkoncipovali proto odborní osvětoví pracovníci obou moravských a sousedního slovenského kraje, které spojovaly služební či družební vztahy, rámcový plán mezikrajové přehlídky, jež by zahrnula nejlepší inspirativní představení i odborné semináře s příslušnou teoretickou náplní, tj. shrnutím nutných základních kvalit kterýchkoli festivalových nastudování a připomenutím klíčových hledisek při jejich co nejobjektivnějším, náročném a zasvěceném posuzování. Vlastní organizace včetně vydávání Zpravodaje se pokaždé ujali krajští metodikové severní Moravy i okresu Vsetín a obětaví ochotníci souboru Jana Honsy z Karolinky, takto dějiště přehlídek Vsetínska. Jako seminaristé sem jezdívají členové okresních porot, poradních sborů, metodici pro divadlo z OKS a další zainteresovaní divadelníci.

Základní dojem z poslední Karolinky byl pocit přílišné přehuštěnosti. Zatímco jindy byly na programu zpravidla 3—4 inscenace, tentokrát se jich nabízelo dokonce sedm, přičemž pro onemocnění nehráli domácí (M. Kubátová: Jak se chodí do světa za štěstím) a odpadl také kopřivnický ŠOK s hronovskou mrožkovskou inscenací Jaro.

Zahajovací vystoupení, nazvané Pavlem Lustykem a Karlem Šefrnou mladším Toto je to!, patřilo Volnému hereckému sdružení Kohútek SKP Vsetín. Upřímnost generační výpovědi, v první autorské části s přirozenými písničkami i v druhé, Prévertem inspirované polovině, tu zůstávala spíše jen v rovině tezí, protože začátečníkům zatím chyběla schopnost vyjádřit ji odpovídajícími jevištními prostředky. V případě daleko zkušenějšího Slovenského pohronského javiska Levice zasloužil ocenění náročný dramaturgický výběr. Ve svém poučeném přístupu ke Strindbergově Sonátě přísér akcentoval hrající režisér František Držík ponurost až morbidnost pocitového divadla; s netradičním prostorovým řešením mezi diváky na jevišti se však mnozí interpreti nedokázali herecky vyrovnat.

Dalšího dne předvedl kolektiv Změny učňů SOU stavebního z Vítkovic pod vedením Hany Dluhošové nedlouhé prévertovské pásmo Dítě, co budu živ — málo inspirativní pořadí, jehož smysl lze vidět především v pedagogickém a estetickém působení dovnitř celé party. Výrazný divácký zážitek naopak přineslo půldruhahodinové nonstop nastudování souboru DK ROH Sigma Olomouc Pění a úpění pěny. Scenárista a režisér Jan Roubal tu skrze nápaditě básnivé vizuální obrazy dokázal evokovat nostalgické pozdně surrealistické ovzduší křehké prózy Borise Viana. Druhým z inscenačních vrcholů přehlídky bylo pak vystoupení trnavského Disku s textem výtvarníka Miloše Karáska a profesionálního režiséra Blahoslava Uhlára TANAP. Ve zřetelné návaznosti na předchozí montáž A čo? představovala jejich „polytematická dekompozice“ volný sled satiricko-metaforických obrazů se smyslem pro mrazivý sarkasmus a jevištní kontrapunkt vypovídající o morálním stavu současné společnosti. Obdobnou analytickou šanci bohužel nevyužil ostřílený soubor SK ROH Kroměříž, který za režijního vedení Františka Houdka jako náš první amatérský kolektiv uvedl tragikomedii Iva Brešana Představení Hamleta ve vsi Dolní Mrduša. Příjemný závěr obstaralo ostravské dětské Dividlo, kde Alexandr Rychecký uplatnil sympatické rošťáctví svých malých svěřenců v hravé a vtipné koláži na motivy knížky Daniela Heviera Nevyplazuj jazyk na lva.

*DS DK ROH Sigma Olomouc — B. Vian, J. Roubal: Pění a úpění pěny*

Kvantitavní maximalismus letošního ročníku Karolinky se nutně odrazil v kvalitativní nevyváženosti programové skladby, hraničící — při nerovnoměrném zastoupení jednotlivých krajů (čtvero inscenací Severomoravanů proti jediné jihomoravské) a několika změnách — s bezkoncepčností. Otazníky provázejí např. zařazení dětského souboru (byť šlo o vystoupení zdařilé) a hlavně pak dosud málo zkušených divadel poezie.

Vinou permanentní časové tísně trpěla nejen celková organizace přehlídky, ale i metodicko-vzdělávací složka, která by měla být jejím těžištěm. Nepokládáme za správné, jestliže se večerní diskusní kluby jednotlivých krajů tichou cestou vytrácejí: podle dobrých zkušeností z minulých let právě zde probíhala první názorová selekce a formulační zpřesňování bezprostředních dojmů, což umožňovalo, aby se následná diskuse v mezikrajovém plénu oprostila od rozbíhavosti a za řízení obratného moderátora rychleji dobírala podstaty. K oslabení vzdělávacího poslání Karolinky přispěla tentokrát i menší účast těch, pro něž byla a je především určena.

Mezikrajová setkání ve valašské Karolince mají svou nedlouhou, ale solidní tradici, kterou by bylo záhodno ku prospěchu amatérského divadelnictví rozvíjet. Náplň jejího pátého ročníku nicméně poukázala na nutnost znovu určitěji vymezit její koncepci. V zásadě se domníváme, že by nebylo účelné rozšiřovat už tak dost početnou řadu rozličných divadelních přehlídek, nýbrž naopak důsledně se vrátit k jejímu dobře uváženému vzdělavatelskému záměru: zúčastněným divadelníkům prohloubit jejich teoretickou průpravu a cestou konfrontace omezeného počtu prokazatelně hodnotných nastudování napomáhat zvyšování kvalitativních nároků na vystoupení amatérských kolektivů, žádoucímu sjednocování hodnotících kritérií a tříbení kritické reflexe inscenací v okresech a krajích.

**VÍT ZÁVODSKÝ**
FOTO PETR ZATLOUKAL

Nejvýraznější dojem ve mně zůstává z ochotnického představení divadelního souboru ZK ROH Metra Blansko, z jejich **Jarmarku** P. Hackse. A nebyla to jenom osobitá umělecká jevištní podoba nijak jednoduchého textu, originální hudba a břitké texty písniček nebo talentované vyrovnané výkony nepočetného hereckého týmu. Když jsem připravovala rozhlasovou relaci, kde jsem chtěla promluvit i o Jarmarku, uvědomila jsem si, jak silně na mě zapůsobila ohromná odpovědnost a preciznost práce souboru. Že by to byl i vliv pracoviště? V každém případě je to dnes velká vzácnost. Bohužel.

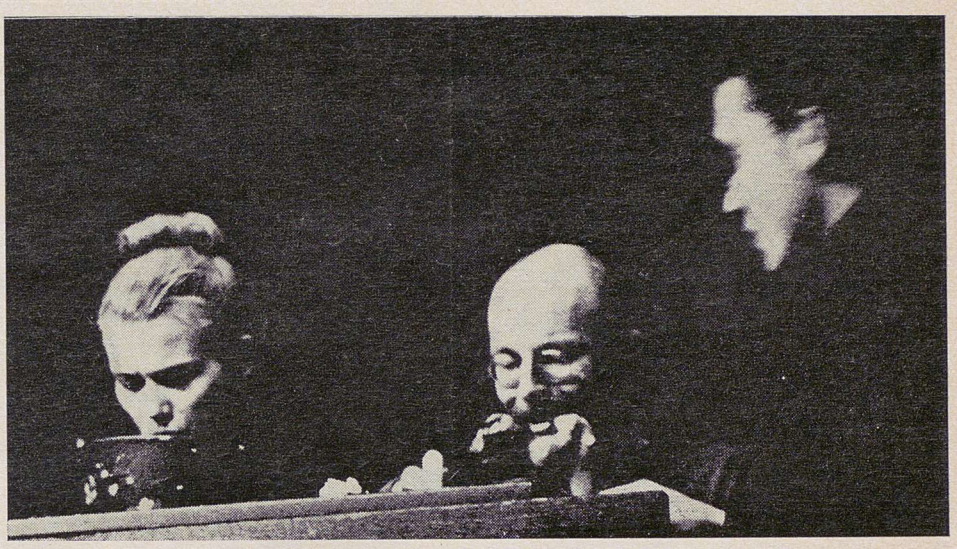
**STANISLAVA WEIGOVÁ**

**Matka** (J. A. Pitínský + Ochotnický kroužek). Pro mimořádnou tvůrčí invenci ve všech složkách inscenace (scéna, režijní koncepce, herecké ztvárnění) a pro schopnost aktuální výpovědi směrem k dnešku a mladému diváku. Inscenace je velkým přínosem v kontextu celého českého divadla.

**VÁCLAV CEJPEK**

Nebudu mluvit o konkrétní inscenaci. Zaujal mě především Mirek Slavík, vedoucí a vlastně sám člen dětského souboru Hudradlo ze Zlivi. Každé představení, které letos předvedl v Kaplici, bylo jiné (Zlatá rybka, Paleček, Brémští muzikanti) a všechna sklidila zasloužený ohlas. Možná že některé mělo drobné divadelní vady na krásse. Přesto považuji jeho práci za jedinečnou a zmíněné trhliny za nepodstatné. Neobyčejnou hodnotu Mirkových představení tvoří totiž jeho děti a on sám. Děti, ze kterých čiší důvěra v sebe, v kolektiv, ve kterém se pohybují, radost z radosti druhého, radost ze společné tvorby. Záviděla jsem všem těm dětem, visícím neustále na Mirkovi jako kuličky na hroznu, a tiše zalitovala, že moje děti, stejně jako spousta dalších, neměly možnost potkat takového

*12. Divadlo ZK ROH Metra Blansko — P. Hacks: Jarmark*



*11 Ochotnický kroužek OKVS Brno V — J. A. Pitínský: Matka*

člověka, jakým je Mirek, a prožívat s ním u nás proklamované, ale čím dál tím hůře naplnitelné „šťastné dětství v dětském kolektivu". Důvěra v Mirka a pocit bezpečí, který ze zlivských dětí vyzařuje, je pro mě základní hodnotou jeho práce.

**JIŘINA LHOTSKÁ**

Přiznám se, že jsem měla s odpovědí určité problémy. Vyplývaly z několika věcí. Jednak z faktu, že letošní amatérská sezóna byla poměrně úrodná, jednak ze subjektivního přesvědčení, že se zážitek může dostavit tehdy, pokud mě představení určité inscenace emocionálně osloví a zasáhne. Pokud nejsem v danou chvíli jako divák schopna analyzovat její strukturu, neboť jsem aktivním účastníkem jistého časoprostorového mystéria, jehož je schopen právě tento druh umění. Pak si však netroufám jmenovat jednu inscenaci, spíše mohu uvést části či složky některých z nich. Není možné neocenit poetickou atmosféru první části inscenace **Moře** svitavského Céčka, použité prostředky zcela odpovídající poetice zvolené předlohy divadelníků olomouckého F KUFRU v inscenaci **Klepy,** skvělou dramaturgicko-literární práci českolipského souboru na přepisu románu M. Bulgakova **Mistr a Markétka,** rafinovanou jednoduchost inscenačních prostředků v pohádce **O rybářovi a rybce** dětského souboru Hudradlo ve Zlivi... Jsem ráda, že letošní Jiráskův Hronov ukázal, jak široké spektrum má dnešní amatérské divadlo a jak obtížně se těsná do jakýchkoliv i sebedokonaleji vymyšlených škatulek.

**LENKA LÁZŇOVSKÁ**

Ještě před pár lety by se odpovídalo snadněji, neboť bylo více výraznějších počinů, které se zřetelně odlišovaly od průměru. Možná se špatně dívám nebo jsem otupěl nebo se nějak nerodí. Ale budiž: **Matka** (J. A. Pitínský — Ochotnický kroužek). Zaujal mě text, úroveň herectví i režie. A ještě **Klíč od království** (Matěj Šefrna — Divadlo Kohútek Vsetín). Zaujalo mě, jakou mám radost, že se mohu na to představeníčko dívat.

**VLASTIMIL SCHÖNFLUG**

Rád bych připomněl hned tři nastudování: Ochotnický kroužek Brno — J. A. Pitínský: **Matka** (režie autor) — ačkoli označena jako „sociální drama", je vícevrstevnatou „černou" groteskou, která po předchozím Ananasu téhož tvůrce přináší jiný typ osobité literární i divadelní stylizace.

Divadelní studio JELO DK ROH DP hlavního města Prahy — Franz Kafka, Petr Lébl: **Přeměna** (režie Petr Lébl) — pro polyfonii nápaditě použitých scénických prostředků a jejich až přehuštěnou znakovost, která Kafkův existenciální prožitek rozporuplného světa dále zmnožovala a variovala.

Divadelní soubor DK ROH Sigma Olomouc — Boris Vian: **Pění a úpění pěny** (úprava a režie Jan Roubal) — pro početnou a nápaditou „retro" evokaci snivé pozdně surrealistické atmosféry a koncepční úsilí mladého kolektivu o inscenování náročných prozaických předloh cestou hravé jevištní metafory.

**VÍT ZÁVODSKÝ**

*13. Protoč Praha — S. Antošová: Noční přesčas*

V minulé sezóně jsem chodil na představení příměstského divadla Sklep s jediným cílem – spatřit kolegu **Otakara Schmidta** v monologu Mrtvý ráček. Vedle již zmíněného verbálního mistrovství je **Otokar Schmid** také přední punkový tanečník (ČST – Kocáb). Obdivuji **Schmídovo** herecké výrazivo, dekadentní drobnokresbu paží, ba i jeho pohybové tahy tuší po čtvrtce jeviště. Ano, **Otokar Šmíd** je pro mne symbolem divadelního překypujícího mládí, ale i unavené moudrosti stáří 1989.

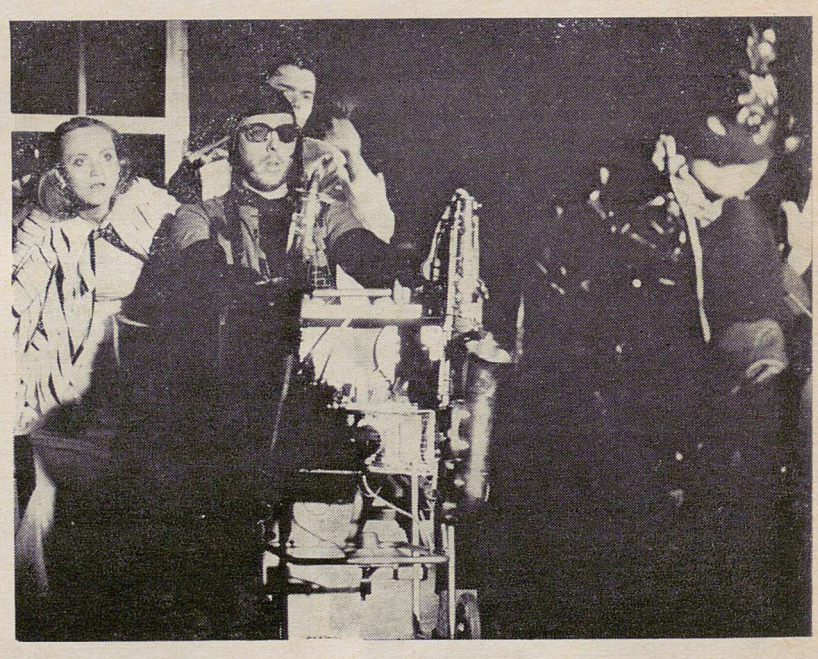
**DAVID VÁVRA**

Znám letos jen inscenace, uvedené na pražských přehlídkách, z ostatních jen to málo, co jsem stihla na Rampě (a z oblasti divadla pro děti lze dolovat jen zajímavosti, platné pro oblast samu, ne obecně). Takže odpověď je celkem jasná a asi nebude ojedinělá: soubor JELO, Kafka – Lébl: **Přeměna.**

Nápad obrátit Kafkovu základní situaci naruby je zajímavý, i když Kafkův fantasmagorický básnický obraz o b e c n é h o odcizení převádí na už známou a jednodušší kolej konfliktu mezi jedincem – vždycky nevinným – a určitou společností – vždycky vinnou. Ale zjednodušení postihuje Kafku na scéně permanentně a asi zákonitě, tady je alespoň věrně zachována jeho atmosféra: tíživý sen, jehož ostře konturované obrazy, děsivé svou alogickou přesností, pronásledují člověka ještě dávno po tom, co se probudí.

*14. DK Jirásek SKP Česká Lípa — M. Bulgakov, V. Klapka: Mistr a Markétka*

Je to představení povýtce režisérské. P. Lébl je mimořádně intenzívní a také nezařaditelný talent. Suverénně režíruje divadlo jako autorský film felliniovského typu. Má ohromnou představivost výtvarnou a muzikální, schopnost smělého, útočného, dá se říci skoro senzačního ozvláštnění situací. Místy se to podobá živému obrazu, jehož vnitřní napětí zajišťuje odvážně sestřihaná a nasazovaná hudba. Je to sugestivní, až kouzelnicky účinné, je v tom však také čertovo kopýtko: Lébl totiž dokáže vy-



*16. DS DK ROH Sigma Olomouc — B. Vian, J. Roubal: Pění a úpění pěny*

*15. Divadlo ZK ROH Metra Blansko — V. Majakovskij: Příliš horká lázeň*

čarovat efektní scénický obraz z naprosté obsahové mlhoviny. Divák oceňuje jeho sugestivitu, ale nemůže rozluštit, co se mu tu vlastně sugeruje. (O tom svědčí poslední část inscenace.) Až bude tento skutečně mimořádný talent zrát v umělce, bude muset svést poněkud paradoxní boj se svou největší předností, se svou imaginací; aby její bohatství nebylo bezuzdností.

De iure je toto představení amatérské, de facto se mi však zdá pro amatérské divadlo krajně netypické. A to proto, že tu silná režisérská osobitost, která se opravdu hned tak nerodí, bere možná, aniž si to uvědomuje, hercům možnost sugerovat divákovi vlastní individualitu.

**ALENA URBANOVÁ**

Stále se vracím k inscenaci **Jaro** kopřivnického souboru ŠOK. Tahle divadelní miniatura je podivuhodně komponovaná a bohatá. Jako východisko posloužila literatura a hudba, v magickém spojení se setkává absurdní vidění světa (S. Mrožek) a krajové folklórní prvky (prostřednictvím režiséra P. Orsága a zpívajícího souboru), křehká poetická nadsázka má cosi společného s krutou životní realitou. Úspěšnost Jara ovšem souvisí s tím, jak je aktuální: Kopřivničtí se vskutku nemohli přesněji trefit do našich dnů. A celý ten propletenec rozmanitostí vyvrcholí překvapivým pocitem, že jsme právě viděli údernou politickou agitku. Není to nádherná pomsta všem stárnoucím a slepnoucím pseudoorlům?

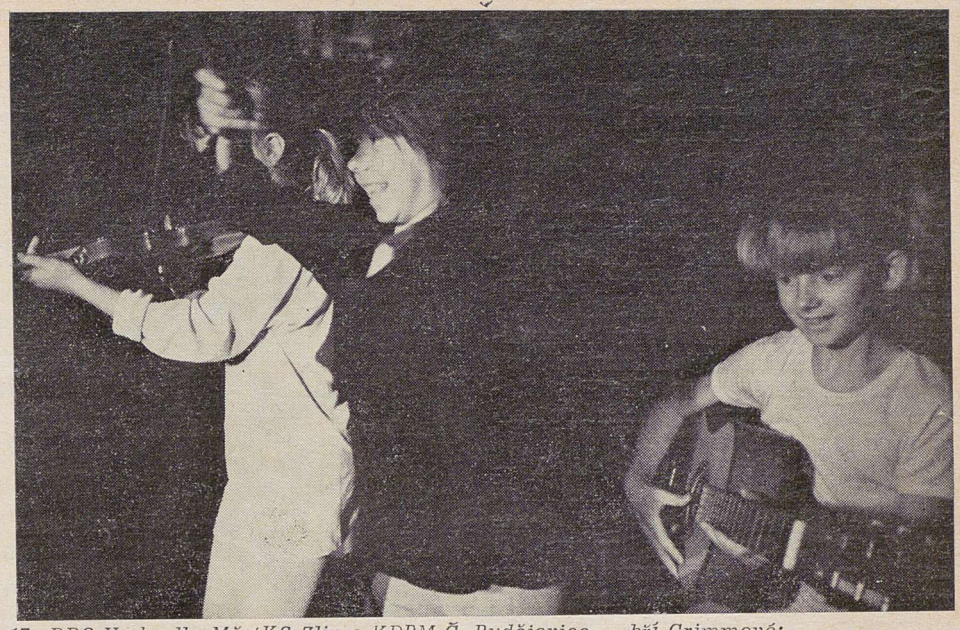
**JIŘÍ ŠTEFANIDES**

Nejsilněji mne oslovila **Matka** J. A. Pitínského a Ochotnického kroužku. Neznám text, který by mi s větší naléhavostí dal prožít situaci, ve které se dnes všichni nacházíme. Fenomén Ochotnického kroužku ovšem daleko překračuje hranice toho, co obvykle rozumíme pod pojmem „amatérské divadlo".

Velikým zážitkem bylo **vystoupení Dua Mehedaha** – malířů Petra Nikla (člen Tvrdohlavých) a Františka Petráka. Na typickém loutkovém jevišťátku s nezbytnou samotnou bordó oponou a mile banálním pozlaceným andělíčkem na štítě provozují jakýsi výtvarný balet s ploškovými loutkami – tvary. Orffova Carmina burana určuje rytmus pohyblivé barevné a tvarové kompozice, jejíž řád, zprvu jakoby inspirovaný formami klasického baletu, se postupně a důvtipně proměňuje, až nakonec získává charakter jakéhosi jedinečného přírodního procesu.

**MARIE RESLOVÁ**

FOTO JIŘÍ GLÜCK (1, 19)
JIŘÍ KALABIS (2)
JIŘÍ VÍŠEK (4)
BOHUSLAV PACHOLÍK (3, 7, 13)
KAREL NOVÁK (5)
ZUZANA KOPŘIVOVÁ (11, 14)
OTAKAR TRTÍLEK (12, 15)
IVAN MALÝ (8, 9, 10)
STANISLAV ŠMÍD (18)
JAROMÍR MICHL (17)
PETR ZATLOUKAL (16)
ŠTĚPÁNKA RACOVÁ (6)

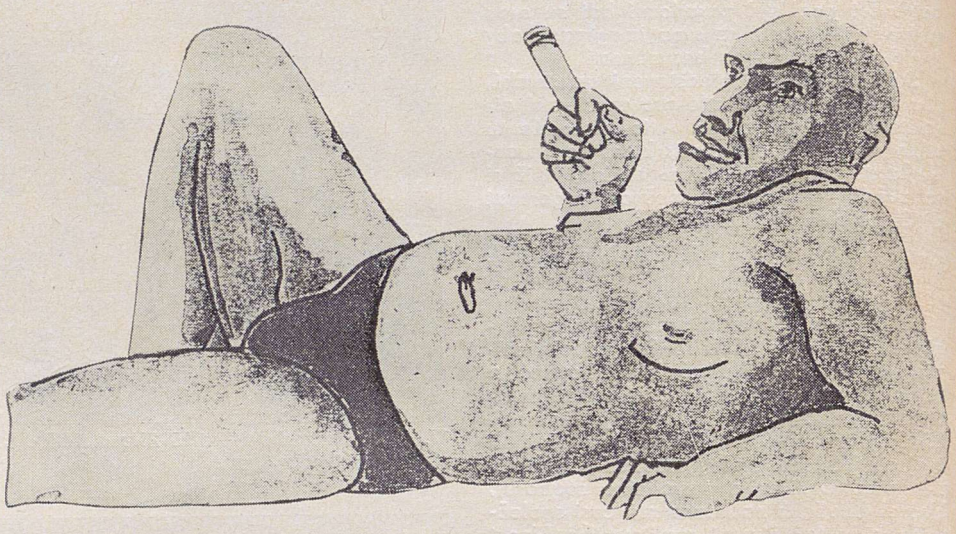


*17. DDS Hudradlo MěstKS Zliv a KDPM Č. Budějovice — bří Grimmové: Brémští muzikanti*

*18. DDS LDO LŠU a KD kpt. Jaroše Mělník — J. Werich, J. Lhotská: Královna Koloběžka*

*19. DS DISK při MKS Trnava-Kopánka — B. Uhlár a kol.: A čo?*

# Stručné QAŠŇÁKA nalajnování



Útržky toho večera se mi stále vybavují. „Jednatřicátého první pátý“ (31. 5.) byla v OKD Praha 1 představena tvorba členů skupiny-neskupiny, sdružení-nesdružení QAŠŇÁK.

Příchozí usedají, hlas skrytý za pianem cosi monotónně odříkává, zřejmě to není důležité. Je to důležité, abychom se mohli porozhlédnout po tvářích na jevišti-nejevišti . . .

A pak se odvíjí sled výstupů — v mnohém nezapomenutelných. Autoři i neautoři* předávají publiku-nepubliku texty zřetelně rafinované. Ti autoři „se odlišují mírou násilí při vytvoření svého vyjadřovacího systému“. Jsou tu představována „léta vyzrávání a k v a š e n í dnes již víceméně třicetiletých autorů“.

Výjimečnost večera nespočívala pouze v prezentovaných textech, ale také v jejich interpretaci. Stěží lze přiblížit vehemenci Pížlovy gestiky a mimiky. Jeho Blbé básně jsou přednesem povýšeny na básně neblbé. Třeba zas Štětináč přichází ve slušivém sáčku, havana v ústech. V oblaku kouře vypráví svůj příběh s takovým požitkem a sarkastickým prožitkem, že v tom příběhu n á h l e (hle) b y t u j e m e.

Výrazná a svérázná rozpauzování, výrazová arytmie, totální nevypočitatelnost jevištního dění vyviklává posluchače z návštěvnického stereotypu. Kakofonický hudební doprovod, tlučení hlavou o zeď, konzumace zelí, náhlé vystoupení inzitního básníka — není to soubor potouchlostí, koktajl nepříliš chutný? N E ! (ano).

Leccos osvětlí text jednoho z autorů Qašňáka dr. Tomáše Kafky:

---

„Na otázku, co je to Qašňák lze odpovědět v několika rovinách. Na autorském večeru v OKD Prahy 1 jsem se pokusil o postižení „Q“ v úvodním slovu, které jsem začal citací J. Koláře, a po zdůraznění úzkosti kontaktů tvůrců, tedy jisté intimity jak tvorby, tak recepce, jsem přešel k tvůrčímu krédu, spočívajícímu v kolážování jazykového vytváření reality, vycházejícího často z principu jazykové hry, a realistického nakládání se sportovními fakty, které má zas kořeny v 70. letech. David Vávra pak během večera „přeložil“ má slova do konkrétního příkladu, když jednak využil prvku náhody a vyzval k prezentaci veršů bilingvního autora — poetu amatéra a posléze spolu se mnou vyjmenoval západoněmeckou fotbalovou jedenáctku, která r. 1974 získala titul mistrů světa.

Vedle této kolektivní interpretace však má každý z tvůrců i své vlastní vysvětlení. Sám za sebe chci setrvat u zmíněné koláže literární tradice a sportu, ale použiji jiné formulace. Mezi výtvarníky, divadelníky a literáty jsem zástupce literárního křídla, a proto je pro mě zmíněná literární tradice, zastoupená v našich překladech jmény D. Charmse, Urmuze a H. Michauxe (nyní chystáme O. Pastiora a B. Péreta), velmi důležitá a rovněž mne i výrazně ovlivňuje. Ze světových literatur považuji pro sebe za nejzávažnější literaturu německou a ruskou. Za paradoxní proto považuji, že při sportovních přenosech — v oblasti neméně závažné — právě německým a sovětským sportovcům fandím nejméně. Qašňák tak pro mne představuje i permanentní paradox.

Vedle takových definic nás, myslím, spojuje i snaha konečně prezentovat kvalitu, tak jak si ji představujeme. Vytváříme proto svůj repertoár — to jak literární, tak výtvarný — a čekáme na možnost, abychom jej mohli prezentovat veřejnosti. Ale ne jen tak někde bokem a za každou cenu, ale podle našich představ. Qašňák by měl být tedy nejen estetickým názorem, ale též estetickým nárokem. Já osobně si zvláště cením dokonalého tvaru, proto jsou mými oblíbenými autory autoři často tematicky vzdálení, zato však tvarově si blízcí, jako např. Ch. Morgenstern, B. Pasternak, H. C. Artmann a zvláště I. Blatný. Dotaženost, propracovanost a stylová čistota jsou právě hlavními atributy jejich tvorby. Prokomponovanost textu bývá velmi často spojena s jazykovou hrou, neboť vedle vzájemného pronikání slovníkových významů vchází do textu často i vtip, pokud není vynalézavost pouze pokusem o okázalou originálnost. Poezie musí obsahovat humor a slast, a to i v dobách nejpohnutějších, protože má vedle společenského dění i svůj autonomní život a autonomní významy, jako příklad mohu uvést dílo D. Charmse či O. Mandelštama. V tomto autonomním životě je obsažen autorův nezadatelný nárok na normální život, a jím se stávají vtip a hra etickými kategoriemi. Na této úrovni má být Qašňák i názorem etickým.

A jako představitel literárního křídla bych rád využil na závěr literatury a pokusil bych se svá slova ilustrova vlastní básní, protože Qašňák musí být i práce.“

SEDM SÁHŮ

Nad horkou lázní samovrahů
vzpíná se břečťánek do lián,
pinie vonějí pro výstrahu,
z kohoutků plápolá tulipán.
Attika tiká jen a tiká:
kytka tvá bude tu vyrytá.
Postává, plazí se na diván
zem zvaná německy Kriechenland,
v češtině známá jak Mřecko.

Chtěl bych tu, chtěl bych snad
prožít tu bezmála všecko!
V herbáři osuším celou Prahu,
špunt leží v podzemí —
sedm sáhů.

Pozn.: kriechen = něm. plazit se.

(26. 6. 89)

---

* David Vávra — Štěpán Kafka — Tomáš Kafka — Otokar „štětináč“ Schmidt — Petr Turek — Lenka Vychodilová — Jan Boháč — Jan Slovák — Jana Hanáková — Mojmír Pukl — Zdeněk Fikar — Jaroslav Píži — Pjér la Šéz — MUDr. Kušiak.

Jaroslav Pížl

TEXT

Hodiny a hodiny dlaní rybí kost: nové kalhoty, 84 kolem pasu. Oholit se, do pleti vetřít vodu po. Oholen a po pás hladký odnést královnu na postel. 84 kolem.

Lachtani v příboji: kůži hladce: dlaň, paže: přes moře k půlnoci. Hodiny a hodiny dlaní rybí kost, křehkost, páteř. Hodiny a hodiny dlaní vláčně pleť královninu. Odnést na postel, odnést, odnášet, nést. Hodiny a hodiny přes moře k půlnoci, královnu pod sebou, před sebou, na sobě. O půlnoci kouřit u okna: Měsíc převrácený nad frontou domů. Na stěně stín s cigaretou v prstech: oholen, po pás hladký, s pletí usedavou, s klínem tichým.

Královna na posteli, spící, v ústech fontánu dechu. Dokouřit. Měsíc nad frontou domů. Zrcadlo: poslední světlo nad propastí ulic. U zrcadla na kost přeholit: po krku krev. Žiletka. Vedle ní: pár vlahých těl.

---

(ta) Belmondie = jeden ze 100 + 1 minipříběhů zakomponovaných do textového souboru Rozpravy o Belmondě (vznik 1987).

Hlavními protagonisty belmondistických příběhů jsou: Belmondo, jehož fešnost je obdivuhodná, masitost pysků bezkonkurenční a sláva bezedná — a Bi-fy, zjevně česká záležitost, jakési alter ego, autorský subjekt včleněný do všeho toho ničeho.

V belmondiích statuje početný kompars postav, které jitří pozornost čtenáře, a proto požívají ochrany ze strany autorského kolektivu. Belmondie jsou uzavřenou kapitolou vývoje českého humanismu.

Č. 29 BELMONDO A FABRIKA

(industriálnímu společenství MICINKY)

Bi-fy vezme Belmonda na exkurzi do fabriky. Belmondo se chová jak malý kluk a vyžaduje přestřihávání pásky. Bi-fy věděl, že s ním budou potíže. Oddychne si, když dílenský mistr přinese kus tyrkysově zbarveného provázku, napne ho mezi soustruhy a podá Belmondovi nůžky. Pak jdou dále a Belmondo se zajímá o každičký šroubek v každičkém stroji té prokleté fabriky. Dílenský mistr je velice trpělivý a vysvětluje vše do nejtajnějších podrobností. Exkurze se protáhne. Okolo půlnoci vyhmátne Bi-fyho, Belmonda a dílenského mistra strážný. Použije formulky: „Ruce vzhůru!" Dílenský mistr si myslí, že vše urovná po dobrém: „Ale Lojzo . . ." a vykročí ke strážnému. Kulka ho zasáhne mezi prvním a druhým žebrem. Belmondo mezitím demontuje MAŠÍNU VRÉMENI.

Č. 27 BELMONDO A PETR JANEČKA

(tuplovanému Findejsovi — lordovi české kopané)

Belmondo si vypůjčil od Miloše Nesvatby tlustý černý fix, v papírnictví zakoupil bílou čtvrtku o rozměru A3 a vešel na balkón. Čtvrtku opřel o sklo a napsal na ni rozmáchlým písmem: le INTELECTUELL. Zadíval se na černé písmo a nepřineslo mu to žádné uspokojení. Odvrátil zrak a přistoupil k zábradlí. Zrakem kopíroval pohyb postavy, která chytala bronz na asfaltovém parkovišti. Byl to československý fotbalista Petr Janečka, který trénoval výbušnost. Petr Janečka se hodlal stát fotbalistou s nejrychlejším startem na míč. Belmondo si oblékl sváteční frak a vyšel ven. Petr Janečka se vydýchával. Belmondo k němu přistoupil a pohladil ho po neobyčejně rovných vlasech. Petr Janečka vybuchl.

DANIIL CHARMS

V mžiku
otevírám knihy v šiku
toužící nalézt odpověď
z čeho se vlastně skládá svět
já vyšel jsem od dětských let
minuvší stromy nápověd
vinu své klubko rozumu
po číslech bloudíce
mé oči jezdí po stránce
ve smyslech hledavše
po zádech tančily mi často tenké
rákosky
i rozhýbal jsem rád kosti
zře žurnál žírné živosti
nad nímž si žlůvy, majíce kladku
Archimeda
tahali vědra s vodou pitnou u oběda.

Přel. T. Kafka

(10. 5. 1931)

Tomáš Kafka

BERZHOD BRECHT

René Berzhod a Bertold Brecht
jednoho dne do mého života
vstoupili
ten první v Crans Montaigne
a druhý Na Vinohradech s Munzarem
v hlavní roli.
Ui, před pražským jezulátkem
pět lyžařů kroutí zadkem.

Pozn.: René Berzhod— švýcarský sjezdař bez výraznějších — na rozdíl od B. Brechta — úspěchů.

---

„Ku sportu spějme, bratří,
v propoceném triku!"

---

**Připravil IVO MARKVART**

Ilustrace Quašňák

## JAK JSEM PROBYL 59. JH

V úvodu programové brožury letošního 59. Jiráskova Hronova mně s. Lázňovská jako „váženému účastníku" mimo jiné přeje mnoho divadelních zážitků, mnoho zajímavých podnětů a setkání..." a také věří, že „vytvoříme pracovní, ale zároveň i přátelskou atmosféru..."

Tak jsem se na konci JH pustil do bilancování, jak se výše uvedené podařilo. Kvantita nabídky k tomu přímo vybízela. Nutno říci, že když jsem v předstihu obdržel program JH, tak jsem už tehdy strávil několik hodin kombinováním a vyplňováním přihlášky vstupenek. Zlé jazyky tvrdily, že nemůžu všechno stihnout. A stihl jsem! Hlavně proto, že přeochotní Hronovští v čele s Václavem Sýkorou nachystali lístky. Byl jsem jeden z šťastných. (Nebo – že by to stihnutí bylo důsledkem užívání přípravku IMUREGEN – výrobce Jednota Hronov?)

Níže uvedený přehled a rozbor je proveden za dobu od soboty 5. 8. do pátku 11. 8. včetně, tj. za 7 dní. (Dělal jsem jej v sobotu 12. 8. ráno a neobsahuje ještě „tečky" JH toho dne.) Každý den jsem byl v „proudu dění" od 7.00 do 24.00 hod., tj. celkem 119 hodin a ty jsem naplnil takto:

| Položka | Celkem hodin | cca % |
|---|---|---|
| 1. Představení (21X) | 32 | 27 |
| 2. Večerní kino (2X) | 4 | 3 |
| 3. Diskusní kluby (6X) | 15 | 13 |
| 4. Individuální debaty a jednání (5X) | 5 | 4 |
| 5. Debaty v kolektivu souboru (2X) | 3 | 3 |
| 6. Obědy a čas na jídlo | 21 | 18 |
| 7. Jízdy autobusem a čekání na představení (Žďárky, Slavie) | 5 | 4 |
| 8. Článek pro Zpravodaj | 3 | 3 |
| 9. Zpracování a vyhodnocování HRONOGRAMU, třídění lístků a jiné organizační věci | 5 | 4 |
| 10. Posezení s hronovskými přáteli (2X) | 6 | 5 |
| Mezisoučet | 99 hod. | 84 % |
| 11. Neproduktivní čas, „co jsem dělal?" | 20 hod. | 16 % |
| Souhrn | 119 hod. | 100 % |

Kde jsem to byl v průměru denně 3 hodiny, co jsem dělal? Vždyť jsem nestihl: besedy s ÚKVČ, s AITA, s redaktory AS, Kruh přátel JH a jejich výlet; nesešel jsem se se Středočechy, Severočechy, Východočechy; nepotkal jsem se v neformální diskusi s řadou přátel, nevím, jaké to bylo letos ve Stovce, Dvoustovce, Staropadolské, v Radnici, Na Prajsku a v jiných lákadlech. Kde jsem to jenom byl? Asi „na cestě", v kalupu, ovlivněn podmínkami.

V žádném případě však tento čas nebyl naplněn přátelstvím a setkáními, které bych vyhledával a potřeboval. A když jsem výše uvedený rozbor generalizoval, pak vyšlo:

| | |
|---|---|
| Zážitky (pol. 1, 2) | 30 % |
| Pracovní (pol. 3, 8) | 16 % |
| Přátelství (pol. 4, 5, 10) | 12 % |
| Organizační a „?" (pol. 7, 9, 11) | 24 % |
| Nezbytné (pol. 6) | 18 % |

Snad komentáře netřeba. Relace „přátelství" a „organizační", kdyby byly obrácené, bylo by to akorát.

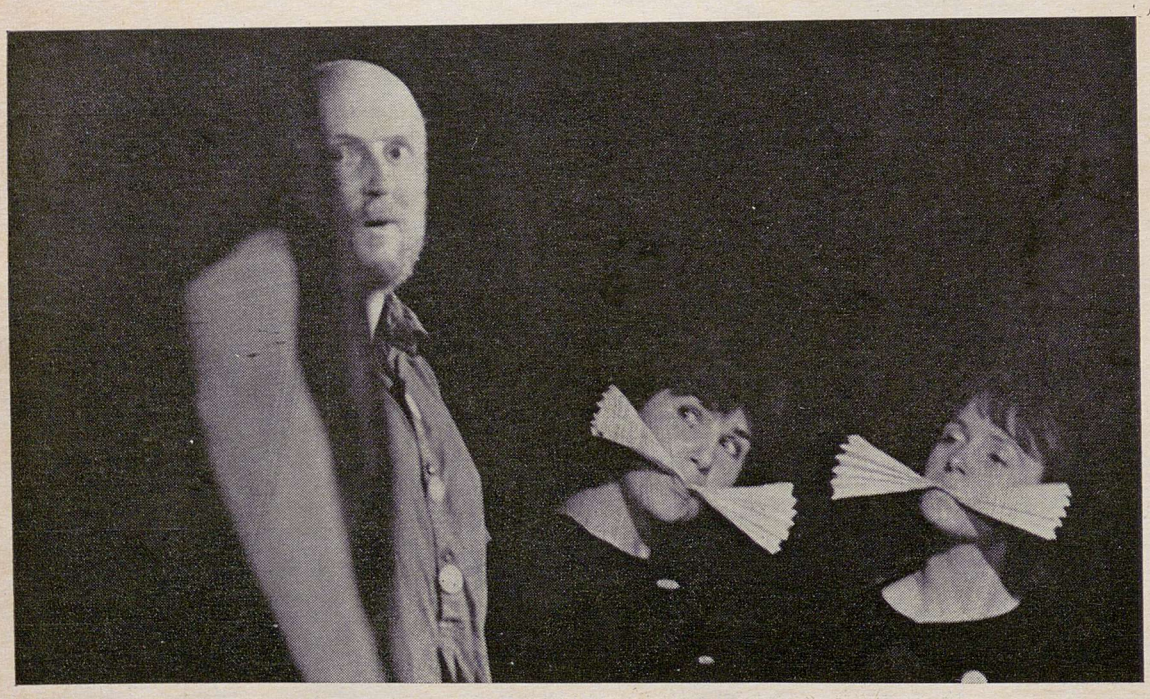
A jak vypadaly zážitky a podněty? Představení, která mnou prošla a jen se maličko zadrápla, byl stejný počet jako těch, která mě zasáhla naplno. Tedy provokujících, inspirujících a podnětných bylo 10. (Překvapení sobotního večera: i porotě se skoro „líbilo" to, co mně.) Z nich 7 bylo nesoutěžních. A byly většinou „pro blaho našich duší". Z těch deseti pak bylo (dělení jen pro mě): „kruté" – 3, „humor a smích" – 5, „sranda" – 2. Nebylo představení, které bych „nemusel vidět".

V soutěžní části se objevily všechny kraje, až na Severomoravský, který se nominace vzdal. (Kdyby bývával byl, kam by se to soutěžní představení vešlo?) V nesoutěžní části se prezentovali Východočeši – 6X, Středočeši – 4X, Severo a Jihomoraváci i Jihočeši 2X, Západočeši – 1X, Praha – 0X! (že by za JELO bylo tak prázdno?).

Hle, co suchá statistika časového snímku dne (HRONOGRAMU) vypovídá o životě jednoho z mnohých „vážených účastníků" letošního JH. Subjektivní dojem emotivního zásahu některými inscenacemi byl převážně kvantitou ochotnického divadelního dění, v níž však nechyběla kvalita a také to potřebné pohlazení po duši. A příště snad bude méně organizačních a jiných zbytných prodlev a více setkání a neformálních debat o divadle. Aby to bylo v rovnováze!

Jiráskův Hronov byl, je a měl by zůstat školou pro ochotníky se vším všudy, co k ní patří. S dobrovolně navštěvovaným vyučováním, se zvládnutým rozvrhem, s vědomím jejich plné vážnosti a významu pro to, čím se zabýváme. Nikdo by nás neměl nutit k „záškoláctví" tím, že si máme vybírat, eliminovat z nabídky předmětů a vyučovacích hodin. Před frekventantem hronovské školy by neměla stát otázka „co ano, co ne?", ale volba varianty „jak" stihnout VŠE – i ty nezbytné debaty, pře a jiné klukoviny po vyučování. Ty bývají často těmi nejsilnějšími zážitky pro věk dospělosti.

**DUŠAN ZAKOPAL**



*Z nesoutěžního programu 59.JH — Divadlo F KUFRU PKO Olomouc — P. Němeček: Klepy*
FOTO MILAN JANATA

# Řádky za trest

Píši tyto řádky jako trest za to, že ani já, ani mí spolupracovníci nestihli napsat pro Zpravodaj 59. Jiráskova Hronova zamýšlenou informaci o tom, jak vznikal program této přehlídky. Nad vážně nevážným hronogramem Dušana Zakopala jsem si znovu uvědomila, že glasnosť opravdu není papírový drak.

Nicméně zpět k programu 59. Jiráskova Hronova. Jeho soutěžní část je, myslím, zcela mimo jakoukoliv pochybnost. Každý kraj mohl navrhnout jednu inscenaci, tento návrh neprocházel už dalším výběrovým řízením. Svého práva nevyužil pouze Severomoravský kraj. Koncepce přehlídky počítala s tím, že bude osm soutěžních inscenací. Proto měl Hronov začínat už v pátek, tj. bez předvečera.

Větší otazníky vyvolalo patrně sestavení nesoutěžní části přehlídky. Její základ tvořily nejzajímavější inscenace v jednotlivých druzích amatérského divadla. Ve svém souhrnu měly vytvořit poměrně reprezentativní obraz českého amatérského divadla současnosti. Pro pořádek uvedu, o jaké inscenace šlo a jaký druh divadla reprezentovaly.

Loutkové divadlo
— Nesmysl! Nesmysl? — oceněná inscenace LCH 1988
— O hadu a Šivarovi, Klepy — oceněné inscenace LCH 1989

Autorské a netradiční divadlo
— Edward (ŠP 1988)
— Matka, Stará žena vysedává

Dětské divadlo
— Královna Koloběžka, tři inscenace souboru Hudradlo z KDL 1989

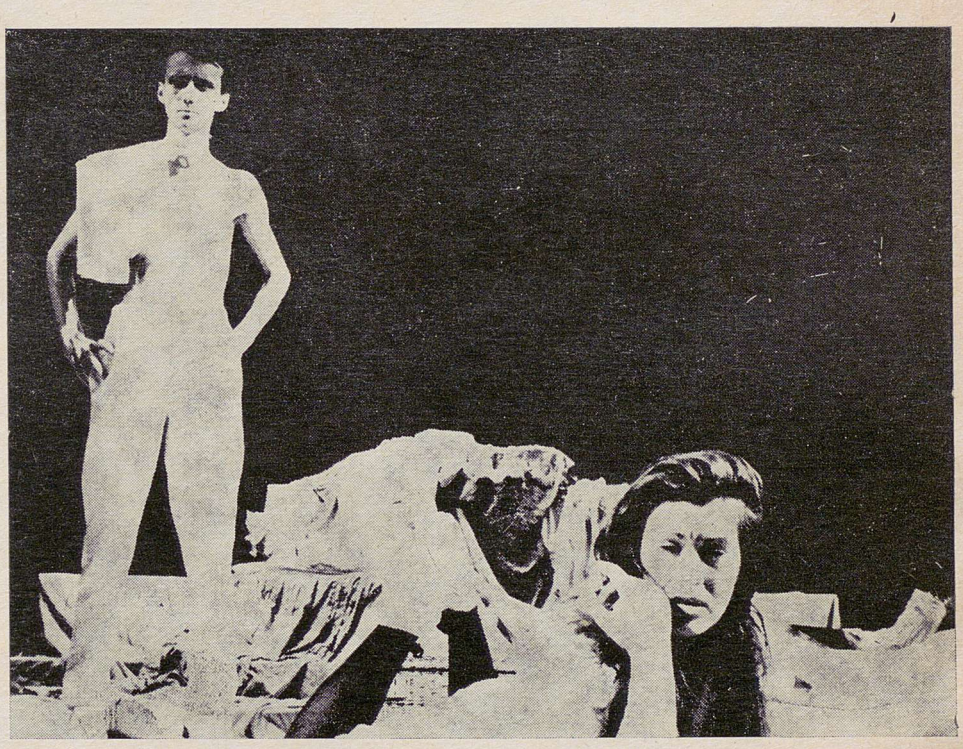
Divadlo poezie
— Křest sv. Vladimíra — nositel Ceny WP 1989

Muzikál, fraška a podobné žánry
— Nos, Jarmark — inscenace z národní přehlídky Frmol

Dospělí pro děti
— Fimfárum — inscenace z národní přehlídky ve Stráži pod Ralskem

Další zajímavé inscenace, oceňované odbornou kritikou
— Jaro, Turecká kavárna

Pro úplnost k této části musím dodat, že jsme velmi stáli o uvedení dalších inscenací — Ananasu Ochotnického kroužku, některé z inscenací loutkářského souboru PEKUF z Třeboně (Krysař, O lásce a smrti korneta Kryštofa Rilka) a pražského Requiem souboru Niny Vangeli. Ananas však Ochotnický kroužek už víceméně neuvádí, Třeboňští byli na zahraničním zájezdu a pražští divadelníci měli jiné závazky. V této fázi přípravy byl tedy program zhruba hotov. Pak nastalo počítání, zda rozpočet přehlídky ještě něco unese. Ukázalo, že zbývá malá rezerva. Sáhli jsme proto po dvou východočeských inscenacích (Hrajeme si na Sachse a Oáza), které jsou pochopitelně nejlevnější, a mohli jsme zařadit ještě jednu menší inscenaci z jiného kraje. Volba padla na Emigranty ze Znojma, kteří reprezentují jednu větev současného amatérského divadla (a navíc nejde o rozsáhlý soubor). Z tohoto rozkladu je patrné, že jsme neusilovali o rovnoměrné zastoupení krajů, ale také nezměnitelný fakt, že počet inscenací bude vždy ovlivněn ekonomikou akce. V souladu s koncepcí akcí (byla také k dispozici na každém KKS!) mohli navrhovat všechny ústřední poradní sbory, krajská kulturní střediska, divadelní oddělení ÚKVČ a jeho odborní spolupracovníci. Svého práva využili všichni v různé míře. Celkem se sešlo asi šedesát návrhů, které se zhruba z jedné třetiny shodovaly.



*Z nesoutěžního programu 59.JH — Divadlo AHA! MěstKS Lysá nad Labem — T. Różewicz: Stará žena vysedává*

Chci na závěr vyslovit osobní názor na „hronogram". Já také chápu Jiráskův Hronov jako škálu amatérského divadla, a proto se domnívám, že musí přinášet nejširší spektrum amatérského divadla. V minulosti jsme byli kritizováni právě za to, že program přehlídky takto široce koncipován nebyl. Každý z „vážených účastníků" se musí rozhodnout, zda chce absolvovat celý program, či zda si vybere z nabídky a zbylý čas využije jinak. Je patrně věcí jeho osobní úvahy, zda se dopouští záškoláctví vůči sobě, nebo vůči přehlídce.

**LENKA LÁZŇOVSKÁ**
FOTO ZUZANA KOPŘIVOVÁ

# Techniky tvořivého myšlení (3–4)

## (Demonstrace i praxe s Petrem Scherhauferem)

V předchozích dvou částech byly vyloženy teoretické postuláty i praktické návody na užití technik tvořivého myšlení. Zvláště bylo poukázáno na techniku Brainstorming a byly uvedeny dva praktické příklady, které byly procvičovány na semináři. Třetí část pokračuje popisem cvičení.

### Radúz a Mahulena

Úkol: Jak řešit přeměnu Mahuleny v strom.

Řešení: aplikací „bouře mozků" metodou 6 × 3 × 5, tj. skupiny po 6 osobách, každý 3 nápady za dobu 5 minut. Každý ve skupině na svůj list napsal 3 nápady a předal sousedovi. Na předaný list, pod uvedené nápady, napsal každý své další 3 nápady (nesměly se opakovat) a poslal list dál. Záznam nápadů končil, až se uzavřel koloběh ve skupině. Každá skupina měla 6 listů s 18 nápady, při 4 skupinách bylo k dispozici celkem 432 nápadů! Pochopitelně velmi různorodých a originálních. Níže je uveden jen malý zlomek z nich (otázka: Jak změnit Mahulenu v strom?):

- na M. se spustí maketa stromu,
- hodí se přes M. hnědý tyl a ona zkamení,
- M. symbolicky ztuhne,
- maketa stromu před M. a ona se nepozorovaně vytratí,
- M. oznámí, že se stala stromem – divák si to musí přebrat,
- změna ve strom světelnými efekty nebo zvukovými efekty,
- M. má ve vlasech větvičku a ta rozkvétá,
- na M. se pověsí vánoční ozdoby,
- M. z úst nebo z jiné dutiny vyletí žluva,
- někdo pod ní (M.) zakope poklad,
- M. vstoupí do velkého květináče předem připraveného,
- proměnou kostýmu – zevnitř, vznik kůry a vzrůst větviček
- atd. atd., téměř nekonečně mnoho.

Po přečtení všech(!!) vybrali účastníci do dalšího kola tyto (bez určení pořadí):

1) M. vytáhne vysílačku, roztáhne anténu a volá: „Tady topol, tady topol, příjem."

2) Radúz se oběsí na Mahuleně.

3) Přijdou ostatní stromy a vítají Mahulenu mezi sebe.

4) Mahulena se spustí do propadliště a vznikne zákrsek.

5) Promítne se obraz silnice s alejí. Mahulena se zařadí.

6) Opře se o Mahulenu kolo.

7) Kombinace všeho. Mahulena se už nevejde na scénu.

Hodnocení vybraných řešení se provádělo technikou „pro a proti". Jedna polovina účastníků shromáždila argumenty obhajoby (klady), druhá polovina nemožnosti (zápory). Z výměny stanovisek se společně dospěje k výsledku (tj. způsobu řešení, jak je nebo není návrh přijatelný k realizaci a nebo za jakých podmínek). Musí se shromáždit co nejvíce argumentů, aby hodnocení mohlo být reálné. Tak např.( k jen některým vybraným řešením):

Ad 1: K l a d y :
- jednoduchá scéna,
- vtipné,
- šok pro diváka,
- možno rozvíjet možnosti inscenování, např. Radúz jako radioamatér,
- rychlé řešení,
- „studentské" divadlo.

Z á p o r y :
- finančně nákladné (vysílačka),
- zajištění provozu radiostanice – povolení,
- znevážení VB,
- změna inscenační tradice,
- znevážení vážného tématu.

Výsledek: Vhodné pro studentské recesní divadlo – zásadní vliv na koncepci celého představení.

Ad 3: K l a d y :
- Mahulena není sama,
- vytíží se baletní soubor,
- využití výtvarné,
- vhodné pro velké soubory,
- vhodné pro dětského diváka.

Z á p o r y :
- jak se vítají stromy?
- velké jeviště,
- proti koncepci předlohy,
- musí být 1 strom.

Výsledek: Přijatelné pouze pro velké ansámbly a velká jeviště; nezanedbatelný ani vliv na koncepci režijně-dramaturgickou.

Takto bylo probráno všech 7 závěrečných návrhů. Výsledné řešení ze všech musí odpovídat daným inscenačním podmínkám. Tak např. návrh č. 7 byl hodnocen jako všehochuť – nerealizovatelné.

### Hra se slovy, cvičení v analogiích

Ke změně věcí se dochází změnou pojmenování, rozšiřuje se obzor poznávání pojmu a vztahů; nacházejí se dosud netušené souvislosti.

Určení pojmu (slova) o p o n a.

Podobně znějící slova: záclona, clona, škoda, otoman, okena, kolona, Apolena, opozice.

Jinak znějící slova, ale podobného významu: závěs, záclona, revuálka, zeď, předěl, hranice, překážka, pult, bariéra.

Přirovnání (analogie): řasnatý, těžký, špinavý, železná, pověšený, tajemný, hrající. Osobní (personální) analogie (čemu se to podobá): smýkaný jako opona, lítám v tom... každý se mnou cvičí jako..., vrásky.

Kalambury, přesmyčky, přídavky: OP-ONA, ONA-OP, NAOPAK, OPAVA, SPONA.

Obdobná cvičení se slovem j e d.

Běžná podobnost: otrava, smrt, konec, trápení, hrůza, křeč, podhoubí, nenávist, žihadlo, ampule, bomba, auto, šíp.

Personální: otrávený jedem, nahlodávat, nespokojenost, křečovitost, nečisté svědomí, krach.

Symbolická: rozklad společnosti, hrůzná příroda, plíživý dým nad městem, jedovatý jazyk, vojenské mozky, televize.

Fantastická: cesta autem a postupně z něj vše odpadává bez jakéhokoliv zásahu, vánoce – jedovaté jablko, Feromony – strach – lidové písně.

Další příklad – slovo m l o k.

Běžná podobnost: blok, šok, krok, cvok, dok, skok, bok, lok, rok, sok, smog, moloch, grog, potok, snob, rock, snop, roztok, útok, tlouk, potok, tarok, amok, oblouk, otok.

Fyzická podobnost: salamandr, obojživelník, zvíře, plaz, živočich, ještěrka, organismus, štír.

Přirovnání k povolání: potápěč, fízl, úředník, kariérista, plavec, voják v maskáči, čundrák, pojišťovák, patolízal, pojišťovák, archeolog, speleolog, horník, čistič kanálů, gynekolog, psychiatr, novinář, SS, maniak, opilec, advokát, natěrač, schizofrenik, vyvrhel.

Asociace charakterových vlastností: srab, slizký, patolízal, kariérista, vlezlý, slizoun, podvodník, melancholik, prospěchář, puntičkář, pedant, sobec, donašeč, hnusák, vyčuránek, chameleon, babral, maniak.

V druhém kroku se určila kritéria souvztažná k Čapkově Válce s mloky, co tomuto dílu odpovídá. K nim by se přiřazovala slova z asociačního rozboru. Např. kritéria:

Společenské škodlivosti, nebezpečnosti: kariérista, patolízal, vyvrhel, sobec atd.

Objevnosti: novinář, speleolog, babral, natěrač atd.

Současnosti: potápěč, úředník, chameleon atd.

Naléhavosti řešení a dále Strachu, Populárnosti, Estetičnosti, Etiky, Drastičnosti, Komičnosti, Poslušnosti, Komunikativnosti. Problémem hry by zřejmě bylo vynajít současné povolání (pojem), které nejlépe naplňuje výchozí slovo MLOK. Aby naplňovalo i představu divákovu a aby došlo k nejtěsnějšímu spojení inscenátoři – publikum.

### Asociační navazování

Učilo se fabulaci, smysluplnému rozvíjení příběhu.

Zadání: Užití slov tabule, hrob, razítko, kýbl, pažitka a názvů Čapkových her a jejich hrdinů v příběhu. Výsledek:

Mlok potkal Adama Stvořitele.

Adam mlčel jako hrob o vzniku R.U.R.

Adam ale řekl matce: V kýblu je Krakatit.

Kdo na to dal razítko R.U.R.?

Mezitím pažitka na hrobě loupežníka rozkvetla.

Hrobník Hordubal kopal další hrob.

Dr. Galén píše na tabuli, avšak nic neslyšel.

Krajem totiž kráčela Bílá nemoc.

Mířila ke hrobu, u něhož vyla Dášenka.

Matka vzala Krakatit a zanesla jej hrobníkovi.

Hrobník vzal Krakatit a pažitku a dal je Heleně.

**Stylizování**

Užití zadaných slov v krátké povídce s názvem, najít společného jmenovatele v příběhu. Zadaná slova: zářivka, syreček, rozumbrada, motorová pila, bradavka.

Příklad (jedna z variant):

Korespondenční lístek: Milá maminko! Včera pracoval Josef v dílně s motorovou pilou. Blikající zářivku tam dosud neopravil a jako vždy při práci večeřel. V jedné chvíli se nahl pro syreček a pila strhla košili na prsou. Bradavky však poškodila jen lehce. Příště si ten rozumbrada dá jistě pozor a nebude dělat dvě věci naráz. Tvá Mimi.

Jiná varianta (výňatek ze scénáře):

Tomáš Syreček alias Rozumbrada nejdříve svou oběť utloukl starou zářivkou a pak motorovou pilou bestiálně oběti odřezal bradavky.

Proměna při užití techniky „co by bylo kdyby . . .", není motorová pila; pak: Představitel Tomáše Syrečka, alias Rozumbrady, nejdříve svou oběť požene starou zářivkou a pak jí sadisticky odhalí zvadlé bradavky.

Procvičovaly se i změny úhlu pohledu, např. do budoucnosti a minulosti.

* * *

Předchozí části se snažily objasnit pojem „tvořivé myšlení" a jaká je to „dřina" zvládnout toto „umění". Uvedeny byly rovněž praktické příklady procvičování na semináři. Pokračujeme závěrečnou částí praktika:

**Cvičení s Maryšou**

Protože všichni účastníci znali hru bří Mrštíků Maryša, bylo závěrečné cvičení demonstrováno na této hře.

Úkol: O čem to budeme hrát?

Na které otázky bylo třeba najít odpovědi. Nejprve PROČ? / – si Maryša bere Vávru?, / – Maryša neměla s Vávrou děti?, / – nezabil Vávra Francka?, / – Francek nezabil Vávru?, / – se Vávra netrefil?, / – Maryša neutekla?, / – Vávra bije Maryšu?, / – Maryša otrávila Vávru?, / – si Maryša nechala líbit bití od Vávry?, / – šel Francek na vojnu?, / – nechtěl Francek jinou?, / – se Vávra napil?, / – je to hra z vesnice?

(Je analogie mezi Strouhalkou a babičkou? Jaká byla první Vávrova žena? Co se stalo s Vávrovými dětmi? Kolik jedu dostal Vávra do kafe? Jakou puškou střílel Vávra? Kolik dostala Maryša od prokurátora? Neměl Francek strach, že otráví Maryša jeho? Jak by se vyvíjel děj, kdyby Maryša utekla?)

Otázky kladli nahodile seminaristé. První vytřídění, po vyčerpání otázek, se řídilo kritérii; co je známo ze hry, co se hrou nesouvisí a není nutno na to znát odpověď. Vytříděné otázky, ke kterým nadále nebyl brán zřetel, byly uvedeny v závorce (. . .). Byly stanoveny nosné kameny inscenace a formulovány kolektivně:

1) **Téma (námět) hry** (tj. příběh, fabule): Žena otrávila svého muže.

2) a) **Idea (smysl) hry** (o čem to napsali): sociální problémy, úloha ženy.

b) **Idea představení** (o čem to hrát) – viz závěry, bylo třeba se k tomu dopracovat.

3) **Hlavní konflikt** (mezi kým, mezi idejemi):

(V pořadí jak uvedeno byly konflikty formulovány kolektivem. Řešení – viz dále při cvičení analogií.)

Svoboda ⨯ nesvoboda
Poslušnost ⨯ svoboda
Touha ⨯ láska
Ideál ⨯ realita
Generační konflikty
Svědomí ⨯ touha
Láska ⨯ povinnost
Láska ⨯ nenávist
Veřejné mínění ⨯ soukromý život
Život ⨯ smrt
Láska ⨯ peníze
Mravnost ⨯ zákon
Poslušnost ⨯ neposlušnost

4) **Vztahy mezi postavami:**

(Průsečíky střetu, bezprostřední vztahy; řídící úkoly vyplývající z dějových faktů)

Rodiče ⨯ dcera
Lízal ⨯ Vávra
Lízal ⨯ Francek
Vávra ⨯ Francek
babička ⨯ rodina
Maryša ⨯ Vávra
Maryša ⨯ Francek

5) **Dějová fakta:**

– Dohoda Lízala a Vávry.
– Slovo mezi Franckem a Maryšou.
– Lízal oznámí Maryše, že jí vybral Vávru za muže.
– Francek jde na vojnu.
– Souhlas se svatbou.
– Svatba.
– Vávra bije Maryšu.
– Spor Vávra ⨯ Lízal.
– Franckův návrat z vojny.
– Francek dolézá za Maryšou.
– Rvačka Vávry s Franckem.
– Francek navrhuje Maryše útěk do Brna.
– Střílení.
– Maryša se rozhoduje, že odejde.
– Vávrův návrh na smíření.
– Kafe – smrt.
– Maryša zůstane.

6) **Jazyk hry, žánr hry**

7) **Nosné prostředí:** vesnice

Proč na vesnici?
– silné veřejné mínění,
– sociální rozdíly,
– autorům prostředí blízce známé,
– mluví se česky, folklórní prvky,
– pevná rodinná autorita,
– menší sociální seskupení – lidé se znají.

Hra s analogiemi:

– k nosnému prostředí:

| | |
|---|---|
| svatba na hřbitově | stát bez vlády |
| kácený les | kostel bez kříže |
| vyvrácená alej | pustá hospoda |
| orvaný sad | prázdné divadlo |
| černý sníh | ohořelý byt |
| prázdné muzeum | hořící letadlo |
| rozbitá chalupa | bordel v kostele |
| vystěhovaný statek | utopená ponorka |
| nepojízdný vlak | vypálená louka |
| spáleniště | zmrzlý vinohrad |
| atd. atd. | |

– ke konfliktu (viz bod 3: láska ⨯ peníze, poslušnost ⨯ neposlušnost atd.)
= symbolická analogie:

| | |
|---|---|
| hrášek a zrníčka | studna bez vody |
| den a noc | rub a líc |
| nic a všechno | léto a zima |
| led a oheň | černá a bílá |
| voda a víno | slunce a měsíc |
| krev a voda | maska a tvář |

= osobní analogie:

| | |
|---|---|
| být či nebýt | kulhavý kůň |
| obraz v zrcadle | hřebík v botě |
| já a vy | zamlžené brýle |
| uniforma | kosa na kámen |
| malé boty | přivázaný pes |
| ryba pod ledem | oškubaný pták |
| podemletý břeh | červ v jablku |
| prázdný sud | kapr na suchu |
| pochovaný za živa | přistřižená křídla |
| trn v patě | květ bez vody |

⨯ běžná podobnost:

srážka, pře, spor, bitva, střet, náraz, nátlak, rozchod, duel, souboj, válka, protiklad, antidialog, neshoda, protivenství, výbuch, bouře, roztržka.

Užití analogií umožňuje silnější cítění konfliktu. Napomáhá řídícímu jednání postav a komplexně výtvarně-scénografickému řešení. Vede k rychlejšímu vcítění skupiny do řešícího inscenačního problému a hlavně sjednocuje realizátory. Uvedené příklady Maryši nelze považovat za vyčerpávající.

Pro závěr „o čem to hrát?", po procvičení analogií, byly postaveny vedle sebe

IDEA HRY a IDEA PŘEDSTAVENÍ

(Hlavní konflikty, v nichž se odrážejí tyto ideje)

Láska ⨯ peníze – zůstává
(povinnost ⨯ láska) – generační problémy

Svoboda ⨯ nesvoboda – zůstává

Soukromý život ⨯ veřejné mínění – zůstává
ideál ⨯ realita – slova ⨯ činy
morálka ⨯ zákon – zůstává
svědomí ⨯ touha – lhostejnost ⨯ porozumění
život ⨯ smrt
(poslušnost ⨯ svoboda)

Účastníci semináře si mysleli, že některé ideje hry dnes už tak silně neplatí, a proto jsou uvedeny v závorce (. . .).

Závěr: Hráli bychom to o tom, že něco jiného se vykládá a něco jiného se dělá, žije; předstírání jako jeden z hlavních rysů současné doby.

* * *

Závěrem lze konstatovat, že seminaristé na konkrétních příkladech různými technikami a postupy byli vedeni ke schopnosti uplatňovat skupinové tvořivé myšlení ve svých rozborech. Byli vedeni ke schopnosti různého nahlížení na problémy, k jejich co nejpřesnější formulaci na základě doko-

nale provedené analýzy. Výsledné řešení pak vyplyne jako výsledek syntetizující činnosti pracovního kolektivu nebo jeho vedoucího. Tvořivé myšlení vyžaduje rozvíjení fantazie, intuice, všesmyslového vnímání a odbourávání všech zábran a bloků ovlivněných konvenčním logickým myšlením. Seminář poodhalil účastníkům, s jakou odpovědností je třeba přistupovat k přípravě amatérského divadla. Podpořil potřebu plné aktivity v naší zájmové tvořivosti.

V souvislosti s již uskutečněnými semináři s P. Scherhauferem, jak o nich bylo hovořeno v úvodu, nutno konstatovat, že „tvořivé myšlení" je doplňuje v jeden celek. Teď už jen lze litovat, že z hlediska návaznosti TM tento seminář nepředcházel oběma akcím KR SČDO. Jistá naděje pro zachování vazeb tu však je, neboť s návaznými akcemi se v Ostravě, na městském kulturním středisku, počítá.

Organizátorům semináře je třeba poděkovat, že jako doplněk se ve stejný čas uskutečnila v Ostravě představení DnP Koncert v . . . v režii P. Scherhaufera. Účastníci semináře měli zajištěné lístky. A následující den v ostravském Divadle hudby měl svůj umělecký profilový večer rovněž P. Scherhaufer, který informoval a ukázkami na videu doložil svůj i „provázkovský" způsob práce. A tak se podařilo účastníkům semináře nahlédnout a ověřit si, aspoň trochu, co znamená tvořivé myšlení v praxi.

**(Z důvodu věrohodnosti metodického vedení i závěrů semináře byl text článku autorizován P. Scherhauferem.)**

**DUŠAN ZAKOPAL**

# O psech (a nejen o nich)

**Dušan Zakopal, člen DS Impuls DK Vítkovice, se řadí mezi přední představitele ostravského ochotnického divadla. Úspěchy, kterých dosahuje rok co rok v národní soutěži hereckých monologů O pohárek SČDO, to jen potvrzují. Pro svoji poslední premiéru si vybral hru Bolka Polívky Nejsem svůj pes, kterou uvádí v režii Lubomíra Ivánka za spolupráce A. Sopouškové, E. Studentové, E. Zakopalové a O. Špačka.**

**Inspirován postupy někdejších potulných komediantů, přichází k nám herec se svým „nádobíčkem" uloženým v cestovním koši, vybaven židličkou a deštníkem, aby nás pozval „na kus řeči". O psech, hlavně však o lidech. A divák hned zpočátku cítí, že zde nepůjde jen o nějaké povídání. Neboť Dušan Zakopal důsledně plní jednu Povinnost mluvit ke svým současníkům o současných vztazích a současných problémech. O tom, co přežívá v člověku z vlka, o vztazích člověk – zvíře, sám – nesám, mocný – bezmocný atd.**

**Ke své výpovědi si inscenátoři zvolili text Bolka Polívky, psaný pro J. Pechu, člena Divadla na provázku. Klauniáda psaná pro klauna. Zakopal dobře ví, že není z rodu rozených klaunů. Proto text dále upravuje, něco vypouští, něco připisuje. Snaha posunout se z žánru klauniády možná chtěla právě zde důslednější postup. Neboť nejpůsobivější jsou ty okamžiky inscenace, kdy Dušan Zakopal zdůrazní dramatičnost situace prostředky psychologicko-realistického herectví. Režie L. Ivánka sáhla k osvědčeným prostředkům při zapojování diváka do děje, pamatuje se zde i na různá řešení situací, vzniklých různou diváckou reakcí. L. Ivánek ovšem dopouští i jistou neujasněnost ve výběru formálních prostředků. Zcela jistě dostatečně poučen o vzájemném vztahu obsahu a formy připouští střídání prostředků klauniády s prostředky tradičního monodramatu. To způsobuje jistou roztříštěnost inscenace.**

**Protože silnou zbraní Dušana Zakopala, jak už bylo uvedeno, je navození atmosféry pomocí vytvoření iluze, vidíme pak např. ve scéně štvanice ukázku toho, jak by mohla při režijní důslednosti inscenace promlouvat hlasem nejsilnějším. Právě v této scéně je herec pravdivý a přesvědčivý, právě zde mu divák věří a fandí.**

**(vrch)**

FOTO DALIBOR BEDNÁŘ

# To vše by odnes čas...

Ontologicky logicky vzato, on to zavinil Rajmont, že jsem použil poprvé v divadle HORIZONT.
Rajmontovo prostorové aranžmá Enšpígla na Hesově prázdné scéně si o to řeklo.
Od té doby fotografuje v divadle horizontem kdekdo.
Ten druhý snímek ze zkoušek Neapolské choroby na Žižkově je jedním z mála na klasickém formátu.
Oba však svědčí o tom, že u Rajmonta není klidu na jevišti.

JAROSLAV KREJČÍ

# Pohledy do zákulisí Pavla Štolla



ISSN 0002-6786