

# AMATÉRSKÁ SCÉNA

6 • 1991 • 6 Kčs

Branická divadelní šou

S Josefem Hiršalem „na kafi“

ASUT Bechyně v roce svého  
jubilea



Dědicové Karla Čapka

Ferdinand Peroutka:  
Oblak a valčík

DILIA na scéně



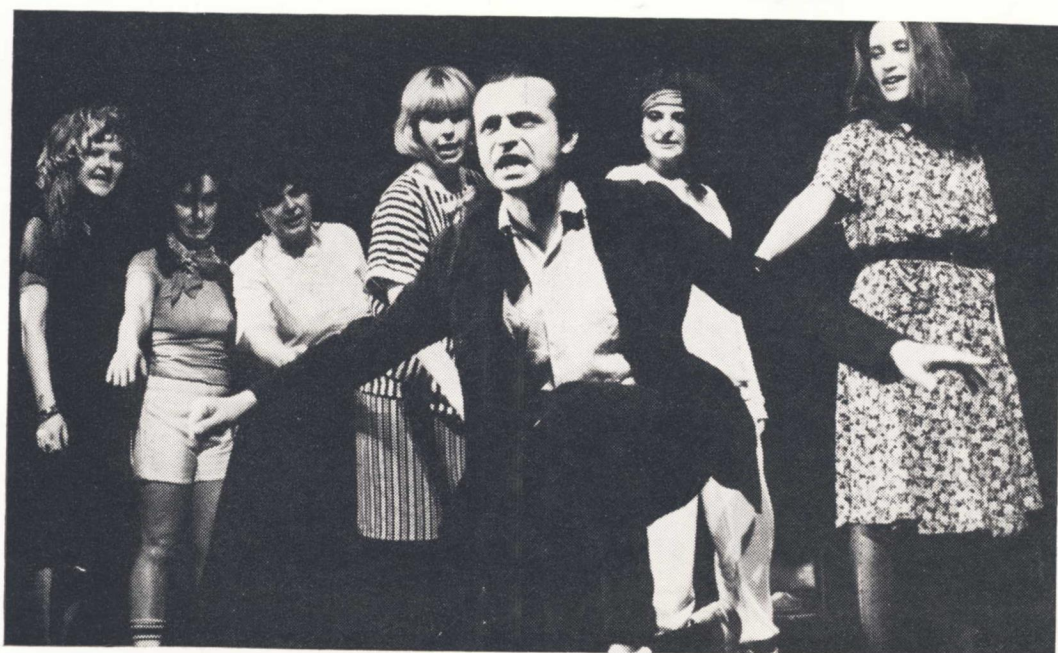


NA TITULU A NA  
2. STRANĚ OBÁLKY:

Ukázky z divadelní  
šou v Branickém  
divadle

Představujeme herce  
souboru MIMOSA,  
B. J. KŘEČ, VPŘED,  
SKLEP

Foto: Günter Bartoš





## ZÁZRAKY SE DĚJÍ

I v dnešních dobách, kdy kultura a výchova nemají na různých ustlání, narazíme tu a tam na nadšence, kteří jsou přesvědčeni, že je třeba myslet dále než za první roh.

Takovou skupinkou nadšenců jsou organizátoři a účastníci dvouleté lidové konzervatoře pro vedoucí dětských divadelních a loutkářských souborů a pro další pedagogy, kteří chtějí ve své práci používat metod a prostředků tzv. dramatiky neboli tvořivé dramatiky neboli dramatické výchovy.

Pořádání lidových konzervatoří bývalo ještě před nedávnem především záležitostí dnes už zaniklých krajských kulturních zařízení. V jižních Čechách bylo KKS nejen zrušeno, ale peníze určené na jeho činnost v roce 1991 (tedy na amatérské umění a dětské aktivity) byly neprozřetelně a nepochopitelně rozparcelovány do 8 okresů (přičemž 9. díl připadl církvi ...). A přesto se v této svízelné situaci našli organizátoři, slušelo by se říci spíše dobrodruzi, kteří připravili a otevřeli dvouletou konzervatoř pro všechny zájemce z celého jihočeského regionu. Těmi dobrodruhy jsou metodička OKS Písek L. Faladová a členové jihočeské sekce Sdružení pro tvořivou dramaturgii. OKS Písek (ve spolupráci se soběslavským Domem dětí a mládeže, který poskytuje zdarma prostory na semináře a podlahu a spací pytle na přespání) konzervatoř organizuje a financuje (a to pro celý bývalý Jihočeský kraj), zatímco členové STD v čele s Jiřím Pokorným (do prosince 1990 krajským metodikem pro dramatickou výchovu v jižních Čechách) připravili koncepci a obsahovou náplň.

Po vzoru osvědčeného modelu dvouletých konzervatoří, které proběhly nejprve v Solenici (to bylo ještě v 70. letech), pak v Kraľupích n. Vltavou, v Brně, v Ústí n. Orlicí — nepočítáme-li neukončené cykly, např. v Ústí n. Labem nebo v Ostravě, setkávají se semináristé jednou do měsíce na víkend. Páteří konzervatoře je předmět praktikum dramatické výchovy (hlavní lektor: Miroslav Slavík), dalšími důležitými předměty, které semináristy provázejí po několik setkání jsou: hlasová výchova (lektorka: Jana Procházková), pohybová výchova, herecká výchova, dramaturgie (praktický předmět), dětská literatura atd.

Do jihočeské konzervatoře se přihlásilo přes dvacet seminaristů. První dvě setkání (15.—17. 2. a 15.—17. 3.) naznačila, že k rodině kvalitních vedoucích dramatických kolektivů, které za léta mravenčí práce vypiřlal krajský metodik Jiří Pokorný, přibude nová generace.

Jaroslav Provazník

## OBSAH

- 2 VZPOMÍNKOVÝ VEČÍREK PRO PŘÁTELE A ZNÁMÉ  
(aneb reportáž z divadelní šou) Anna Novotná
- 4 TAGANKA Alena Morávková
- 5 V DIVADLE JE HLAVNÍ VŠECHNO Vlasta Smoláková
- 7 PĚSTUJME SVOU ZAHRADU Alena Urbanová
- 8 VZPOMÍNKY NA SOUČASNOST Jan Císař
- 9 K TEKTONICE KRUHU Josef Vinař
- 10 FAIR PLAY KARLA KŘÍŽE Tomáš Pech
- 11 SPIELBÜHNE LINGEN Lenka Láznovská
- 12 OCHOTNÍCI SOBĚ ANEB PŘILOŽÍTE CIHLICKU? Lenka Smrčková
- 13 S JOSEFEM HIRŠALEM „NA KAFI“ Jiří Brixl
- 15 MALÝ SLOVNÍK NAUČNÝ
- 16 ASUT BECHYNĚ V ROCE SVÉHO JUBILEA Karel Mastný
- 18 MAGIE ŘEČI A SLUCHU RAMSĚSE  
(nikoli druhého) Dagmar Strejčková
- 19 KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945  
— II. Josef Herman
- 20 FERDINAND PEROUTKA: OBLAK A VALČÍK
- 22 DADAISTICKÁ REVOLTA V. KUROPATWOVÉ  
Jiří Kutina  
Daniela Řeřichová
- 24 BRNĚNSKÉ KOLO  
MEZINÁRODNÍ DIVADELNÍ PŘEHLÍDKY  
Vít Závodský

# AMATÉRSKÁ SCÉNA 6 • 1991 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla  
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 28 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 37)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

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

Tiskne Print, s. p., Brno, provoz 53, Kostelní 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-UED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-UED Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS-UED Praha, závod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00—15.00 hod. — pátek 7.00—13.00 hod. Cena jednotlivého výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 2. 4. 1991

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1991

46 027



## VZPOMÍNKOVÝ VEČÍREK PRO PŘÁTELE A ZNÁMÉ ANEB REPORTÁŽ Z DIVADELNÍ ŠOU

Je pátek 15. března 1991. V Branickém divadle pantomimy právě vrcholí oslavy 10. výročí trvání jeho činnosti, která se orientovala především na pantomimu.

Přesně 13. března 1981 zahájilo své působení v oblasti pantomimy velkolepým Galatinině, dnes již historickým vystoupením předních českých mimů. Od onoho večera se na jevišti vystřídalo mnoho umělců pantomimy známých i méně známých, populárních i začínajících, podle statistiky 273 278 diváků vidělo 1 515 představení a koncertů. Průměrná návštěvnost během oněch let kolísala, ale největší diváckou žeň přinesla sezóna 88/89, kdy na každém představení bylo přítomno průměrně 246 diváků, musím podotknout, že kapacita divadla je 273 míst.

Když listujeme představeními, která tehdy vyšla jednou nebo dvakrát a pak bez ohlasu zanikla, nebo těmi, jež si dodnes udržela stále diváky a pravidelný termín v repertoáru divadla, či těmi, jež k sobě přitáhla pozornost diváků i kritiky, pak se dostáváme k nezapomenutelným vyprodaným představením skupiny **Mimóza**, **Vpřed**, **Kolotoč**, **Sklep**, **Křeč** neboli podle tehdejší kritiky avantgardní, podle dnešní legendární **Pražská pětka**.

Promiňte, trochu oklikou a zešíroka se znovu vracíme do atmosféry dnešního večera, na divadelní šou, kterou připravili členové skupin **Pražské pětky**, aby se tak připojili k oslavám, které probíhají už od 11. března. Po představení *Requiem* *Studia* pohybového divadla, koncertu *Originálního* *synkopického* orchestru, po slavnostním večírku s Ralfem Herzogem a premiéře představení jednoho herce *Noc před tím* *Slavena* *Juriši* očekává dav příznivců **Pražské pětky** a *Branického divadla* pantomimy zábavu, slibovanou a ohlášenou velkolepou šou.

Před divadlem se houfují lidé. Ze starých opon a paravánů vznikl na ulici před divadlem malý dvoreček. Auta neruší, provoz v ulici je zastaven. Uprostřed umělého plácku hoří malý umělý ohýnek s dvěma umělými pařezy k posezení. Na zvýšeném pódiu pět „*Sklepáků*“ imituje kapelu, ovládající všechny světové

slágy, zpívají nejméně ve třech jazycích a žádný rytmus jim není překážkou. Od šesti do půl osmé s největším nasazením doprovázejí reprodukovanou hudbu pohybovou pantomimou.

Štít divadla je osvětlen, figuríně z průčelní plastiky visí přes ramena elektrická kytara. Po dlouhé době je znovu *Branická ulice* v pohybu, okna protějšího domu jsou otevřena dokořán a obyvatelé si užívají podívanou zdarma.

*Branické divadlo* je celé „*naruby*“. Tam, kde jsou diváci zvyklí vstupovat, kupovat lístky a odkládat v šatně, se nachází bar, v baru šatna herců, z vedlejšího vstupu pro herce je hlavní vstup pro diváky. Mezi postávajícími prochází zmrzlinařka, prodává za dvě koruny ovocné nanuky. Občas se mihnou známé postavy — *Lumír Tuček*, *David Vávra*, *Ota Schmidt*, *Tomáš Vorel*, *Cabanové* a další a další. Na improvizovaném dvorečku zatím sklízí největší ovace nová kapela, ovace především od cikánských dětí, které sem přišly v hojném počtu a na všechny rytmy předvádějí taneční variace *lambady*.

„*Zítra ráno bych se tady nechtěl probudit*“ říká sice s úsměvem vedoucí *Branického divadla* pantomimy *Jiří Turek*.

Atmosféra na malém prostranství se dostává do varu. Prosazuje se nevysslovené a nikdy nezveřejněné heslo *Pražské pětky*: — *Bavíme se, bavte se s námi!* Budeme rádi, když se budete bavit, ale je nám jedno, jestli to budete mít naopak. — *Divákovi*, který sem přišel náhodně a nezná souvislosti dnešního večera, ani v minulosti neviděl žádnou ze skupin *Pražské pětky*, se může zdát, že se právě ocitl na večírku jen pro zvané, pro přátele a známé.

Kdo má chuť, může se přesunout do sálu divadla, kde jsou mezitím promítány krátké reklamní klipy, na jejichž natáčení se různou měrou podíleli různí členové skupin *Pražské pětky*. Sál se otrásá smíchem. Jediná reklama nevyzní vážně. Ironie, nadsázka, legrace z reklamy a z propagování čehokoli, existujícího či vymyšleného.

V divadle i na náměstíčku končí došavadní program, po přestávce se

všichni diváci scházejí v divadelním sále. Komentátor zahajuje další část večera a představuje první z *Pražské pětky* — **pantomimickou skupinu *Mimóza***. Možná naposledy máme jedinečnou příležitost vidět *Tomáše Vorla*, jak si obléká červenou čepici a pobíhá po jevišti. *Mimóza* nabídla ty nejzdařilejší okamžiky ze své inscenace. Podívejte, jak se kroutí, která měla premiéru v sezóně 83/84. Znovu se jí podařilo uplatnit rychlé *black-outy* a humor stavěný na kontrastu naivity symbolizované popěvkem *Skřítku*, milý *skřítku*... a cynickými reakcemi jejího protějšku, *škodolibého skřítku*.

Mezi představeními vniká na jeviště česká dvojice z *Holandska* — *Thomas* a *Ruler*. Rozžhávají hlediště do bodu varu. A to jen minimálními prostředky, jak výrazovými, tak akčními. Například přemísťují velký kulatý buben z jedné strany jeviště na druhý, jejich tvář má neměnný výraz a pohybují se rychlostí zpomaleného medvídku.

Zavzpomínala si i **Recitační skupina *Vpřed***, sice soubor orientovaný především na slovo, ale neoddelitelně od 80. let spojený se skupinou *Sklep*. Sáhla do roku 1984, kdy mělo premiéru představení *Den s Tomášem Mácou*. Tradiční kousek sestavený z promluv, které se neprostupují, míjejí jedna druhou, jak už na to jsme u tvorby *Recitační skupiny Vpřed* zvyklí.

Euforie večera se začala vytrácet při vystoupení **Výtvarného divadla *Kolotoč***. Je pravda, že jeho tvorba se pohybuje na pomezí divadelního a výtvarného působení a že nejvýrazněji se *Kolotoč* prosadil při výtvarných akcích. V dnešním večeru působí poněkud odtrženě.

V přestávce mezi vystoupeními jsem se zajímala o názor diváků. Jak se jim líbí dnešní večer a zdali znají tvorbu souborů *Pražské pětky* z předchozích let.

„*Ten dnešní večer se mi líbí. Z divadelních představení jsem viděl hlavně *Mimózu*, znám právě to, co hráli dnes. V podstatě tenhle večer jsem viděl jednou v *Karlových Varech*, asi před třemi nebo čtyřmi lety...*“ (*Libor Havel*, učitel, 28 let). „*Dnešní večer se mně nelíbí. Znam všech pět skupin z předchozích let. Až na *Thomase* a *Rulera* to bylo velmi slabé, věci se stále opakují. Vzpomínkový večer byl zbytečný, mohli si ho udělat někde v soukromí. Všechno se pohybovalo tak na úrovni zábavy *Šimka* a *Krampola*. Velká nu-*





Také divadelní skupina **Sklep**, jejíž vystoupení zakončilo branické divadelní šou, čerpala ze svého osvědčeného repertoáru.

Ale byl to vzpomínkový večer, proto zapomeňme na všechny nedostatky, berme tuto šou jako akci, která vzpomínkově zaplnila všechny prostory a kouty divadla, dokázala ho tak znovu proměnit v živoucí organismus, tak jak by to mělo být — pokaždé.

Anna Novotná

**Průměrná návštěvnost v sezónách**  
81/82 — 88/89

**Křeč 234**

(13 568 diváků, 58 vystoupení)

**Mimóza 188**

(9 601 diváků, 51 vystoupení)

**Vpřed 192**

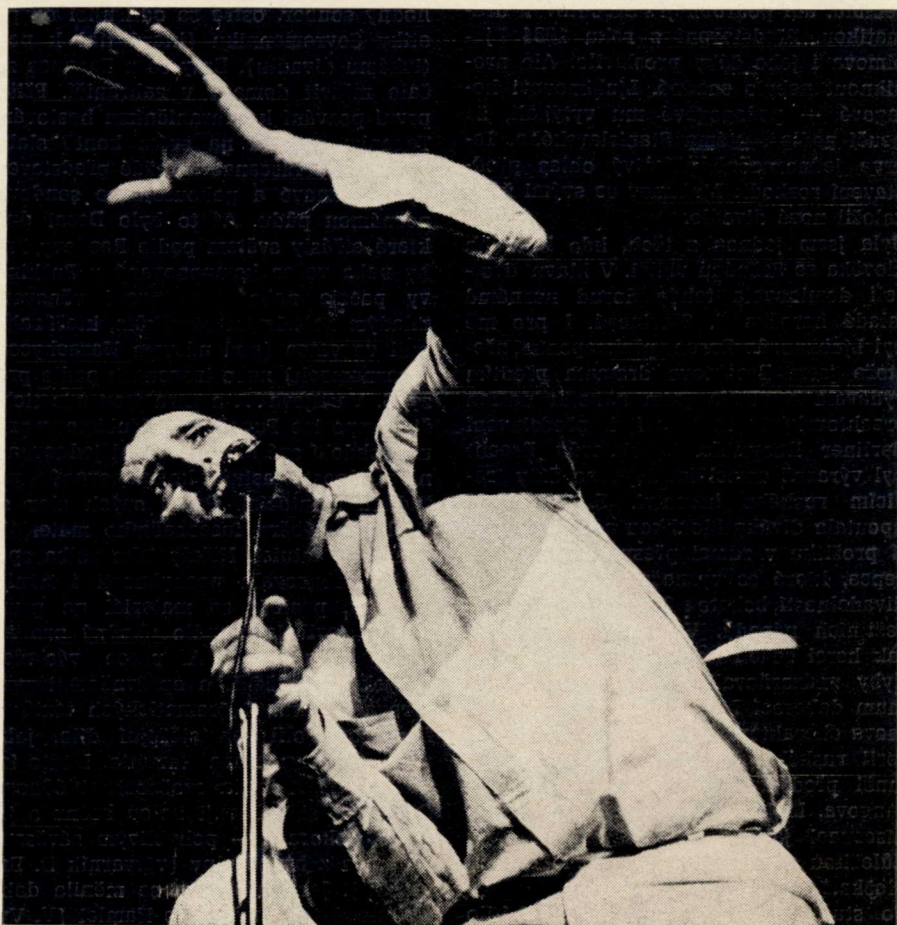
(4 425 diváků, 23 vystoupení)

Ukázky z branické divadelní šou:  
KŘEČ, SKLEP, VPŘED  
foto: G. Bartoš

da.“ (Pavel Novák, výtvarník, 34 let). „Jsem spokojená. Všechny skupiny znám z různých představení, ne přímo z Branického divadla, ale z různých míst z Prahy. Nevadí mi, že to jsou věci staré, alespoň si zavzpomínám.“ (Studentka, 23 let).

Po osvěžení vstupuje večer do další třetiny, vedené nejpopulárnějším členem Pražské pětky — **Baletní jednotkou Křeč**. Je už asi všeobecně známo, že tato skupina vznikla náhodným setkáním studentů UMPRUMu na večerních představeních a že po premiéře 30. května 1984 zde v Branickém divadle pantomimy pořadem TV 20.10 „Právě tady!“ vešla definitivně ve známost stále vyprodanými představeními. Pro dnešek zvolila v začátku pseudointelektuální monolog vypaně figuríny, ne právě šťastně vybraný atak na divákovu pozornost. Ubývá reakcí diváků, přibývá zvuků, které sem doléhají z baru.

Myslím, že i při tanečních sekvencích mnoho diváků shodně pocituje, že prožitky, které nás provázely v minulosti při představení Baletní jednotky Křeč, jsou definitivně pryč a nelze je znovu vyvolat.





# TAGANKA

Konečně jsme mohli v Praze uvítat moskevské Divadlo na Tagance ( v lednu 1991 — pozn. red.). Po léta nám to bylo odepřeno. Je to dvojnásobná škoda proto, že zejména v 70. letech by hostování tohoto souboru přineslo našemu divadlu cenné podněty. Ti, co rozhodovali o kulturní výměně, neměli zájem o opravdové sblížení a vzájemné obohacování našich kultur. Raději dávali přednost neproblematickým souborům, jejichž hostování bylo pro nás často zklamáním.

Taganka vznikla v roce 1964 a česky by se její název přeložil jako Divadlo na kotlíku. V oné části Moskvy kdysi žili řemeslníci, kteří vyráběli kotlíky a vařili si v nich jídlo. Později tam byla věznice.

Divadlo bylo založeno zásluhou Jurije Ljubimova. Původně Ljubimov působil jako herec ve Vachtangovově divadle. Herecká profese ho v tehdejších podmínkách — podle jeho slov — neuspokojovala. Hledal tedy jiné možnosti. Začal přednášet ve studiu Vachtangovova divadla. Jednou si přečetl v časopise Inostrannaja literatura text Brechtovy hry Dobrý člověk ze Sečuánu. Text ho zaujal natolik, že ho začal se svými žáky studovat jako školní představení. Předtím se nikdy nesetkal s prací Berliner Ensemblu, ani podrobněji s Brechtovou dramatikou. Představení z roku 1964 Ljubimova i jeho žáky proslavilo. Ale proniknout nebylo snadné. Ljubimovovi kolegové — pedagogové mu vytýkali, že neučí podle systému Stanislavského. Teprve jednoznačně příznivý ohlas představení rozhodl: Ljubimov se svými žáky založil nové divadlo.

Byla jsem jednou z těch, kdo Dobrého člověka ze Sečuánu viděli. V hlavní dvojroli dominovala tehdy dosud neznámá mladá herečka Z. Slavinová. I pro mě byl Ljubimovův Brecht překvapením, přestože jsem Brechtova dramata předtím vydávala a viděla jsem několik našich brechtovských inscenací i představení Berliner Ensemblu. Ljubimovův Brecht byl výrazně emocionální, zejména díky tradicím ruského herectví. Z. Slavinová upoutala diváky hloubkou a opravdovostí prožitku v rámci přesné režijní koncepce, která se vyznačovala vzkríslenou divadelností, bohatou fantazií, množstvím režijních nápadů. Vzpomínám si třeba, jak herci seděli na dvou lavicích a pohyby, znázorňovali kouř továrny. Minimum dekorací bylo už tehdy pro Ljubimova charakteristické. Ten, kdo znal historii ruského divadla 20. let, si připomněl představení Modrých blůz, Vachtangova, Mejercholda. Režisér pojal svoji inscenaci jako syntetické divadlo, kde důležitou roli hrála pohybová i hudební složka.

Po studiu Sovremennik, které zahájilo

V. Zolotuchin jako Lžidimitrij  
(Boris Godunov)  
foto: archiv



hnutí studiových experimentálních divadel v roce 1958, se zrodil další pozoruhodný soubor, ostře se odlišující od poetiky Sovremenniku (který tihl k politickému divadlu). Brzy se o Tagance začalo mluvit doma i v zahraničí. Přišla první pozvání k zahraničnímu hostování. Taganka neměla na svém kontě slabé, nezajímavé inscenace. Každé představení bylo zajímavé a pokoušelo se sondovat neznámou půdu. Ať to bylo Deset dnů, které otřásl světem podle Reedovy knihy nebo večer komponovaný z Puškinyvy poezie nebo představení věnované mladým neznámým básníkům, kteří zahynuli ve válce (pod názvem Nezachyceni v seznamech) nebo inscenace podle prózy B. Vasiljeva... a jitra jsou zde tichá či kompozice Pugačov. J. Ljubimov v prvním období své činnosti dával jednoznačně přednost vlastním komponovaným pořadům, montážím. Podle svých slov se řídil při výběru inscenačního materiálu výhradně intuicí. Někdy jeho volba zpočátku vzbuzovala pochybnosti i uvnitř souboru, protože se materiálu na první pohled jevil jako málo vhodný pro jevištní zpracování. A přece výsledek vždycky přesvědčil o oprávněnosti režisérova výběru. Z dramatických textů si Ljubimov volil jen stěžejní díla, jako např. Shakespearova Hamleta. I tuto inscenaci jsem měla možnost zhlédnout. Dodneška si vybavuji holou scénu s jedinou dekorací — pohyblivým závěsem, utkaným z hrubé vlny (výtvarník D. Borovskij). Jeho otočením se měnila doba i místo děje. V úvodu se Hamlet (V. Vy-

sockij) se svými druhy pohodlně uvelebil na forbině a začal zpívat své songy. Tímto úvodem se vytvářel kontakt mezi jevištěm a hledištěm. Mladí diváci v hledišti přijímali dávný osud dánského prince Hamleta stejně pozorně, jako by se hrál příběh jejich současníka. Vysockij chápal Hamleta jako člověka, který se musí rozhodnout mezi lží a pravdou, mezi skutečností a přetvářkou. Svým ryze současným hereckým výrazem přispěl k působivému vyznění inscenace.

V 70. letech, v době, kdy proslulost Michaila Bulgakova se teprve ohlašovala, Ljubimov se rozhodl vytvořit scénickou kompozici podle Bulgakovova románu Mistr a Markétka. Inscenaci, jak přiznal, nebylo snadné prosadit. Námitky schvalovacích orgánů byly nejrůznějšího druhu: některým vadilo, že prý ve své inscenaci příliš propaguje náboženské motivy, jiní měli zásadní námitky proti „mravnostně pochybné“ scéně, kdy Markétka před plesem u Wolanda sedí nahá, otočená zády k hledišti, a Helga ji natírá zázračnou masťou. Po několika bouřlivých předávacích konečně představení bylo schváleno a Ljubimovův Mistr a Markétka znamenal jeden z vrcholných úspěchů tohoto divadla (je velká škoda, že jsme byli o toto představení v Praze ochuzeni).

Nejnovější premiérou Taganky je hra Nikolaje Erdmana Sebevrah. Premiéra byla koncem roku 1990. Také v tomto případě můžeme litovat, že divadlo tuto inscenaci nepřivezlo do Prahy. Erdmanova groteska má důležité místo ve vývoji tohoto



žánru. Podle Ljubimovova svědectví zvolila Taganka jeho text jako příležitost k uctění památky dramatika, který byl neprávem pronásledován a umlčován. Erdman byl jedním z nejbližších přátel J. Ljubimova. Tragikomický příběh o falešném sebevrahovi, kterého se všichni snaží zneužít ve prospěch své věci, dává příležitost k rozehrání divadelně vděčných situací. Tragika se mísí s komikou a ve všeobecném chaosu zaznívá otázka „malého člověka“ Podsekalknikova, proč nemůže žít jako člověk. (Hru jsme mohli vidět ve znamenité interpretaci Slovenského národního divadla při nedávném hostování).

V historii Taganky existuje několik let, kdy divadlo žilo bez Ljubimova. J. Ljubimov odjel v roce 1982 režirovat Dostojevského *Zločin a trest* do Anglie. V té době sestřelili jeho rodáci civilní letadlo a Ljubimov tento čin zkritizoval. Tato kritika se nezamlouvala sovětským oficiálním místům, a tak byl Ljubimov nakonec nucen emigrovat. V roce 1938 se vrátil na pozvání svého žáka a prozaického šéfa divadla N. Gubenka (dnešního ministra kultury SSSR). Obnovil svoje dřívější představení a nastudoval se souborem Erdmanova *Sebevraha*.

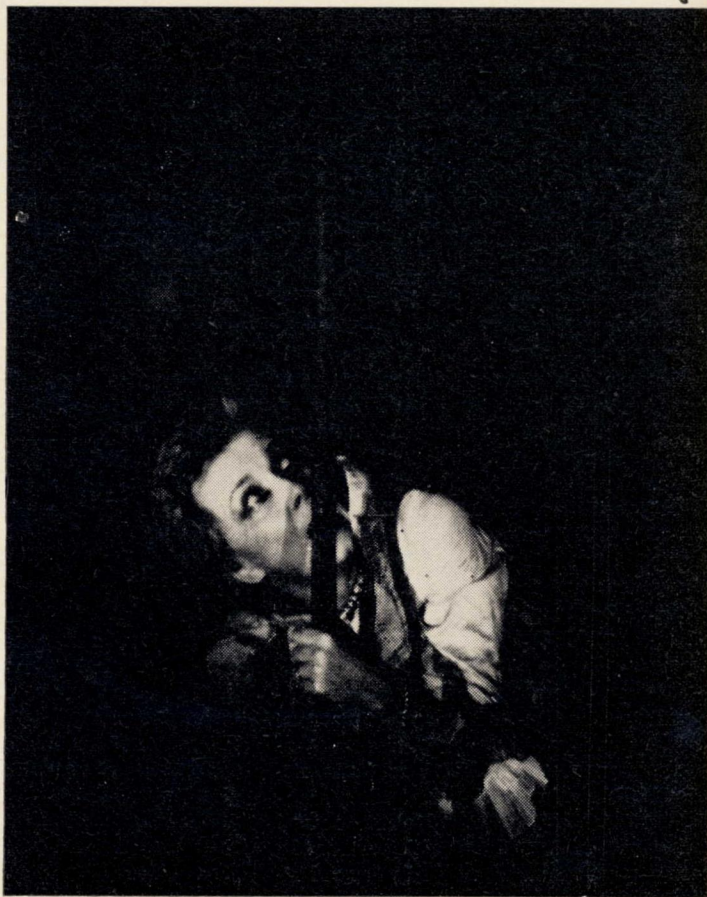
Do Prahy přivezla Taganka dvě inscenace. První, Puškinův Boris Godunov, patří ke kmenovým inscenacím divadla a k jeho největším úspěchům (vedle Hamleta a Mistra a Markétky). Puškinův Boris Godunov vznikl jako drama s ústředním romantickým hrdinou, který je zmítán pocitem viny. Známější je v operní podobě, kterou mu vtiskl Musorgskij. Nikdy před Ljubimovem se tato hra neuváděla v plném znění. Ruská divadelní literatura je plná úvah o nescéničnosti tohoto díla. Ljubimov se rozhodl uvést celý text provázený hudební partiturou. Někteří kritici jeho inscenaci označili dokonce za novodobou operu. Hudební složka má zde nesmírně důležitou funkci. Vytváří náladu, atmosféru. Ljubimov dále posílil úlohu chóru, který komentuje vše, co se odehrává na scéně. N. Gubenko v titulní roli hraje cara uměřenými prostředky současného herectví, málokdy se uchyluje k velkému gestu, zbavuje Godunova veškeré operní hýřivosti a pozlátka. Spíše než rozervanost a pocit viny zdůrazňuje u Borise snahu moudře vládnout a skepsi nad tím, že mu jeho lid nerozumí. V. Zolotuchin hraje svého Dimitrije Samozvance se vši troufalostí plebejce, který má velkolepý plán, jak vyniknout. V jediné chvíli prozradí jeho nezkušenost a prostotu — ve scéně, kdy upřímně vyznává lásku pyšné Marině (A. Děmidovová). Výtvarník D. Borovskij vytvořil v pozadí scény konstrukci připomínající carský palác s mnoha vchody a okny. Vynalézavě se využívá dekorace — prkna — jako stolu v hospodě, lože nebožtíka a nebo smrtícího nástroje pro Borisovy děti.

Puškinovo „nescénické“ drama dokáže v Ljubimovově pojetí strhnout diváky k velkému zážitku. Inscenace, hraná ve

chvíli konfliktu v Perském zálivu a události v Litvě a Lotyšsku, inscenace o mýtech, zločinech, které plodí další zločiny, o falšování dějin, o násilí jako prostředku moci, vyzněla s překvapivou naléhavostí.

Druhá inscenace *Živý* (lépe *Nezmar*) podle prózy B. Možajeva byla ukázkou starší práce. Vznikla v roce 1968 a byla hned při předváděčce zakázána. Hrdinou Možajevovy předlohy i jevištní kompozice je typ „malého člověka“ Fjodor Kuzkin, jemuž byrokracie a tupost brání normálně pracovat a žít, přesto se nevzdává a pere se s životem, jak umí. V. Zolotuchin v Kuzkinovi využívá všech svých pohybových u hudebních dispozic

V představení Borise Godunova vidíme A. Děmidovovu jako Marinu  
foto: archiv



i přesvědčivého hereckého gesta. Přes jistou rozvleklost a ilustrativnost je *Živý* příkladem bohaté režijní invence a metaforičnosti. Hraje se na holé scéně, výraznou roli má práce se světlem a ptačí budky v rukou vesničanů, jež tvoří vesnici.

Taganka u nás sice nevyvolala jednoznačný ohlas (snad vinou dramaturgického výběru), ale přesto významně obohatila naše představy o divadle současně a myšlení o dalších cestách současného divadla. Doufejme, že jediné setkání nebude poslední.

Alena Morávková

## V DIVADLE JE HLAVNÍ VŠECHNO

Jméno scénografa Davida Borovského (1934) bývá zpravidla vyslovováno společně se jménem režiséra Jurije Ljubimova (1917) a s názvem moskevského Divadla na Tagance (1964). Inscenace jako *Matka*, *Hodina H.*, ... a jitra jsou zde tichá, *Hamlet*, *Dřevění koně*, *Mistr a Markétka*, *Zločin a trest*, *Dům na nábreží* atd. tvoří unikátní sérii a doklad kongeniálního partnerství dvou výjimečných tvůrčích osobností; partnerství, jež je v moderním světovém divadle stejně významné jako vzácné.

Během hostování Taganky u nás v lednu 1991 zůstával nevtíravý, mlčenlivý, leč vnímavý pozorovatel života Borovskij ve stínu Ljubimovovy popularity. Přitom i on má co říci:

— Můžete říci, čím se vyznačuje vaše spolupráce s režisérem Ljubimovem?

Už tím, že s ním pracuji přes dvacet let. Setkali jsme se v roce 1967, kdy mne požádal, abych vytvořil výpravu k inscenaci *Živý*. Od začátku spolupráce nás pojilo shodné chápání divadla. Ljubimov ve mně dozajista viděl spojence. Měli



jsme tytéž estetické názory, prostě jsme si rozuměli. Uběhlo hodně let, každý se změnil, také doba se změnila. Až doposud se vyhýbáme všem ostrým hranám a pokračujeme společně dál, i když to není vždycky snadné a je to pořád těžší. Taková řada let, to není jen tak.

— **Liší se nějak vaše práce s Ljubimovem pro Taganku a pro jiná, zejména zahraniční divadla?**

Ljubimov prosadil na Tagance zvláštní režim, jaký nebyl v žádném jiném sovětském divadle. Všechna naše divadla pracovala podle plánu, který je nutil uvádět čtyři až šest premiér v sezóně. Taganka uváděla jednu, nanejvýš dvě. Ljubimov pracoval na inscenaci tak dlouho, dokud nebyl přesvědčen, že dosáhl svého. To si v žádné jiné zemi na světě nemůže samozřejmě dovolit. Proto když nás váže tvrdý smluvní termín — zvláště v případě operních inscenací — vznikají někdy dost značné problémy. Vyvstávají, jestliže jsme se nestihli dokonale připravit a nemohli promyslet plán inscenace do všech důsledků.

— **Vraťme se na Taganku. Horizont nové scény a pozadí všech inscenací tam tvoří rezná cihlová stěna s výřezy oken a vstupů, jaká se jinde nevidí. Kde se vzala?**

Na naší staré scéně je podobná cihlová zeď, jenže bílá. Stala se jakýmsi naším poznávacím znamením. Někdy žertem říkám, že je to takový náš „racek“ (míněna secesní kresba Čechovova Racka, jež se stala emblémem MCHATu, pozn. V.S.). Je neobyčejně živá a dává bezpočet možností. Irituje svou zvláštní určitostí: „tady končí prostor“, a zároveň svou značnou neutralitou — je bělostná, abstraktní jako čistý list papíru, který dává možnost vymýšlet si pořád něco nového — a přitom ji vždycky poznáte. V každé nové inscenaci ji spatříte znovu, a znovu jinak.

Když začala v sousedství naší staré scény výstavba nové scény, stál tam, kde mělo končit jeviště, dům. Architekti nám ho ukázali a já, Ljubimov i ředitel divadla jsme svorně prohlásili, ať ho nebourají, ať zůstane a vyhlíží okny přímo na jeviště. Další nápady se už hrnuly samy: ať jsou za okny herecké šatny a herci ať se dívají rovnou na scénu, atd. Sám život nás inspiroval k nevšední vnitřní architektuře scény. Náhoda.

— **Vaše inscenace někdy až fascinují dynamikou proměn i tím, jak to vše funguje. Jak je to s technickým vybavením?**

Technické vybavení je velice nenáročné. Při výstavbě nové scény jsme tam záměrně proponovali co nejméně techniky. Scéna je prostá, lapidární: jeviště a dost. Při práci na konkrétní inscenaci — pokud si hra žádá dynamickou, proměnlivou výpravu nebo „atrakci“ — stoím po každé znovu před úkolem vymyslet inženýrsko-technické řešení. Divák vidí až vrchní, pokud možná co nejjednodušší vrstvu. Dospět k ní, znamená přijít na určitý divadelní nápad, figli; vždy znovu a nově. To se mi právě líbí, to mne baví.

— **Řada inscenací Taganky vychází z prózy. Je pro vás důležitější text dramatizace nebo původní literární předloha?**

Podle povinné schvalovací praxe u nás musely cenzurní orgány nejprve schválit literární kompozici (na Tagance tak označují dramatizaci, pozn. V.S.), teprve pak uvolnily finance na její divadelní realizaci. Textové verze, předkládané cenzuře, byly proto vždycky spíše jen nahozené. Opravdová práce začínala až potom. Já osobně při modelování své scénografické představy nevycházím proto nikdy ze schématu dramatizace, ale výhradně z prózy. Odtud se zásadně formuje moje řešení. Teprve když je v podstatě zformováno, setkává se s literárním scénářem. Tou chvílí začíná jakési třetí zrození.

— **Jak dalece přitom vycházíte ze života?**

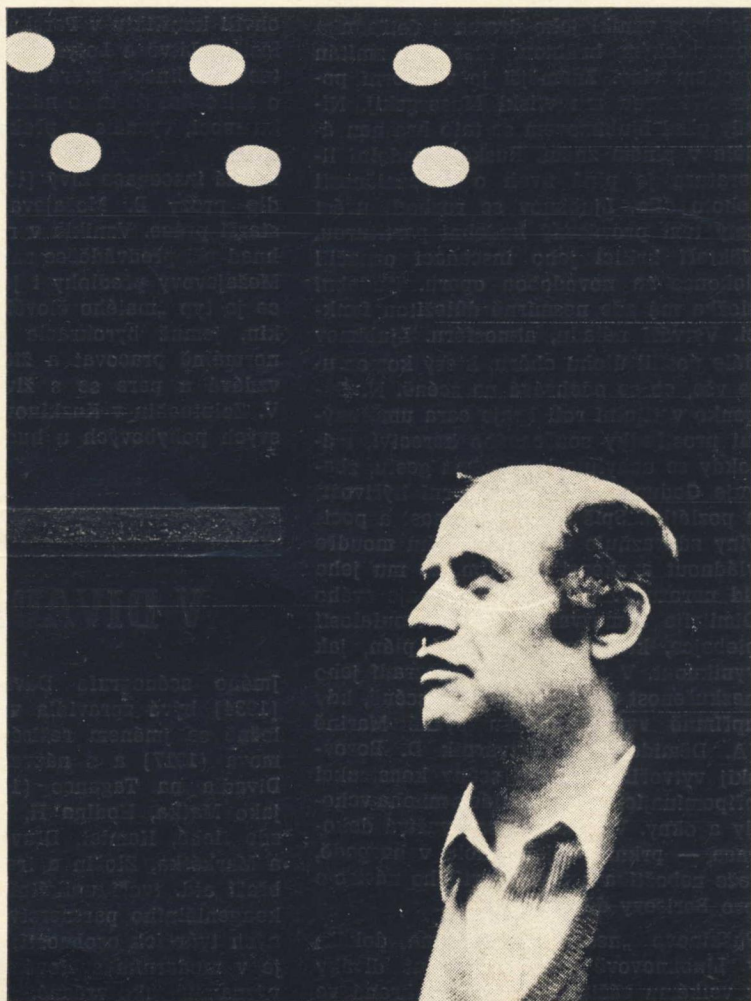
To je spojité. Pokud mi materiál sedne a je mi blízká jeho faktura, pokud vím, o čem je dílo napsáno a znám materiál osobně, je snazší vstoupit do věci a přijít na řešení. Mám rád krajní jednoduchost, která je takřka jasná všem na očích, ale nikdo ji nevidí, chápete? Je pro mne zajímavé nastavovat docela obyčejné věci z takových úhlů, že je divák náhle, nečekaně spatří tak, jak je ještě v životě nespatřil, třebaš je vidal stokrát. Mou snahou je objevovat pro známé,

všední věci jiné funkce než plní v běžném životě, aby tak znovu ožily.

— **Uvolnit všechny vpravdě netušené možnosti, jež vkládáte do své výpravy, je věcí režiséra. Ten k tomu ale nemusí být vždy disponován?...**

Zažil jsem takové případy. Po různých nedorozuměních jsem pro sebe učinil závěr, že dám-li souhlas k práci s určitým režisérem, musím se snažit přiblížit se jeho stylu a ne tomu, co po mně on sám žádá. Režiséři totiž někdy pod dojmem inscenací Taganky chtějí, „aby to bylo tak nějak jako na Tagance“. Zprvu jsem se jim snažil vyhovět, jenže oni pak nevěděli, co si s takovou výpravou počít. Scénografie Taganky představuje totiž poměrně složitý systém. Ejzenštejn chápal ve dvacátých letech divadlo jako „řetěz atrakcí“ a my v určitém smyslu vybavujeme inscenaci obdobně tvárnou, dynamickou výpravou, jež musí žít společně s herci; žít, proměňovat se a fungovat zároveň s vývojem hry nebo inscenace. Cizí režiséři vidí až hotovou inscenaci, až výsledek. Sám tvůrčí proces neznají. Jejich režijní myšlení je často úplně jiné. Vymyslel jsem podle jejich přání dynamickou výpravu a pak jsem cítil, jak se jí vnitřně doslova vzpírají a nejsou s to ji organicky rozvíjet. Potom je málo platné, že vás materiál třebaš i uchvátil; konečný výsledek nemá šanci. Má-li prostě režisér jiný způsob

Scénograf David Borovskij  
Divadlo na Tagance  
foto: Pavel Hroch





myšlení, je třeba jej vyhmátnout a vložit do výpravy to, co odpovídá jeho divadelnímu citění.

#### — Odmítáte nabídky?

Ano. Příčiny bývají různé: termíny, nezajímavé divadlo, nezajímavá hra anebo zajímavá hra, kterou ale já necítím... Odmítám, když to není můj materiál nebo když vím, že bych ho nemohl udělat tak, jak si představuji.

#### — Výpravu k dramatizaci Goldingova *Pána much* v Dodinově režii v leningradském Malém činoherním divadle jste, pokud vím, tvořil s jistými pochybnostmi?

To byla těžká práce, protože se mi do ní od začátku příliš nechtělo... Podstata románu, jeho základní smysl tkví v tom, že je celý model postaven na malých dětech. A já do teď nechápu, jak to mohou hrát dospělí. Dodnes si myslím, že se to na divadle nedá udělat. Tedy — v divadle je možné všechno, to nevyklučuji, ale tohle jsem v sobě dosud nepřekonal. Na druhé straně pro mne bylo zajímavé zkusit pracovat s Dodinem. Naléhal na mne a prosil, a já podlehl... Vlastně nevím, jestli se inscenace povedla, ale nějak si do teď myslím, že ne...

#### — Co pro vás znamená herec?

Herec? S tvrzením, že herec je v divadle to nejhlavnější, se nepřu (aniž tím ovšem deklaruji psychologické divadlo), protože to tak skutečně je. Existují divadla, která míní, že sice není špatné, je-li i vše ostatní kolem herce dobré, avšak že se zase tolik neděje, když tomu tak není, protože herec je hlavní vrchol. Jenomže já si myslím, že v divadle je hlavní všechno. Věnuji stejnou pozornost všemu, co tvoří divadlo divadlem — zvuku, světlu, rytmu atd. V divadle na vás přece působí úplně všechno!

#### — Mnohé inscenace na Tagance začínají působit na diváka ještě dříve, než vstoupí do hlediště, jakými rozehrávacími prology. Co vás na ně s Ljubimovem přivedlo?

Jsou inscenace, které si žádají něco navěc, nad svůj rámec. U nás v divadle jsme se o to snažili — někdy více, někdy méně zdařile. Toužili jsme rozšířit, zvětšit, umocnit účín inscenace. Ljubimovovi v jeho nejlepších dobách bylo všechno málo. Vytýkali mu, že nadsazuje, nadužívá prostředky divadelního působení, ale jemu se pořád zdálo, že se mu jich ještě nedostává. Sdílel vždy názor (a sdílí ho dosud), že člověk, který přijde do divadla, musí být ořesen anebo rozněhán, cokoli, jenom nesmí zůstat lhostejný. Účín musí být co nejsilnější. Divadlo přece musí účinkovat jako divadlo! Intenzitě diváckého prožitku lze napomáhat už před začátkem představení. Už ve chvíli, kdy divák překračuje práh divadla, má být vtahován do budoucího představení, má vstřebávat jeho náladu, atmosféru, tajemství anebo naopak jeho dokumentární neúprosnost, jak kdy. Máme takové heslo: každý žánr je dobrý, kromě nudného.

Vlasta Smoláková

## PĚSTUJME SVOU ZAHRADU

Tímto vybidnutím končí Voltairův Candide, když byl prošel mnoha podivnými dobrodružstvími a na „nejlepším z možných světů“ inkasoval jeden kopanec za druhým. Zní to snad až moc krotce, docela jistě se toto heslo neobjeví na transparentu v žádné demonstraci, ať už se koná za cokoli proti čemukoli, zato pro život je výborné: obrací pozornost od iluzí k nezbytnosti.

Zahrada, kterou pěstujeme také na těchto stránkách, se jmenuje amatérské divadlo pro děti. Děláme to dlouho, takže máme už ze všech stran ohledán a potvrzen fakt, že je to zahrádka velmi odlehlá, díky tomu zanedbávaná, že má dost zaplevelených koutů, a že nejhůř je na tom oblast dětské dramatiky, tedy textových podkladů, z nichž mohou vyrůstat inscenace, určené dětskému obecenstvu. V tomto koutku se vyskytují totiž v neprůstředné směsi plebejné relikty předšuků ještě c. a k. rakousko-uherských, kšeftářských kýčů prvorepublikánských, vysušených preparátů sorelových (pro ty mladší: Sorela byl kdysi oblíbený prostředek pro růst vlasů, později tak byla v důvěrných kuloárech nazývána zvlášť zdařilá díla socialistického realismu), a neprosto zmatečnického modernismu postso-relového. Z toho ovšem také plyne dost vážná obava, že ani v okamžiku, kdy vymeteme ze všech koutů zbytky totality a v plné parádě vstoupíme do Evropy, tato zahrádka nerozkvete. Možná, že tomu nebude někdo věřit, ale je to tak: tato oblast byla vždycky natolik odlehlá, že ani nejtvrděší normalizace posledních dvaceti let do ní příliš nezasahovala. Strážci pravověrné ideologie odtud odstranili stručně řečeno znamení kříže, kterého se báli víc než čerta, to je pravda, ale jinak si uvědomili, že prostřednictvím pohádek pro děti se kontrarevoluce nejspíš plížit nebude, a pustili je z hlavy. S úlevou, protože jinak stejně v oblasti kultury nevěděli, kam dřív skočit. Tu a tam se sice vyskytl bdělí a ostražití pedagogové, kteří upozorňovali, že i tyto pohádky mohou být zrádné, ale protože šlo jen o děti, neměly jejich hlasy nebezpečnou váhu. Po pádu totality můžeme konečně vrátit dětem i prostřednictvím divadla krásné křesťanské legendy, ale i tak se budeme nadále potýkat s tímže nánosem starých předšuků a s vytrvalým podceňováním divadla pro děti, jako jsme se potýkali dřív, jako se několik Don Quijotů potýkalo dvacet, čtyřicet, sedmdesát ba sto let před námi. Přísí tyto řádky ve víře, že ještě existují amatérské soubory, které mají kde zkoušet a kde hrát. A je docela dobře možné, že právě teď si uvědomují mnohem silněji než dřív zřejmý fakt: v divácký nejspíš době jediným bezpečným a věč-

ným obecenstvem jsou děti. Ovšem také obecenstvem nevýnosným — což znamená, že v dohledné době kromě tří-čtyř specializovaných divadel, na které se snad přece jen sežene dotace, vymizí množství profesionálních podniků, určených dětem, prostě proto, že na ně nebudou peníze. Těžiště divadelních nadějí našich dětí se tím přenesou na amatéry, kteří přece jen potřebují těch peněz nepoměrně méně. Odmítnou-li amatéři tento úkol, nesetká se většina našich dětí s „opravdickým“ divadlem vůbec, a je dost pravděpodobné, že mnozí z nich k němu nenajdou cestu ani v dospělosti. Z velmi prostého důvodu: nebudou vědět, co to je divadlo. Znájí divadlo z televize, kde jim splývá s biákem, a netuší, že je místo, kde mohou vidět herce živé, a že to je něco úplně jiného, než barevné stíny na obrazovce. Zůstanou tak — ne svou vinou — po celý život okradeni o nejprístupnější ze všech umění.

Splnit tento úkol ovšem nebude snadné. Náš notoricky známý nedostatek kvalitních dramatických předloh nejen že nadále trvá, ale je čím dál tím hrozivější. Stagnace je momentálně naprostá. Kdo by také, prosím vás, v dnešní bouřné době pomýšlel na něco tak nepatrného, jako je hra pro děti, kterou nikdy nikdo pořádně nezaplatí ani jinak neocení? K dispozici amatérským dramaturgům zůstává pouze stará zásobárna, v níž se kolem jedné relativně slušné hry hromadí dvacet špatných, zásobárna různých strašidylek, čertů Makrelů, brejlatých či prolhaných princezen, nejrůznějších patálií, starých hanswurstiád, bez ladu a skladu nalakovaných na moderně, k uzoufání stereotypní defilé opakujících se příběhů i postav, které znakovost klasických pohádek dávno ztratily, ale nový význam nenašly. Je to fond, který má opravdu velice daleko k tomu, aby mohl být nazván zlatým. Ale co horšího — má také čím dál tím méně šance úspěšně konkurovat jiným zdrojům zábavy, jaké mají k dispozici dnešní děti. Ta propast se úděsně rychle prohlubuje. Dnešní děti přijímají neskonale víc informací o životě jako takovém než generace předchozí — a tím nemyslím sledování „zakázaných“ pořadů v televizi, ale informace docela legální. Poslouchají „dospělou“ muziku, shánějí efektní videoklipy, klipy počítačů už pro ně nejsou španělskou vesnicí, a pokud vůbec čtou, mohou číst kvalitní literaturu. Nutit je, aby se bavily duchaprázdným příběžekem, roztaženým spoustou zbytečných řečí z přirozených deseti minut na hodinu, je vlastně absurdní. Přesto to vytrvale děláme a s povznášejším vědomím jakési služby ve skutečnosti vytrvale degradujeme v dětských očích divadlo. Vždy zdvořile



dětské obecnostvo nás mate tím, že to nedává najevo hned, vychází vstříc, oceňuje naši snahu pobavit, ale zároveň si do svého povědomí zapisuje divadlo jako staromódní dětinskou zábavu ještě tak pro mrňata.

Jedna z cest kudy ven ze zamřelého ovzduší specifické dětské dramatiky je radikální obrát, pohled z protilehlé strany, z divadla dospělého. Musíme se vzdát předsudku, že pro děti jsou na divadle vhodné jen pohádky, a uvědomit si jen tu nejnutnější „specifiku“, která odlišuje dětského diváka od dospělého, a pod tímto zorným úhlem pak probrat odkaz světové i naší divadelní klasiky. Děti potřebují především zřetelný, akční příběh, v němž musí být jasné vzájemné vztahy postav, a charakter, prozrazované jednáním, ne řečením. Nepotřebují filosofování a samozřejmě není nutné předkládat jim erotiku jako problém (po obrazech lásky, milostného citu naopak velmi touží). A nemají rády smutek a chmuru. To je vše — je až s podivem, kolik her klasického odkazu těmto požadavkům vyhovuje, od Sluhy dvou pánů po Kavkazský křídový kruh například. Ale hlavně: od Macháckových Ženichů, od oblíbených veseloher Klicperových přes všechny Tylovy báchorky k Lucerně a k Našim furiantům — proč ne? Co je na těchto hrách tak složitého, aby tomu dnešní děti tak od devíti let nahoru nemohly porozumět? Jistě, některé významové přesahy a zobecnění jim uniknou, ale pohybují-li se v bohatém příběhu srozumitelných lidí, budou uspokojeny.

Takový Strakonický dudák je přímo vzorová hra pro děti. Všechna její témata — věrnost, domov, mateřská láska — jsou jim velmi blízké. Mají tu hrdinu, který není bez bázně a hany, je nucen se neustále rozhodovat, je živý a sympatický. Je to hra rušná, děj letí kupředu, přitom je v něm dost místa jak pro veselí, tak pro pohádkovou fantastiku. Macháčkovi Ženichové nebo Klicperův Hadrián z Římsů, obdoby komedie del' arte, poskytují příležitost pro rozehrání veselého otevřeného divadla, které na rozdíl od současných beztvarych taškařic může mít styl a řád skutečného divadelního díla. Paní kněžna v Lucerně svádí mlynáře tak decentně, že věru není třeba obávat se morální úhony. A jinak je tato česká ozvěna Snu noci svatojánské se svým duetem vodníků, se svými muzikanty a krinolínou paní kněžny, se zlým panem správcem a statečným mlynářem pro děti jako stvořená. Dokonce tak, že to, co trochu vadí dospělým, totiž pateticky vlastenecký závěr, dětem vadit nemusí: na kouzla jsou z pohádek zvyklé jako na samozřejmost, a to, co mlynář hájí, nejsou planá slova, ale docela konkrétní Hanička, schovaná v lípě. A Naši furianti, ta momentálně až nepříjemně aktuální hra, bude děti docela jistě zajímat. Z hlediska dramatické techniky je totiž znamenitě napsaná a nevím, co by jim mělo být nesrozumitelného na té hádce, kdo bude ve vsi ponocným, kdo na koho se víc

vytáhne a konečně na té kriminální zápletky s paličskou cedulí, která je tak půvabně jednoduchá.

Samozřejmě, hrát tyto hry znamená, zapracovat si pořádně, to se nedá odbýt levou zadní, jako se odbývají „specifické“ veselohříčky. Ale pro děti hraje dost souborů, které hrají zároveň pro dospělé, takže vlastně tu solidní práci divadelní by měly znát. Stačí jen si opravdu uvědomit, že děti na ni mají právo také.

Alena Urbanová

## ZASTAVENÍ VZPOMÍNKY NA SOUČASNOST

Na přelomu února a března uvedla Činohra Národního divadla Shakespearova Krále Leara v režii Barryho Kylea, člena Královské shakespearovské společnosti a šéfrediséra Shakespearova divadla ve Stratfordu nad Avonou. Nebyl jsem — tuším — sám, kdo odcházal z představení této hry s myšlenkami a pocity ne příliš nadšenými. Přímochař a zjednodušující explikace, která sevře text do řečiš tématu totalitní moci a politiky — a aby nebylo pochyb tak výpravou, kostýmem a rekvizitou ono téma ještě realizačně vročí do dneška — má v sobě skutečně příliš mnoho problémů. A tak jdu z představení Krále Leara nespokojen, přemýšlím o tom proč a nemohu se těch myšlenek zbavit. Vleču je za sebou a v sobě den po dni. A najednou se někde dočtu, že existuje divadelní studio Grál, které hraje Becketta: Poslední pásku a Konec hry. V jednom večeru. A v tom okamžiku se vynořují útržkovitě jakési souvislosti, ledacos se začíná spojovat. Už nejde o jedno představení a jeho podobu a problémy. Ten Beckett jako by kladl — či lépe: nutil klást otázky jinak, jako by neodbytně vnucoval cosi, co přesahuje od situace divadelní k situaci životní. A — ať se tomu bráním jak chci, neboť nic není horšího než minulostí poměřovat současnost — vyvolává vzpomínky na šedesátá léta, kdy jsme jej začínali hrát. Ne, skutečně nechci jakkoliv srovnávat to, co je, s tím, co bylo. A už vůbec nehodlám současný divadelní vývoj nahlížet čímkoliv z vývoje předešlého. Spíše — řečeno s Karlem Koskem — vzpomínám na chvíle a okamžiky, kdy „kultura vysunula do popředí takové podstatné momenty lidské existence jako je groteskní, tragické, směšné, absurdní a tak dále.“ Asi se snadno shodneme na tom, že tyto momenty jsou koneckonců vždycky podstatnými a také věčnými tématy, jež se dotýkají lidské existence. Jenže — marná sláva, asi to

už tak bude — jsou doby, kdy kultura má na to, aby to se vši naléhavostí a také sugestivností vyslovila — a jindy jí síly k tomu nestačí. Ten proud, jemuž se posléze dostalo pojmenování „absurdní drama“, jenž se zrodil v padesátých letech (1950 Ionescova Plešatá zpěvačka, 1953 Čekání na Godota) a jenž se k nám dostal o desetiletí později, byl pro divadlo nárazem, jenž je přinutil — a také mu k tomu dal velkou šanci — vstoupit do této vody, rozevřít velkou část problematiky, o jejíž existenciální substanci se nedalo ani na vteřinku zapochybovat. Pravda, ještě na počátku jsme mohli před ním zavřít oči, nevzít některé skutečnosti na vědomí. Plešatá zpěvačka se dala vyložit a uchopit také jako brilantní parodie na realisticou hru, jež se vysmívá logice a pravděpodobnosti jejího dialogu, falešnosti sylogismů, zkresluje je k absurdnosti a nakonec tak obrací vzhůru nohama pojetí „pravdy“ a „skutečnosti“ v divadle. Podobně Lekce (1951) mohla být vzata jako útok na jazyk demagogující jeho účinnost doslova jako hmotnou zbraň, zatímco v Zidličích (1952) se jazyková problematika stala záminkou pro zobrazení totální neschopnosti komunikace. Tohle si nevymýšlím, tohle bylo kdysi o Ionescových hrách, které zakládaly fundament „absurdního dramatu“ napsáno. Ještě — možná — nemusel být učiněn onen neúprosný skok k samotné dření existence člověka i dramatu — nebo chcete-li jinak: člověka v dramatu. Ještě snad bylo možno doufat, že se dá vyváznout z nemilosrdných kleští svírajících lidské bytí v samotném jeho gruntu absurditou. Tedy jedním z těch velkých momentů, jež je kultura schopná nastolit.

Ale jestli snad v to někdo doufal tváří v tvář oněm prvním Ionescovým hrám, jestli někdo — v čase, kdy k nám „absurdní drama“ začalo přicházet — myslel, že se té existenciální tíhy zbavíme jako Nosorožcem (1960), když jej zabalíme do jakéhosi polopolitického a poloideologického hávu, pak musel zanechat všech těchto nadějí, když se vážně a seriózně seznámil s Beckettem. Neboť já a jeho dílem bylo z jistého hlediska drama jako jeden z literárních druhů a také jako inspirátor a součást jednoho z divadelních druhů (dramatické divadlo, v češtině pro to máme název činohra) dovedeno k jednomu z vrcholů — a zároveň — přízně si to — i ke svému konci. Což samozřejmě organicky souviselo a souvisí s oním momentem absurdity lidské existence.

Od okamžiku svého zrodu v dávném antickém Řecku stálo drama na principu jednání. A aby jednání bylo vskutku dramatickým — to jest splňovalo podmínky, které konstituují jak druh literatury, tak druh divadla — potřebovalo z hlediska postavení člověka ve světě zdůvodňovat a předvádět smysl lidského jednání. Neboť jednání jako svobodné a nezávislé rozhodnutí člověka, individuality, subjektu k nějakému činu jest onou kategorií, která činí drama dramatem. To je sama



podstata jeho bytí. Jeho existenciální problém. A přesně tohle Beckett nemilosrdně, zásadně a vlastně i definitivně odstranil. Ať vezmete do ruky kterýkoliv slovník, tak vždycky slova absurdita, absurdní jsou vyložena česky jako nesmysl, nesmyslnost. Neboli: jestliže drama sděluje, předvádí, skutečněje jednání jako cosi, co má nějaký smysl — ať už dopadne jakkoliv — pak „absurdní drama“ právě tenhle smysl rasantně a rozhodně popírá. V některých textech — přesněji: ve dvou, v Čekání na Godota a v Konci hry [1957] dovode Beckett místrně napsat dramatickou situaci jako onen rozpor, jenž není možné řešit jinak než rozhodnutím k jednání. Asi bychom jej obecně i společně mohli označit jako zoufalství z lidské situace. Nezbyvá, než jednat — či lépe: než doufat a věřit, že se dá najít nějaké jednání, které má smysl a které do toho zoufalství vnese naději. Jenže pro Becketta žádné takové jednání neexistuje. A tím je u konce i drama. Samozřejmě — přijmeme-li toto stanovisko.

Není a nebylo by příliš těžké ukázat, že jistou — nikoliv malou a nikoliv nepodstatnou — částí české dramatiky bylo přijato a modifikováno na naše poměry. Ale to už by byla řeč o něčem jiném. Vzpomínám této skutečnosti jenom proto, abych takto letmo a jen zmínkou potvrdil a prokázal, jak velký vliv mělo „absurdní drama“ na naše divadlo a jak je nemilosrdně a přitom nádherně velkoryse posouvalo do sféry, v nichž — mohli to tak říci — se hrálo o vše. Nebo chcete-li jinak, méně obecně a metaforicky: v nichž se prověřovaly, rozvíjely a zase likvidovaly četné představy o divadle i o člověku a jeho postavení ve světě. Tedy — abych připomněl to, co už jednou bylo řečeno — přemýšlelo se o filozofii divadla a tohle přemýšlení bylo samozřejmě i přemýšlením o poslání — promiňte to vznešené slovo, ale zdá se mně být na místě — kultury uprostřed problémů jednotlivce, společnosti, lidstva.

Je čas — a snad to už nyní půjde — navázat na úvod tohoto Zastavení. Snad stojí zato připomenout, že Král Lear — podobně jako i některé další Shakespeareovy tragédie — už před několika stoletími velice zpochybnil smysl lidského jednání. Ostatně — o čem jiném je Hamlet, princ dánský? Jistě — Král Lear je také o moci a politice. Ale rozevírá ještě další problémy, jež jsou oněmi „podstatnými momenty lidské existence“. A o tohle asi jde. Nebo — abych si nedělal příliš velké nároky mluvit za jiné, dokonce, nedej bůh, za celé divadlo — myslím si, že o tohle jde v našem divadle především. Současný společenský vývoj zajisté nutně vysouvá do popředí problémy a otázky ekonomické a politické, v nichž není možné nevidět i zápasu mocenské. A do této reality přítomnosti vstupuje dědictví minulosti. Takže tohle všechno může být „předmětem zobrazování“, který inspiruje divadlo. Můžeme nazvat Leara jako brutální, bar-

barský, nelidský boj o moc, jenž rozpoutává v člověku běsy a zanechává po sobě jenom spoušť, zbořeníště. To je zkušenost, již máme za sebou a již nadále — v jiné podobě a poloze — prožíváme. Ale může nám to stačit? Je tu něco či někdo, kdo by podněcoval kulturu teď, v této chvíli divadlem a na divadlo vynášel otázky, které jsou oněmi věčnými a zároveň vždycky aktuálními otázkami lidské existence a tedy i smyslu kultury a divadla? Je tu cosi či kdosi, co nebo kdo ono přemýšlení o filozofii divadla provokuje, činí ji konečnou měřítkem, které se prolíná a rozpouští do všeho divadelního konání a dění?

Přesně touto souvislostí mně do přemítání o představení v činohře Národního divadla vstoupilo ono zjištění, že se hrají dva Beckettovy texty. Neboť jsem si uvědomil, že podnikáme-li tento návrat, pak bychom jej neměli podnikat jenom proto, že můžeme hrát něco, co doposud bylo zakázáno. Tento návrat by mohl mít daleko větší význam a vliv. Protože ač třeba nenacházíme odpovědi na ony otázky, jež jsem tu na konci minulého odstavce položil, pak divadlo si tyto provokace i inspirace ve svém jazyku trvale nese. A přicházejí situace, kdy je třeba se k nim vrátit. Takže nešlo o vzpomínky na minulost, ale o vzpomínky, které míří k současnosti. Neviděl jsem zatím představení oněch Beckettových textů, ale půjdu na ně s pevnou vírou, že v sobě mají cosi, co vede rozhovor o bytí člověka i divadla. Neboť jinak asi těžko přesvědčíme alespoň část diváků, že divadlo je čímsi, co může zmnožit jejich síly, stát se antropologií i ekologií kultury.

Jan Císar

P.S. O divadelním studiu Grál, které uvádí oba Beckettovy texty, připravujeme materiál do osmého čísla Amatérské scény.

redakce

## K TEKTONICE KRUHU

V roce 1943 vychází Camusův Mytus o Sisyfovi.

V lednu 1953 má v Theatre de Babylon premiéru Čekání na Godota.

V roce 1962 inscenuje Brook Krále Leara.

Deset let obcoval Zarathustra s chladným sluncem, orlem a hadem. Pak sestoupil, aby lidem zvěstoval smrt starého Boha. Člověk, odmítaje předpoklad nadsmyslnosti a její určující funkci, se obrací k sobě. Vidí se jako neomezená

vůle k moci, jako kruh nicoty a naděje, jako kruh vzestupu a pádu. Je věčným návratem, který ústí do tektoniky kruhu. Sisyfos je z vůle bohů odsouzen, aby valil balvan k vrcholu. Na samém vrcholu se skála zřítí k samému úpatí hory. Sisyfos sestupuje, aby pokračoval ve svém úsilí.

Sisyfos prožívá touhu i muka. Pro Camuse je nejzajímavější na sestupné dráze. Zde ví co dělá i proč to dělá. Tím je silnější než mrtvý balvan. Se svým osudem zápasí a naplňuje jej překonáváním. Neboť jím pohrdá. Když Sisyfos osud přijal, byl poslušen.

Když jej naplňuje prvotním úsilím a zví a zakouší, žije v tragédii.

Když svůj osud obhlédne a praví, že „vše je dobré“, pak vítězí. Jeho osud bytostně patří jemu. Překonal trest bohů, vzal život do svých rukou. Jde stále vpřed, neboť balvan je jeho trvalá výzva. Stal se jeho vášní. Mlčí a usmívá se. Jeho úsilí směřuje k horizontu, k němuž je mu směřovati. Je hrdinou. Hrdinou absurdity. Jeho úděl je proti rozumu. Kolik jen náhod v něm sehrálo svou roli!

Sisyfos přijme výzvu, neboť uděleným údělem pohrdá.

Sisyfos je světec bez Boha. (Václav Černý).

Tektonika Sisyfova kruhu je tektonikou zvláštní. Je to kruh rytý do hlubin země. Sisyfos se boří do bláta, zápasí o každíčkou píď země... a balvan volně padá k úpatí. Sisyfos sestupuje, s úsměvem vědoucího a pohrdajícího.

A opět...

Je to úsilí, nekonečné úsilí.

Sisyfovův úděl může být přerušen pouze smrtí.

Pak stane tvář v tvář vlastní zodpovědnosti za vlastní volbu. Bude prověřen potem, mozoly a krví. Tvář v tvář minulosti, složí počet ze svých činů.

Tektonika Sisyfova kruhu je jakoby přesně a přísně staticky určena.

V bodě úpatí vyrývá prohlubeň, k jejímuž překonání je třeba stále se zvyšujícího bezměrného úsilí. Na vzestupné dráze, vzhůru, je průrva směřování. Na vrcholu není plošina pro spočinutí, ale nejstrmější vyvýšenina. Je mimo pochyby nadlidské ji překonat.

Tektonika sisyfovského kruhu je dramaticky přerývaná.

Sisyfovské úsilí nezná monotonnosti kroků, ale zná skřeky vyluzované námahou. Je to drama.

Sisyfovův příběh má řadu předznamenání, z nichž každé jedno se stalo důvodem jeho odsouzení. Tyto příběhy si lze přičíst u Homéra.

Sisyfos o důvodech své klatby ví.

Není to pouhé zřetězení událostí.

Mytus o Sisyfovi je příběh.

Je to příběh s úvodem, statí a závěrem. Tento příběh má svou tektoniku, formu. Je to příběh duchaplný.



Čekání na Godota má své předznamenání víceméně zamlžené, uzávorkované, mlhavé. Je to jakoby nepřiběhový kruh. Je to jakoby trvalý nárok na příběhovou. Jakoby monotonnost událostí si vyžadovala statiku příběhu. Vladimír a Estragon žijí život v kruhu. Tektonika jejich kruhového přežívání je protínána jiným osudovým tvarem dvojice Pozza a Luc-kyho. Jejich osud má tvar spirály. Kružnice je bez začátku i konce. Spirála někde začíná, jinde končí.

Kruh má neomezené množství bodů; je vcelku lhostejné, kde začneme, vždy se k bodu počátku vrátíme.

Beckettovi hrdinové žijí v neustále se opakujících okamžicích. Je to život od okamžiku k okamžiku. Prostor jejich života má hodnotu nudy. Monotonnost žité nudy rozkrývá rozlehlost jejich postavení a jaksi samovolně poukazuje k obecnostem. Příběh jakoby absentoval a duch naléhá svými mohutnými křídly na duši. Duše by se ráda vykoupila příběhem.

V kruhovém žití je bod, od něhož musíme začít, kdy jsme byli vysláni na tuto dráhu života. Tento bod tedy proklejí; zavrhnou své zrození. Odmítnou své předznamenání. Odmítnou vyjavit důvody svého příběhu-nepříběhu. Je tu alespoň šance toto putování ukončit. Je to šance **volby**, angažování — šance dobrovolné smrti. Hrdinové Beckettova „příběhu“ nevolí, pouze spekulují. Spekuluji o trapnosti pádu kalhot, o nejistotě, zda by ten jeden byl druhým následován. Veikolepost ukončení života v kruhu, bez rizika volby, je nemožná. Takto pojímaná smrt může být pouze okamžikem mezi okamžiky. Kruh by šel naprázdno dál. Spekulace se proto postaví proti riziku činu. Obranou je útok — ironie. Takto kruh nemůže být rozetnut! — Duch jejich příběhu má bytostně jiný rozměr. Je to rozměr **čekání**. Odevzdané čekání na vychýlení z kruhu, na jinakost. Toto vychýlení nelze očekávat z kruhu. Impuls musí přijít **zvenčí**. Přetřhnout monotonní nepřetržitost okamžiků v okamžiku. Je to očekávání příchodu Godota. Proto je jeho příchod či pouhá zpráva o něm očekávána s takovým **napětím**. Toto napětí je dramatickou intencí v monotonnosti časové bezrozměrnosti ostatních okamžiků. Napětí má časový a existenciální rozměr: zní **kdy** přijde a dožijeme se vůbec jeho příchodu? Prostorová rozlehlost nudy je cílevědomě zabíjena. Zejména klaunstvím a klaunerií.

Zde je jakýsi moment volby a rizika. Volí nést na svých bedrech bídu světa, zhmotněnou ve výsměchu. Riskují vše: ke klaunům nemůže přijít Godot, ale cirkusový ředitel. „Pane ředitelé“... Godot by změnil kružnici jejich života. V tom je jejich naděje. Ale naděje žije **mimo** jejich kruhový prostor. Nadějí je posel-chlapec, jehož příchody a odchody a vůbec tvary jeho pobytu jsou jim přirozeně nejasné.

Nastane jednou okamžik (jsem v pokušení napsat netrpělivosti, ale to je příliš mnoho vášně v kruhovém životě bez volby, zde se spíš uplatní hysterie), kdy se Vladimír chlapce zeptá, jak že vypadá Godot. A pak se spolu doberou obrazu jakéhosi Boha naivní víry. To oba vyděsí. Vykročení z kruhu by bylo prosté. Aktem důvěry a víry. Aktem smyslu. Jejich dosavadní živoření, nuda a nezodpovědnost by v prostotě padly. Vladimír a Estragon však nejsou ani humatistickými Sisyfy, ani hrdiny Marcelovských dramát, v nichž se vášnivě hledá Bůh „u těch druhých“, kteří mlčí. Zázrak v prostotě se neskuteční.

Vladimír a Estragon nevolí. Jsou sami voleni, vrženi a tedy setrvávají. Jsou vězni svého osudu.

### Splynutí soumraku s jitem

Na kruhu není místa „výše“ či „níže“. Zvnitřku lze vše nazírat v její dannosti. Vše je zde poměrné. Vladimír a Estragon čekají na **událost**, která by je odtud vyvedla. Očekávají, jsou se svým údělem nespokojeni. Jejich **nitérné** směřování míří výše či níže, prostě **mimo**.

Chlapec se vzkazem od Godota přichází vždy navečer. Je v tom jistá logika — **dnes** již Godot nepřijde. Nečekejte! Oběma je dáno prožít celý den, aby v době, kdy čas má na kahanu, bylo řečeno, že opět ne. I tento čas je vlastně v kruhu. Naděje je buď největší či nejmenší. Jak se na tento okamžik kdo dívá. Nebo podle nálady, naladění. Se zužujícím se korydorem dne se blíží okamžik nejvíce či nejméně pravděpodobný. Je to dábelický bod: **dnes** již nepřijde v okamžiku, kdy jedna ze strukturace prožitku je v největším napětí. Přijde zítra — právě v okamžiku, kdy jiná strukturace prožitku je ve své největší rezignaci. Vladimír a Estragon bloudí v čase. Někdy jeho rozloha i místo je bez tvaru — jindy se snese noc v jediný časový bod.

Brook ve svých úvahách o inscenaci Leara hovoří doslova o tom, že lze v tomto příběhu zvolit **nahodilý bod**... abychom byli dovedeni do „mlýnského kola“, jímž Lear musí projít.

Charles Marowitz interpretuje Brookův záměr jako vizi, v níž prohlédnutí znamená slepotu, prohlédnout znamená oslepnout. Tektonika našeho kruhu se může uzavřít.

Od filosofické eseje k divadelní hře a inscenaci.

Vždy zhruba po deseti letech.

Je náš osud fatálně určen slepými náhodami?

Je v jakémsi nesmyslu nebo tkví v těžko proniknutelných hlubinách tajemství?

Nedostačuje tektonika kruhu nejméně dvojí pojetí osudu?

Sisyfos, Vladimír a Estragon, Lear? Poselství? Čin?

Beckett se narodil na Velký pátek.

Josef Vinař

## Fair play Karla Kříže

13. prosince letošního roku oslaví režisér Karel Kříž své abrahámoviny. Je tedy narozen ve znamení Střelce, o čemž svědčí i jistá ruka, kterou cítíme z jeho inscenací. Na pohled skeptik s úzkou tváří a senzitivníma očima, který působí velice rozvázným dojmem; přesto v něm tuším tajný sklon k donkichotství, s nímž se už vícekrát pokoušel pohnout divákovým svědomím. „Divadlo jako umění výrazně společenské je spoluzodpovědné za svou dobu,“ prohlásil ještě v časech, kdy bylo v Čechách blahým zvykem vyhýbat se každé odpovědnosti na dálku.

Pro jeho režijní tvorbu je příznačná otevřená hra s publikem, jemuž bez jakékoli snahy o iluzivnost dává poznat proces vzniku jednotlivých gagů a scén i mechanismus celého představení. Osobitým způsobem podněcuje fantazii diváka, přičemž je háklivý na každou divadelní lež a klišé.

Karel Kříž je mladoboleslavský rodák, cestu k divadlu nalezl ještě jako amatér v Turnově. Dva roky pracoval v továrně, později začal v Liberci studovat pedagogický institut. Bez divadla se však neobešel. V roce 1962 byl přijat na pražskou DAMU, obor režie. Během studia asistoval hned v několika divadlech takovým režisérským osobnostem, jakými byli kupříkladu Alfréd Radok a Jaromír Pleskot. Školu absolvoval v r. 1967.

Příštích patnáct let strávil v Divadle F. X. Šaldy v Liberci. Z nepřeberného množství inscenací vzpomeňme alespoň Arouťovy a Čechovy NEŠMRTELNÉ EVY, Gozziho KRÁLE JELENEM, Olbrachtova BRATRA ŽAKA, anebo Brunova SVÍČKAŘE. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let jsme v pražském divadelku Radar viděli dvě představení, která režíroval — Camusův STAV OBLEŽENÍ a SYNA TŘI MUŠKETÝRŮ od Pierra Henri Camiho. V té době začíná jeho spolupráce se scénografem Jaroslavem Malinou. Kříž inklinuje k týmové práci, divadlo je pro něj kolektivní tvorbou, založenou především na společném ná-zoru: proto poskytuje herci maximální prostor, věří na partnerství a vzájemnost v inspiraci.

Od 1. března 1982 získává angažmá v Městských divadlech pražských. Režuruje řadu úspěšných představení — SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ, AMADEA, BLÁZNIVOU ZE CHAILLOT. V jednom okamžiku jsem zapochyboval o jeho šťastné ruce, když sáhl po Radičkově MELE: komedii jsem pokládal za mrtvý text, příliš spjatý s dobou svého vzniku (1967). Kříž, který hru režíroval již před lety v Liberci, nalezl však v MELE aktuální podo-





Portrét režiséra Karla Kříže  
foto: Pavel Štoll

benství o tehdejší společnosti. Užil ironické zkratky a poněkud naivní Radičkovův humor rozvinul řadou chytrých gagů (např. digitálním číslováním opakovaných historek). Jako i mnohokrát později, přispěla ku prospěchu představení pohybová spolupráce J. Klára, dalšího stálého člena Křížova týmu. Křížův inscenační tým by nebyl úplný bez dramaturgyně Vlasty Gallerové, která s ním tvoří od libereckých let vyrovnanou dvojici v divadle i v životě.

V době, kdy prof. dr. Jan Císař zakládá svůj Spolek pro znovuzapálení Národního divadla, Karel Kříž coby host boří zkamenělou tradici první scény zevnitř — inscenací Shakespearovy komedie MARNÁ LÁSKY SNAHA, ruku v ruce se stabilními komplici a s muzikou Jiřího Stivína.

Rovněž pohostinsky režuruje v Národním Strindbergovu SLEČNU JULII, a později i v Realistickém divadle středověkou „zpěvobajku“ (chantefable) AU-CASSIN A NICOLETA. Při práci s překladem Hanuše Jelínka nalézá inspirační zdroj v Chvále bláznovství Erasma Rotterdamského. Díky hudbě Jana Klusáka uvede do pohybu celé jeviště a jednu postavu nechává ztělesnit až třemi herci. „Každý člověk má v sobě několik bytostí,“ vysvětluje.

V lednu 1988 zakotví v Realistickém divadle natrvalo. Dramaturgicky ho přitahují témata, v nichž nalézá analogii k celospolečenské mravní krizi. Uvádí Shakespearovu tragédii RICHARD II. a o rok později zprostředkovává pražskému publiku FIGARA, ba ve werichovském stylu sepíše hrdinovi hry jakýsi dopis: „Kdy jsi měl tu svatbu? Bylo to před jednou dějinnou katastrofou — a rozvod před druhou.“

Progresivní dramaturgie Realistického divadla zatím víří stojaté vody pražského divadelního života. První RES PUBLICA zazněla ze scény 27. října 1988. O rok později má premiéru druhá. „Cokoli jsme podnikli v dobách před 17. listopadem, činili jsme z etických důvodů,“ řekl mi Karel Kříž později. „Nikoho z nás nečekal honorář, pouze maléry. Jenže jsme cítili, že nelze dělat divadlo, pokud se na ulici páchá násilí.“ V pořadu RES PUBLICA II. ANEB JAK JSME TO ZAŽILI se poprvé po letech objevují zapovězená jména. Diváci, kteří se dostavili pomlácení z demonstrace, zapisují své pocity na pruhy papíru, jež obepínají sál. Pochopitelně zasáhne cenzura, leč za dvacet dnů v ulicích propukne revoluce. Smíchovští otevírají divadlo k dialogům přes rampu. A pak se neuvěřitelné stane skutkem: donkichoti zvítězí.

„Je únor 1990, poznamenává si Karel Kříž. „Zkoušíme Havlova Asanaci — hru, o jejíž uvedení jsme celé dva roky usilovali. Mnohé se změnilo. Zdá se, že to nejpodstatnější. Zkoušíme za stálého kladení otázek ... Dokážeme naplnit vidinu svobody, křehkou a tak snadno zasanovatelnou? Změnili jsme se MY?“ Havlovo alegorické drama je pro inscenátora vždy tvrdým oříškem. Kříž postupuje s příznačným smyslem pro mnoho- vrstevnatost a vnitřní tektoniku díla. Pozoruhodného účinku dosáhne zvýrazněním akustické stránky představení: zvýšené hlasy herců jako by v odmlkách propouštěly ozvěny myšlenek, jež se protagonisté snaží zamlčet či přehlusit.

Před revolucí připomínal úděl českého diváka procházku po vězeňském dvoře: za zády bdělého dozorce kultury — a repertoár domácí scény před sebou. Dnes jako by pozapomněl, že alespoň v některých divadlech nacházel svůj azyl. Karel Kříž proto vynalézá nové recepty, jak ho vlákat do hlediště. Inscenuje kupříkladu Topolovu HODINU LÁSKY a TRAVESTIE Toma Stopparda. Když dojde k tragickým událostem v Pobaltí, bleskurychle reaguje pořadem RES BALTICA ANEB: UŽ ZASE ...! Realistické divadlo praská ve švech, výtěžek je však věnován fondu na pomoc Litvě. „Během první demonstrace před sovětskou ambasadou mě napadlo poskytnout scéně to-muto pořadu,“ řekl mi. „Oslovili jsme celý soubor a vyzvali ke spolupráci každého, kdo je s námi stejného názoru. Vnitřní souhlas pokládám v takovém případě za základní předpoklad. Herce lze sice obsadit do role, s níž se osobně neztotožňuje, v pořadu našeho typu však nese na trh nejen vlastní kůži, nýbrž i svůj občanský názor.“

Karel Kříž patří k těm, kteří v rozhodném okamžiku neváhají. Každá další charakteristika mi připadá zbytečná.

Tomáš Pech

## SPIELBÜHNE LINGEN

Chci vám představit jedno amatérské divadlo. Nemůže se zatím pochlubit ani dlouhou tradicí a vlastně ani velkými uměleckými úspěchy. A přece je zajímavé, neboť je svědectvím o kulturním životě ve Spolkové republice Německo, o postavení kultury ve společnosti, o tom, jaké podmínky pro její rozvoj vytváří stát. Porovnání života jedné obyčejné amatérské scény s vlastními zkušenostmi může být zajímavé pro každého divadelníka.

Město Lingen není na stránkách Amatérské scény novým pojmem. Leží v Dolním Sasku, v kraji Ems. Od roku 1980



zde působí jako německá státní instituce Divadelně pedagogické centrum. Každoročně se zde konají mezinárodní festivaly amatérského divadla. V roce 1990 město hostilo I. světový festival dětských amatérských divadel, o němž referovala i Amatérské scéna.

Rozlohou i počtem obyvatel malé město pěstuje čilý kulturní a společenský život. Starají se o něj nejen kulturní a církevní spolky a soukromé iniciativy, ale hlavní tíha leží na vedení města. Paragraf 2 Dolnosaského obecního řádu totiž ukládá obci povinnost zřizovat podle svých možností a požadavků obyvatel sociální, kulturní a hospodářská veřejná zařízení. Město Lingen vzalo tuto povinnost velmi vážně. Je zde historické muzeum a největší hudební škola v Dolním Sasku se 4300 žáky. Centrem kulturního života je Dům profesorů, sídlo divadelního institutu. Konají se zde výstavy, koncerty, přednášky, semináře. Vstupné na většinu z nich je dobrovolné. V průměru navštíví každý obyvatel města některé z kulturních zařízení 9-10 krát ročně. Díky dobrému vlakovému a autobusovému spojení jsou kulturní akce určeny i širokému okolí. Kraj Ems vydává na kulturu ročně 7 milionů marek (ze státních prostředků). K tomu je nutné připočítat prostředky podnikatelské sféry (možnost odpisu daní), spolků, skupin a jednotlivců.

Dlouhou tradici má v městě divadlo jak profesionální, tak i amatérské. V r. 1806 vzniklo pod vedením studenta medicíny Univerzity v Lingenu Bernharda France Suermana z Harlemu „Milovnické divadlo“. Divadelní produkce jsou doloženy od r. 1810. Divadlo provozovaly také četné spolky např. evangelický dělnický vzdělávací spolek, katolický duchovní spolek, spolek železničářů a další. Nepřežily však vpád fašismu. Po druhé světové válce se vlastně začínalo znovu. Již v roce 1946 zde hostovalo městské divadlo z Osnabrücku a jsou doklady o činnosti amatérských scén. Od r. 1948 má Lingen profesionální loutkové divadlo (Haman-schen Puppenbühne). Divadlo Wolhelm-höhe, postavené v minulém století, sloužilo pro hudební divadlo, operu a operetu. Pro činnost technicky nevyhovovalo. V září 1977 byla proto v blízkosti starého divadla otevřena moderní, variabilní nová scéna. Způsobila doslova explozi. Hraje se zde nejméně jednou týdně. Poválečné amatérské divadlo mělo v 50. letech především podobu skupin hrajících v dolnosaském nářečí. Postupně se jím však přestávalo mluvit a skupiny zanikaly. Až do konce 70. let nelze mluvit o velké divadelní amatérské aktivitě. Výjimkou snad bylo pouze školní divadlo především na gymnáziu Georgianum. V roce 1979 proto město Lingen podniklo založení nové amatérské scény, nyníjší spielBühne, k níž od r. 1984 patří také mládežnická skupina. V r. 1982 vznikla další skupina tzv. Malá scéna při Ev. — luth. církevní obci.

V r. 1979 se tedy na veřejnou výzvu radnice sešlo čtyřicet lidí různého věku a

povolání a pod vedením dvou divadelních pedagogů prošlo „zahřívacím kolem“ amatérského divadla. Dnes má skupina 77 členů, z toho je 19 v mladé skupině. Jsou spolkem, který má volené jednáctičlenné předsednictvo (předseda, místopředseda, pokladník, jednatel, tiskový mluvčí mládežnické skupiny, umělecký vedoucí souboru, vedoucí obou skupin a další). Je kolektivním členem Zemského svazu dolnosaských amatérských scén a tím zároveň Svazu německých amatérských divadel (BDAT). Uměleckým vedoucím souboru je ředitel Divadelně pedagogického centra Norbert Rademacher. V repertoáru souboru jsou pohádky pro děti mj. Sněhová královna, Knauthova hra Jak chtěl král k měsíci, Brémští muzikanti, orientální Abu Hasan, Tygr a medvěd od Janosche, Pipi dlouhá punčocha A. Lindgrenové, Kästnerova Pünktchen & Anton, světovou dramaturgiu zastupují Lorca (mj. Dům Bernardy Alby), Dario Fo (Probuzení), Jean Cocteau (Krásná nepřítomná), Rosso di San Secondo, německou dramaturgiu mj. Hans Sachs, Goetz, W. Jens a další. Soubor nastudoval také jarmareční hry, vánoční hry, klauniádu, zabývá se neviditelným divadlem A. Boala, vystupuje při nejrůznějších společenských příležitostech (např. při kostýmové slavnosti na počest dolnosaského vévody Clemense Augusta) Práce mládežnické skupiny je především orientována na proces divadelní práce a výchovy, což nevylučuje veřejné produkce scénické i pouliční. Pracuje podle literárních předloh (mj. Strašidlo canterwillské), jedna skupina se intenzivně zabývá divadlem masek, další se věnuje technikám A. Boala např. divadlu soch, divadlu fórum. Nevychýbají se ani kabaretu a loutkovému divadlu. Mimo chodem členský příspěvek spolku (za řádné členství — existují ještě příspívající členové) činí pro dospělého výdělečně činného 10 marek ročně, pro člena bez příjmu 5 marek, mládež do 16 let platí 3 marky. Jsou možné čtvrtletní splátky. Soubor hostoval v Rakousku (St. Pölten), Nizozemí (Almelo), Francii (Nancy) a Japonsku (Yokohama).

Využila jsem příležitosti a položila za čtenáře Amatérské scény dvě otázky: dr. Ernestu Sondergeldovi, prezidentovi BDAT a Norbertu Rademacherovi, uměleckému vedoucímu souboru.

Pana Sondergelda jsem se zeptala, co amatérské divadlo znamená pro člověka. „Hraní divadla je koníček“, říká pan prezident a pokračuje. „Je to však koníček, který si žádá celého člověka. Za to mu nabízí možnost být někým jiným a přináší mu radost. Probouzí jeho fantazii, sociální uvědomění a tvořivé síly. Je to zážitek z první ruky pro celý život, od dětství až po stáří. Divadlo je také společenstvím, v němž je jednotlivec odpovědný kolektivu. Dává zažít úspěch“.

Pana Rademachera jsem se zeptala, co si myslí o roli uměleckého vedoucího souboru. Zde je jeho odpověď: „Jeho úkolem je sbírání myšlenek, názorů, hledání společného rámce. Měl by nabízet,

podněcovat, pomáhat, kde je třeba. Touto metodou otevírá velký fundus amatérského souboru, z nějž může být rozvíjena i režijní koncepce. Pro mě nejsou amatérští herci marionety, s nimiž mohu libovolně pohybovat. Jsou to osobnosti se svými vlastními přístupy. Musím je dobře znát a respektovat. Podle mého názoru tato specifika neprofesionální divadelní práce téměř vylučuje profesionálního tj. hostujícího režiséra. Ten totiž pozná možnosti a kvality amatérského kolektivu až po nastudování hry, tedy po ukončení procesu, nikoliv před jeho začátkem. Samozřejmě, že profesionální režie může přinést umělecký úspěch, avšak to není hlavním cílem amatérského divadla. A troufám si prohlásit, že bez výjimky každého.“

Pokud vás spielBühne zaujala, můžete souboru napsat (spielBühne Lingen e. V., Friedensweg 32, 4450 Lingen (Ems)-W-BRD).

Lenka Láznovská



## OCHOTNÍCI SOBĚ ANEB PŘILOŽÍTE CIHLÍČKU?

V polovině minulého století se po vlastech českých vybíralo na Národní divadlo. Dávali — jak se píše v učebnicích — bohatí i chudí. Ten zaplatil jedno okno, jiný aspoň cihlu, jen aby věc národní kultury dobrého došla a český jazyk mohl zaznívat z jeviště. I dnes nastává situace, kdy to s divadlem a zejména amatérským nevypadá příliš růžově. Vyschly zdroje financování a nově si zkrátka budeme muset vytvořit.

Na loňském Jiráskově Hronově vystoupili zástupci Amatérské divadelní asociace s výzvou k vytvoření Fondu amatérského divadla, který by představoval finanční jistotu pro pořádání různých přehlídek, umožňoval ediční činnost a poskytoval formou úvěrů či nevratných příspěvků prostředky na tvorbu inscenací.

Od té doby vedla ADA jednání se zástupci různých institucí, nikde se nasetkala se záporným stanoviskem a leckde byl i příslib od Fondu příspěvek.

Dne 25. února 1991 byl Fond amatérského divadla zaregistrován na odboru školství a kultury Obvodního úřadu v Praze 5 a v březnu byl u Komerční banky v Praze zřízen účet č. 74237-26938-021 FAD ADA, Komerční banka, pob. Praha 2, Václavské nám. 42, Praha 1.

Lenka Smrčková



## K dramaturgii divadla poezie (13) S Josefem Hiršalem "na kafi,,

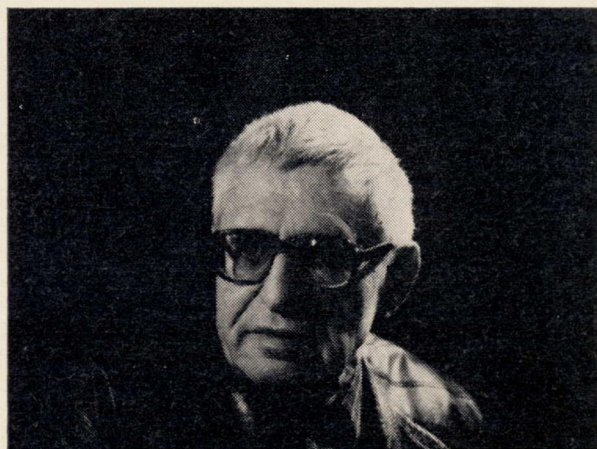
Josef Hiršal, narozen 24. 7. 1920, básník, tvůrce konkrétní a vizuální poezie, autor prací pro mládež, překladatel z němčiny (Morgenstern), z angličtiny (Poe) a ve spolupráci s jazykovými odborníky také ze švédštiny, francouzštiny, španělštiny, čínštiny a dalších jazyků. Básnický debutoval v r. 1937 v časopise Mladá kultura, knižně v r. 1940 sbírkou Vědro stříbra v Halasově edici První knížky. V mladých letech člen básnické skupiny kolem Kamila Bednáře, z níž se v prvních letech poválečných vytvořila skupina Ohnice. Od r. 1969 byl tento autor, zastoupený v řadě zahraničních antologií moderní poezie, soustavně vymazáván z kontextu české literatury. Signatář Charty 77, autor významných vzpomínkových knížek Vínek vzpomínek a připravovaného Letu let.

Na kafi jsem se s Josefem Hiršalem sešel, protože jsem se chtěl mnohé dozvědět. Mnohé jsem se chtěl dozvědět proto, abych svůj cyklus článků dotáhl až do současnosti. Pili jsme v obyčejné kavárně průměrné pressu a povídali si. Tedy já jsem spíše naslouchal, jenom jsem občas něco nadhodil, abych se dozvěděl to, co jsem se dozvědět chtěl. Tyhle své repliky v článku nepoužiji, zprostředkují vám raději jakýsi monolog Josefa Hiršala, moudrého a zkušeného člověka, který mnohé pamatuje, mnohé vytvořil a mnohé vytváří i nadále. Jenom lituji, že musím ten monolog trochu přizpůsobit svému cyklu a určenému rozsahu. Spousta věcí, o kterých jsem se rovněž doslechl, se mi sem prostě nevejde, i když vyškemrám o stránku víc.

Život je vlastně trochu náhoda. Mne zásadně ovlivnilo to, že jsem po absolvování učitelského ústavu nedostal místo a pracoval jsem na lesní správě nedaleko Prahy, u Unhoště. Každou neděli jsem jezdil do Prahy a stýkal se tu s těmi, kdo mě v životě zásadně ovlivnili — s Kamilem Bednářem, s Bohuslavem Brezovským, se Zdeňkem Urbánkem. Navázal jsem tehdy pevné, celoživotní kontakty, psal jsem básně, už jsem také vydával. Takový souběh do určité míry náhodných okolností člověka formuje a pro můj další život měl zásadní význam.

Pokud jde o básnickou tvorbu mé generace, za její největší představitele považuji Ivana Blatného, Jiřího Ortena a Josefa Kainara. Osobně na mě měly rozhodující vliv především dvě osobnosti — za války Kamil Bednář a tak od roku 1950 Jiří Kolář. Pokládám je oba za velké básníky. Bednářova pozdější tvorba je slabší, ale jeho válečné sbírky (Kamenný pláč, Po všech svatbách světa) jsou velmi zajímavé a jejich poetika je

Josef Hiršal — portrét  
foto: archiv



velmi osobitá. Bednářova poezie byla rozhodně něčím generačně novým. Ale opakují, že pro mne nejmilejší činy mé generace jsou Ortenovy sbírky a tvorba mladého Blatného a mladého Kainara. Typický Blatný je pro mne Blatný melický ze sbírek Paní Jitřenka a Melancholické procházky. V pozdějších básních exflových se projevuje i jakási grafomanie, kterou ovšem zcela chápu. Blatný si v tom anglickém ústavu psaním vlastně tak trochu zachraňoval život a propasal tam celé noci. Některé ty rukopisy jsem viděl a je pozoruhodné, že v nich není jediný škrt. Stejně tak je v těchto básních pozoruhodné prolnutí češtiny s angličtinou, ale úhrnem jsou to věci spíše zajímavé než esteticky cenné. Blatný prošel ve své poetice dvěma obdobími. To první je charakterizováno již uvedenými sbírkami. A o tom druhém mi Jindřich Chaloupecký vyprávěl, že napsal celkem negativní kritiku na sbírku Paní Jitřenka a Blatný se mu přesto přihlásil do Skupiny 42. Udělal pak jakýsi kotrmelec a chtěl tu svou melickou poetiku přeladit na poetiku Skupiny 42. A přesto, že už měl něco vydáno, byly první pokusy v tomto směru legrační, začátečnické. Blatný to však dokázal velmi brzy rozvinout a už sbírka Tento večer je kouzelná.

Se svou prvotinou jsem měl štěstí i smůlu najednou. Halas ji vydal u nakladatele Petra současně s debutem Kainarovým. Já byl v té době devatenáctiletý kluk a o tři roky starší Kainar měl už proti mně sbírku zralou. Jeho balady (Báseň o hrbatém děvčátku, Lancknechtská píseň) jsou jedinečné záležitosti z pohledu celé české literární tradice. To platí o Kainarových sbírkách Příběhy a menší básně a Osudy, které jsou velmi originální. Kainar neuznával tu Ortenovu či Bednářovu generační úzkost a existencialismus, nepodléhal jí, ale cítil ji a bránil se jí ve sbírce Nové mythy verši spíše zlými a nenávisťnými. Měl dar velké obraznosti a jeho báseň Selský tanec ze 40. let mi připomíná obraz od Breughela. Později psal básně na Rudou armádu, což bylo v té době pochoptitelné a psal je kdekdo. A pak má básně stalinské a to je hrůza! V 60. letech, ve

sbírce Lazar a píseň se zase vrátil k tomu lepšímu, ale dokazuje to, že není možné vstoupit dvakrát do téže řeky. Je v tom cítit jakési zběhnutí od sebe sama a Kainar se už nikdy nenašel. Po okupaci v roce 1968 se stal předsedou přípravného výboru normalizovaného Svazu spisovatelů a prohlašoval, že ani tento čin spřátelených armád ho neodradil od komunistického přesvědčení. To byla podle mého názoru absolutní ztráta jakéhosi politického instinktu na samém konci života básníka nesporně velkého.

Přestože mám ve Vínu vzpomínek určité výhrady vůči Ladislavu Fikarovi z doby, kdy dělal ředitele nakladatelství Československý spisovatel, náš vztah byl velmi přátelský. Fikar byl velmi něžný a jemný rilkovský básník a zároveň dravý, arivistický ředitel. Byl členem komunistické strany, ale nikdy nikomu vědomě neublížil, naopak se snažil lidem pomoci a pomohl. Zcela jistě Seifertovi a Holanovi, kteří byli v padesátých letech v nemilosti. Ale jako je pro velkého básníka Rilkeho charakteristický určitý estetismus a falešný aristokratismus, má Fikar, chlapec ze Samotína, malé vesničky na Vysočině, ve své tvorbě takové kuriozity jako je verš: „Už nemám nic/ už ani teplý pléd“. Říkal jsem mu: „Láďo, kde jste v Samotíně brali plědy? Tak ještě houni, ne?“ Fikar je jistě přitažlivý básník, ale jeho estetismus je pro mě příliš umělý a neautentický. Obě Fikarovy sbírky jsou vzácně kultivované, ale jaksi příliš oblé. Závratná kultura verše, ale poezie sama je až příliš lyrická. To je pro něj typické. V padesátých letech přeložil Ščipačevovy Sloky lásky a udělal pro několik generací českých čtenářů z průměrného ruského lyrika velikána. Je to samá višň a jablono, je to přestylizované a tím neautentické. To je ovšem můj názor. Poezie je především věcí vztahu a druhý čtenář bude mít patrně názor jiný. Fikar vytvořil jenom dvě sbírky, protože si prořediteloval život. Byl to ve své době velmi potřebný člověk, organizátor a v 50. letech pomohl mnoha lidem. Byl to zároveň člověk velice charakterní i člověk kompromisní. Nakonec na něj Pilař svedl, že



vydal Škvoreckému Zbabele a Hrabalovi Perličku na dně a Fikar byl z nakladatelství vyhozen. Přešel potom na Barendov, kde vytvořil s Bohumilem Šmídom tvůrčí skupinu a v 60. letech je podepsán na řadě základních děl slavného období české kinematografie. Ale to je zase jiné vyprávění.

Můj prvotní vztah k Jiřímu Kolářovi nebyl nijak obdivný. Naše bednářovská skupina poetiku první Kolářovy knížky *Křestný list* nepřijala. Viděli jsme v tom jakýsi zbytek avantgardismu a přehlédli jsme onu typickou kolářovskou úpornost, s níž hledá přesnost výrazu i obsahu. Ale jeho další sbírky nás přesvědčily. Na Koláře měly podle mého názoru vliv dvě věci — odcházející surrealismus a nová americká poezie, především Sandberg. Sandbergova městská poezie ho silně ovlivnila, jenže Sandberg je Chicago a Kolář je Kladno. V tom je ten rozdíl. Od chvíle, kdy jsem ho pochopil, se mi Kolář líbí a třeba konečně u nás vydaná *Prométheova játra*, jakési deníky z doby, kdy už jsme byli přáteli, to je veliká poezie. Poezie tak pravdivá a etická, s tak úžasným fascinacím a etickým nábojem, že nic podobného neznám. Vážím si i Kolářových výtvarných prací, ale myslím, že on je především básník, básník který u nás nemá obdoby. Pro jeho posedlost ho pokládám za génia, byť to slovo zní ošuntěle. A Kolář je obrovská osobnost i jako člověk — naprosto nekompromisní a zároveň nesmírně tolerantní. Dovede jako málokdo odpouštět svým viníkům. Kolář je zkrátka veliký básník a veliký člověk.

Mám s ním jednu záležitost společnou. To, čemu se ne dost přesně říká konkrétní poezie. Ta má své příznivce i odpůrce, chci proto zdůraznit, že ji nikomu nevnučujeme. Je to věc jen jaksi dvourozměrná a jakási hra s jazykem. Za víc to také nevydáváme. Čtenáři to budou moci brzy posoudit. Odeon vydá antologii této poezie *Vrh kostek*, kterou jsem uspořádal se svou stálou spolupracovnicí Bohumilou Grögerovou. A je třeba se na celou tuto věc dívat z ptací, nikoli žabí perspektivy. Čelní reprezentanti tohoto typu poezie dokážou pouze prostřednictvím jazyka a jeho prostředky vyjádřit někdy i obrovskou hloubku sémantickou. A u mě má příklon ke konkrétní poezii svou logiku. Začátky mé generace byly surrealistické, nezvalovské. Ale záhy jsme se přiklonili k Halasovi. A to znamená struktury a slovo jako strukturní fenomén. Někteří lidé chápou slovo jen jako fenomén komunikace a naše pojetí experimentální poezie je jim vzdáleno. Na to mají právo právě tak, jako my máme právo se tomuto typu poezie věnovat.

Ve Vínku vzpomínám si připomínám leccos a leckoho. Třeba i na Vlastimila Školuadyho. Také on patří k mému mládí. Když jsem přišel z Jičína do Prahy, často jsme spolu „táhli“ *Starým Městem*. Jemu se nedá upřít talent, ale upsal se později vládnoucí ideologii, dokonce se k tomu bludu poctivě přivítal. A svůj

talent postupně rozměnil, až z něj nezůstalo vůbec nic. To přivítání bylo do jisté míry pochopitelné. Stalin u nás fungoval jako osvoboditel a v Sovětském svazu spatřovala řada lidí naději.

Jenom kolik lidí zaplatilo za války životem za to, že tajně opisovali *Dějiny VKSb*, knihu naprosto proľhanou! Každý totiž jedná podle svého vědomí a svědomí a to jsou dvě rozdílné věci. Můžete mít upřímné a pravdivé vnitřní svědomí, ale nemáte-li skutečně široké a objektivní vědomí, může vás váš intelekt zavést na úplně falešnou cestu, jako se to stalo Školaudymu či Kainarovi. Tak se stane i to, že asistujete při zločinu a nevíte o tom! Jinak to bloudění ovšem vypadalo v západní demokratické společnosti, kde se lidé také mýlili, ale tím, že měli možnost ty své omyly, ale i pravdy zveřejňovat, to nikdy nenabralo tak tragických rozměrů. U nás nebylo možné vyjádřit nesouhlas oficiální cestou. Já jsem poté, co jsem podepsal *Chartu*, byl nejméně desetkrát na výslechu u StB.

Roky 1962-1970, to byla léta, kdy leccos šlo. Tehdejší Světová literatura byla elitním dvouměsíčníkem z celoevropského pohledu. Vycházelo v ní všechno nové a významné, co tehdy hýbalo literárním světem. V těch letech vyšel také můj největší výbor z Morgensterna *Beránek měsíc*. Té práci jsem dal patnáct let. Ale musím říci, že překládat Morgensterna není tak těžké, jak se zdá. Težší je překládat sémantického básníka, u něhož si nelze dovolit nějakou parafrázi. Morgenstern je věc nápadu, nikoli doslovnosti. Jako překladatel se domnívám, že při překládání je potřeba vybrat si z překládaného autora charakteristický aspekt a ten akcentovat. Někdy je to sémantický obsah (Heine) a jindy zase forma (sonet u Petrarce). U Morgensterna je podstatná struktura básně a musí se najít výstižný ekvivalent pro určitý gag. Nebylo u něj těžké dekodovat sémantickou stránku, s tou mi pomohla Bohumila Grögerová, obtížnější bylo čekání na nápad a výběr z možností překlada. U některých jeho básní mám řadu verzí a zdaleka nejsem jediným Morgensternovým českým překladatelem. Známe také překlady Fryntovy, Holanovy, Egona Bondyho a dalších.

Egon Bondyho pokládám za velmi zajímavou osobnost, za jakéhosi „enfant terrible“ naší kultury a domnívám se, že je dobře, když v kulturním spektru takoví lidé jsou. Přesto, že naprosto nemohu souhlasit s jeho premisami politickými, musím souhlasit s tím, že je ve svém žánru živícím klasikem. Občas bývá trochu cynický a hrubý, ale zároveň je to v české poezii jakýsi obcerstňující element. Vážím si u něj třeba toho, že v padesátých letech, kdy já jsem s tím teprve začínal, překládal právě Morgensterna. Je na těch překladech sice patrné, že neměl s tou prací zkušenosti, ale vzhledem k době, ve které to všechno probíhalo, to svědčí i o kvalitě jeho osobnosti. Bondy je přítel Hrabalův a Bohouš je zase přítel můj. A přesto v určitém smys-

lu stavím Bondyho nad Hrabala. Hrabal je konformnější, nechal si zasahovat do svých rukopisů, když je chtěl vydat. A to by Bondy asi nikdy nedopustil. V tom smyslu je mi Bondy, kterého osobně neznám, bližší než Hrabal, který je můj přítel a obrovský spisovatel.

V umění aktivně participuje několik skupin lidí. Tou první, nejdůležitější jsou objevitelé, kteří přicházejí s něčím novým a objevují nové formy, nové přístupy k uchopení reality, nové principy estetické. Pak jsou epigoni, lidé, kteří se snaží přiblížit těm velkým, které obdivují. A bohužel, moderní umění je plné té třetí, nejhorší kategorie, tedy imitátorů. Je dvojitý druh imitace — imitace vědomá, parodická a imitace nepřiznaná, zlodějská. Epigon nekrade, jenom není schopen překročit své meze a vytvořit něco kvalitativně nového. Hranice mezi prvními dvěma kategoriemi není ostrá. Poetistická skupina byla inspirována Čapkovým překladem Apollinairova *Pásma*. Ale Nezval jistě nebyl epigonem Apollinaira. Ovšem skutečně originálních tvůrců není v české poezii mnoho. Rozhodně mezi ně patří Richard Weiner, František Halas a Bohuslav Reynek.

Překladatelé poezie z té nedávno protežované generace (Sýs, Skarlant, Peterka) nenašli ve svých překladech nic nového. Překládali přeložené a překládali to hůř. Nechci být nespravedlivý, ale myslím si o nich, že to jsou konjunkturalisté. Přiskočili v době, kdy byli všichni a všechno zakázané, Pilař a Svaz spisovatelů jim umožnili uchvátit rozhodující posty a oni se zmonopolizovali jako básníci i jako překladatelé. Strach o to, že jejich špatné překlady natropí škodu ve vědomí současných mladých generací, nemám. Ty překlady jsou špatné a nejsou objevné, existují lepší a neexistují-li dnes, objeví se jistě zítra či pozítří. Morální vakuum, které tu dvacet let bylo, se musí postupně zaplnit a to je teď na vás mladších, vzdělaných a připravených. V té obecné nemoralitě, která tady panovala, nemohli být morální ani ti, o kterých teď hovořím. Jejich dychtění, kterého si jinak u mladých lidí vysoce cením, nebylo čisté. Dychtili pouze po slávě vyjadřované tehdy tzv. čestnými tituly a státními cenami a hlavně po penězích. Ono se za jeden verš překladu platilo 12 Kčs. A proto to vypadá tak, jak to vypadá.

Nedá se říci, že když je někdo špatný charakter, musí to být také špatný básník. Ale poznat se to dá. Není bez souvislosti, že lidé z téhle generace tzv. básníků okupovali nejrůznější politické pozice v době největší morální krize národa. Byli tajemníky a šéfredaktory, obsadili rozhodující posty a prosazovali vydávání těch svých, s prominutím, srágor. Nevydávaly se skutečné hodnoty, ale jakési tlačanky. Dneska už je to pryč. A jestli tito lidé ještě píšou a na-



# Malý slovník naučný

(ke kafi s Josefem Hiršalem)

## arivistický

— povýšenecký, toužící po vyniknutí, kariéristický

## Kamil Bednář (1912-1972)

Maturita na reálném gymnasiu, první státnice na právnické fakultě UK, 6 semestrů na filosofické fakultě. Za války nakladatelský redaktor (Melantrich, Václav Petr, Československý spisovatel), od r. 1959 spisovatel z povolání. R. 1940 uveřejnil Slovo k mladým, v němž vyjádřil úzkost a bezradnost části své generace, její odpor k ideologičnosti a úsilí o návrat k „věčným hodnotám“, k nitru člověka. Jako básník, autor řady básnických sbírek a prací pro děti sklouzává při úsilí o naplnění svého programu často k abstraktnosti a verbalismu. Velký význam pro vývoj české poezie má Bednář jako překladatel, zejména Robinsona Jefferse.

## Egon Bondy (vl. jm. Zbyněk Fišer, nar. 20. 1. 1930)

Svérázná osobnost české poezie. Básník, jehož verše vypovídají o skutečnosti s nevybíravou pravdivostí a upřímností a kterému do převratu nevyšel oficiálně ani řádek. Vystudovaný filosof, kandidát věd, autor tří pod vlastním jménem publikovaných prací filosofických (Otázky bytí a existence, 1967, Útěcha z ontogeneze, 1967, Buddha, 1969) a více než čtyřicetí básnických sbírek. Z jeho tvorby jsou nejznámější a asi nejlepší sbírky ze začátku padesátých let (Totální realismus, 1950, Zbytky eposu, 1952), o básnické činnosti v letech sedmdesátých vypovídá název The Plastic People of the Universe (1976).

## Ladislav Fikar (1920-1975)

Citlivý tvůrce rilkovského ražení, cudný lyrik, nakladatel a organizátor. Jeho prvotina (Samotín, 1945) přinesla svěží tón do české venkovské lyriky. Pracoval jako redaktor, ředitel nakladatelství Československý spisovatel, pracovník Československého filmu. Tady v 60. letech podporoval novou filmovou vlnu a jako zástupce tehdejší tzv. tvůrčí skupiny je spojen se jmény Jasný, Forman, Chytilová. Pro svůj demokratismus byl v 70. letech na indexu a po těžké nemoci zemřel v mlčení. R. 1978 byla v samizdatové edici Krameriova expedice vydána strhující sbírka z pozůstalosti Kámen na hrob.



## Jindřich Chaloupecký (1910-1990)

Absolvent FFUK, učitel, ředitel školy, tajemník Českého bloku výtvarníků a Svazu československých výtvarníků. Iniciátor a vůdčí představitel Skupiny 42, člen Association internationale des critiques d'art. Kritik, teoretik, publicista, manžel básničky Jiřiny Haukové (AS 7/89), editor Halasových spisů Potopa a Hlad. Z bibliografie: Politická závěť Františka Halase, 1947, Richard Weiner a český expresionismus, 1975, Cesta Jiřího Koláře, 1977.

## Josef Kainar (1917-1971)

Velký český básník mnohostranného záberu. Ve svých prvních sbírkách (Příběhy a menší básně, 1940, Nové myty, 1946, Osudy, 1947) vytváří epické děje a osciluje mezi mýtickou a nemýtickou skutečností, v dalších (Veliká láska, 1950, Český sen, 1953, Člověka hoře mám rád, 1959) podléhá a posléze se snaží se ctí vyrovnat se současností, poslední sbírky (Lazar a píseň, 1960 a Moje blues, 1966) usilují o určité vyrovnání se s lidským údělem a osudem. Významná je také Kainarova činnost textařská (Miss Otis Lituje, 1969), která na přelomu 60. a 70. let inspirovala tehdy nastupující muzikantskou generaci — Michala Prokopa (Město R, 1969) a Vladimíra Mišíka + Flamengo (Kuře v hodinách, 1972).

## Jiří Kolář (21. 9. 1914)

Člen Skupiny 42, básník, pro nějž je typické zaujetí pro mravní čistotu, ideu lidství a střízlivý humanistický patos tragického ladění, překladatel (Whitman) a světově proslulý výtvarník (koláže, roláže). Syn pekaře, který prošel mnohá zaměstnání od nádeníka po nakladatel-

ského redaktora. V letech 1953-54 ve vazbě kvůli deníkovým záznamům Prométheova játra. Od r. 1963 se věnuje prvořadě výtvarné tvorbě. Signatář Charty 77. Koncem 70. let mu bylo za uměleckého pobytu v Paříži odňato československé státní občanství a zabaveno celé malířské dílo. Žije ve Francii.

## konkrétní poezie

Druh poezie, v němž je řeč pojmů nahrazena řečí viditelných event. slyšitelných objektů. Reprezentantům tohoto proudu poezie připadá jazyk jako nedostatečný prostředek dorozumění, volí tedy primárnější řeč předmětů. Tak vznikají básně obrázkové, matematické, hláskové či fónické, často již na pomezí koláže či obrazu.

## melický

— zpěvný, písňový; melická poezie — písňová tvorba, lyrika

## Jan Pilař (4. 9. 1917)

Řada básnických sbírek a překladů, z nichž třeba ty z polštiny (Galczyński] nejsou nejhorší, nevypoví o autorovi tolik jako výčet jeho funkcí: 1949 — tajemník svazu čs. spisovatelů, 1954 — šéfredaktor Literárních novin, 1959 — ředitel nakladatelství Československý spisovatel. Sběratel titulů a hrobař těch, kdo byli nepohodlní režimu (viz také Básníci a samotáři, AS 3/90).

## Vlastimil Školaudy (28. 9. 1920)

Básník přímočarého, neproblematického a momentálně aktuálního vztahu ke skutečnosti. Jeho počáteční lyrika je zcela obrácena ke světu smyslů, od r. 1948 se k primitivnímu erotismu přidružuje vyjádření manifestační radosti nad domnělými úspěchy budování socialismu. Člen sboru opery Národního divadla.

## Richard Weiner (1884-1937)

Jeden z nejsložitějších českých básníků a prozaiků. Ve svých literárních pracích vyjadřuje nedůvěru v lidský rozum a vědomí a snaží se odhalit význam podvědomí, snu, iracionality a uchopit celistvost lidského bytí. Z bibliografie: Pták, 1913, Škleb, 1919, Zátíší s kuličem, herbářem a kostkami, 1929, Mezopotámie, 1930.



dokončení ze str. 14

jdou vydavatele, prosím, ať svobodně vstoupí do skutečné literární arény a uvidí se ...

Také je tu otázka svědomí. Můžeme připustit, že když se někdo narodí bez ruky, může se jiný narodit bez svědomí. To jsem si říkal vždy, když jsem přemýšlel o Janu Pilařovi, kterého znám od svých osmnácti let. Teď jsem si přečetl jeho vzpomínky. Je v nich k sobě neobyčejně citlivý a má to všechny lidské atributy. Tomu, co dělal v oblasti vydávání literatury, se však nedá říkat jinak než svinstvo. Pilař svou činností zapřel, ne-li zničil, mnohé hodnoty.

Když ve svých sedmdesáti letech přehlížím, co všechno jsem zažil, co jsem si kdy myslel, co jsem cítil, kde jsem se zklamal a kde jsem měl štěstí, tak v tom životaběhu nevidím žádný pevný řád. Víím, že je charakter a že je krása, něco fascinujícího a okouzujícího. Poezie je věc fascinace, nikoli poznání, a to se týká celého umění. Poznání je dnes atomizováno, obecné poznání vlastně neexistuje. Kdyby někdy filosofie přišla na podstatu života a bytí, život by asi skončil, protože by ztratil smysl. Základní povinnosti lidského jedince v tomto životě postrádajícím řád je udržet svůj charakter, trvat na své etické bázi a ta je pro tento kus světa křesťanská. Žít je samo o sobě vždycky krásné a myslím, že nejsou lidé, kteří by chtěli dobrovolně život ztratit a že je jen málo těch, kteří by se chtěli odříkat světa. Smysl má život pro každého takový, jaký mu ten dotýčný sám dá. Každý sám musí svůj život naplnit určitými hodnotami a každý je jen to, co po něm zůstane ...

Vyprovázel jsem pak pana Hiršala k tramvaji a doufal jsem, že hned tak nepojede. Dala si — jako vždycky — trochu na čas, ale nakonec přece přijela. Rozloučili jsme se a já jsem si odnášel kromě spousty materiálu ke zpracování velmi dobrý a hřejivý pocit. Protože jsem mluvil s panem Básníkem.

připravil Jiří Brix

## ASUT BECHYNĚ v roce svého jubilea

Možnost umělecké konfrontace, vzájemného porovnávání výsledků i výměna praktických zkušeností je nezbytným životabudičem všech amatérských uměleckých kolektivů. Pro divadelníky to platí dvojnásob, protože ochotnické divadlo ve srovnání např. s různými hudebními přehlídkami nemělo nikdy těchto příležitostí nadbytek. V podmínkách vojenské služby, která ne vždy umožňovala vojenským amatérským souborům zúčastnit se plně divadelního dění v civilním životě, vystupovala tato potřeba ještě naléhavěji. Snad právě proto hledali divadelníci v armádě možnost svého uplatnění především ve vlastních podmínkách. Velký prostor jim v tomto směru vždy poskytovala populární Armádní soutěž umělecké tvořivosti, která v oborech divadelního umění již plných dvacet let vrcholila na celarmádním festivalu ASUT Bechyně. Armádní soutěž umělecké tvořivosti poskytuje každoročně mladým lidem — vojákům i civilním hostům veliké možnosti vlastní umělecké seberealizace. V průběhu posledních let pracuje v armádě každoročně 15—20 divadelních souborů a několik stovek kolektivů malých divadelních forem různého charakteru. Je potěšitelné, že dobré podmínky k vlastní umělecké seberealizaci našel v průběhu své vojenské základní služby i dnes již proslulý světový dramatik a náš prezident Václav Havel. V roce 1958 napsal s tehdejšími vojáky a pozdějším významným divadelním režisérem Karlem Bryndou, svou první hru Život před sebou, v níž konfrontuje mravní postoje vojáků a jejich vzájemné vztahy na pozadí života armády v druhé polovině 50. let. (Tuto hru uvádí nyní divadlo Sklep pod názvem Mlýny.) S vojenským divadelním souborem postoupili s touto hrou v roce 1959 přes jednotlivá kola až na okruhovou přehlídku Armádní soutěže umělecké tvořivosti v Mariánských Lázních. Vojenskými divadelními kolektivy prošla i řada dalších, dnes významných herců, dramaturgů či režisérů civilních profesionálních i ochotnických divadel.

Tradice ochotnického divadla v armádě v poválečném období není zanedbatelná a sahá až do počátků padesátých let. Divadelní soubory se v této době vytvářely především při vojenských školách a posádkových domech armády a podle možností se zúčastňovaly různých civilních soutěží a přehlídek. Jeden z prvních těchto divadelních souborů Stráž míru vznikl v roce 1951 při Posádkovém domě armády v Plzni a již tehdy mu významně pomáhal dnešní herec vinohradského divadla Vlastimil Fišar. V několikaletém působení dosáhl divadelní soubor Stráž míru pozo-

ruhodných výsledků a na počátku padesátých let dobře reprezentoval armádu i na Jiráskově Hronově, kde mj. uvedl Jiráskovo drama Jan Žižka. V té době vznikaly i některé další, dnes již tradiční, vojenské divadelní soubory a velká řada oblíbených divadel malých forem.

Právě široké zázemí amatérského divadla v armádě podnítilo organizátory přejít od příležitostných divadelních přehlídek k uspořádání samostatného celarmádního divadelního festivalu a postupně vytvářet jeho tradici. Toto rozhodnutí přišlo v roce 1972 a volba padla na romantické jihočeské město Bechyni.

Letošní celarmádní festival ASUT Bechyně, který se uskuteční ve dnech 19.—26. 6. má tedy ve svém štítě vepsáno již 20. jubileum, a to je jistě vhodný důvod k blahopřání. Bechyně, poklidné městečko nad Lužnicí nebylo vybráno náhodně. Jeho romantické prostředí se přímo nabízí ke schůzkám milovníků poezie a dramatického umění. Avšak hlavním důvodem k situování celarmádního festivalu do Bechyně, byla především neobvyklá tradice ochotnického divadla v tomto městě a nezvyklá přízeň široké veřejnosti ochotnickému divadlu. To město opravdu voní divadelní šminkou. Tradice ochotnického divadla zde trvá nepřetržitě 135 let. Jejím současným nositelem je již téměř 40 let divadelní soubor Lužice, složený nejen z civilních ochotníků, ale z velké části i z vojáků místní posádky, a proto se soubor pravidelně zúčastňuje Armádní soutěže umělecké tvořivosti a na celarmádním festivalu stanul z uplynulých 20 let celkem čtyřikrát na stupni vítězů. Soubor Lužnice patří k profilu města stejně jako vůně pálené hlíny. Na jevišti se zde míjejí jednotlivé generace a celé rodinné dynastie, jako je např. rodina Nováků. Nezřídka se v krásných rolích potkává otec se synem, dcerou, manželkou, ale i babičkou. Ochotničení patří k bontónu města a je váženou manýrou. Vojáci i rodiny vojáků nasákli do sebe tuto atmosféru a nezůstávají zdejší divadelní tradici nic dlužni. Celarmádní festival z této tradice těží, ale současně již dvacet let pomáhá jejímu dalšímu rozvoji. Členové souboru Lužnice a jejich příznivci patří po celá léta mezi nejochotnější spolupracovníky při přípravě a provedení festivalu. Uplynulé roky potvrdily správnost volby města Bechyně, které se tak stalo uctívaným svatostánkem armádních ochotníků.

Celarmádní festival je vyvrcholením celého systému Armádní soutěže umělecké tvořivosti a každoročně vítá jen ty kolektivy a sólisty, kteří úspěšně prošli náročnou selekcí předcházejících kol. Zde







K přehlídce ASUT Bechyně  
foto: Hana Bílá

potom na soutěžním podiu skládají divadelní maturitu v kategoriích:

- celovečerní hry
- malé divadelní formy
- zábavné programy a výstupy
- umělecký přednes
- volná kategorie (např. pantomima, hšitorický šerm, loutkové divadlo atd.).

Až do roku 1987 tvořila nedílnou součást festivalu i kategorie autorské literární tvorby. Rostoucí počet začínajících autorů i rozsah jejich literární tvorby si však vynutil vytvořit podstatně širší prostor pro práci s mladými autory. Proto se od roku 1988 schází v Ústředním domě armády v Praze samostatná tvůrčí přehlídka autorské literární tvorby vojáků. Na tomto příkladě i na růstu počtu divadelních skupin a souborů v armádě je možno prokázat příznivý vliv celoarmádního festivalu na rozvoj umělecké tvorby vojáků.

Každoročně v průměru 300—350 soutěžících přiváží do Bechyně nejen pozoruhodné programy, ale především neopakovatelnou atmosféru plnou tradičního přátelství, touhy po vzájemné konfrontaci i po výměně zkušeností. A tak nejsou ojedinělé případy, kdy kromě soutěžního podia znějí verše i na jezu malebné Lužnice a Cyrano odhazuje svůj širák v lázeňském parku.

Velkou příležitostí k řadě mimosoutěžních vystoupení skýtá zvláštní program

tradičních Dnů družby občanů Bechyňska s příslušníky naší armády. Program zahrnuje 30—50 mimosoutěžních vystoupení ve školách, na vesnicích a nejrůznějších pracovištích, kam přijíždějí vojáci se svými programy. K tomu účelu jsou zpravidla do Bechyně pozvány ještě další vojenské amatérské kolektivy, zejména hudebního charakteru, aby nabídka kulturních programů vyhověla i nejrůznějším požadavkům občanů na jednotlivých pracovištích.

K podmanivé atmosféře bechyňského festivalu nemalou měrou přispívá i svérázná skupina odborných porotců. Je až neuvěřitelné, že vedle členů vojenských profesionálních uměleckých těles se již v počátku podařilo vytvořit a později i uchovat relativně stálý okruh civilních odborníků, z nichž mnozí zůstávají festivalu věrni již celé dvě desetky let. Z těch nejvěrnějších je nutno jmenovat alespoň Stanislava Kopeckého a Jana Voráčka z Jihočeského divadla z Českých Budějovic, Jiřího Martínkovou, dlouholetou režisérku v Čs. rozhlasu v Praze, Antonína Baštu z Malého divadla v Českých Budějovicích, Jiřího Hladkého, inspektora kultury z Písku, Ladislava Žida, bývalého herce z Lažné magiky v Praze i další, kteří se pravidelně vrací jak tažní ptáci pod krovy přívětivých bechyňských chalup. Jejich vztah k adeptům divadelní řehole se vyznačuje moudrou trpělivostí a ochotou stále znovu opakovat novým genera-

cím zásady divadelního řemesla. Ve vztahu k tradičním souborům vykrystalizovala jejich role do podoby důvěrných oponentů nebývalé autority. Členové souboru každoročně s napětím očekávají, jak jejich oblíbený a věrný oponent posoudí letošní výsledky v porovnání s léty minulými. Je v tom úcta i důvěra k moudré úvaze zkušeného divadelníka i pokora k divadlu a jeho zákonům.

Celoarmádní festival ASUT Bechyně byl sice konfrontační arénou pro vojenské divadelní kolektivy, avšak vždy se úzkostlivě vyhýbal jakékoliv separaci od celostátního úsilí na poli ochotnického divadla. Dočasnost vojenské služby vyvolávala neustálý rozpad zejména malých divadel a současně zrod řady nových. Jejich umělecká úroveň však právě v důsledku jejich pomíjivé existence nemohla konkurovat na vyšších soutěžích většině civilních divadel ani ochotnických divadel na přehlídce v Hronově. Přesto úsilí organizátorů z Ústředního domu armády v Praze se vždy vyznačovalo snahou srovnat krok s praxí civilních orgánů a učit se jak v Hronově, v tvůrčí dílně v rámci Šrámkova Písku i kdekoli jinde. Celoarmádní festival vždy byl a je chápán jako jedna z dalších možností prezentace ochotnického divadla v naší zemi a prostředek k uplatnění a zdokonalování talentů, kteří do armády přišli z civilní divadelní lůžky. Festival až do roku 1987 měl vždy soutěžní charakter. To bylo dáno specifickými podmínkami armády, které by bylo dobré tolerovat. Teprve od roku 1988 se výrazněji prosazuje forma nesoutěžní přehlídky po vzoru podobných civilních akcí. Ani za této situace nebyla nikdy festivalová soutěž chápána jako samostatný cíl, ale jako motivace a prostředek k dalšímu zdokonalování práce. Proto také bylo po vzoru civilních divadelních přehlídek mnoho času věnováno takovým metodickým akcím, jako jsou besedy s porotou, odborné přednášky, volná tribuna k aktuálním otázkám vybraných divadelních oborů a konečně i tvůrčí dílna pod vedením osvědčeného metodika, vedoucího divadelka Šupina z Vodňan, Františka Sborníka. Metodická stránka festivalu přispívá k jeho hodnotě jako arény nových nápadů, rad i zkušeností, kam s oblibou rádi přijíždějí i členové profesionálního kulturního aktivu z celé naší armády.

Dvacet let trvání bechyňského festivalu představuje již celou řadu zajímavých inscenací, poetických i zábavných pořadů, netradičních divadelních nápadů i nezapomenutelných sólových výstupů z barevného repertoáru divadelních souborů, skupin i sólistů. Je proto spravedlivé při příležitosti dvacátého jubilea vzpomenout alespoň na ty tradiční divadelní soubory jako jsou např. Lužnice, Javorina, Hvězda, Radost a Železničář, které se nejvýrazněji zapsaly do divadelní tradice festivalu. Z kolektivů malých divadelních forem zůstávají hluboko v paměti např. Divadlo na lafetě, Kamene, Ateliér, Kamarád, Divadélko jednoho roku i mnohé další. Úsměvnou pohodu vždy vyvolá vzpomínka na divadelní skupiny zábavného



## MAGIE ŘEČI A SLUCHU RAMSÉSE

(NIKOLI DRUHÉHO)

Někdy má člověk prostě štěstí na lidi. Mně se to podařilo před nedávnem v Praze, když jsem se setkala s novinářem, hudebníkem a fenomenálním jazykovým talentem, který má navíc jméno po faraónech a s úsměvem se představuje jako „Ramsés — ne Druhý“. Tento mladý sympatický Brazilec se narodil 28. prosince 1962 v Teresině. Pracuje jako novinář; je členem federace FENAJ (Národní federace brazilských novinářů), která sdružuje na 25 tisíc novinářů z 28 syndikátů zastupujících všechny brazilské federativní státy. Ramsés Ramos žije a pracuje v hlavním městě Brasília. Jeho největším koníčkem je hudba; sám jako amatér hraje na několik hudebních nástrojů, nejraději má klavír. Podle něj je to nástroj, který nejlépe vyjádří to, co je slovy nesdělitelné. Přiznal se, že nesmírně touží po pravém českém Petroffovi, jenom neví, jak ho vtěsnat do kufru. Ramsés je musliman (zásadně nejí vepřové maso). Nosí plnovous — prý proto, aby vypadal starší; vousy prý dodávají mužům na vážnosti a důvěryhodnosti.

Nedokázala jsem pochopit, jak je možné, že tento novinář je schopen překládat a interpretovat v určitých situacích věty formulované v češtině, ačkoli česky neumí. Pravda, kromě své mateřštiny ovládá ještě latinu, francouzštinu, angličtinu, rumunštinu... ale stejně to bylo zajímavé. Vysvětlil mi, že má prý relativní hudební sluch (nikoli absolutní) a podle intonace hlasu a „hudební“ tóniny, ve které ten či onen člověk mluví, podle jeho gest, pohybů a celkového „divadelního projevu“ hovořícího člověka odhaduje význam a obsah sdělení. Že by senzibilita? Mimosmyslové vnímání? Napadl mě jiný, možná přílehavější ekvivalent: něco jako „odhmotnění vnímání lidského nitra a rozkrývání duševních stavů a pocitů“ s tím, že každý člověk, s nímž Ramsés komunikuje, je pro něj jakoby hercem na jakési vlastní soukromé mikrocéně. V této souvislosti mě napadlo dále, jak asi náš kolega chápe zdraví? Sdělil mi, že jako určitou rovnováhu v organismu, která vychází ze zákonů pro pohyb energie v organismu. Zároveň je přesvědčen o tom, že s touto životní silou může člověk v rámci zachování zdraví a celkové vyrovnanosti manipulovat. Jakým způsobem? Pomocí myšlení, dechu, pohybu a masáže. Je to určitá regulace energie v organismu. V tom snad tkví i tajemství, jak tento Brazilec dokáže intenzivně pracovat a přitom spí jenom tři až čtyři hodiny denně.

Mimochodem mi došlo, že Ramsés je narozen ve znamení Kozoroha, tedy teoreticky podle hvězdných kalendářů by měl být emocionálně založen... Nedejme se však mýlit, že na první pohled tomu tak není, že Kozoroh zvláště v neznámém prostředí vzbuzuje spíše dojem uzavřeného, chladného, nepřítel srdečného a zábavného člověka. Také v jeho případě totiž platí přísloví, že knihu nelze hodnotit podle jejího vzhledu a obálky, nýbrž především podle jejího obsahu. Kozoroh má rád všechno seriózní, poctivé, je pracovitý. V některých horoskopech se lidé narození v tomto znamení označují dokonce za „titány práce“. Mezi Kozorohy lze nalézt takové umělce, jako byl Giacomo Puccini, Elvis Presley, Dalida, Jack London, Paul Cézanne nebo náš Eduard Bass, Karel Čapek, Viktor Dyk — také jejich život a dílo svědčí o tom, že „chceš-li poznat člověka, postav ho k práci...“ (viz: Velká kniha horoskopů, vydav. REGION, Praha, 1990).

Inu, možná na tom něco bude...

Otázka brazilské amatérské hudební produkce v návaznosti na tamní amatérský divadelní svět, tedy to, co mě zajímalo nejvíce, bude muset počkat na příště — prostě nebyl čas. Bohužel. Anebo bohudík? Berme to jako možnost inspirace, srovnání myšlenek a otázek, třeba nás do té doby napadne ještě něco jiného, nového, neznámého, na co se Ramsése zeptáme.

Jinak ze současné brazilské profesionální divadelní tvorby má tento novinář nejraději hry Pedra Blocha (mimochodem pro zajímavost uvedme, že tento brazilský dramatik, povídkář, esejista, fejetonista, novinář, skladatel a básník, který se narodil v roce 1914 v Žitomiru na Ukrajině, vystudoval Národní hudební školu a lékařskou fakultu v Rio de Janeiro, kde pracuje jako foniatr. Založil Brazilskou foniatrickou a logopedickou společnost. Je autorem populárněvědeckých publikací ze své lékařské specializace kromě toho, že napsal přes třicet divadelních her a řadu her rozhlasových).

Z naší divadelní scény by Ramose zajímaly loutky, zejména loutkové divadlo ve vztahu živý herec-loutka. Inu, snad příště bude víc klidu. Pro tentokrát stačil zhlédnout Odyssea v Laterně magie.

Dozvěděli jsme se toho o Ramsésovi a o vazbě brazilské amatérské hudební produkce na amatérské divadlo zatím jen málo. Ale i to málo stálo za to; berme to jako malý příslib pro budoucí setkání. Budeme se těšit na další návody a „receptury“, jak se naučit poznávat lidi kolem sebe, rychle si osvojit nový cizí jazyk, ne-li (a snad to není jen pouhá nadsázka) čist myšlenky a pocity, které nám chce náš bližní sdělit...

Dagmar Strejčková



Karel Mastný

charakteru jako např. Šok, Absolventi, ale především netradiční divadlo Netrdlo z Vyškova. Inscenace tohoto divadélka pod vedením nadšeného ochotníka Zdeňka Řehky vždy burcovaly k diskusím, k údivu nad odvážnou netradičností i k ovacím smíchům. Netrdlo je prostě pojem a jeho představení si nikdy nelze nechat ujít.

Skutečnou ozdobou festivalu byly nezřídka i sólové výstupy jednotlivců, které zanechaly u pamětníků nezapomenutelné dojmy. Mezi takové patří např. oje-dnělý herecký výkon Jiřího Hromady, dnes herce pražských divadel, který se v roce 1983 formou divadla jednoho herce představil na festivalovém podiu v Bechyni s hrou N. V. Gogola Bláznovy zápisky. Jeho herecký projev působil magickou silou a publikum bylo plně uchváčeno emociální přesvědčivostí jediného protagonisty. Po právu stanul v tomto roce Jiří Hromada na nejvyšším stupni vítězů spolu s divadelním souborem Javorina, který si tehdy získal srdce diváka perfektně odvedenou inscenací Karimova Koňa pre diktátora. K příjemným zážitkům patří i vynikající výkon pěveckého imitátora Zdeňka Izéra, stejně jako dokonalý pantomimický projev Františka Harise z roku 1988. Jeho nádherná etuda Oživlé koště naplnila v celém rozsahu profesionální požadavky a svým výrazným pojetím a perfektní pohybovou kulturou se stala zcela výjimečným uměleckým zážitkem.

Bylo by možno dále pokračovat ve výčet krásných uměleckých zážitků, které v uplynulých dvaceti letech provázely bechyňský festival v míře nemalé. Ony inspirovaly, ukazovaly cestu vpřed i posouvaly stále výše laťku umělecké náročnosti. Především zásluhou těch nejcílevedomějších kolektivů i jednotlivců i díky nadšení a obětavosti nevelkého okruhu organizátorů dozrál festival ke své dnešní podobě a kvalitě a právem se každoročně stával vytouženým cílem všech vyznavačů amatérského divadla z celé naší armády. Je tedy zcela namístě přijít dnes u příležitosti vzácného jubilea s upřímnou gratulací a počítat festivalu hodně úspěchů do dalších let.



## KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945 — II. V PRVNÍCH POVÁLEČNÝCH LETECH I. DĚDICOVÉ KARLA ČAPKA

V květnu 1945, po téměř roční vynucené přestávce, české divadlo bouřlivě ožilo a obvyklý čas prázdnin nedočkavě věnovalo překotné přípravě nového divadelního života. Přeskupovaly se soubory, vznikala nová divadla, divadelní instituce a časopisy, rodily se první inscenace.

Také původní dramatická tvorba se začala žánrově a myšlenkově rozvíjet a stále více diferencovat. S největší dychtivostí byli pochopitelně očekávání autoři za okupace pronásledováni, ale v nemilosrdné konfrontaci s novou společenskou realitou už většinou nedokázali odpovídat na otázky svého publika. Zásuvky psacích stůlů také nevydaly očekávané zásoby cenzurou potlačených textů: vedle her Olgy Scheinpflugové se objevil problematický epilog Vladislava Vančury Josefa a nejpodstatnější hrou této kategorie se ukázala komedie Jana Drdy Hrátky s čertem.

Stejně i návrat autorů generace Karla Čapka nebyl poznamenán pouze smrtí svého vůdčího ducha. Právě jim se událostmi války zhroutil společenský a myšlenkový svět jejich tvorby. Apolitická témata odporovala společenskému založení těchto autorů a zůstala výjimkou: např. František Langer uvedl v lednu 1948 v Národním divadle komedii Jiskra v popelu, na které ovšem pracoval od sklonku 30. let (název vystihuje téma zrodu tvůrčí umělkyně z mladé adepty herectví, původní název Pocta Shakespearovi odkazuje k tématu druhému). Společensky aktuální témata se prožitkem historických událostí redukovala na jediný, zato generální problém Evropy 20. století, nazíraný z pozic demokracie a humanismu těmito autorům vlastních: na téma moci přerůstající do diktátorské zvěle a téma vztahu prostých čapkovských lidiček k ní. Téma moci opřené o ideologické dogma, které je konfrontováno s prostými lidskými životními potřebami a tužbami a které svou agresivitou deformuje přirozený běh lidského života. Téma, které se poprvé v této poloze aktuální nejen filozoficky, ale především politicky, objevilo v Čapkově Bílé nemoci.

Hra Edmonda Konráda Skřivan a smršť, uvedená Národním divadem v květnu 1946, zkoumala daný problém v netypické poloze historické analogie událostí francouzské revoluce kolem roku 1793. Jestliže si však více připomeneme Olgu Scheinpflugovou jako pozapomenutou dramatickou autorku (upřímně řečeno, ne zcela neprávem), pak proto, že právě ona se stala hlavní dědičkou dramatického modelu Bílé nemoci a Matky.

Hru Viděla jsem Boha (původní a patrně šťastnější název Vítězství mrtvých)

psala Scheinpflugová za okupace společně s Českým románem jako průhledné podobenství nacistické hrůzovlády: Prostá venkovská žena Filomena se pod vlivem zjevení Boha stane tlumočnicí božích pravd uprostřed lži a násilí diktátora Vladaře. Její pravda získává stále více stoupenců i uvnitř mocenského aparátu, přes silici represe Vladaře a jeho věrných. Poprava Filomeny se stane signálem ke vzpouře, Vladař je zabit a jeho moc zničena. Některé scény velmi otevřeně zobrazují realitu protektorátu, např. poprava Filomeny je líčena jako nacistická státní paráda s vynucenou účastí poddaných, scéna výstupu připomíná praktiky gestapa apod. Hned úvodní scéna, ve které přicházejí sousedé k truhláři Josefovi objednat rakve pro své mrtvé oběti Vladařovy vojenské krutovlády, navodí atmosféru heydrichiády:

„Sousedka: . . . selka z Roklic, taky jí zabili muže — a statek vzali, ovšem, protože naše smrt se jim musí vyplácet a trest za nevinu není pánům nikdy dost velký. A dceru jí včera zavřeli, čtrnáctiletou, asi jí taky už neuvidí, prý mluvila špatně o vladaři. . . .“

Josef: Raděj mlčet, lidi, i doma, i za zavřenými dveřmi. Platí se z našich peněz tolik špehů, že se protáhnou všude.“

Dva světy, které proti sobě postavil v Bílé nemoci K. Čapek jako dva filozofické principy života, u Scheinpflugové pod vlivem válečné zkušenosti směřují k nevyhnutelnému boji. Už nejde o ideovou disputaci a o varování před možnými důsledky, ale tyto důsledky nastaly a autorka hledá reálnou sílu, která je může změnit. Jestliže v Bílé nemoci se konflikt mezi Maršálem a Galénem odehrál v odhadu síly vlastních zbraní a jestliže tyto síly byly pouze nepřímou příčinou smrti obou protihráčů, u Scheinpflugové jde o přímý zápas protivníků: Filomena zabije Vladaře dokonce vlastní rukou (sílu své dýky) a sám se stane obětí vzpoury (sílu jejích myšlenek). Jestliže se K. Čapek trápil zničovými důsledky možného konfliktu a zároveň zoufale hledal sílu, kterou by postavil proti Maršálovi (téma mocné zbraně v objevu léku pandemické nemoci, použité ke stejnému mocenskému vydírání jako Maršálový kanon, byt v zájmu dobré věci). Scheinpflugová rozpoznala, že nejmocnější zbraní je reálná síla myšlenky „životní pravdy“. Že zbraně rozhodují pouze dočasně na vnějším válečném poli, ale rozhodující bitva se vybojuje uvnitř lidského myšlení, protože vojenská moc založená na ideologické lži je v historických dimenzích bezbranná proti poznání a uplatnění pravdy. Řešení, považované nejméně do předloňské-

ho listopadu za krajně naivní, je ovšem pravidelnou součástí nejrůznějších občanských hnutí a iniciativ po celém světě počínaje americkými beatniky a dnes se stalo reálnou a možná rozhodující společenskou silou. Scheinpflugová si ještě musela pomoci představou nikoliv jen duchovní, ale reálné existence boží pravdy:

„Waldemar: Představte si ten zmatek. Dosud se na světě v Boha věřilo, ale ne počítalo se s tím, že opravdu je. Kdyby tomu tak bylo, musil by se změnit od základu celý řád světa. Pak by nebylo možno odbýt jej jen kostely a církvemi. Všechno by se muselo řídit jeho zákonem. . . . Svět, který dosud nepočítal s touto jistotou, by si to odnesl jako pořádný viník a zločinec. . . . Bůh by byl největší záštitou slabých — . . . Byl by odpůrcem každé moci — . . . Všecky její stroje by se pak musily přeměnit na jinou sílu — . . . Na pohonnou sílu lásky, jak tomu říkájí věřící.“

Z této základní teze odvozuje Scheinpflugová spor diktátorské moci s boží pravdou, chceme-li, tedy spor utilitárních zájmů s „vyšším principem mravním“ jako nezbytným základem skutečného života. Bůh a jeho zjevení jsou u Scheinpflugové ovšem kategorií veskrze světské a odpovídající pozemským potřebám:

„Filomena: . . . tenhle Bůh je mnohem přirozenější a prostší než onen, kterému slouží (kněží). . . . Každý ho může najít, Josefe, ale musí vědět, kde hledat. Každý ho má kus v sobě, přijde na to, jak se s ním hospodář. . . . Jeho všemohoucnost byla dávno svěřena lidem, ale ti jsou líní, aby si to uvědomili, a v tom je celé ďáblovo štěstí. Bůh dal člověku výkon nápravy pomsty, tak jako mu svěřil božský a lidský řád.“

V úvodní scéně druhého dějství upozorňuje osobní tajemník Vladaře Waldemar ministra Theodora na politicky závažná místa v Bibli a ten šmahem rozhoduje: „Škrtnout nebo změnit, ať si k tomu někdo na chvíli sedne.“ Tvrdá perzifláž nám tak důvěrně známé tupé neomalenosti cenzury, která udržuje spravedlivé podané v poslušnosti bludů nespravedlivých. Ale kde vést hranici mezi jedněmi a druhými? Kde je hranice mezi pravdou a lží? Téma vnitřní kolaborace motivované snahou zakrýt vlastní vinu životem ve lži reprezentuje postava Filomenina otce, mlynáře Vavřince. Mlýn kdysi získal úkladnou vraždou a kdyby skutečně platila boží pravda Filomeny, pak pro něho stejně jako pro Vladaře a jeho nohsledy lude neodvratný přísný trest. Proto kolaboruje s Vladařovým režimem, i když nerad a ne zcela důsledně, proto se nemůže se lží definitivně rozloučit a přiznat se k víře Filomeny. Až v závěru pochopí, že spravedlivému trestu nemůže a nesmí ujít a přizná svou vinu.

Inscenace hry ve vinohradském divadle v lednu 1946 s hostující autorkou v roli Filomeny se nesetkala s velkým ohlaselem. Jednak díky režii Karla Jerneka, který ještě prohloubil přece jen někde religiozitou příliš „přetížené drama“ a hra byla omylem považována za příliš církevní. Zejména však z téhož důvodu, který



pro těsně poválečnou dobu problematizoval veškerou čapkovskou dramaturgii: pro zdánlivě abstraktní filozofování nad tím, co společnost právě velmi prakticky prodělala, co si nechtěla v opojení z vítězství komplikovat a co se jí zdálo definitivně překonané. Varování Scheinpflugové před diktaturou nemohlo být v této chvíli vyslyšeno a zdá se, že našim historickým zkušenostem je paradoxně blíže nežli zkušenostem těsně poválečným. Stejně tak poetikou hry à la these, která proti Čapkovi tolik neskrývala myšlenkovou konstrukci. Hlavním problémem hry však bylo a zůstane pojetí absolutně neměnné boží pravdy, která je dána a problém lidstva je pouze v jejím dodržování či spíše porušování. Ukázalo se, že problémem je právě proměnlivost této „pravdy“ a potřeba stále znovu ji hledat a formulovat, což si poválečná společnost uvědomila zvláště naléhavě při hledání své pravdy, svého modu vivendi. A záhy si uvědomí i nebezpečí proměny nalezené pravdy v novou ideologickou lež.

Téma tyranie a svobody se objevilo už ve hře Guayana, kterou se za velkých ovací vrátila Scheinpflugová na jeviště Národního divadla jako dramatická autorka a herečka v září 1945. Úspěch inscenace více odrážel přivítání Scheinpflugové jako symbolu svobody než skutečné kvality textu, který téma traktoval v poloze privátních lidských vztahů, s premiérou slovního balastu a sentimentu. Posledním textem čapkovského rodu z pera Scheinpflugové byla hra Rozsudek zní a téma moci se objevilo s hořkostí nových zkušeností s výrobou americké atomové bomby: „Konfrontovala v ní, jak přiznala, bezmocný boj humanismu proti samovládě zhoubné techniky . . .“ (František Krčma in: Scheinpflugová, Olga: Byla jsem na světě, Praha 1988, s. 358.) a zdá se, že v této chvíli opět ztrácela důvěru v sílu „myšlenky pravdy“. Hru přijalo k provozování Národní divadlo, po únoru 1948 však už k provedení nedošlo.

Ohlas Čapkova myšlenkového světa se znovu objevil v „kolektivním dramatu o dvanácti obrazech“ Oblak a valčík Ferdinanda Peroutky. Novinář z nejbližšího Čapkova okruhu touto hrou debutoval a vzrušená doba boje o charakter poválečného Československa jí přičkla roli mluvčího demokratické opozice nastupujícího komunismu. Premiéra v Národním divadle v dubnu 1947 v režii Karla Dostala se stala protiváhou Podhorského inscenace Pogodinova Kremelského orloje z listopadu 1946 a reprízy obou inscenací se proměnily v politické tribuny dvou táborů. Únor 1948 rozhodl ve prospěch Pogodina a Peroutka byl stažen z repertoáru po 48 reprízách.

Po vnější stránce má Oblak a valčík s Čapkem málo společného. Jde o řadu samostatných uzavřených výstupů, jakýchsi mikrodramat, které provázejí dívka typickými událostmi válečné Evropy. Výstupy jsou zalidněny množstvím postav, z nichž několik se v dalších výstupech vrací. Rozvržení hry připomíná detaily románové fresky (Peroutka ostatně téma později zpracoval pod stejným

názvem jako prózu) či filmové sekvence a přes zřejmý záměr občas přece jen prozrazují jisté technické neobratnosti debutanta. Některé výstupy jsou spíše válečnými reportážemi, většinou však mají své vnitřní téma a konflikt a válečné události jim poskytují pouze vnější rámec — právě zde je Peroutka Čapkovi nejbližší. Politický konflikt vyvolal Peroutka perspektivou pohledu na válečné události, programově odporujícího prosovětskému stanovisku: hra sleduje převážně události v západní části Evropy, zdůrazňuje nekomunistické podoby odboje a končí vítězstvím amerických vojáků v Hamburku.

Začátkem roku 1948 zadal Peroutka Národnímu divadlu druhou hru pod názvem Šťastlivec Sulla, která se premiéry po únoru 1948 už nedočkala (srovnej: Kopecký, Jan: Neznámá hra Ferdinanda Peroutky, Literární noviny 2, 1991, č. 2, s. 8—9, 10. 1. 1991). Tématem hry je opět a už naposledy mechanismus vzniku a existence diktatury s tím rozdílem, že oproti Čapkovi a Scheinpflugové chybí téma drobného člověka v mocenském soukolí. Je to drama vlády vedoucí ke krvavé diktatuře z obou diskutovaných východisek, tedy po nástupu plebejského vůdce Maria i po jeho svržení aristokratem Sullou. Vnitřní tragédie a zároveň aktuálním poselstvím hry bylo poznání, že koncentrovaná moc přes nejlepší úmysly nemůže skončit jinak než terorem diktatury. Přehlédneme-li vývojový oblouk čapkovské hry od Bílé nemoci po Šťastlivec Sullu, je zřejmé, že Peroutka došel v poznání mechanismu moci nejdále a zároveň k nejpessimističtějšímu závěru. Je historicky nejpopoučenější a proti Čapkově vizi a Scheinpflugové válečné zkušenosti spojuje své poznání s vizí dalších diktatur.

Šťastlivcem Sullou končí poválečný epilog Čapkova dramatického modelu aktuálního politického a filozofického hry s generálním tématem vztahu diktatury a demokracie, vztahu moci a tyranie, vztahu ideologické lži a životní pravdy. Téma osudů humanistických ideálů ve světě vládychtivých Maršálů. Těchto několik titulů jakoby předznamenalo poúnorovou cestu české společnosti, jakoby chtělo varovat, ale nebylo vyslyšeno. Zájem i naděje rozhodující většiny české společnosti a jejího divadla se upíraly jiným směrem.

Josef Herman



## FERDINAND PEROUTKA: OBLAK A VALČÍK

Kolektivní drama o dvanácti obrazech

Obraz druhý.

Květen 1940. Malé nádraží v jedné z neutrálních zemí. Německá armáda překročila hranice a postupuje. Nádraží by bylo liduprázdné, kdyby na lavici neseděl pan Brand, obchodník. Je pečlivě a tmavě oblečen, má tvrdý klobouk, vysoký, tuhý límec a manžety. Čeká. Vedle něho kufřík. Až do konce scény, kdy se pohne ze zvláštních důvodů, pan Brand se nepohne. Nad scénou na modrém nebi stojí velký bílý oblak. Ze staniční budovy je otevřeným oknem slyšet zvuk gramofonu, který dohrává nějakou melodii. Melodie dozněla, jehla naprázdno běhá po desce a skřípe.

Brand: Halo poslyšte, halo. Zastavte gramofon. Doběhla vám deska. Zkází se vám to.

Přednosta (mladý muž, vychází ze staniční budovy): Když jde tolik k čertu, ať jde k čertu také jedna gramofonová deska.

Brand: Nesouhlasím. Já vím, že dnes jsou všichni rozčilení, ale člověk má v každé situaci dávat pozor na své věci. Co jste se dozvěděl? Pojede vlak?

Přednosta: Snad večer. Čekám teprve na zprávy. Trať byla bombardována. Asi byl poškozen most. Nemohu vám říci nic určitěho.

Brand: Budu tedy čekat. Chtěl bych odtud. Víte aspoň, kam až pronikli Němci?

Přednosta: To jsem se také nemohl určitě dozvědět.

Brand: Já vám něco povím: to všechno dohromady je zatracené mrzuté. Pamatuje se na loňskou sezonu? Jak jsme u vás na zahradě pouštěli ohňostroje? Kdyby nám byli nechali aspoň ještě letošní sezonu! Kdyby to bylo počkalo ještě aspoň půl roku!

Přednosta (vytahuje z kapsy noviny): Nechcete si přečíst noviny?

Brand: Ani mne nenapadne. Bože, slyšíte? (Ozve se hukot letadla.) Je to naše nebo jejich?

Přednosta (dívá se k nebi): Nevím. Ale stejně už letí pryč. (Hukot dozní.)

Brand: Člověk si myslil, že zná svět a najednou se všechno tak proměnilo. Můžete se v takovém prokletém světě cítit doma? Já ne . . . Proč jsem se nenarodil o sto let dřív? To byla doba pro mne. Člověk tenkrát vždycky mohl vědět, co bude dělat zítra. Mohl dělat plány na dlouhou dobu. Víte jaké mám teď pocity? Já vám to řeknu: mám zlost, že se mi život nepovedl. Celý život jsem pracoval a poctivě se snažil a teď mám utíkat jako štvaný zajíc.

Přednosta: Co dělá milostivá paní?

Brand: Odjela včera. Já jsem si vždycky dovedl poradit, ale na to, co se teď děje, jeden člověk nemá vliv. Dcera se měla vdávat, její snoubenec musil narukovat. Myslíte, že jsem dnes v noci spal? Ne-



spal, protože bylo slyšet výbuchy. Nebo to: tady se najednou musí stěhovat celé město. A že je při tom všem krásné počasí, že svítí slunce, že na obloze je takový pěkný bílý oblak — není to výsměch? Jako by se nic nedělo . . . Já nejsem Pánu Bohu vůbec nic vděčen. A naší vládě ovšem také ne. Konec konců ona nás do toho zavedla. Ať mi nikdo neříká, že to musilo dojít tak daleko. Kdo smí rozhodnout za všechny ostatní takovou věc, jako je válka? Někdo měl zase jednou moc rozumu.

Přednosta: Slyšel jsem, že Hitler řval na našeho ministerského předsedu. To mne rozhněvalo. To se potom už ví, co se má dělat.

Brand: Kdo ví, je-li to pravda. To se přece nedělá. Žádná cena za mír není dost vysoká. Takhle nevíte, jestli najednou nezakopnete o mrtvolu některého ze svých známých. Nechcete vy žít v klidu?

Přednosta: Povídám vám, že Hitler řval na našeho ministerského předsedu jako býk.

Brand: Nepovídejte mi to. Mluvíme spolu vážně. Hrome to se přece dalo zařídit, abychom zůstali neutrální.

Přednosta: Ale vždyť my přece jsme neutrální. Stokrát jsme to prohlásili.

Brand: Tak bych opravdu rád věděl, jak to je. My jsme neutrální — a proč se tedy střílí?

Přednosta: Já vám něco poradím. Postavte se na hranice a říkejte Němcům, kteří proudí do naší země, že jsme neutrální.

Brand: Počkejte chcete mne chytit. Na to je jistě nějaká odpověď, ale já jsem teď zmaten a nemohu ji nalézt. (Pauza.) Člověk se má starat o rodinu — jak já se mám o ni teď starat? Neříkejte mi, že nikdo není vinen. (Pauza.) Poslyšte, můžete mi říci, co vlastně chtějí Němci? Já tomu nerozumím. Co chtějí?

Přednosta: To vám mohu říci: chtějí všechno.

Brand: Ale to by bylo zlé . . . Je-li tomu tak, pak vám řeknu otevřeně, že je to strašné.

Přednosta (který se na něj upřeně dívá): A vy myslíte, že je to jen vám nepříjemné a že my ostatní máme radost? Dejte mi pokoj, dejte nám všem pokoj. Nemůžeme teď pro vás hledat skleněný poklop. Tady se něco děje, děje se to všem, a vy . . . Člověče, vy se musíte probudit. Já vás zatahám za nos. (Přistoupí k němu a tahá ho za nos.)

Brand (se slabě brání v sedě): Co si to dovoluujete? Zapomněl jste, kdo jsem?

Přednosta (dále ho tahá za nos): Ujišťuji vás, že nelze nic jiného udělat. Vyjděte trochu ze sebe, vy starý blázně!

Brand: To vy si dovoluujete jen proto, že nevím, co si počít. Protože vidíte, že mám nesnáze, tak se na mne všichni sypete. (Odkudsi se ozve jasný hlas trubky.)

Přednosta: Ticho teď. (Jde stranou k plotu, zastíní si rukou oči a dívá se do kraje.) Už . . .

Brand: Nechápete, že jste mne ponižil?

Přednosta: Sakra, mlčte chvíli. (Přemýšlí, ruce v kapsách, a dívá se k zemi.) Ano . . . Tak . . . Nesmějí si myslet, že

mohou dělat všechno, co se jim zlíbí. (K Brandovi.) Poslyšte, já vím, že vám to bude nepříjemné, že je to mrzuté a strašné, ale Němci jsou tady. První vozy s nimi zastavily na kraji parku. Právě se začínají rozlízat. Sundejte si ten svůj idiotský vysoký límec a ty pitomé manžety.

Brand: A co se tím správi, když si sundám límec a manžety?

Přednosta: Bude vám pohodlněji, až budete utíkat přes plot. Vstaňte, zmizte!

Brand: Ale já nemohu, jsem příliš slab. Přednosta (zajde do budovy, vrátí se s puškou, prohlíží ji a pověsí si ji přes rameno.)

Brand (vyskočí): To ne. Jenom to ne! To je nebezpečné, to je krajně nebezpečné. Dejte to pryč, zahodte to! Nevíte, co děláte. Já jsem četl, že na tohle jsou Němci velmi přísní. Jestliže vás chytanou, zastřílí nejen vás, ale i všechny lidi ve vašem okolí.

Přednosta: Jdu. Tak na shledanou.

Brand: Pochopte přece, že to je vážná věc. Vidíte, já se na vás ani nezlobím za to, že jste mne tahal za nos, ale tohle je něco jiného, to je svrchovaně vážné. (Přistoupí k přednostovi a chopí ho za řemen pušky.)

Přednosta: Pusťte. Tomu nerozumíte.

(Brand s ním zápolí o pušku. Přednosta do odstrčí.)

Brand: Všichni budeme za vás potrestáni! Neberte si to na svědomí. Dáte to pryč? Zahodíte to? Já vás prosím.

Přednosta: Ne.

Brand: Tak tedy ne, ty pse, ty ošklivý pse! Ale na nic se nespolehej. Ještě mám prostředky. Já tě udám, já tě udám hned, jakmile sem přijde první Němec. Na to mám svaté právo.

Přednosta: Už jsem povídal: na shledanou. (Odchází s puškou na rameni.)

Brand (volá za ním): Vraťte se! Poslyšte, vraťte se! Udám! Udám! (Usedne na lavičku a těžce oddychuje. Rozhlíží se, dívá se na oblohu.) Ty pitomý bílý oblaku na modrém nebi, tobě je dobře tam nahoře, ale pojd' sem dolů, mezi nás . . .

(Ve dveřích staniční budovy objeví se obrovský SSman v černé uniformě. Stojí rozkročen, nehýbe se a tiše se dívá na Branda.)

Brand: Už . . . (Povstane, smekne a jde pomalu se schýlenou hlavou k SSmanovi.) Mohu vám něčím posloužit?

Opona.

### **Obraz sedmý**

Cela odsouzených k smrti někde v Německu. Veselý stojí nehybně proti dveřím a napjatě je pozoruje. Udělá dva kroky dopředu, dva dozadu. Rachot klíče, dozorce přivádí Jastrzebowského a ihned opustí celu a zamkne.

Jastr.: Aby je cholera skřivila.

Veselý: Vítám tě do té naší armády. Kdy ti skončil soud?

Jastr.: Před čtvrt hodinou.

Veselý: Neptám se, jak to dopadlo, když tě přivedli sem. Jsem rád, že jsi to ty. Už jsem dávno nikoho tak rád neviděl.

Jastr.: Vždyť mne neznáš. Co jsi čekal? Veselý: To je jedno, co jsem čekal, ale mohu ti říci, že tě rád vidím. Tebe jsem nečekal. Co jsi?

Jastr.: Polák. A ty?

Veselý: Čech. (Jde ke dveřím, přitiskne na ně ucho.) Teď chvíli mlč . . . Nechoď, nedělej hluk. Sakra, povídám, abys chvíli klidně stál. (Naslouchá, pak se vrací do středu cely.)

Jastr.: Co je?

Veselý: Už nic. Mýlil jsem se. Všechno je v pořádku.

Jastr.: Jak dlouho jsi zde?

Veselý: Osmašedesát dní, dvě hodiny a asi dvacet pět minut. ( . . . )

Jastr.: Jak dlouho to tady může trvat?

Veselý: Asi tři měsíce — se vším všudy. Nedostaneš-li milost, tak pro tebe přijdou za tři měsíce. Ovšem, mohou přijít také dřív. Člověk se nemůže na nic spolehat. Vlastně musíš být pořád připraven.

Jastr.: A co potom, když přijdou.

Veselý: (skočí ke dveřím, přitiskne ucho) Mlč . . . Drž hubu. Ne, to nic nebylo. Nebyl jsem trochu hrubý? Odpusť. Teď zase můžeme mluvit. Tak tedy obyčejně to bývá v pátek, ta událost, ale ani na to nemůžeš spoléhat, že je to vždycky v pátek. Někdy tě to prožene také ve středu. Zkrátka, dávej pozor, jestli jednoho dne nevydávají snídaní dříve než obvykle. To už je podezřelé. Ale rozhoduje teprve, když kněz začne chodit do cel. Pak už je to pravda pravdoucí. A to snadno poznáš, jestli přišel, protože on má vrzavé boty. Dozorci mají těžké boty a dupají, on má lehké a vrže. Slyšíš i z nejdálčenějšího kouta chodby, jak ty boty dělají vrz, vrz, vrz . . . Na to musíš dávat pozor. Nu a potom otvírají dveře a vyvolávají jména a odvádějí do společné cely. Tam dostanou poslední oběd. To jsou takové divné věci: někteří ovšem nejedí, ale jiní si berou i dvakrát. ( . . . ) Odpusť, jsem trochu nervosní. Pochop, dnes je pátek. Abych se přiznal, když tě přiváděli, čekal jsem zrovna u dveří, jestli se ozve to vrz, vrz. . . Ale teď už je všechno v pořádku. To máš hned příklad, jak tady není nic jistého. Je pátek, dávají dřív snídaní, všechno souhlasí, ale kněz nepřišel a nevyvolávali nikoho z cel. Už je pozdě. Tentokrát je to obyčej. ( . . . ) Nemohu za to. Dva měsíce čekat, každý den . . . Ty si myslíš, že si to dovedeš představit, ale není to pravda. Nedovedeš. Kdyby mě odsoudili a hned vedli na popravu, ještě bych se jim smál, to určitě vím. Ale to čekání . . .

Jastr. (chodí celou): Tady máš dopis. Ještě jsi ho ani neotevřel.

Veselý: Víím. Mohl bys mi prokázat službu. Otevři to a podívej se, je-li tam něco o mé žádosti o milost. Ostatní nemusím vědět.

Jastr. (čet dopis): O žádosti o milost tam není nic.

Veselý: Tedy to zahod.

Jastr.: Čím vlastně jsi? Jaké máš povolení?

Veselý: Na tom nezáleží. Co bylo, je



pryč. (Dvěma je slyšet, kterak se venku smějí dozorcí.) Slyšíš je? Teď je to definitivně odbyto. Zase vyhraný týden. Můžeme si popovídat. (Sednou si.) Musíš se trochu seznámit s celou. Máme tady například sluneční hodiny. Když slunce dojde sem k té čáře, je dvanáct. Ve dvě stojí na téhle čáře. Tady v podlaze je kus tužky.

(Zvuk klíče. Dveře se otvírají, na prahu stojí muž v obleku katolického kněze a dívá se nerozhodně na oba vězně.)

Veselý (pomalu vstává): To jsem já ... Vy jste si dnes vzal jiné boty?

Kněz: Ano, synu můj, vzal jsem si dnes jiné boty. Jak jste to poznal?

Opona.

## DADAISTICKÁ REVOLTA V. KUROPATWOVÉ

Loňské Poděbradské dny poezie vstoupily do historie našeho uměleckého přednesu skutečně demokratickým činem, který už přináší další blahodárné výsledky tím, že pro účast v recitátorských soutěžích zrovnoprávnily s profesionály a studenty divadelních škol špičkové amatérské umělce tohoto oboru. Tento vývojový trend prosazený díky vytrvalosti a cílevědomosti dr. Vladimíra Justla přinesl oficiální potvrzení toho, o čem se už po léta mluvilo, že v řadách amatérů jsou recitátoři, kteří snesou srovnání s profesionály, a že jsou mezi nimi i takové talenty, které mají sílu ukazovat i nové možnosti vývoje, překonávající nebezpečí stagnace.

Aniž bychom chtěli řadě dalších výborných výkonů v jednotlivých kategoriích ublížovat, objevem loňských Poděbradských dnů poezie byla olomoucká vysokoškolačka Veronika Kuropatwová, a to právě proto, že se nebála pohlédnout do etap literárního vývoje, které byly v uplynulém čtyřicetiletí zamlčovány a odsuzovány, a při výběru autorů najít i adekvátní vyjádření přístupu a citění současné mladé generace. Její cesta za DADA byla na světě a březnová pozvánka do pražské poetické vinárny Viola dokazovala, že Veronika Kuropatwová v nastoupené cestě pokračuje.

Pod krycím jménem Flegmóna byl ohlášen dvojdielný pořad směřující na pražskou Národní třídu z Olomouce a Bruntálu, kde s V. Kuropatwovou byla jmenována i Hana Nejezchlebová.

Ve Viole se sešli toho večera posluchači, kteří myslí mladě bez ohledu na věk. Dali by se jistě rozdělit na zsvěcené a na ty, které přivedla zvědavost, co je DADA, s kterým se setkali při luštění křížovek.

Veronika Kuropatwová si pro svou „benefiční“ sólovou první polovinu vy-

brala pod názvem „áDa DelprD, KaBaRet — Nos a KabOči“, který anoncovala jako dadaistickou revoluci ve zdech Viole, autory, s nimiž je bytostně spřízněná. Tak byli ve Viole přítomni nepřítomní „dadasofové“ Hausmann, Huelsenbeck, Tzara, Schwitters, Ball, Šíma, Takahaši a Ballová - Henningsová. Bylo jim uloženo, aby promluvili „žaludkem přítomné Veroniky Kuropatwové - Dadové“.

Všichni, kdož byli v sále, dosvědčí, že promluvili, jak umí jejich velvyslankyně Kuropatwová. To znamená nejlíp, jak možno. Kdyby se na základě toho večera zakládala nějaká dadaistická organizace, byli by do ní s elánem vstoupili všichni přítomní. Kuropatwová ví, co je DADA, co chce říci, jak to říci, jak nonsensy dávají smysl a zavrtávají se pod kůži, jak ze zdánlivě nesrozumitelné imaginace lezou životní pravdy a etika bez potřeby mluvit ex catedra. Kuropatwová může přednášet v jakékoli poloze a intonaci, protože už dnes je výborná recitátorka, která má výbroj mimiky a podporu kultury chůze, nebojí se přímých kontaktů s publikem a ví, jak a v jaké společnosti improvizovat. Prostě umí, ale je těžké si zvyknout, že dadaisté netoužili po potlesku, ale po pskání a zlých výkřicích a prostě převráceném pojetí díky. Ale i to se publikum po několikerém repetování naučilo.

V druhé polovině přišla nauka z dívčí zoologie ... kde Kuropatwové sekundovala v zadaném tématu „Když husy táhnou“ Hana Nejezchlebová, která má předpoklady jít po jejím boku, až se po potřebném kusu společné cesty vydá steskou větší osobitostí. Už dnes je Kuropatwová dobrou partnerkou, což vzhledem k tomu, co bylo výše řečeno, hodně platí.

Byl to zdravě provokující večer, jak to Veronika Kuropatwová umí, škoda, že v hledišti neseděli zrající i zralí profesionálové. Pociťli by aspoň trošku, kdyby si to dokázali připustit, že z moravské země pro recitátorský projev zdravý vítr fouká ...

Jiří Kutina



## DILIA NA SCÉNĚ

I v těch nejtěžších dobách byla DILIA v úzkém a přátelském kontaktu s velkou rodinou divadelních ochotníků, a to

zejména na tradičních divadelních předhlídkách, při nichž si zájemci mohli přímo na místě zakoupit právě vydané divadelní hry či se informovat o připravovaných novinkách. Přestože DILIA stejně jako ostatní kulturní instituce byla pod ostrým ideologickým dozorem, podařily se redakci husarské kousky v podobě vydání jinde nepublikovatelných děl takových osobností, jako je V. Braun, L. Petruševská, P. Turrini, H. Müller, T. Różewicz, G. Spiró, S. Mrožek a další. Mnohé tituly se podařilo skrýt v Informativní edici (která bude v brzké době přístupná i dalším zájemcům z řad divadelní veřejnosti — zde nejde o cenzuru, nýbrž o zachování autorsko-právních norem), či v edici velmi nepopulárního označení Malá řada socialistických autorů. Vydání takovýchto titulů se neobešlo bez dramatických situací, stejně jako prosazení Novinkové řady české dramatické tvorby, která prezentovala hry, jejichž uvedení na jevišti bylo v té době velmi nepravděpodobné. Tvorba českých dramatiků byla nejen systematicky vydávána a překládána do světových jazyků, ale také nabízena v zahraničí formou atraktivních seminářů za osobní účasti autorů (např. D. Fischervé, K. Steigerwalda, M. Lázňovského). Přes toto cílevědomé úsilí co nejdůvědněji informovat širokou obec divadelníků nepodařilo se redakci prosadit vydání her proskribovaných autorů, tak jako se nepodařilo divadlům jejich díla uvést. Nicméně kontakty, které redakce s řadou zakázaných autorů udržovala, napomohly realizaci projektu Edice Mímus 21, jehož duchovním otcem byl režisér Luboš Pistorius. Konečně se redakce mohla nadechnout a ve spolupráci s tak báječným, erudovaným editorem splatit dluh českému divadlu, české divadelní veřejnosti. Režisér L. Pistorius vytvořil samostatný ediční celek, který měl nejen poskytnout zcela konkrétní představu o naší ineditní dramatické tvorbě, ale současně posílit vědomí kontinuity české kultury. Protože nebylo samozřejmě možné obsáhnout všechny zakázané texty uplynulých jednadvaceti let, vybral editor hry, které nejcitelněji reprezentují směřování jednotlivých dramatiků.

V řadě celovečerních her DILIA vydala:

František Pavlíček — Život a dílo skladatele Foltýna aneb Posedlost

František Pavlíček — Chvála prostopášnosti

Pavel Landovský — Sanitární noc

Pavel Kohout — Ubohý vrah

Pavel Kohout — Ecce Constantia!

Pavel Kohout — Marie zápasí s anděly

Václav Havel — Žebrácká opera

Karol Sidon — Labyrint

Karol Sidon — Shapira

Milan Uhde — Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl

Josef Topol — Sbohem, Sokrate

Josef Topol — Dvě noci s dívkou

Iva Procházková — Erasmovy velké arkány



Ivan Olbracht, Eva Kantůrková — Bratr Zak

Ivan Klíma — Hry

Ludvík Aškenázy — Pravdivý příběh Antonie Pařízkové, lehké holky s dobrým srdcem

Karel Michal — My, občané méjší

V řadě studiových textů DILIA vydala:

Pavel Kohout — Atest, Marast

Jelena Kohoutová — Ádaeda

Ivan Klíma — Ministr a anděl

Milan Uhde — Velice tiché Ave

František Pavlíček — Dávno, dávno již tomu

Pavel Landovský — Objížďka

Karol Sidon — Třináct oken

Jiří Kolář — Chléb náš vezdejší

Egon Bondy — Ministrův výživ a Ladislav Smoček — Smyčka

Adolf Hoffmeister — Pissior — Poprava

Alfréd Radok — Klaun

Markéta Kocourková — O pravděpodobnosti a bičování

Projekt Edice Mínus 21 byl redakčně, technicky i ekonomicky velmi náročný. Mnozí autoři žijí v zahraničí, takže při sebelepším vůli obou stran byl kontakt přece jen komplikovaný. V lednu 1990 progresivní, o rok později již neexistující firma 2N, která se vytištěním textů ochotně ujala, neměla s výrobou divadelních her zkušenosti, což se na některých textech dost negativně projevilo, o nedodržení termínů nemluvě. Pomíneme-li tyto kosmetické nedostatky, splnila snad Edice Mínus 21 své poslání a poskytla čtenářům konkrétnější představu o českém dramatu uplynulého dvacetiletí.

Nezávisle na tomto projektu spoluvytvářela redakce profil českého divadla průběžným vydáváním původní dramatické tvorby. Možná stojí za zmínku připomenutí některých významnějších textů, vydaných po listopadu 1989.

Vrací-li se na jeviště poezie, tak především ve hrách Josefa Topola. Lyrik českého divadla ve své hře **Hlasy ptáků** pracuje s básnickými obrazy, kreslicími niterné drama stárnoucího herce, jehož nemoc přinutí přehodnotit svůj dosavadní vztah k lidem, věcem, světu. Jiný básník — Jiří Šotola — převedl do jevištní podoby svůj úspěšný román **Kuře na rožni**, v němž pod názvem **Dnes poprvé a pouze jedenkrát** rozehrává příběh vysloužilce, putujícího s loutkovým divadlem od radosti k bolesti. Dílo vysokých jazykových kvalit je poetickou vzpourou proti válce a oslavou magické síly umění.

Nezaměnitelný rukopis Bohumila Hrabala prozařuje dramatičtí jeho románu **Obsluhoval jsem anglického krále**, kterou do velmi sugestivního tvaru převedli Ivo Krobot a Petr Oslzlý jako **Rozvzpomínání**. Příběh človíčka, jehož cesta za životním ideálem vede od plyšových pohovek lásky přes špinu okupačních kanálů až k nevyšlapaným stezkám šumavské samoty, odmítá dogma jednoznačnosti lidské existence a přitakává rozporuplnosti každého lidského života. Jan Kopecký, výrazná osobnost českého

divadla, rozšířil řadu tzv. lidového divadla o půvabnou scénickou montáž **Blázní krásní**, která evokuje karnevalovou atmosféru středověku, do níž jsou zakomponovány tři původní středověké památky: Hra o veselé Majdaléně, Mastičkář a Polapená nevěra. Autor přistupuje k tématu bez pruderie, s veškerou šťavnatostí lidového slovníku, ale zároveň s humanismem vlastním lidovému divadlu.

Hry Arnošta Goldflama jsou spjaty s poetikou brněnského HA-DIVADLA a zcela osobitým způsobem se vyjadřují k otázkám širokého záběru. Jedním z posledních dramatických textů je **Pavel Jedlička a Jenda Krahulík**, subjektivistická vize Pavla Jedličky, v níž se vše pohybuje zcela mimo určité hranice reálnosti a ireálnosti. Pavlovo pátrání po smyslu života je blízké Faustovu hledání, ovšem s rysy příznačnými pro naši současnost, v níž často vítězí banalita a prostřednost. Absurdní groteska o příčinách i následcích totalit na charakter člověka se sice jmenuje **Tzv. sci-fi**, ale zavádí nás do početné rodiny dnešních sobců, tluchubů a samolibých tupců, kteří nejsou schopni překročit stín vlastní malosti.

Alex Koenigsmark ve svých hrách usiluje o významovou mnohohrstevnatost, což se nejčistěji projevuje v jeho posledním textu vydaném v DILIA **Edessa** (text byl napsán v r. 1978), básnickém podobenství o lidském osudu, o životě věčně deptaném a stále vítězcím nad smrtí, o zázraku, při němž se lidský život jako bájný Fénix zvedá z prachu nikdy nekončící cesty, cesty za ideálem. Donkichotský rytíř Medard se plahočí válkou zničenou zemí, míjí svůj cíl, pochybuje, chybí, lže i podvádí, aby nakonec přece jen našel víru, stejně jako jeho ubozí soupeřníci.

Na rozdíl od předchozího metaforického příběhu je děj jeho humorné komorní grotesky **Tlalok aneb Čert ví, jak to je** veskrze současný. Vztahy mezi lékařem a pacientem na psychiatrické klinice zaznamenávají řadu překvapivých peripetií a teprve ke konci divák pochopí, že se jedná jen o fantaskní představy senzitivního pacienta.

Nadějný mladý autor Václav Beránek sleduje ve své hře **Ples podle přání pana prezidenta** dvě dějové linie. V první básník pronásledovaný totalitním režimem marně hledá uplatnění svého talentu, až se mu dostane zakázky přímo od prezidenta: vytvořit velkolepý ples. Druhá linie je jakýmsi představením, které Básník v sebezáhubné odvaze vytvoří s cílem ukázat prohnulost stávajícího režimu.

Totalitní moc a její důsledky jsou také tématem hry Antonína Hodka **Tranzit**. Zde jde o modelový příběh skupiny mužů, kteří se ocitli ve společné vězeňské cele po převratu, jímž se dostali k neomezené moci všichni číšníci světa. Vládci se vždy zbavují nepohodlných — ze všech společenských vrstev, z různých povolání, z různých důvodů. Likvidování

jsou vězni i jejich strážci a nikdo neví, co venku čeká poslední dva, kteří opouštějí celu.

Zcela jiné výrazové prostředky volí Vlastimil Venclík pro své tragikomické příběhy. V absurdní grotesce **Nový způsob starého humanismu** vystavěl tragický osud politického vězně, jenž je privátně vyšetřován v rodině svého vyšetřovatele ve zjištěné atmosféře vánočních svátků. Nejde jen o hrůzné „moderní metody“ bezpečnostních složek, ale především o důsledky systematického psychického vydirání a ponižování čestného člověka. V modelové katastrofické grotesce **Kryt čili Úkryt** je evokována vize atomové války. Obyvatelé jednoho domu jsou vystaveni nadvládě primitivního správce, který tyranizuje okolí a své fašistické choutky plně realizuje v okamžiku zkázy všech dosavadních hodnot lidské společnosti.

Autorská dvojice Jaroslav Gillar a Vladimír Škutina se podepsala pod několik atraktivních titulů. V dramatičtí Klímovova groteskního romaneta **Utrpení knížete Sternenhocha** důsledně akcentuje spisovatelův filosofický ideál i osobitý rukopis, jenž čtenáře-diváka atakuje ze všech stran: inspičuje, provokuje, pobuřuje, vzrušuje ušlechtilostí myšlenek i přizemností skutků, hraje prostě o člověku z masa a kostí.

Když se táž dvojice obrátila k autorům v Čechách nejčtenějším a nejoblíbenějším — Haškovi a Kafkovi — vznikl jevištní román o kamenném mostě, který spojuje nejen dva břehy, ale i lidi a čas. **Josef Švejk a Josef K., dva osamělí chodci na Karlově mostě** je konfrontací dvou literárních stylů, dvou rozličných pohledů na svět a z nich vyplývajících obavou o budoucnost. Na scéně se prolínají obrazy z Haškova Švejka a Kafkova Procesu. Tam, kde Josef K. vstupuje do Haškova románu, je tupou vojenskou mašinérií pohlcen, zatímco Josef Švejk, vstupující do Kafkova Procesu, je svou vitalitou a nezkroutným humorem rozbíjí. Jednoznačně politickými jsou další dvě hry reagující na děsivou mašinérii moci a demagogie. V komedii . . . **A na hrušce sedí diktátor** rozehrávají autoři groteskní příběh diktátora nejmenované země a teroristky, která ho má zabít. Osud a dramatikové uvěznili tyto dva prototypy zmanipulovaných obětí různých ideologií na opuštěné pláni a jejich role až do poslední vteřiny překvapivě zaměňují.

Děj hry **Vagon strachu** se odehrává na trase Praha-Lucemburk a zpět. Mládežnická delegace je vyslána na jakýsi sjezd, přičemž každý účastník má ještě vedlejší (ve skutečnosti hlavní) poslání, které musí splnit. Počáteční veselé hrátky se změní v krutou hru ve chvíli, kdy se zjistí, že jeden z nich má být cestou zavražděn a že vrah je mezi nimi.

Za pozornost stojí i řada studiových textů reflektujících tvorbu souborů méně tradičních či zcela avantgardních forem.



Zcela mimořádným dílem, které se myšlenkovým záměrem i jazykovou stavbou vymyká běžné divadelní produkci, je **Matka** J. A. Pitínského. Text patří do rodu groteskních vizí Alfréda Jarryho a Matka je zde obludným ženským protějškem krále Ubu: strážkyně rodinných tradic vyvaždí v jejích jménu téměř celé své okolí, aby pak s vitalitou sobě vlastní začala „nový život“.

Nenapodobitelný a nenahraditelný tvůrčí styl Ivana Vyskočila zaznamenáváme i v jeho třinácté verzi hříčky **Cesta do Ůbic**, pojednávající o strastiplné pouti jedné dámy za hlasem srdce. Stále přítomná radost ze hry při hledání slovních, situačních a myšlenkových významů je plná imaginace a divadelní sdělnosti.

**Voni sou hodnej chlapec** je osobitá koláž inspirovaná životem Jaroslava Haška, v níž Jan Schmid vycházel z Pytlíkova Toulavého house. Děj se odvíjí retrospektivně — na Lipnici diktuje Hašek písaři svého Švejka. V předsmrtné halucinaci se mu vybavují mezní situace jeho života — anarchistická činnost, namlouvání Jarmily, sebevražedný pokus na Karlově mostě, blázeňec, volební schůze Strany mírného pokroku v mezích zákona a další momenty, které mohly(?) utvářet tak rozporuplný portrét českého humoristy.

**Ameriku** podle nedokončeného Kafkova románu zdramatizoval Zdeněk Hořínek (pro srovnání vyjde také adaptace Ameriky Ivana Klímy a Pavla Kohouta). Středobodem je mladý Karel Rossmann, který se ocitá ve světě protikladů a jehož střety s odlišnými mechanismy typickými pro Ameriku vyvolávají řadu absurdních situací.

Redakce systematicky vyhledává nové autory, kteří se dost často rekrutují právě z ochotnických souborů. Se zřetelem na ekonomické limity je výroba divadelních textů v současné době poněkud omezena. Nabízíme však začínajícím autorům možnost uveřejnit ve Zprávách Díla informace o hrách, které splňují určitá umělecká kritéria. Tyto texty mohou být v redakci deponovány a zájemcům zapůjčeny k přečtení. Pokud se divadlo rozhodne pro realizaci takové hry, je Díla schopna v brzké době texty rozmnožit.

Daniela Řeřichová

ciálních soutěží (Wolkrův Prostějov, Mladá píseň, AMO, AMFO aj..) představovalo tedy jedinou možnost konfrontace v oborech slovesných, hudebních (individuální nebo skupinová hra na hudební nástroje, zpěv lidových, umělých a populárních písní sólově i kolektivně v tzv. Brněnském vrabečku) a výtvarných (malba, kresba, grafika, textilní tvorba, fotografie).

Soutěž ve slovesných oborech, konaná ve dvou jarních termínech, byla rozdělena do tří žánrových kategorií. V oblasti recitace poezie 1. cena udělena nebyla, na druhém místě skončily studentka Renata Jančaříková (Giovanni Giudici: Ženská bytost) a učnice Veronika Šimková (výběr z veršů Blanky Solařové) a na třetím Marek Rusnák (Václav Hrabě: Dragonáda) a Dagmar Kouřilová (Edith Piaf: Bílé pláště). Čestná uznání převzaly Lenka Janošová, Jana Hambáková, Hana Kabeleová a Jana Fišerová. V poněkud méně zastoupené kategorii prózy zvítězil učeň Marek Navrátil s úryvkem z románu Pavla Kohouta Katyně před studentkou Hanou Mičánkovou (vyprávění Půlnoční švestka) jako druhou a Hanou Trumpešovou (úryvek z prózy Betty MacDonaldové: Co život dal a vzal) a Janou Hrubou (Muchtar Šachanov: Cit pro slovo) na místě třetím. Čestná uznání připadla Barboře Uhdeové, Lucii Korvasové a Janu Rackovi.

Divadelní a recitační kolektivy se představily tři. Odborná porota nejvýše ohodnotila tříčlennou „uměleckou tvůrčí skupinu“ Kyvadlo s krátkým recesním, pohybově rytmičtým vystoupením hrajícího Tomáše Trampoty Smutný hukot prázdné duše. Asi dvacetiletý literárně dramatický kroužek SOU Chrabulova ulice předvedl v režii Renaty Bouškové romanticky laděný scénář Jiřího Palase Doteky snů, upřímně, ale zatím jen začátečnický kombinující hudbu, přednes a tanec. Dvojice Filip Zeiner a Jiří Zvěřina z SOU Zbrojovka jen epigonsky a bez vlastního interpretačního přínosu využila textů Divadla Jára Cimrmana.

Vít Závodský



## BRNĚNSKÉ KOLO

Jednou z prvních letošních soutěží zájmové umělecké činnosti jižní Moravy bylo Brněnské kolo, pořádané zdejšími Městským kulturním střediskem. Navázalo na třináctiletou tradici víceoborové učňovské akce a bylo poprvé rozšířeno pro všechnu mládež ve věku 14 — 19 let. Při rušení až dosud organizovaných spe-

### Kalendář mezinárodních festivalů

6. — 11. 5. Korbach/Hessen — SRN  
Divadelní týden Korbach '91  
mezinárodní týden amatérského divadla  
26. 5. — 2. 6. Dundalk — Irsko  
Mezinárodní májový festival

3. — 8. 6. Bratislava  
Festival dětského divadla v Bratislavě  
národní festival s mezinárodní účastí  
14. — 21. 6. Prachatic  
Divadelní léto v Prachaticích  
národní festival dětských divadelních a loutkářských souborů  
29. 6. — 6. 7. Halden — Norsko  
20. kongres IATA  
Světový festival 1991 — amatérské divadlo v Haldenu  
1. — 22. 7. Schleswig-Holstein — SRN  
Mezinárodní festival pouličního divadla  
13. — 27. 7. Kortrijk — Belgie  
TIP '91 — Mezinárodní divadlo pro mladé  
experimentální divadelní dílna  
3. — 9. 8. Marche — Belgie  
Estivades Cifta — Mezinárodní festival nových her (francouzsky píšících autorů)  
17. — 31. 8. Berlin — SRN  
Mezinárodní dílna režisérů amatérského divadla (na základě Brechtovy metody)  
2. — 10. 8. Hronov  
61. Jiráskův Hronov — národní festival amatérského divadla s mezinárodní účastí  
4. — 9. 9. Karlsruhe — SRN  
Sandkorn Theater — 5. mezinárodní divadelní festival  
7. — 14. 10. Ternopol — Sovětský Svaz  
Mezinárodní dílna — seminář Stanislavského metody  
21. — 26. 10. Martin  
Scénická žatva '91 — festival slovenského amatérského divadla všech žánrů s mezinárodní účastí  
30. 10. — 3. 11. Nürnberg — SRN  
1. mezinárodní setkání divadelních „seniorů“  
19. — 24. 11. Göppingen — SRN  
Göppingenské divadelní dny '91  
mezinárodní festival mladého amatérského divadla  
11. — 15. 11. New Delhi — mezinárodní divadelní dílna  
15. — 21. 11. Indie — indická divadelní olympiáda — mezinárodní festival amatérského divadla

Více informací můžete získat v sekretariátu AITA/IATA:  
Vesterbrogade 175  
FRB.C. Copenhagen  
DK 1800





Ukázky z přehlídek  
ASUT Bechyně  
k článku na str. 16  
foto: Hana Bílá





Pohádkový kabaret Pavla Gryma Bubáci,  
uvádí soubor Rotunda ve Znojmě  
foto: Eman Macoun

