

AMATÉRSKÁ CENA 6/89

Vídeňské
inspirace

Hrdina
- téma
okrajové?



CENA 4 Kčs



Protoč — S. Antošová: Noční přesčas

FOTO ROMAN VČELÁK

Pražská divadelní přehlídka

Návrhy na národní přehlídky:

- 59. Jiráskův Hronov: soubor DKDP Jak se vám jelo — F. Kafka, P. Lébl: PŘEMĚNA
- Národní přehlídka ruských a sovětských her ve Svitavách: nenominováno
- 32. Wolkrův Prostějov: soubor ODPM 1 Protoč — S. Antošová: NOČNÍ PŘESČAS

Návrhy na inspirativní představení 59. JH:

- soubor OKD 4 — Pantomimická skupina B. B. Duc s inscenací V. Guta TLAČIČI, POSTÁVAČI A TI DRUZÍ
- soubor OKD 4 — Studio pohybového divadla s inscenací REQUIEM

Ceny:

- souboru DKDP Jak se vám jelo za hereckou práci v inscenaci Jak se vám jelo — F. Kafka, P. Lébl: Přeměna

naci PŘEMĚNA

- Petru Léblovi za inscenaci PŘEMĚNA
- souboru OKD 4 Pantomimická skupina B. B. Duc za inscenaci TLAČIČI, POSTÁVAČI A TI DRUZÍ
- souboru OKD 4 Studio pohybového divadla za inscenaci REQUIEM
- Aleně Štréblové za recitační výkon v inscenaci NOČNÍ PŘESČAS

Čestná uznání:

- V. Smetáčkovi za textovou předlohu inscenace EVŽEN ONĚGIN PO 30 LETECH
- Ondřeji Mrázkovi a Ondřeji Höppnerovi za autorskou inscenaci ÓDA NA VELBLOUDA
- Martinu Samkovi za hudbu k inscenaci NOČNÍ PŘESČAS

FOTO LUDMILA KUBÍKOVÁ



PRAHA AUTORSKÁ – ANEB PO KOM TO DÍTĚ JE!

Pražské amatérské divadlo po období různých inventur le-
tos nabízí ucelený obraz procesů probíhajících v tomto, pro
amatérské divadlo velice specifickém regionu. Jaké dnes je?

Netradiční. Autorské. To letos zcela obsadilo prostor, který si
pro sebe v Praze vytvořilo. (Šestnáct inscenací z jednadvaceti
přihlášených do spádových kol bylo autorských. Do krajského
kola postoupily už jen autorské inscenace.) Jestliže dnes mlu-
vím o autorské inscenaci, znamená to, že soubor pracuje již
od samého začátku – od textové předlohy – na své vlastní ne-
opakovatelné struktuře inscenačního tvaru. Jde o autorskou
práci ve všech významových složkách. Skutečnost, že žádná
z inscenací krajské přehlídky nemá vazbu na inscenační po-
stupy či poetiku některého našeho profesionálního divadla,
prokazuje opravdovost a poctivost práce souborů. Všechny se
vydaly vlastní cestou. To je nejzávažnější rys letošní amatérské
divadelní Prahy.

Druhým rysem je nevyváženost inscenační struktury. Neboť
tvorba vlastního divadelního jazyka ve všech inscenačních slož-
kách klade nesmírné nároky na tvořivý potenciál souboru. Tvor-
ba celkové struktury musí nutně být na prvním místě. Autorské
divadlo nelze dělat jinak. Přitom míra času, kterou mohou sou-
bory připravit inscenace věnovat, není nevyčerpatelná. Na-
prostá časová nespoutanost amatérské tvorby je tak trochu
mýtus. Limitujícím faktorem a přímo existenční nutností je pro
život souboru autorského divadla emotivně účinné sdělení. Je
jeho životodárnou silou. Překročí-li práce únosnou míru, ne-
naplňovaná potřeba divadelní komunikace se ze síly pozitivní
mění v silu výrazně destruktivní. V tom je riziko práce souboru,
který spoléhá pouze na své vlastní individuality. Málokterý sou-
bor se dostává do stadia, kdy se tvorba inscenační struktury –
založená na individualitách souboru – mění ve vědomou ko-
lektivní tvorbu jednotlivých složek divadelního jazyka. Nejčas-
těji se objevuje napětí mezi celkovou strukturou a charakterem
herecké práce. Logickým pokračováním práce souborů je zesí-
lení významové a emotivní funkce těch složek inscenace, které
soubor nejlépe ovládá. A jelikož důvěra ve stávající síly diva-
dla je vážně otřesena, ocitají se soubory zákonitě v oblastech,
které současné divadlo nevyužívá. Hledají na hranici jednotli-
vých uměleckých druhů, aniž si příliš uvědomují, že oslabení
herectví může znamenat krátký dech souboru. Neboť jednoho
dne – a to v době, kdy tvořivé síly ještě nejsou vyčerpané –
se rozpor mezi zamýšleným a možným stane destruktivním fak-
torem. Proto je dnes amatérská divadelní Praha strukturně ne-
vyvážená a hraniční. Mohlo by se zdát, že se neurodilo. Že ne-
ní dost výrazných vyvážených a špičkových inscenací. Završení
práce je ale dlouhodobý proces. Hledání a ověřování pro-
středků a postupů je vždy otevřenou záležitostí. Z tohoto hle-
diska se v Praze urodilo. Urodilo se hledání. A to v Praze, kde
je stav amatérského divadla velice těsně spjat se stavem a po-
hybem profesionálního divadelnictví a s dynamikou projevu
ostatních kulturních aktivit. Pražské amatérské hnutí je živé a
citlivé. Uvědomuje si svou vlastní funkci. Snaží se najít své
vlastní tvarosloví, které by mohlo co nejlépe zachytit proble-
matiku dnešní společenské existence. Vytvořit obraz – ale vět-
šinou spíše model – dnešního života tak, jak dopadá na nás
samé. Snaží se být současné, aktuální. Nic si nechce ulehčit.
Přesto, že se potýká s vlastní neobratností. S neznalostí základů
divadelní práce a širších kontextů divadelních proudů. S ne-
důvěrou k současnému divadelnímu jazyku a institucionalizaci
divadelní práce. Mnohé z toho dostalo jako daný dar, který
cestu vůbec neulehčuje. Naopak. V silách souborů je všechno
si uvědomit. Nejednat intuitivně, nesystematicky a nahodile.
Uvědomit si důležitost vědomé tvorby svého divadelního jazy-
ka. Svých prostředků divadelní komunikace. Svého tvarosloví.
Zdá se, že v Praze se nejen urodilo, ale také narodilo. Narodilo
se neučesané, rošťácké dítě. Dítě provokující svým zvažujícím
pohledem nás všechny, co stojíme kolem něj. Dítě tohoto
velkého města. Dítě, které hned tak nedospěje. Dítě nespo-
kojené a revoltující – tak jako všechny děti. Občas i zlobivé.
Doufám, že mu to všechno zůstane. Doufám, že se nestane
„pražskou zlatou mládeží“. Doufám, že nesmlouvavý pohled
bude vždy patřit k jeho nejvlastnějšímu rysům. Tak, jak tomu
bylo letos.

SAŠA PERNICA

Obsah

- 2 **VÍDEŇSKÉ INSPIRACE**
(Mezinárodní seminář učitelů dramatické výchovy) L. Lázňovská
- 3 **Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK**
- 3 **KDE JSOU BOŽÍ BOJOVNÍCI?**
(Umělecký přednes – Č. Krumlov) P. Chalupa
- 4 **ZPRÁVA O PRAŽSKÉM KALICHU 1989**
OD FAKTŮ K HODNOTÁM
(Severočeská divadelní – Žatec) J. Císař
- 5 **XXII. DIVADELNÍ TŘEBOŇ** B. Plánská
- 6 **GREGAR OPĚT DO HRONOVA**
(Východočeská divadelní – Lomnice nad Popelkou) A. Exnarová
- 7 **NIKDO NEVUE, CO JE REVUE?**
(Koláž poznámek a zážitků z FRMOLu 1989) P. Dostál
- 10 **DVEŘE DOKOŘÁN**
(Masopustní žerty) E. Machková
S. Štembergová
- 12 **OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE**
(Arnošt Goldflam) J. Kovalčuk
- 14 **POBĚŽOVICKÝ BALZAM NA DUŠI** V. Gardavský
- 15 **PRŮHLEDY**
(Chození v kruhu?) J. Císař
- 16 **SOVĚTSKÝ PŘEDCHŮDCE IONESCA A BECKETTA?**
(Spisovatel a dramatik D. Charms) O. Mrázek
- 18 **DOBRODRUŽSTVÍ TVORENÍ**
(Tvůrčivost a frustrace) J. Vostrý
- 20 **HRDINA – TÉMA OKRAJOVÉ?** P. Urbanová
- 22 **KAPITOLY O KOMEDII**
(Komedie charakterová a komedie mravů – dokončení) Z. Hořínek
- 23 **ROZJÍMÁNÍ VÁŽNĚ** P. Pavlovský
- 24 **DILIA**
- VÝBĚR PRO VÁS**
(D. Fischerová, K. Steigerwald) K. Fejlková
- PARAGRAFY NA SCĚNĚ** T. Pavlíková

AMATÉRSKÁ CENA 6/89

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálekova 1

Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,

telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Komen-
ského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o před-
platném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta,
doručovatel a PNS-UED Praha, záv. 01 – AOT, Kaňkova 19, 160 00
Praha 6, PNS-UED Praha, záv. 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno,
PNS-UED Praha, záv. 03, Gottwaldova 206, 709 90 Ostrava 9. Ob-
jednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz
tisku Praha, záv. 01, administrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00
Praha 6. Návštěvní dny: středa 7.00–15.00 hod. – pátek 7.00–13.00
hod. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs, roční předplatné 48 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 3. 5. 1989

© PANORAMA, Praha 1989

46 027

Z národů ač jsme různých, spojuje nás víra v možnosti dramatické výchovy při formování osobnosti člověka. Tato parafráze hymny festivalů mládeže a studentstva mohla být docela dobře mottem mezinárodního semináře učitelů dramatické výchovy, který v březnu 1989 ve Vídni uspořádal Rakouský spolkový svaz pro školní a mládežnickou hru a amatérské divadlo. Těch národů se sešlo nemálo — celkem 57 účastníků z třinácti zemí včetně Spojených států. Mezi nimi byli tři zástupci Československa.

VÍDEŇSKÉ INSPIRACE

● Seminář *Drama in Education* navazoval na řadu obdobných setkání konaných v rakouských lázních Villach, jež významně ovlivnila rozvoj dramatické výchovy v Evropě a umožnila širokou výměnu zkušeností, metod a forem práce především mezi vyspělými zeměmi v oblasti dramatické výchovy zejména mezi Spojenými státy, Velkou Británií a dalšími zeměmi evropského kontinentu. Československo mělo a má v dramatické výchově a zejména v dětském divadle silnou pozici. Dramatická výchova se však rozvíjí i v řadě dalších socialistických zemí — v Sovětském svazu, Maďarsku, NDR. Dramatická výchova se zde uplatňuje jako metoda výuky, ve výchově a vzdělávání mimo vyučování a jako metoda práce dětských divadelních souborů. Ostatně zkušenosti jednotlivých zemí by vydaly na seriál samostatných článků. Představte si například, že ve Spojených státech existuje ve stále rostoucím počtu států (zatím je jich 23) povinnost studovat na všech stupních škol (tedy až po universitu) jako doplňkový předmět některý druh umění. Metoda improvizace a dramatická hra samotná je v USA chápána jako prostředek socializace a sociální terapie. Je realizována nejen ve školách, ale ve všech prostředích, kde člověk může být vydán napospas stresovým situacím (např. v domovech důchodců, nemocnicích apod.).

● Téma semináře specifikovali pořadatelé jako vazbu dramatické výchovy v programové přípravě člověka na život v tvůrčí společnosti budoucnosti. Budoucnost totiž v duchu světového hnutí „mozartovské budoucnosti“ není dimenzí doufání a dalekých snů, ale příprava na ni je věcí žhavé přítomnosti. Původní koncepce semináře počítala také s třemi praktickými semináři (hudební improvizace prof. Roschera, výtvarné umění M. Terzica, umění ve školních projektech K. Robinsona z VB) a teoretickou dílnou budoucnosti. Nebyla však zcela dodržena, neboť odpadl výtvarný seminář a Kena Robinsona nahradil jiný Angličan Michael Marland. Ten však přijel na poslední chvíli a nebyl zcela připraven na setkání s řadou vyhraněných osobností dramatické výchovy z celého světa, z nichž mnozí jsou autory vlastní koncepce, odborných publikací, pedagogy vysokých škol. Výsledný úkol připravit v několika dílčích skupinách projekt učebních plánů různých stupňů škol založených na dramatické výchově zákonitě ztroskotat na rozdílech společenského zázemí, systémů školství, stupně rozvoje a typu dramatické výchovy. Dílna profesora Roschera (předseda Ústavu integrační hudební pedagogiky a polyestetické výchovy v Salcburku) se věnovala přípravě jevištní kompozice pro lidské hlasy, hudební nástroje a lidské tělo na úryvek textu z knihy J. Joyce *Odyseus*. Byla sice velmi zajímavá, ale více byla dílem profesora Roschera než účastníků samotných, kteří se plně podřídili

jeho záměrům. Na vysvětlení principů celé práce nebyl čas, neboť skupina záměrně usilovala o jevištní tvar.

● Třetí dílna pod vedením dr. Waltra Spielmanna, vedoucího Mezinár. knihovny pro otázky budoucnosti, byla ukázkou „dílny budoucnosti“. Dvoudenní práce se skládala z prologu (seznámení účastníků a výměna názorů na budoucnost) a tří částí. První část byla kritikou současné společnosti (nehumánní podmínky práce, zbožnění věcí a strojů, deprimující společenské normy, strach před čímkoliv, nedostatek fantazie, falešná hierarchie hodnot, rasismus, povrchnost, elitářství ...). Po sběru všech názorů každý hlasoval pro tři myšlenky, které považuje za nejdůležitější. Ke shodě názorů nedošlo. Druhá fáze přinesla utopické vize budoucnosti (jednat a žít bez předsudků, šťastní lidé, žádná politika, žádní politici, národní park střední Evropa, stavět jak a kde kdo chce, zrušení tradičního rámce školy, uvolněná sexualita ...).

V třetí fázi se ustavily tři skupiny, z nichž dvě pracovaly na koncepci „Individuální a společenské předpoklady pro myšlení a jednání na budoucnost orientovaného a s radostí tvořícího člověka“ a třetí se věnovala rozpracování myšlenky vzdělávání bez institucí. Třetí skupina vymyslela a předvedla scénku, v níž ukázala, že nezbytným předpokadem pro efektivnost vzdělávání je vlastní tvořivý vklad každého jednotlivce. Dvě další skupiny vytvořily zcela odlišné projekty. Jedna nakreslila svou vizi budoucnosti jako symbiózy přírody a člověka, druhá postupovala logicky a připravila utvářecí přehled předpokladů (např. kreativita, radostnost) a podmínek (odstranění odcizení práce, další výchova a vzdělání, prostor pro kreativní činnost, akceptování mezilidských vazeb a vztahů ...). Dílny budoucnosti jsou realizovány v mnoha zemích (od USA po SSSR) a jsou nástrojem, který pomáhá změnit myšlení lidí. Plní tyto funkce:

- terapie (pomáhají člověku tím, že se podívá do svého nitra, zvládat složité osobní situace),
- socializace (podporují společenství lidí),
- osobní rozvoje (mění pojetí světa tím, že ho staví více na fantazii a tvořivosti),
- demokratizace (umožňují každému jednotlivci podílet se na projektování společnosti).

● Nesporným zážitkem z celého vídeňského setkání byla nedlouhá přednáška a beseda s profesorem Robertem Jungkem, propagátorem mozartovské budoucnosti. Jeho představa budoucnosti musela okouzlit každého. Na rozdíl od přítomnosti, která je šedivá, klade důraz na produkci a staví na kultu věcí, bude v budoucnosti hrát určující roli krása, senzibilita, hra a ticho. Šance lidské civilizace je v rozvoji kreativity ve všech oblastech lidské činnosti. Příprava bu-

doucnosti je demokratickým právem každého člověka. Profesor ocenil dramatickou výchovu, která podporuje kreativitu, rozvíjí kolektivní citění a klade si za cíl rozvoj osobnosti člověka. Ocenil systém sociálního plánování socialistických zemí a také to, že v centru pozornosti stojí člověk. Nicméně civilizace prožívá určitou krizi a musí hledat nové cesty a možnosti.

● Zatím jsem hovořila o dvou částech semináře — dílnách a setkáních s teorií. Třetí částí byly dílny jiného typu. Hudební improvizace, tentokrát na motivy textu F. Kafky, byla pokračováním metody práce profesora Roschera interpretované účastníky. Potvrdilo se, že byli schopni převzít (napodobit) pouze vnější prostředky. Skupina *Kathakali* přinesla ukázkou klasického indického tanečního dramatu, postaveného na robustních tanečních pohybech, s významovou gestikou a mimikou. Další skupina se zabývala názorovým vyjádřením procesu vzniku a metamorfózy rituálů. Práce byla postavena na improvizaci a vycházela z dramatické hry. Účastníci skupiny se dohodli na tématu hry — vytváření lidské komunity. Zahrnovala fázi komunikace slovní, mimoslovní a improvizaci na téma já a svět, v níž každý přišel se svým postojem a svým způsobem vyjádření. Výsledky práce jednotlivých skupin tvořily pracovní závěr semináře.

● Co říci na závěr. Setkání jistě bylo zajímavé a užitečné. Avšak obnažilo rozdíly v pojetí dramatické výchovy v jednotlivých zemích. Na jedné straně je zařazena do školní výuky a učitelé jsou připravováni na vysokoškolské úrovni (západní země), v socialistických zemích funguje ve formě dětského divadla, souborové práce či jinak ve volném čase (DPM, LŠU) a učitelé jsou připravováni v rámci kulturně výchovné činnosti. V anglicky hovořících zemích a ve Skandinávii existuje desítky let, ve střední Evropě zakotvila v posledních dvaceti letech. S tím musí koncepce semináře tohoto typu počítat, a dokonce s tím programově pracovat. Je dobře, že se práce semináře aktivně účastnil generální sekretář AITA/IATA *John Ytteborg*. Jeho praktická spolupráce nejen pořadatelům pomohla překonat některá slabší místa organizace, ale zažil a pochopil, že je třeba účastníky diferencovat a více využít možnosti dramatické hry např. k seznámení, k překonání jazykové bariéry, poskytnout širší prostor k praktické smysuplné práci. Ve Vídni zcela chyběla možnost praktické výměny metod a forem práce. A to byla velká škoda, neboť se skutečně sešli odborníci doslova z celého světa. Někteří účastníci hovořili také o tom, že je rozčílvalo prostředí velkého města, na něž neměli čas, a prostředí velkého hotelu, tak málo užspůsobeného pro tvořivou práci. Z těchto zkušeností se jistě rakouští pořadatelé za dva roky při přípravě příštího setkání poučí.

LENKA LÁŽŇOVÁ

Kde jsou boží bojovníci?

V Českém Krumlově prý husiti nikdy nebyli, protože se báli Rožmberků. I recitátoři se tu něčeho obávají, říkal jsem si v průběhu dnů na přelomu března a dubna při soutěži recitátorů a recitačních kolektivů Jihočeského kraje. A já, člen poroty, jsem ze sebe svůj vlastní nejasný pocit bázně setřásl až v Táboře, kde jsem přestupoval směrem ku Praze. Čeho, koho se obáváme, ptal jsem se. Šlechtickým rodům u nás definitivně odzvonilo v roce 1948. Bojíme se přihlásit k víře podobojí, v níž je kromě vznešenosti i radost a smích, kromě chleba i čisté víno?

Vždyť jsou to ještě děti, říkal jsem si při poslechu většiny recitátorů, schovávají se za krásná slova, protože se jim to líbí. Omlouval jsem je. Ale nebudou jako dospělí s kamennou tváří opakovat tisíckrát to, čemu nemusí vůbec věřit? Není recitace hrou na pokryteckou dospělost? Proč tolik dospělých recitátorů zanechává aktivní činnosti? Nechtějí zdvojit své vědomí vlastní dvojitostí? Zhoubná tradice nutí děti do smrtelné vážnosti, do intelektuální pózy, která by se ale uvnitř, jsem o tom hluboce přesvědčen, chtěla smát, chtěla by tančit a zpívat. V Táboře jsem se uklidnil. Řekl jsem si, že asi záleží i na tom, jaká slova člověk opakuje, do jaké míry jsou odrazem jistého národního vědomí. Pak mohou bezpochyby působit výchovně. A zase jsem si povzdychl. Krumlovské texty odpovídaly ve své většině vědomí let padesátých, nikoli osmdesátých (mohou mladí za to, že nemají nebo nehledají své mluvčí?) a vyzněly jako ústně tradovaná plamenná kázání Mistra Jana pár let po bitvě u Lipan. A k husitské tradici ještě wolkrovskou – a lidová poezie nasadí tomu všemu trnovou korunu. Za to ty děti ale opravdu nemohou.

Ve vši té polipanské náladě mám ale radost, když z některých vyrůstají postupně lidé, kteří vidí, slyší, cítí, čtou a mluví tak, že je mohu nazvat moderními kazateli krásy, neboť výsledky kazatelů se neměří počtem odmluvených hodin, ale toliko stavem ducha.

V jižních Čechách je to třeba budějovické práce **Lenka Krčková**, letošní vítězka 1. kategorie (za překrásný uvolněný let Ortenovou prózou ETA, ETA žlutí ptáci), i vítězové druhé kategorie, bratři **Aleš Vrzák** ze Strakonice a **Petr Bodlák** z Budějovic. Vrzákova Balada v hnědi (J. Hora) se na mě valila jak vozová hradba, pomalu a důstojně, napůl jako horor, napůl jako povznášející vědomí, že ve smrti snad člověk myslí na lásku a láskou si snad uvědomuje smrt. Bratr Bodlák z Budějovic pokračuje v netradičním chápání odkazu mistra J. Ortena (loni Jeremiášův pláč, letos Exodus dramatu), i když mu hrozí nepochopení ze strany ortodoxních mistrových vykladačů. Jeho slovům snad schází ještě větší míra zdněnění, nežijeme přece v roce 1415, ale v roce 1455:

„... Ta ruka, která duše stíná,
již usychá, již umírá,
A ústa, co se otevřela,
aby jí dala zemřít,
ta ústa, ústa zkrvavělá, –
slyšeli jste je mluvit?
Blahoslavení tiší, praví.
Blahoslavení trpící.
Blahoslavení usměvaví
na podpálené hranici.
Blahoslavení nesmíření.
Blahoslavení ti, co čtou
písmena knihy, která není,
blahoslavení samotou,
blahoslavení nenávistí,
blahoslavení bolestí,
blahoslavení tím, co svíští
ve vířících, co šelestí
v bubincích hudby, v písni ticha,
ve smrti, v ženách, v exodu,
co nekončí, co neusychá
a z čeho vracím se a jdu ...“

V soutěži souborů se utkalo pět vojů, z kterého poměrně mdlé bitvy, která se sotva zapíše do dějin divadla poezie, vyšli vítězové budějovického a táborického. Vítězové však současně bojovali sami se sebou. Jedni jsou zatím trochu nedokonalí ve své upřímnosti (Divadlo na schodech z gymnázia v České ulici se studentskou poezií vtípne poskládanou do rámcové alegorické pohádky o rohlíku), druzí (střední průmyslová škola strojnická) jsou zas báječně vyzbrojeni, ale jejich Miežlatisovi chybí jiskra (z Brandýsa) a jeho poetická taktika. Chtělo by to chorál. Chorál, ten nám schází ...

PAVEL CHALUPA

Zpráva o Pražském kalichu 1989

21. ročník amatérské recitační soutěže Pražský kalich, který je krajským kolem pro postup na Wolkrův Prostějov, přivedl na pódium Violy nejlepší recitátory z obvodních kol. Nejvíce (20) byla zastoupena nejmladší kategorie – chce se tedy věřit, že naděje na úrodnější časy tu je. V druhé kategorii soutěžilo jen 11 a ve třetí 12 recitátorů. O ne příliš vysoké úrovni svědčí to, že do finále (v prvním kole pětičlenná porota vyslechla volný text) postoupila s povinným textem i při „změkčených normách“ necelá polovina soutěžících (z I. kat. 10, z II. – 5, z III. – 5). Evidentní potíž činila z povinných textů tzv. lidová tvorba: z 20 nejmladších si 17 vybralo raději obligátního Wolkra, z 11 recitátorů II. kategorie přišla s dobře sestavenou kompozicí z lidové poezie jen **Eva Langšádlová**. Lépe to dopadlo u těch nejstarších, kde to bylo přesně na půl. Jenže za českou lidovou poezii byla považována také Běla Vojtěcha Nejedlého a Zpěvy sladké Francie ...

Úroveň lze charakterizovat stručně: průměr a podprůměr, spíše nezajímavá šed' než cokoliv jiného. Nad toto nívó povystrčila ruky v I. kategorii **Magdaléna Platzová**, která smysluplně předsadila na Čapkův apokryf Marta a Marie příslušnou pasáž z bible. Jenže na Čapkův interpretačně náročný text přece jen nestačila. Zdá se však, že jde o cílevědomou a talentovanou recitátorku. Totéž platí o **Aleši Pavelcové**, jejíž Horské růže, miliónkrát recitovaná báseň Wolkrova, měly na jedné straně střídmost, ale účinnou dramatickост, na druhé pel lyrického studu, a o **Barboře Justychové**, která si vybrala dva prozaické texty (Dalton Trumbo, K. J. Erben). Přestože Erbenova pohádka Rozum a štěstí pro ni byla ještě nerozlousknutým oříškem (především v kompoziční výstavbě), zaujala výrazným čistým hlasem, který nezní jen zvukem, ale rozechvívá se energickým nasazením, v němž je slyšet citové zaujetí.

Už zmíněná Langšádlová (II. kategorie) v Závadově Žebříku ukázala, že „utáhne“ i těžký text a že ví, proč jej říká: byl to příklad

jemné nosné aktualizace. Za konkrétní zmínku stojí pak už jen **Marta Staňková**, byt' Sevakova Úloha pro počítačovou stroje je trochu antikovaná; její Horské růže byly úplně jiné než ty od Pavelcové: lyričtější, ale i méně variabilní, tedy plošší.

Je-li na místě mít pro III. kategorii nejstarších recitátorů přísnější měřítka, pak z pětic postoupivších do druhého kola je jedinou výraznou osobností loňská držitelka Pražského kalicha **Libuše Heczková**. Má několik základních předpokladů: je velmi inteligentní a na svůj věk mimořádně vzdělaná, studuje lingvistiku; spojuje v sobě racionální přístup (dovede přesně teoreticky myslet) s vypjatým citovým zaujetím; má zkušenosti i z amatérského divadla poezie, které „obhospodařuje“ nejen recitačně, ale i dramaturgicky a režijně; má hlas s tajemstvím, který zaujme, duše se s tělem sváří o výraz srdce. A má i „svého“ autora: Vladimíra Holana. Po loňské kompozici z básní cyklu Zdi přišla letos s Nocí s Ofélií (fragment). V Prostějově ji ovšem porota neuslyší, protože tato báseň citelně přesahuje daný časový limit. I tak však stojí výkon Heczkové za zaznamenání: je to celistvý tvar a je v tom básníkův osudový úděl. Heczková je silná v kompozičním rozložení textu, v jeho myšlenkovém uchopení, v globálním výrazu. Nedořešený se mi zdá básníkův autoportrét, byl mi málo rozporný, příliš jednostranný: zarputilá nevidlost se nepříliš průkaznými rysy zlobné ironie a s jen tušenými náznaky humoru neměla dostatečnou protiváhu v bolesti srdce. Leč i v této fázi šlo o úctyhodný výkon. Heczková tuto báseň jistě neopustí.

Podíváme-li se o pár ročníků dozadu, zdá se ten letošní přelapovat na místě. Chce to novou injekci a trochu štěstí ... A pak při jisté velkorysosti, které jsme svědky u Středočechů, se dostaví i výsledky. Praha si zaslouží, aby o její umělecky zaujatou mládež mohlo být pečováno co nejlépe.

(vju)

OD FAKTŮ K HODNOTÁM

XX. krajská přehlídka severočeských amatérských divadelních souborů v Žatci (30. 3. — 2. 4. 1989)

Program :

Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí nad Labem — Josef Kajetán Tyl: **KRVAVÉ KŘTINY** čili **DRAHOMÍRA A JEJÍ SYNOVÉ**;

Divadelní soubor K. H. Mácha SKP Litoměřice — Miroslav Horníček: **SLAMĚNÝ KLOBOUK**;

Divadelní klub Jirásek SKP Česká Lípa — Michail Bulgakov: **MISTR A MARKĚTKA**, dramaturgie Václav Klapka (navrženo na 59. Jiráskův Hronov);

Rádobydivadlo OB Klapý — Eduard Radzinskij: **DIVADLO ZA ČASŮ NERONA A SENEKY**.

Krajská přehlídka v Žatci předkládá výběr z celé produkce severočeského amatérského divadla. Tentokrát to byly 4 inscenace, jež byly takřka jakousi špičkou ledovce, který v celku zahrnoval celkem 17 divadelních děl, jež v sezóně 1988—89 krajská porota v rámci festivalu amatérského divadla navštívila a hodnotila. Napsal-li předseda této poroty Ilja Bureš v předmluvě k brožurě, jež shrnuje ve svých hodnoceních všech těchto 17 představení, že šlo o různorodost dramaturgickou i realizační, pak ona 4 představení žatecká to jenom — jako jistý vzorek — potvrdila.



3. Naslouchání hlasu poroty ...



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

Konverzační komedie Horníčková v provedení litoměřického souboru představovala jistý standard amatérského divadla v uvádění tzv. „zábavného“ repertoáru, jenž se opírá o text, plně mu důvěřuje a řeší jej jevištně jednoduchými prostředky, v nichž hlavní důraz je kladen na herectví. Což má svou výhodu i nevýhodu. Je jistě dopřáno zkušeným hercům, aby uplatnili svůj spontánní temperament i šťavnatou kresbu postav, ale na druhé straně se zřetelně odhalí i menší zkušenost jiných. Tedy herecké představení v pravém smyslu toho slova postavené na potěšení z toho, že se hraje komedie.

Inscenaci Rádobydivadla z Klapý viděla už národní přehlídka ve Vysokém nad Jizerou. Tentokrát se ovšem v Žatci Divadlu za časů Nerona a Seneky nevešlo. V inscenaci došlo k několika „technickým“ poruchám zásadní povahy, takže se muselo zachraňovat, co se dalo. A navíc: podstatné zjednodušení ideje nenalezlo podle mého soudu ani dostatečně silnou náhradu v expresivitě „divadla hrůzy“, aby se naprosto průkazně jevištně zhmotnil záměr tvůrců: vyslovit děsivost a nelidskost politické zvůle a násilí. I když samozřejmě inscenaci snahu udělat politické divadlo sui generis nemůžeme upřít.

Což koneckonců platí i o dvou zbývajících inscenacích. Což potvrzují také jiná slova Ilji Bureše ze vzpomínané brožury: že severočeskému amatérskému divadlu nechybí lidé, kteří cítí potřebu vyslovit se z jeviště jako z tribuny k morální i další problémům a konfliktům společnosti. Ale zdůrazňují tu záměrně pojem politika, neboť na konci tohoto úsilí chápat divadlo jako tribunu byla vůle po pojmenování jistého sociálního jevu, který proniká do všech oblastí života společnosti a je s nimi v úzkém vzájemném vztahu. Nikoliv náhodou se proto v titulu inscenace ústeckého Malého divadla na prvním místě ocitly Krvavé křtiny. Neboť v tomto významu hledal režisér R. Felzmann spolu se souborem protiklad mezi dvěma praktickými pří-

stupy ke společenskému dění. Mezi radikálistem, jenž žádá okamžité řešení bez ohledu na použité prostředky na straně jedné, a obezřetností nezastavující se před kompromisním ústupem na straně druhé. Obě alternativy mají tu stejnou váhu — a je jen škoda, že se koncentrují především do postav Václava a Boleslava, že jen jaksi m'imočodem do sebe zahrnují i Drahomíru. Neboť tím se inscenace zbavuje prostoru pro skutečné drama a svým způsobem si zachovává především diskursivní charakter; sděluje hlavně věcnou zprávu o faktech, jejichž tematizace je sice zajímavá jako podnět k přemýšlení — ale díky oné diskursivnosti je to podnět, jenž se dotýká zejména rozumu. Ostatně — i sama podoba inscenace přes svou přísnou a disciplinovanou stylizovanost je jako zobrazení touto informací o faktech; je — chcete-li — diskursivním symbolem, jenž burcuje především oblast logického, racionálního uvažování.

Mistr a Markétka Českolipských učinil krok do jiné sféry. Do sféry nediskursivních symbolů, v nichž se všechna fakta proměňují v prožitek světa, jímž se sděluje hodnoty. Základní šťastný klíč k tomuto principu byl objeven už v dramaturgii, v níž je hlavním postavám z doby sovětského Ruska uloženo prožít osudy biblického děje. Nevykládá se tu příběh, ale všechny situace, všechny motivy, všechna témata a všechna fakta se vracejí trvale k této konfrontaci, v níž se samozřejmě uvolňuje i prostor pro prožitek herců jako našich současníků. A neméně i prostor pro přenos významů jako zdroj metaforičnosti, již tato inscenace dosahuje krajně jednoduchými prostředky. Politikum je tu jistě trvale přítomno; v tom, co napsal Bulgakov o své době, i v tom, jak její problematiku nazírají čeští amatérští herci roku 1989. Ale stejně trvale je toto politikum uloženo ve faktech stále pozdvižováno do oné roviny nediskursivní, jejíž obraznost je prostoupena emotivností, která nese informace o hodnotách života. Či ještě



2. Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí n. Labem — J. K. Tyl: *Krvavé křtiny čili Drahomíra a její synové*

lépe: nabízí tyto hodnoty jako problém, v němž se odráží vůle a touha polidštit člověka i jeho svět. Netvrdím, že se tohle podařilo vždycky a všude. Někde ještě fakta — zejména dnešní — zůstanou mimo tento základní princip, zazní svou syrovou realitou. Zejména v závěru cítí inscenace přímo povinnost nabídnout nám slovními fakty, slovním zobrazením věcné poznání, které pro mne bylo až příliš didaxi, poučením. Ale to nic nemění na tom, že dominantní a určující způsob tvorby je tu podle mého názoru význačným příspěvkem k hledání amatérského divadla jak neuhnout od společenské naléhavosti obecného a velkého dosahu a přitom neztratit nic ze specifických kvalit divadelního jazyka. Že se tak stalo především díky Bulgakovovi a potom pochopení, že pro jeho dílo projevila Klapkova dramatizace, není snad třeba zvlášť zdůrazňovat.

JAN ČISÁŘ

FOTO PAVEL ŠÍMA (1, 3) A ADOLF ČEJCHAN (2)

XXII. divadelní Třeboň

Soutěžní představení (14. — 16. 4. 1989):

DS MěKS Prachatice — O. Daněk: **STEELFORDŮV OBJEV;**

DS D 111 PKO Č. Budějovice — L. Smoček: **PODIVNĚ OPOLEDNE DR. ZVONKA BURKEHO, BLUDIŠTĚ;**

DS Studio Na hromadě PKO Č. Budějovice — G. Schwajda: **SVATÁ RODINA;**

DS VJEM ZK Jitex Písek — J. Javorský, V. Měchura: **KLAUN(I);**

DS Studio MěKS Volyně — E. Vachek: **PEC.**

■ Pět soutěžních představení XXII. divadelní Třeboně přineslo zřetelný obraz akcelerující diskrepance mezi tím, co je od divadla jako uměleckého druhu „zde a nyní“ očekáváno nebo jak je v měnících se souřadnicích dneška vnímáno, a tím, jaké výpovědní okruhy a inscenační prostředky si divadelní amatérismus až dosud vypracoval. Jediné představení „klasického“ interpretačního typu, navíc ještě limitované textem poplatným schematické faktuře 50. let (DS MěKS Prachatice; Daněk: Steelfordův objev) ukazuje, že inscenace tohoto druhu může souboru sloužit jako učebnice základních hereckých dovedností, těžko se však stává hlubším než pouze jevovým, psychologicky přibližným, iluzivním obrazem situací a vztahů. (Statistický úbytek inscenací tohoto spíše reprodukčního než interpretačního typu nebyl jen záležitostí krajské přehlídky, ale projevil se i v předkolech kategorie B.)

■ Další čtyři inscenace, i když až na jednu výjimku o nich nelze hovořit jako o inscenacích autorského typu, přinesly různou míru osobité invence, směřující jak ke stylizaci herecké akce, tak i k významovým posunům dramatické předlohy.

■ Nejblíže interpretaci zůstalo představení dvou aktevek L. Smočka v podání DS D 111 PKO Č. Budějovice. Nedodržením žánru absurdní grotesky, jeho posunutím k rovině „civilního“ příběhu, se sice souboru podařilo tlumočit situaci člověka ohroženého odlidštěnou a odlidšťující společností. Toto nebezpečí však vytvořilo jen jakýsi obecný rámec v podstatě anonymní situace, jejíž přesah do konkrétního životního pocitu současnosti byl matný a neprůkazný. Spojením profesionálního, k psychologismu mířícího a stylizovaného amatérského herectví se soubor nedobral vyšší významové syntézy a věci spíše pojmenovával, než aby mířil k jejich podstatě.

■ S obdobným problémem zápasil i DS Studio Na hromadě v inscenaci Svatá rodina G. Schwajdy. Tragickogroteskní obraz rozpadu rodinných vztahů se soubor s plnou zodpovědností snažil povýšit na problematiku širšího společenského dosahu. Obsazení hlavní role Matky mladou představitelkou dávalo jisté předpoklady k tomu, aby problém rodinných vztahů nebyl prezentován jen úzce generačně, ale evokoval širší platnost jejich destrukce. V představení jako celku však nebyla dodr-

žena vysoká míra jednotící stylizace, kterou by takto pojatá jevištní výpověď zřejmě vyžadovala. Diváka dezorientující nepřesnosti se objevovaly v rozehrání typologie vztahů, jejichž tragická byla dána jako jakýsi osudový status quo a nikoliv jako výsledek jejich předchozího zmarnění. Výrazná apelativnost a emociálnost představení tak vyzněla spíše deklarativně, postrádala analytický pohled, který by diváka plně oslovil a zaujal.

■ Na adresu obou posledně uvedených inscenací bych ráda podotkla ještě toto: spolupráce s profesionálními divadelníky (u Smočkových aktevek režie a hlavní představitel, u Svaté rodiny režie), i když zásadně jistě vítaná a cenná, se nemusí nutně projevit jako jednoznačný přínos. Tam, kde především režisér nerespektuje svébytnost amatérského divadla, tam, kde z přirozených „nedostatků“ např. v technice hereckého projevu apod. nedokáže udělat inscenační přednost, stává se amatérské divadlo nutně jakýmsi odvarem divadla profesionálního, se všemi problémy, které z toho vyplývají.

■ Prakticky „čistou“ inscenací autorského typu přivezl DS VJEM z Písku. Klaun(i) Josefa Javorského a Vratislava Měchury, kteří jsou sobě autory, režiséry i herci, jsou inscenací budovanou téměř úplně nonverbálními prostředky ze vzájemného průniku vesměs vtipně budovaných klaunských, či přesněji paraklaunských gagů a rámcového příběhu směřujícího od profesionální i osobní rivalry k přátelství a sounáležitosti. Není to představení bez problémů v kompoziční stavbě či ve vyznění některých point, přineslo však příjemné osvěžení vnitřním optimismem a upřímností výpovědi (cena za inscenaci a nominace do širšího výběru na Jiráskův Hronov.).

■ Vrcholem třeboňské přehlídky (na krajské přehlídce již potěšit) se stalo představení DS Studio MěKS Volyně. Pozapomenutá hra Emila Vachky Pec dává ve své původní prvoplánově vlastenecké textové podobě jen málo příležitostí k smysluplné interpretaci. Studio Volyně razantní dramaturgickou úpravou vylouplo jádro příběhu, odehrávajícího se kdysi na ruském venkově za 1. světové války, a akcentovalo charaktery lidí a jejich vztahy v mezni životní situaci. A tak z neživotné vnějškové konfrontace dvou kultur — „zaostalé“ ruské a „pokrokové“ evropské (čti české) — se proklubává příběh tří lidí, jsoucích přes všechny rozdíly národnostní i kulturní na stejné lodi nesmyslného válčení. Nejde však jen o postižení tohoto obecně historického rámce, ale o analýzu lidské mravnosti a důstojnosti v její konkrétně historické, společenské, ale i individuální platnosti. Určité typologické zpřesnění postavy českého zajatce by toto ideové vyznění ještě úžeji sevřelo a zkonkrétnilo i po stránce jevištní realizace. Z dramaturgického i režijního hlediska považuji za cenný implicitní dialog s předlohou, který ruší zvnějšího, a tím v mnohém falešný vlastenecký mýtus ve jménu lidskosti (cena za nejlepší inscenaci, režii a herecký výkon, doporučení k účasti na Jiráskově Hronově).

BOŽENA PLÁNSKÁ

GREGAR OPĚT DO HRONOVA

Ve dnech 9. — 16. 4. 1989 proběhla krajská přehlídka amatérských divadelních souborů Východočeského kraje v Lomnici nad Popelkou. Viděli jsme následující představení:

O. Daněk — J. F. Fischer: JEDNO JARO V PARIŽI aneb **KRVAVÁ HENRIETA** (DS Jirásek SKP Choceň); **C. Goldoni: POPRASK NA LAGUNĚ** (DS Symposion MěstKS Třebachovice p. O.); **E. Albee: VŠECHNO NA ZAHRADĚ** (Dramatické studio SKP Jičín); **R. Thomas: TURECKÁ KAVÁRNA** (DS J. K. Tyl — tvůrčí skupina KÓDL SK ROH Lomnice n. P.); **DVA ZPŮSOBY, JAK SE ROZEJÍT** (A. Gelman: Na pranýři; V. Slavkin: Špatný byt — DS Vicena SKP Ústí n. O.); **V. Gubarev: SARKOFÁG** (DS SK ROH MAJ Hronov); **M. Bulgakov: DIABOLIÁDA** (Tvůrčí skupina Baret S OB Valdice); **D. Fischerová: PRINCEZNA T.** (Mladé divadlo DK ROH Pardubice).

V rámci této soutěže zhlédla porota mimo přehlídku ještě Voskocovu a Werichovu **BALADU Z HADRŮ** (DS Jirásek ZK ROH Úpice).

Kromě uvedených představení byly okresními kulturními středisky doporučeny některé další inspirativní inscenace, které by mohly připadnout v úvahu pro doplňkový program Jiráskova Hronova a které by byly na krajskou přehlídku rovněž zařazeny: Hrajeme si na Hanse Sachse (DS J. K. Tyl — tvůrčí skupina KÓDL SK ROH Lomnice n. P.); Z. Zahradník — Z. Martinec: Oáza (Divadélko na štaflích SK ROH Dobruška); E. Zámečníková — R. Levinský — J. Bédiová: Obraz (Divadlo do kapsy Klubu mládeže — SSM Trojka Hradec Králové); J. Tejkl: Pozor, chromý pes (DS Obsazeno VOB Malšovice).

K postupu do hlavního programu Jiráskova Hronova byl navržen DS Vicena SKP Ústí n. O. s hrou V. Slavkina **Špatný byt**. Do doplňkového programu byly doporučeny obě inscenace DS J. K. Tyl — tvůrčí skupiny KÓDL SK ROH Lomnice n. P. — **Turecká kavárna** a **Hrajeme si na Hanse Sachse**. K postupu na národní přehlídku do Svitav byla doporučena tvůrčí skupina Baret S OB Valdice s **Diaboliádou**.

Pokud jde o celkovou kvalitu, nesetkali jsme se letos se špičkovou inscenací, ale průměr lze považovat za slušný. Potěšitelná je především snaha většiny souborů klást před sebe náročné úkoly, a to především v dramaturgii, ale ta s sebou v řadě případů přináší i hledání pro ten který soubor neobvyklých výrazových prostředků. Dramaturgie přehlídky byla vskutku různorodá: od klasiky po současnost, od předem daných a osvědčených dramatických textů přes inspirace literárními díly až k tvorbě vlastní, od masopustních her a komedie dell'arte přes kabaret, revue, detektivní příběhy, realistickou hru (byť s prvky absurdity), groteskní a modelové hry až k publicistickému dramatu...

V tomto směru stojí za to zamyslet se nad skutečností, že modelová hra přitahuje v současné době řadu souborů, především mladých — nejenže si volí hotové texty tohoto typu (viz Princezna T. — pardubický soubor navíc její modelovost úpravou textu ještě posílil), ale i přímo v souborech vznikající předlohy mají často charakter modelové hry, která jim dává možnost vyslovit se k aktuálním problémům, i když tak činí z více či méně zúženého pohledu. Je to příklad inscenace **Obraz** (vzdáleně inspirované předlohou O. Wildea), která prostředky pohybového divadla, při použití výrazných výtvarných prvků i zajímavé hudby sděluje, že by se člověk neměl dát zma-

nipulovat a měl by si zachovat svou tvář. Přímocarost symbolů, malá obrazotvornost a asociativnost i absence vztahů však způsobují schematické vyznění celku.

Jistým modelem je také inscenace J. Tejkla **Pozor, chromý pes!**, i když ta je založena především na autorském textu. Je jakousi vizí o devastaci veškerých hodnot — odlidštěnou, bezvztahovou, neřešící situace, ale nabízející jen jednotlivá gesta. A přestože nenabízí divákovi čitelný inscenační klíč, na část publika působí — právě tak jako obě předešle jmenované inscenace — emotivně. Pat-

DS Vicena SKP Ústí n. Orlicí — V. Slavkin: Špatný byt

ně pro otevřený postoj aktérů k problémům a viditelnou vnitřní potřebu sebevyjádření.

V souvislosti s těmito jevy hovořil v semináři zajímavě prof. Císař o jejich příčinách: o přerušení kontinuity dramatické a divadelní tvorby koncem 60. let, a tudíž nutném opakování vývoje od realistické hry (Jílek atd.) až k modelové (Fischerová); o důvodech znovuoobjevení Bulgakova, jehož divadlo je politické, ale pracuje pomocí obrazů, jevy nesimplifikuje (jako současná modelová hra), ale naopak problematizuje, hledá zlidštění, protože Bulgakov je schopen lidsky



„važovat o světě. A to je to, čemu se v současné době potřebujeme naučit.

Pravdou je, že téměř všechny soubory se snažily vyjadřovat v obecnějších souvislostech k současnosti: k postavení pokrokového umělce ve společnosti (Balada z hadrů) a k významu jeho osobnosti a tvorby pro společnost (Hrajeme si na Hanse Sachse), k devastaci hodnot a mezilidských vztahů, způsobené touhou žít „na úrovni“ (Všechno na zahradě), k otázkám viny a zodpovědnosti (Na pranýři, Sarkofág) a v řadě případů v různé poloze, šíří a intenzitě k otázkám, jakým způsobem funguje mechanismus moci, jak mu podléhá společnost či jedinec, co všechno z toho může vyplynout (Princezna T., Diaboliáda, Pozor, chromý pes!, Oáza, Obraz a do jisté míry i Špatný byt).

Řada problémů v inscenacích se odvíjela od nepřesného určení žánru a tím i odpovídajících prostředků, především jednotného hereckého stylu (Balada z hadrů, Poprask na laguně, Jedno jaro v Paříži...).

Naopak nejlépe se vedlo souborům v případech, kdy se v intencích výkladu podařilo přesně určit žánr inscenace a jemu odpovídající výrazové prostředky, především právě herecký styl. Bylo tomu tak v případě ústecké inscenace Slavkinova Špatného bytu, v níž barevná groteskní stylizace výtvarna a hereckého projevu dokázala nejen pobavit, ale také odhalit v zajímavé předloze řadu vý-

znamů a přivést diváka k úvahám v širších společenských kontextech.

Stylizace, vystupňovaná ke grotesce, je zdůvodněna také v inscenaci Diaboliády, jejíž tvůrci vybrali a zdivadelnili podstatné situace Bulgakovovy literární předlohy, abychom se spolu s nimi zamysleli nad ztrátou hodnot, způsobenou přeměnou jednoho řádu v jiný.

Prostřednictvím vyzrálých hereckých výkonů protagonistů (realistické kresby charakterů bez zbytečného psychologizování) byly neseny významy v inscenacích Všechno na zahradě a Na pranýři. Vůbec je třeba poznamenat, že jsme na přehlídce viděli řadu mimořádných hereckých výkonů, které oslovovaly i tehdy, nebyla-li inscenace jako celek bez problémů.

Hned se třemi rovinami v herecké práci se musela vyrovnat a vyrovnala se lomnická skupina KÓDL v inscenaci Hrajeme si na Hanse Sachse: jednak s rovinou komentování doby a životních osudů Sachse, pak s rovinou přímého předvádění situací z jeho života a do třetice se stylem Sachsových masopustních her. Především díky zvládnutí těchto rovin a střihů mezi nimi je představení plastické, má vtip a spád i smysluplnost pro dnešek.

Thomasova Turecká kavárna, kterou rovněž připravila skupina KÓDL, je představením vpravdě hereckým, vlastně takřka benefičním, neboť umožňuje talentovanému M. Zajíčkovi hereckou proměnu

v různé postavy v každém ze tří detektivních příběhů, spjatých dějištěm a postavou majitelky kavárny (inscenace se hraje mezi lidmi v kavárenském prostředí). Zajíček má perfektní cit pro žánr: v prvních dvou příbězích předvede výrazné charakterové studie, ve třetí pak se realistická kresba posunuje v nadsázku a pracuje až s prvky klauniády. Všichni partneři mu citlivě nahrávají a dopřávají dominantní postavení na scéně.

Před závěrem ještě citím potřebu zmínit se o inscenaci Oázy, která se (i když v leccems nebyla důsledná) poněkud vymyká: dvojice tvůrců totiž pro své téma zvolila formu politického kabaretu, jakýchsi „voskovco-werichovských předscén“ (jak to nazval prof. Císař), kdy práce a problémy značkářů turistických cest fungovaly jako metafora života společnosti.

Nejzajímavější inscenace, uvedené na krajské přehlídce, budou mít možnost se setkat v červnu s podnětnými inscenacemi ostatních druhů slovesných oborů na přehlídce zvané Inspirace, kde bude možnost rovněž pokračovat v dialogu o problémech, které společně pocítujeme. Právě tato vlastně nepřetržitá možnost dialogu a kontaktu amatérů mezi sebou i s odborníky je jedním z největších výdobytků současného amatérského divadla v kraji a je třeba ji maximálně využívat. Při krajské přehlídce této možnosti využito bylo.

ALENA EXNAROVÁ

FOTO IRENA PŮLKRABKOVÁ

Nikdo nevuje, co je revue?

(Koláž poznámek, zážitků, citací i otázek a odpovědí, která by měla nezúčastněným přiblížit atmosféru festivalu FRMOL 1989)

MOTTO:

KLIDNĚ SI MĚ TLUČTE,
JEN KDYŽ SE BUDU MOCI SMÁT!

(Molière)

Toliko citace ze Slovníku literární teorie. Pozorný čtenář si jistě všimne, jak autoři citovaného hesla připomínají ruského Majakovského a německého Piscatora, ale cudně mlčí o českém V+W nebo Jiřím Suchém, kteří v tuzemsku tento žánr významně i významově posunuli.

ODPOVĚDNÍ

1. Co by se stalo, kdyby na Hronov postoupila opereta?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Liza Curryová, nebo Liza Doolittlová?
3. V čem vidíte v kontextu amatérského divadla smysl FRMOLu?
4. Která představení vás nejvíce oslovila, která vás neoslovila vůbec?

Odpovídá KAREL TOMAS, ústřední metodik pro amatérské divadlo, ÚKVC Praha:

1. Myslím, že jsme dost pevní v kramflecích, abychom obhájili dobrou inscenaci, i když bude patřit do žánru nebo k typu divadla, ke kterému existují z jakéhokoli důvodu předsudky a předpojatosti, a to se samozřejmě netýká pouze operety. Důležité je, aby tato inscenace v rámci zvoleného žánru byla dobrá, aby nespoléhala na oblibenost či neoblíbenost, módnost složek formálních či tematických, na libivé rušení falešné tabuizace a nezastírala tím své nedostatky.

Rozborovi „vlčáci“, kteří dnes putují od přehlídky k přehlídce, by patrně pronášeli generalizační soudy... A možná, že ani to by se nestalo. Hlavně by vznikl dialog. A to by bylo dobře.

2. Nevím, jestli tyto postavy mohou srovnávat – každá pro mne existuje ve zcela jiném kontextu. Včetně sympatií či antipatií. Na oplátku: Co je lepší? Čevabčiči, nebo hrozen vína?

3. Pro amatérské divadlo je to příležitost prokázat, že jedna z jeho funkcí – rekreativní, zábavná – není méně důležitá než ty ostatní, že ji lze naplňovat kvalitně a pouceně, pokud ji nebudou sami tvůrci podceňovat. A že lze jejím prostřednictvím působit na vědomí diváků často účinněji než velkými dramaty a tragédiemi.

4. Přestože si myslím, že všechny uvedené inscenace do FRMOLu patří, nejvíce mi daly tři: A to Jarmark – tvořivostí, radostí ze hry, krásnými lidmi a komplexností projevu, dále mimo program uvedený Nos domáciho souboru – čistotou projevu, laskavým humorem a jasným názorem, ze kterého se neztratil Gogol. Nu a pak zejména „představení“ třetí, přímo ze života, tj. existence v blízkosti tzv. „Horní sněmovny“ – tedy doktorů Vyskočila a Roubínka, kteří společně s prof. Císařem dokázali dodat duši i té nejobyčejnější situaci...

CO JE TO FRMOL?

Fraška – Revue – koMedie – Opereta – muzikál, ale i další definovatelné i blíže neurčitelné komediální žánry jsou obsaženy nejen v názvu, ale také v náplni festivalu FRMOL '89, který by vám měl přinést dobrou pohodu, úsměv, smích, snad i melancholii, ale i příležitost ke konfrontaci některých výsledků na tomto jistě zaslouženém, leč ne příliš probraném poli, možnost diskuse i získávání dalších vědomostí v seminářích...

(Z pozvánky na FRMOL '89)

Revue je divadelní žánr, jehož dramatická stavba bývá více nebo méně uvolněná. Tvoří ji obvykle řada poměrně samostatných výstupů (čísel), sestavená tak, aby vznikl zdánlivě jednotný proud scénického dění. Revue vznikla koncem 19. století v pařížských zábavných podnikcích z kabaretních programů, když skeče, šansony i taneční výstupy začaly být sestavovány v souvislejší scénické sledy. Později začali autoři rámovat revue prologem a epilogem, aby vytvořili alespoň zdání jednotliho děje a zajistili revui dramaticky celistvější podobu. Postupně, jak se odlišovala od kabaretů, stávala se revue dramaticky sevrěnější a žánrově se blížila k vaudevillu. Vývoj revue od žánru pouze zábavného až k formě plnící společensko-apelativní funkci předjímá již V. Majakovskij a po něm zejména Piscator. Jiná vývojová větev žánru revue směřovala naopak stále více k velké výpravné podívané a blížila se spíše k féerii.

NEBERTE ŽIVOT PŘILÍŠ VÁŽNĚ, STEJNĚ Z NĚHO NEVYVÁZNĚTE ŽIVÍ! (W. Saroyan)

Po loňském „pokusném“ nultém ročníku se tedy letos v Havlíčkově Brodě 7.–9. dubna 1989 konal oficiální I. ročník, jehož pořadatelem byl Sdružený klub pracujících ZV ROH n. p. PLEAS, závod 1 a Krajské kulturní středisko Hradec Králové. Odborná lektorská skupina pracovala letos ve složení prof. dr. Jan Cisař, CSc., dr. Ivan Vyskočil, dr. Otakar Roubínek, Ivan Bednář a Pavel Dostál. Jak potvrdí i 60 seminářů, dobrá nálada, pohoda, smích, ale i chechtot se přenesly i do seminářů, ve kterých bylo lektory ozřejmováno ústřední téma FRMOLU 1989, obsažené ve sloganu NIKDO NEVUE, CO JE REVUE!

ODPOVĚDNA II

1. Jak musí žánr hluboce poklesnout, aby byl pokleslý?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Quijote nebo Švejk?
3. Proč se bulvár považuje za nedůstojný žánr pro kamenné divadlo?
4. Která představení vás (...) ?

Odpovídá dr. OTAKAR ROUBÍNEK, dramaturg a pedagog:

1. To záleží na tom, jak vysoko a pevně stál, než se dal do pohybu. Někdy stačí jen malinko, třeba zatvrdit se hodně vážně, připadat si objevitelsko spasitelsky, nebo být drze suverénní a už kolena poklesnou a žánr je pokleslý. Náš stáříček říkával v jistých případech: ON si myslí, že h... o je jeho strýc, a ONO zatím bratr!

Za pokleslý se u nás běžně považuje ten žánr, který je přiznaně uživatelský, užitný, užíváný k zábavě, nikoliv ke vznešenu. Myslím, že jde o omyl vzniklý nekvalitou. Ve výtvarné kultuře je zaveden pojem „užité umění“. Pěkná keramická váza nebo šálek na kávu je příklad užitého umění. Jako pokleslé ho chápou až ve chvíli, kdy teče a přestane být k užívání. Totéž by snad mohlo platit i na divadle. Opereta, vaudeville atd. jsou tu od toho, aby mě potěšily, udělaly mi radost, odpočinek, relaxaci. Když z nich teče krev, neupřímnost, předstírání a nedovednost – jsou pokleslé, neboť přestaly být užité, i když jsou nadále hojně užívány. To se týká všech žánrů, například politiky.

2. Nevím, jestli ty dva umím rozlišit sympatiemi. Je snílek, poutník, hledač. Závídím mu, když přestávám mít sny, když malomyslním, když nejsem s to se ani v představách vybírat z každodenních lapálií, když vidím všechno ztraceně a neumím si ještě něco přát. Švejk je praktik, praktik v řešení průšvihů, ve kterých se za-časté ocitá proto, že je Švejk. Je to s ním jako s alkoholem – dobrý přítel, ale špatný pán. Jako ideologa se ho trochu bojím.

3. To je otázka na tlustou knihu nebo kreslený seriál. Hodně mi to připomíná tu anekdotu, jak jeden, co byl ve Švédsku a viděl tam striptýz, vyprávěl o tom v Praze, kde o tom slyšel jeden z venkova. Doma svolal představenstvo, že jim něco ohromného předvede. Zavolal Barču z kravína a povídá: „Barčo, skopni gumáky, sundej vaťák a přitom se kruť!“ A předseda na to kouká a zhnuseně bručí: „Co na tom ti kapitalisti mají?“

Bulvár je dokonale řemeslo, podivná, podnikatelství s riskantními investicemi. Ve chvíli, kdy naše kamenná divadla obtížně shánějí i žárovku, těžko mluvit o tom, co je a co není důstojné.

4. Jarmark z Blanska a Nos z Havlíčkova Brodu mě naladily do radosti a potěšení z chytrých, vtipných, dovedných lidí, kteří s vervou vybírají prostředky sdělení, aby sebe i jiné potěšili a informovali.

NEMUSÍTE SE SMÁT. STAČÍ JEN, KDYŽ SE BUDETE USMÍVAT! (O. Nový)

WHO AND WHAT

Voskovec–Werich–Ježek: BALADA Z HAD-RŮ (Dramatický soubor A. Jirásek z Úpice)

E. A. Longen: C. K. POLNÍ MARŠÁLEK (Symposion Třebechovice)

P. Hacks–J. Polášek: JARMARK (Divadelní soubor ZK ROH Metra Blansko)

William Wig: MASSEUR V DÁMSKÉ LÁZNĚ aneb GALA SHOW V ROCK'N'ROLL CLUBU (Divadlo Vítězného února Hradec Králové)

Voskovec–Werich–Ježek: TĚŽKÁ BARBORA (Divadelní soubor Jana Honsy z Karolínky)

N. V. Gogol: NOS (Adivadlo SKP Havlíčkův Brod)

TO SE PŘECE VŽDYCKY VYPLÁČÍ ZE VŠEHO SI DĚLAT LEGRACI! (V + W)

ZE SPOLEČNOSTI

• FRMOLU 1989 se jako hosté také zúčastnili zastupci SČDU Praha Zdena Celerýnová, Ivo Fischer a Jiří Melišek • Prof. dr. Jan Cisař, CSc., se v kuloořech hrde přiznal, že ve svém mládí dirigoval v Bardejově operetu • MUDr. Dagmar Vrtělová, star divadelního souboru z Blanska, byla prý dosud jediný stomatolog na světě, kterého dr. Vyskočil neignoroval • FRMOL 1991 se prý má již konat v adaptovaném divadle, pokud přestavbu něco neohroží • Dr. Roubínek názorně předvedl, jak jde ve specifické situaci zmenšit tělesný objem • Spokojenost s ubytováním byla všeobecná, jen prof. Cisař si posteskl, že mu schází u jeho pokoje v hotelu Slunce kuchyň, neboť on je zvyklý časně ráno vstávat a podle starého českého zvyku šukat po kuchyni.

ODPOVĚDNA III

1. Je to velká sranda psát humor?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Král Lear nebo Saturnin?
3. Nevíte, proč v českém divadle neberou humor vážně?
4. Která představení vás (...) ?

Odpovídá JIŘÍ MELIŠEK, scenárista:

1. Psát humor je, myslím, povolání jako každé jiné. Jako třeba psát projev. A to také jistě není žádná sranda.

2. Saturnin. Zdeněk Jirotka byl můj první vedoucí v tehdejší redakci zábavy v Čs. rozhlasu. Byl to velmi moudrý pán a měl velmi krásnou dceru. Pan Shakespeare neměl dceru.

3. Nevím. Ale daleko horší by možná bylo, kdyby v kreslech divadelních ředitelů seděli klauni.

4. Jarmark. Perfektní profesionálové v amatérském hávu. No a na to, co se mi nelíbí, zásadně nechodím, takže jsem toto protipólní představení neviděl.

SMĚJU SE? TEDY JSEM! (Parafráze klasického výroku)

DEMENTI

Seminaristé, kterým bylo již v náborovém letáčku přislíbeno, že na prvním semináři bude veřejně vylosováno jméno lektora, který přednese zásadní referát na téma NIKDO NEVUE, CO JE REVUE, kategoričky požadovali, aby tomuto aktu byl přítomen státní notář. Někdo zlomyslný totiž rozšířil fámu, že na všech losovaných jmenovkách je uvedeno pouze jedno jméno. A to jméno lektora, který si jako jediný připravil vyčerpávající referát, který má vyčerpávat nejen jeho, ale i seminaristy. Tento podvod prý měl zajistit, aby se na úvodní referát nemuseli připravovat lektori všichni. Jak ale potvrdil pozvaný státní notář a jak je zřejmé z následujícího dramatického textu (vešel se nám pouze jeho závěr – pozn. red.), šlo o nehoráznou pomluvu, kterou je nutno demontovat!

Honzová (státnímu notáři): Bylo losování v pořádku?

JUDr. Vondrák: Ano. Losování bylo v pořádku a vylosovaný dr. Vyskočil je platný.

Dr. Vyskočil (povstane, přednese úvodní referát a je to paráda).

ODPOVĚDNA IV

1. Je šibeniční humor humorem pod šibenicí, nebo je to humor, za který se pod šibenicí jde?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Hamlet nebo Chaplin?
3. Inspiroval vás někdo nebo něco na letošním FRMOLU?
4. Která představení vás (...) ?

Odpovídá dr. IVAN VYSKOČIL, spisovatel, dramatik, herec, režisér a pedagog:

1. Šibeniční humor je ten i ten. A taky ten, který překonává šibenicí, strach ze šibenic.

2. Tady nemohu, nemám proč dát přednost. Mohu jen litovat, že Chaplin nedělal Hamleta.

3. Inspirovalo mě představení Balady z hadrů, úprava režie Pavel Dostál. A to problémy, které by bylo záhodno jasně pojmenovat a formulovat.

4. Oslovila mě, liboval jsem si a libuju si představení Jarmark a Nos (uvedeno v abecedním pořádku). Ale hlavně mě inspiroval, oslovil a třibuju si FRMOL jako takový. Svou organizací i originalitou, svým duchem. Po dlouhé době jsem nelitoval, ale byl rád, že jsem se nechal vytáhnout.

VERÍM V MOC SMÍCHU A SLZ JAKO PROTIJEDU NENÁVISTI A STRACHU (Chaplin)

NEMOŽNÉ DĚLÁME IHNEJ, ZÁZRAKY NA POCKÁNÍ

Ano, právě tímto sloganem by šla označit práce členů Adivadla z Havlíčkova Brodu, kteří se společně se zaměstnanci Klubu sárali o vše. Od neformálního, srdečního a člověčího přivítání každého souboru skleničkou vína z moravského sklípku, doprovázeného chechtotem Vlasty Buriana ze zvukového záznamu, až k rozloučení, při kterém se nezapomnělo na balíček se svačinou na zpáteční cestu.

NEZLOB SE NA ZRCADLO, KDYŽ MÁŠ KRIVOU HUBU! (N. V. Gogol)



ODPOVĚDNA V

1. Představte si, že by vám některé divadlo zadalo udělat muzikál z Maryši. Jak by v písni vypadal závěrečný dialog nad otrávenou kávou?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Hus nebo Ulenspiegel?
3. Jaké jsou vaše představy o kvalitní divadelní zábavě?
4. Která představení vás (...) ?

Odpovídá IVO FISCHER, textař, scenárista a dramatik:

1. Vávra: Kdepak jsi to kafe, ženo, koupila? U Žida?
Chutná ztuchle, a to se mi zajídá...
- Maryša: Šla jsem ti ju kópit dneska do Esa,
enem ať sa vidí, že jsme noblesa.
Podivé se, co to stálo:
já bych řekla, že dost málo!
- Vávra (zpívá a zírá): Grunt i s mlékem
z půl kila?
Tos mě teda otrávilá...

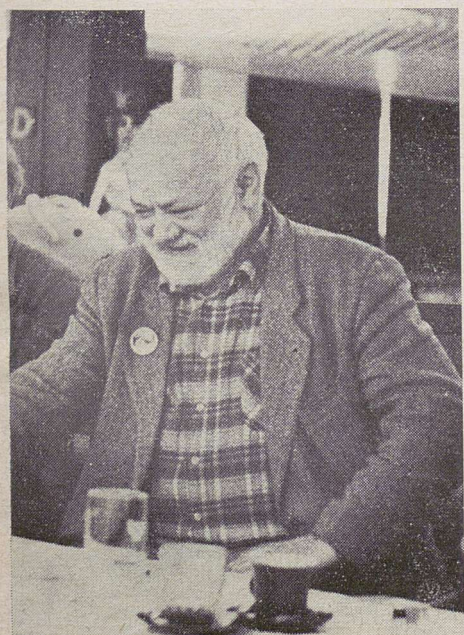
- (Padá, opona rovněž)
2. Asi Thyl, protože měl smysl pro humor.
3. Prosil bych nějakou lehčí otázku!
4. Jarmark měl ve všech složkách více než vynikající úroveň. Připomínalo to někdejší vydařené inscenace někdejších neprofesionálů ze Semaforu. A potom Balada z hadrů, protože se představila hledišti jako de facto současná hra, při které vznikl v divákově dojem, že pronásledovaného básníka zná. Naopak mne ničím neoslovila představení C. k. polního maršálka a Těžké Barbory. Absentoval v nich totiž autorský záměr inscenátorů. Jestliže divákovi PROC? neodpoví z jeviště jasné PROTOŽE!, nemá komedie šanci.

**NEMŮZEME MÍT RÁDI TOHO,
KOMU SE NEMŮZEME ZASMÁT!**
(Karel Čapek)

ODPOSLECHNUTO NA SEMINÁŘÍCH

(...) Jan Werich dovedl představení Těžké Barbory zastavit jenom proto, aby se mohl hlasitě hýkající dámy v první řadě zeptat: „Taky máte ráda strandu,

Ivan Vyskočil přednáší ...



milostpaní?“ Nedovedu si představit, že by si totiž mohl dovolit kupříkladu Othello a po zaškrcení Desdemony se zeptat plačící dámy v první řadě, jestli má ráda drámo (...)
(...) Zapomíná se, že humor je názor na život. Smích je přirozenou lidskou komunikací, a právě v tomhle faktu je jeho velká společenská hodnota (...)
(...) Málokterý autor se přiznává k tomu, že chtěl diváka prostě jenom pobavit. A tak obvykle čteme v divadelních programech, že ten či onen kus má sice diváka bavit, ale zároveň taky poučit, protože přece nemůžeme dopustit, aby divák odcházel z divadla pobaven, ale nepoučen (...)
(...) Jedním z mých největších divadelních zážitků je Radokova inscenace Veselé vdovy (...)
(...) Slovo revue si spojuji s revuálkou. To je taková oponka, která se zatáhne, když se provádí přestavba (...)
(...) Smích a slzy jsou dvě strany jedné mince, jejíž opakem je agresivita (...)

**SPRÁVNĚ UMÍSTĚNÝ KOPANEC
DO ZADNICE
ROZESMĚJE CELÝ SVĚT!**
(Chaplin)

ODPOVĚDNA VI

1. Jak se u vašeho zaměstnání projevuje profesionální deformace a jak se dá pobavit dramaturg zábavou?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Romeo nebo Cyrano?
3. Nevíte, co je to umění vskutku lidové?
4. Která představení vás (...) ?

**Odpovídá dramatik a scenárista
IVAN BEDNÁŘ, dramaturg Čs. televize:**

1. Samozřejmě, že se u mě projevuje profesionální deformace. A to tím způsobem, že když za mnou někdo přijde a sdělí mi, že má pro mě něco úžasné zábavného, tak mi naskakuje husí kůže. Jsem vůči předem inzerované zábavnosti apriorně nedůvěřivý. Jako každý člověk se dá pobavit pochopitelně i dramaturg zábavou. A jako u každého člověka i u něj záleží na tom, čím a jak. Někdo má rád podpásovější srandu, někdo intelektuálnější humor, někdo břitkou ironii, satiru... Proti gustu žádný dišputát, že. Jenom jde o to, aby nám to gusto nesestupovalo stále níž a níž, případně hlouběji a hlouběji.
2. Upřímně řečeno, sympatičtější než Romeo je mi Shakespeare a sympatičtější než Cyrano pochopitelně Rostand. Mám rád lidi, kteří jsou nabití hravostí, nespoutanou tvořivostí a kteří překypují myšlenkami, kteří něco perfektně umějí, a to oba pánové bezesporu dokázali.
3. Vím. Strašák nebo lépe řečeno bič v rukou těch, kteří někdy u nás rozhodují o tom, co vůbec je umění, a co ne. Vytvořili jsme knutu z toho, co kdysi vzniklo jako projev spontánní tvořivosti a spontánního smyslu pro krásno, jak se někdy říká. A pak si takhle pleteme pojmy: když se hodí, brání se lidovosti pokleslost, a naopak, rádi nalepujeme nálepku antilidovosti na to, co přesahuje náš rozměr, čemu prostě nerozumíme. Je totiž snadné o něčem říci, že je to lidu nepřátelské, než přiznat, že umělec, který to či ono dílo vytvořil, si stojí na žebříčku tvůrčí činnosti výše. A pak taky pod tím, co je lidové a co není, si představuje spousta lidí úplně něco jiného: pro někoho je Hašek lidový, pro někoho vulgární. Lidovost tkví podle mého soudu v přirozenosti (aby člověk mluvil, psal, zpíval, maloval atp., jak mu zobák narost).
4. Jednoznačně Jarmark souboru z Blanska. Bylo to už třetí představení, které jsem od nich viděl (Elektrická puma, Faust), a pokaždé to byl zážitek. Cennost Jarmaku pro vývoj souboru vidím v tom, že soubor nachází svoji vyhraněnou osobitou poetiku,

ke které sice už dávno směřoval, ale tentokrát se to blanenským podařilo naplnit bez zbytku.

A pak taky úpická Balada z hadrů. (...) Škoda, že jsem prosvíhl havlíčkobrodský Nos. (...) S ostatními inscenacemi to bylo horší. Ale poučit se člověk může i na nezdaru. Co může, musí!

**TEN, KDO SE ŘEHCE,
MRAČIT SE NECHCE...**
(J. Suchý)

NE, ŽE BY SE NEPERLILO...

Jeden ze seminaristů vyprávěl, jak hráli veselý kus pro děti a v hledišti pobíhaly rozčilené české učitelky a napomínaly smějící se děti: „Nesmát se, jste v divadle!“
Hlas z pléna seminaristů tuto historku doplnil konstatováním: „To víte, kdo umí, umí. Kdo neumí, učí!“
Profesor Císař poznámku okamžitě lakonicky komentoval: „Co na to říct, když my s Vyskočilem a Roubínkem učíme takly!“

ODPOVĚDNA VII

1. Emil Zola volal: „Zabte operetu, je to veřejný nepřítel číslo jedna!“ Co v této souvislosti voláte vy a proč?
2. Kdo a proč je vám sympatičtější: Dudák Svanda, nebo učitel hudby Célestin?
3. Mnohé žánry, které FRMOL zaštilil, jsou i u profesionálního divadla Popelkou. Kdybyste byl kouzelný dědeček, co byste jí dal do těch tří oříšků, aby se stala princeznou?
4. Která představení vás (...) ?

**Odpovídá prof. dr. JAN CÍSAŘ, CSc.,
proděkan DAMU.**

1. Využijme všech konvencí operety k tomu, abychom z nich vytvořili syntetické divadlo svého druhu! Napláme tyto konvence novým smyslem, jenž bude spočívat v tom, že nová fakta budeme stylizovat starým způsobem!
2. Célestin. Protože mě ta jeho dvojedinnost na jedné straně táhne ke kumštu a pokoře k perfektnímu řemeslu, aby mi na straně druhé dávala radost a štěstí ze žánru.
3. a) schopnost integrovat i ty tak zvané pokleslé zábavní druhy a žánry divadla do jeho celku, nenechat je vegetovat jako sice hojně žádané, ale nutné zlo na okraji „velkého umění“;
b) schopnost vnutit všem představu, že problém netkví v pokleslosti oněch druhů a žánrů, ale v tom, jak se s nimi zachází;
c) hodně tvůrců, kteří by tohle uměli a přesvědčili o tom svou praxí.
4. Oslovily: Jarmark a Nos. Neoslovily: Těžká Barbora.

**KDE NENÍ SLYŠET SMÍCH,
TAM NEJSOU LIDÉ...**
(G. B. Shaw)

HAPPY END

A byl konec a Vlasta Burian se chechtal z desky na rozloučenou, ač mnohým se chtělo brečet. „Bylo to báječné. Špica!“ povídá jeden ze seminaristů. A měl pravdu. Tak na shledanou. Na brzkou shledanou.

**KDYŽ ZA SLZOU HNED PŮJDE SMÍCH,
PAK TEPRVE UVĚŘÍM,
ŽE MĚLI JSTE MĚ RÁDI...**
(Pavel Bošek)

**PAVEL DOSTÁL
FOTO LUDEK PTÁČEK**

Lidová slovesnost se v práci s dětskými soubory — divadelními, loutkářskými, ale hlavně recitačními — objevuje v posledních letech poměrně často. Nelze však říci, že by byly vyčerpány všechny možnosti, jež nabízí. Týká se to jak různých jejich oblastí a žánrů, tak díla různých zpracovatelů a zemí původu, tak také forem jejího jevištního ztvárnění. V dětském divadle se v poslední době začaly objevovat dramatizace lidových pohádek a pověstí — je to vlastně překvapivé, ale lidová próza se na dětské jeviště dostává jen s obtížemi. Ale to je trochu jiná kapitola. Ještě obtížnější je uplatnit v dětském divadle lidové hry, které jsou dětskému jevištnímu projevu blízké svým divadelním jazykem. Z velké části jsou založeny na motivech náboženských, s nimiž před svými nadřízenými existují jen málokterý vedoucí. Za celou dobu existence KDL jsme viděli jen Hru o Dorotě podle zápisků J. Š. Baara, byly z ní však pečlivě vypuštěny všechny zmínky o Kristu, takže bylo s podivem, pro co se Dorota obětuje. Ale to teď také nechme stranou. V dětském přednesu je situace jednodušší, tam se lidová poezie (a dokonce i lidová poezie jiných národů, jak uvidíme v dalším příspěvku cyklu) objevuje poměrně hojně a v nejrůznějších podobách. Nejčastější jsou scénická pásma — kompozice lidových textů s jednotným námětem nebo tématem, více či méně pohybově rozehraná a užívající jevištní metaforu, znak. Tu a tam se objeví náročnější kompozice typu Burianovy Vojny, jako bylo před hezkou řádkou let Jediné slunce Soni Pavelkové. S nimi se může čtenář seznámit v sborníku Hřej, sluníčko, hřej, který vydala DILIA — našlo se tolik materiálu, že vydal na sborník dost tlustý. Zdálo by se tedy, že MASOPUSTNÍ ŽERTY Šárky Štembergové nejsou žádné novum a neznamenají přínos. Na rozdíl od předchozích pořadů založených na lidové poezii jejich těžiště tvoří zvyky a obřady, což zcela organicky vede k větší míře zdívaladlnosti, a to nejen ve smyslu užití jevištních prostředků, jako jsou stylizované či naznačené kostýmy, masky, rekvizity, ale také uplatněním drobných dramatických situací, vztahů a rolí (rozuměj: rolí v elementárním smyslu, rolí sociálních, jako je role nevěsty, ženicha, rodičů, kněze, sousedek aj.). I pro tento typ pořadu na pomezí divadla a přednesu či pro pořad typu literárního kabaretu by se našlo v literatuře u nás snadno dostupné dost a dost materiálu. Kromě toho, co Šárka Štembergová uvádí jako svůj zdroj, jsou tu z posledních let edice Čelakovského sbírky příslův (Čs. spisovatel i Albatros), z dvacátých let Orlovovy Hry dětí slovanských, ale i přehledné publikace regionální.

EVA MACHKOVÁ

ZÁVĚR PÁSMO

(něco víc než čtvrtina celého textu)

Vřítí se kůň, veze na zádech Masopůsta.

Já, Masopůst, všech bláznů pán,
dal jsem se najít volně k vám.Kde jsou pak ti hudebníci,
trubači a varhaníci?Netřeba tu pobožností,
dobrých mravů ani ctností.Přijde-li z nich některý sem,
vystrčte jej po hlavě ven.

Nuže chaso, také vzhůru!

Havle, vezmi k tanci Důru,

i tu Madlu, línou můru!

A ty Janku, chyt Johanku!

Což ji neznáš? Vždyť je z Kaňku!

Všichni se dávají do tance s obkročákovou písní. Vchází nazlobený Půst, nejprve se s Masopůstem kohoutí kolem kobyly, ta ale raději vycouvá, pak se do sebe pustí košťaty, která mají jako žezla.

Já Půst pravím, že tu moc mám,

vámi se odstrašit nedám:

Nyní počnou jiné hody,

místo vína trochu vody,

místo kapouna pečeného

kousek štokfiše suchého,

místo polívky z vína

bude vám chutnat kyselina.

Masopůst

Stůj chlape, po šňůře a nehýbej se,

až co ti kord můj přinese.

Půst

A já ti udělám kličku!

MASOPUSTNÍ

Masopůst

A já tobě špičku!

PůstJak se dívám na tebe,
nedělej bláznů ze sebe.**Masopůst**Šklíbíš se jako opice,
ještě jsi neviděl šavlice,
kalhoty s tebe spadnou sice.**Půst**

Bratře, odkud ty tu kuráž máš?

Masopůst

Co ty se, hulváte, na to ptáš?

PůstA to je hulvátská manýra,
když jeden druhému přezdívá.

Bratře, postav se mi do parády!

Masopůst

Jápak, předkem nebo zády?

Masopůst vystrčí na Půsta zadek, ten ho přes něj několikrát vezme.**Půst**Když jsem já šel z Bělehradu,
koulals ty tam někde vzađu.

Měl jsi se na mne podívat,

jak já umím Turkům hlavy stínat!

Masopůst se zhroutl, skonává. Ve sboru nastává panika.**Masopůst**

Ach, už dodělávám právě.

Tu mě svírá, tu mě bolí,

že mě tady ztloukli holí.

Slak se pokouší už o mě,

běda, běda, už je po mně.

Všichni pobíhají, hledají doktora. Dívka vezme prostěradlo,**které měla kobyla, hodí ho na sebe jako bílý plášť a vyšetřuje.**

Doktora! Ach zle je s námi,

štěstí mění se nad námi,

Masopůst, co k nám byl přišel,

bez prodlení pad a umřel.

Doktor

Což by Masopůst náš skončil?

Vždyť on ani nezastonal!

Tomu dřív za pravdu nedám,

dokud puls mu neohledám.

Doktor velmi vážně konstatuje smrt, sbor nešťastně hořekuje.**Vtom se Masopůst vztyčí, naposledy dá pokyn, co s ním, a****ztuhne.****Doktor**

Zajisté již bez ducha jest.

Nelze k životu ho přivést.

Sbor ho přikryje prostěradlem, pater pokropí tělo zedníčkou**štětkou a vykoná obřad jako responsorium — střídá se pater****a sbor.**

Rozlučme se s tímto tělem!



ŽERTY

Dejte mu jednu šindelem.
Dona nobis pacem.
Kam s ním plácem?
In nomine domini.
Třebas tuhle do díry.

Pak vyzvednou tělo na ramena a odnášejí za pohřebního pochodu.

Jemine, domine,
masopust pomine,
jemine, domine,
masopust je pryč.
Masopust přestane,
růženec nastane,
jemine, domine,
masopust je pryč.

Na odchodu se Masopust zvedne, zamrká na obecenstvo a rozloučí se za všechny.

Vínšuju vám štěstí, zdraví,
čtyři chlívky, žádné krávy,
a dvě dírky v nose,
skončilo se.

První verze pásma Masopustní žerty vznikla už před dvaceti lety. Tehdy jsem je připravovala v LŠU v Praze 5 jako závěrečné vystoupení koncem školního roku s třemi paralelními skupinami asi po 10 dětech. Každá skupina měla svůj úsek, své maškary, ale sbory byly společné. Kromě lidových textů obsahovalo pásmo i několik básní umělých. Tehdy bylo také delší. Sestavovali jsme je s dětmi z 6. – 8. třídy. Přinesla jsem jim folkloristický materiál, seznámila je s maškarní tradicí českého masopustu a děti si samy vybíraly, jaké tematické okruhy by v pásmu chtěly mít. V humorné rovině se tu objevuje záletnictví, namlouvání, svatba, babské klevety a konečně i pohřeb Masopusta. Jsou to všechno tematické okruhy, které starší školáky už zajímají, ale děti jsou schopny dotýkat se jich spíš s humorem než vážně. A tak jsme tradičním maškaram vložili do úst i některé texty lidové poezie, které jsou myšleny vážně, a jejich význam se tím posunul. Tak třeba vdeklektivě verše říká maškara báby a namlouvá si ji kluk. Škádlivě milostné texty jsme dali mnichovi a děvčatům, která si ho dobírají apod. Z lidových pranostik jsme sestavili ronsoriorium při svatbě báby s klukem a do nich jsme přimíchali i texty svatebního humoru. Tak se zrodilo původní pásmo.

Když jsem v roce 1987 měla v Sobotce v souboru děti v takovém složení, kterému toto pásmo odpovídalo, sáhla jsem po něm po dvaceti letech znovu. Folklór je prostý, neklade na dětské přednášeče neúměrné požadavky a přitom má jadrný a bohatý jazyk i básnivost. A to je moje velká osobní láska. Snad také proto se mi vždycky podařilo děti pro lidové texty zaujmout.

Tentokrát jsem v zájmu stavby celku pásmo proškrtala a zbavila je nefolklórních textů. Na první zkoušce jsem si s dětmi pohovořila o lidových masopustních zvycích a pak jsem jim

motivovala některé klíčové situace. Okamžitě se jich chopily a s nevšední chutí je počaly dotvářet. Pozměnili jsme i název. Šlo nám víc o žerty než o maškarádu; maškary byly jen prostředníkem k legraci.

Dost mě trápila výtvarná stránka. Na původním pásmu tehdy spolupracovalo výtvarné oddělení LŠU. Tentokrát jsme byli odkázáni jen na sebe. Rozhodla náhoda. Hledali jsme s dětmi vhodný materiál na masky, zkoušeli jsme krabice, ty byly neosobní a hranaté, zkoušeli jsme koudel, byla nevzhledná a málo tvárná. Až jedna dívenka přinesla pytel odstřížků barevných kůží z kožedělného podniku a ty sjednotily výtvarnou podobu medvěda, pátera, kobyly, Masopusta i bab. Ale co škra-bošky, aby byly jednoduché a odpovídaly lidovým zvykům? Všechno nakonec vyřešily ošatky ze slámy a rákosy. Kobylář dostal klobouk z ošatky, kobyla hlavu, medvěd škra-bošku, páter tonzuru, husa zobák z rákosy. Sbor jsme oblékli do kanjasu a bílých košílek.

Nijak jsme neusilovali o folkloristicky zaměřený, historicky věrný obraz lidového masopustu. Ten nám dal jen popud k vlastní hře. Ani texty nebyly z jednoho kraje. Verše jsem čerpala hlavně z Erbenových Prostonárodních českých písní a říkadel, z Volfova a Plickova Českého roku a Veselé kopy. V neposlední řadě také z vlastní znalosti lidových písní. Hádání Masopusta a Půsta je sesazeno z většího počtu masopustních her, které uvádí Čeněk Zíbrt ve Veselých chvílích života lidu českého.

Při práci jsem se snažila děti zaujmout a zapojit tak, aby pomáhaly vlastními nápady. Tak vznikl například obrovský mnich. Chlapec, který byl dost komediant na roli mnicha, je drobný, zanikal by. Proto si děti vymyslely, že ho největší dívka bude držet na ramenou. Z toho vzniklo několik příležitostí k jevištním vtipům v souhře mnicha a jeho nosiče. Dvojmaškaru báby s husou si na základě textu také vymyslely děti. Bába i husa měly stejné sukně, které splynuly v jednu, a hlava husy vyukovala z loktuše na bábiných zádech.

Celé pásmo vyžadovalo neustálý kontakt mezi maškarami a sborem. V souboru bylo i několik nováčků. Souhra sboru se sólisty byla dobrou příležitostí, aby se novější děti šily se souborem a hlavně aby všichni odložili ostych i jalečné představy o mluvení veršů. Neustále jsem při nácviku podněcovala děti, aby svým zájmem živě podporovaly všechno, co se děje na scéně. (To jsme zvědavě, co bude za legraci! Přidáme se k tomu! Berte mu, at ji nechytí! apod.) Věková různost souboru umožnila také využít nejmenší děti (druháčky) k několika drobným uličnickým, která si pomáhaly vymýšlet. Výsledný tvar pásma je křížencem kolektivního přednesu a dramatické hry.

Protože jsme příprava RŠD, snažím se vždycky, aby se děti při práci co nejvíc naučily. Po této stránce nám pásmo Masopustních žertů posloužilo dobře. Jazyk lidové poezie obohatal dětem slovník, jazykový cit i kulturu řeči. Zapojili jsme do pásma i taneční pohyb se zpěvem. Vychovávají rytmické citění, smysl pro melodičnost a v neposlední řadě techniku dýchání. Posunem textů do humorné polohy a zapojením dialogů se podařilo najít cestu od kolovrátkového odříkávání k přirozenému přednesu. Sborové části je nutily k pevnému rytmu, ale bez skandování. Jednáni slovem je vedlo k přirozené melodii řeči bez samoúčelných „vlněk“. Dospívajícím pomohl humor zbavit se nadsázkou ostychu z témat, která by pro ně byla jinak ožehavá, pomohl jim k odvaze i v partnerské souhře.

ŠÁRKA ŠTEMBERGOVÁ

Recitační studio Šrámkova domu v Sobotce existuje asi dvacet pět let. Manželé Hejnovi, dlouholetí správci Šrámkova domu, chápali odkaz básníka ne jako muzeální záležitost, ale jako živou kulturu. Proto založili Studio, které připravuje pořady z Šrámkova díla, ale zdaleka se neomezuje jen na ně. Není totiž chápáno lokálpatrioticky a utilitárně, ale přispívá skutečnému rozvíjení kultury a kultivovanosti dětí a mladých lidí v Sobotce. Při Studiu se záhy utvořila příprava složená ze začínajících členů. V současné době má příprava 22 členů. Už 17 let ji vede Šárka Štembergová, která do Sobotky po celá léta dojíždí prakticky každou sobotu z Prahy. Pravidelně připravuje s dětmi pořady pro Poetická odpoledne na soboteckých prostranstvích, pořádaná v rámci Šrámkovy Sobotky. Z Poetického odpoledne jsou i naše fotografie. Studio se se svými pořady zúčastňuje i soutěží a nejdnou se dostalo až na národní přehlídku dětského přednesu. S Masopustními žerty vystoupily sobotecké děti v Mělníku v květnu 1988.

(em)

FOTO ARCHÍV SOUBORU



ARNOŠT GOLDFLAM

(Náčrt k portrétu)

Arnošt Goldflam (nar. 1946 v Brně), režisér HaDivadla, studiové scény Státního divadla v Brně, má v kontextu naší současné divadelní režie zvláštní postavení, které se mimo jiné projevuje tím, že je zároveň převážně i autorem textů (ať už her, scénářů, případně adaptací) vlastních inscenací. Není však typem občas režisérského dramatika nebo naopak někdy také písničkového režiséra. Velice bych váhal, kdybych měl označit, která z těchto tvůrčích aktivit je jeho talentu vlastnější. Navíc se ovšem obě činnosti v jeho tvorbě nerozlišitelně prostupují a prolínají tak, že nejen divák, ale i kritik nebo teatrolog jen těžko a někdy prakticky vůbec nemohou rozlišit, co je v Goldflamově inscenaci dílem dramatického autora a co vzniklo jako výsledek režijní práce.

■ Nemohu přinést objektivní pohled na Goldflamovu režijní tvorbu a tím méně její výsledky, neboť jsem již více než deset let jako dramaturg účastní prakticky všech stadií práce na jeho inscenacích. Na druhé straně snad právě přímá účast mi dovolí podat určité svědectví o režijních postupech a metodách i jednotlivých fázích práce a jejích proměnách.

■ Pro mnohé členy autorských a studiových divadel je příznačné, že se k divadlu dostali od jiných uměleckých disciplín nebo i neuměleckých profesí. Může proto být jistým překvapením, že Arnošt Goldflam je řádným absolventem studia režie na brněnské JAMU (v letech 1972-73). Jeho setkání s divadlem však předcházelo poměrně pestrý život plný nečekaných zvratů: studoval medicínu, byl skladníkem na veletrzích, úředníkem, účastníkem víceméně recesního hnutí „brněnské bohemy“ — jistého „fan klubu“ všestranného brněnského „génia“ Jana Nováka (viz jeho portrét v inscenaci Písek), což výraz-

va jeho různá vyjádření a výroky. Je tedy otázka, jaké stanovisko zaujmout k jeho nejednou již opakovanému tvrzení, že ho vlastně k zájmu o divadlo a studiu režie přivedla nešťastná láska. V té době (v 1. polovině 70. let) se začal objevovat jako herec v menších rolích v dnes již legendárních inscenacích právě se profesionalizujícího Divadla na provázku: v Alence v říši divů režisérky Evy Tálské nebo klounerii Boleslava Polívky Am a Ea. Jeho absolventskou režii se stal Strýček Váňa A. P. Čechova, realizovaný nejprve ve sklepních prostorách JAMU. Čechov ostatně patří k jeho milovaným autorům stejně jako F. Kafka, R. Musil, F. M. Dostojevský nebo N. V. Gogol. Ještě před ukončením školy se stal režisérem Večerního Brna, kde nastudoval tři hry: Zázračné divadlo podle Cervantesových Meziher (úprava Z. Kočové), Nestroyův Talisman a Anouilhův Zlodějský ples. S většinou souboru nenalezl společný jazyk, a proto odešel s myšlenkou, že divadla zanechá vůbec nebo že

perspektivu, který byl označován za poloprofesionální s tím, že těch několik stálých členů bylo povětšinou zaměstnáno jako metodikové pro kulturně výchovnou činnost. Jako metodik tedy v zimě 1978 začal zkoušet roli Adjustora ve Válově montáži textů V. Nezvala Depeše na kolečkách, inscenaci, která se stala jednou z profilujících pro tvář souboru. Ještě na jaře téhož roku jako režisér nastudoval Komedii o strašlivém mordu ve svadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš, scénář z dílny souboru, a o rok později Život ze sametu barvy lila na motivy Okudžavových Šipových dobrodružství. V obou těchto inscenacích se v určité zárodečné podobě objevily prvky, které se staly charakteristické pro jeho režie v následujícím desetiletí. Patří k nim výrazný smysl pro grotesknost situací i lidského jednání, stupňovaný nejednou až k bizarnosti, na druhé straně citlivé vytváření atmosféry, časté užívání fantazijských prvků, obraznost stojící nejednou blízko surrealismu a jeho postupů.

■ Od roku 1980 se stává HaDivadlo scénou Státního divadla Brno a dochází tak k jeho profesionalizaci. Tehdy vytváří A. Goldflam jednu ze svých nejkouzelnějších hereckých kreací — postavu hraběte Šarma v Gombrowiczově Operetce (v režii S. Vály), především se však plně věnuje režii představení, u kterých roste jeho autorský podíl na scénářích. Toto směřování



ně poznamenalo způsob jeho názírání i orientaci včetně ověřování možností vlastní realizace v umělecké tvorbě. Nejprve to byly výtvarné aktivity: grafika, malba a keramika — prezentované i na několika výstavách (i v zahraničí, např. účast na kolektivní prezentaci Figurazione fantastico-surreale Cecoslovacca). Nejdéle se věnoval vytváření keramických soch a sošek (mimo jiné) svou proklamovanou užitečností (např. několikakilogramový stojan na vajíčko). I ve výtvarném projevu A. G. ovšem dominoval autoportrét jako převažující oblast zájmu tvůrce.

■ Arnošt Goldflam nejednou varoval různé vykladače, aby nebrali vždy doslo-

vo, najde nebo vytvoří nějaký amatérský soubor, s nímž bude spolupracovat. V jeho rozhodnutí ho utvrdila i spolupráce s lskou, netradičním divadlem s dlouholetou existencí, kde nastudoval dramatizaci Marijengofava svědectví o Jeseninovi Roman bez lhaní, v němž zazněly také Bulisovy písně na Jeseninovy texty. Jiří Bulis už zůstal prakticky výhradním hudebním spolupracovníkem Goldflamovým (zli jazykové o této spolupráci vyprávějí, že už si při domluvě o charakteru a atmosféře hudby vystačí pouhými dvěma slovy).

■ Na počátku roku 1978 dostal Arnošt Goldflam nabídku od tehdy prostějovského Hanáckého divadla, souboru s nejistou

brzy spělo k vlastní autorské tvorbě dramatických textů.

■ To vše do jisté míry souvisí s praxí studiových divadel, jak vykristalizovala v průběhu 70. let. Je tu zřetelná vazba na mezinárodní hnutí otevřeného divadla, k němuž se většina našich netradičních divadel přihlásila. V domácím kontextu se to potom projevilo nepravidelnou dramaturgií: Převažujícím východiskem práce na inscenaci přestal být dramatický text, divadla kladla důraz na tematická východiska, pro která hledala vhodný materiál v literatuře (poezie, próza), ale i ve výtvarných artefaktech, literatuře faktu, dobových reáliích a nejednou takový mate-

riál vytvářela svou vlastní předinscenační aktivitou. Často byly inscenovány též různé přechodné dramatické útvary — scénária, libreta, filmové či scénické básně, fotogenické básně, balety atd.

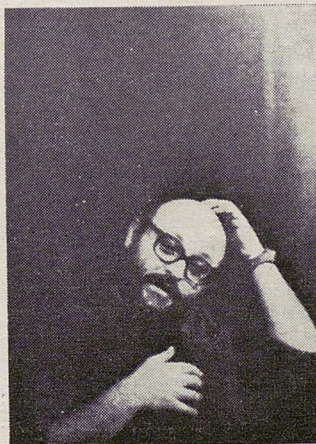
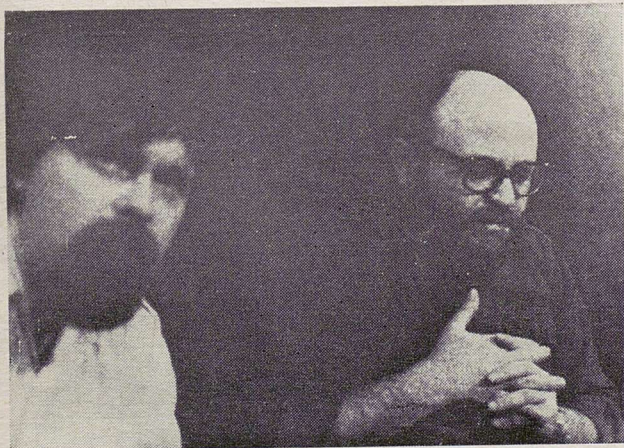
■ Výrazným rysem inscenací tohoto období je, že vznikají na základě scénářů, které zaznamenávají představu o scénických situacích a akcích, o obrazech a jejich vizuální či výtvarné podobě, o atmosféře — a jen do určité míry přinášejí též dialog, někdy jde spíše o určitý textový materiál sloužící jako podklad pozdějšímu dialogu. Takto vznikajícími inscenacemi jsou na počátku 80. let zejména Panoptikum, Hra bez pravidel a Bylo jich pět a půl. Volnými inspiračními východisky byly v prvním případě Dějiny města Hlupákova Saltykova-Ščedrina a hlavně příznačná atmosféra Gogolových Petrohradských povídek včetně jejich obrazových situací (např. hořící kruh v povídce Voj). V druhém případě je téma viny a trestu, potlačovaného svědomí a zákonitých důsledků, které to s sebou přináší, zpřítomňováno přes konkrétní příběh setníka, který dal povel ke střelbě do demonstrantů. Inscenace byla hodně ovlivněna také četbou próz Richarda Weinera. Konečně Bylo jich pět a půl vyrostlo ze zážitkové sféry a životního pocitu členů souboru i četby deníku Karla Poláčka a próz Franza Kafky a Roberta Walsera. Scénáře těchto inscenací, které A. Goldflam připravoval společně s dramaturgem, mají velice zvláštní podobu a zdá se, že se značně odlišovaly nejen od praxe jiných studiových divadel, ale i od dalších období práce HaDivadla. Nad textem určeným k promluvě aktérů zde převažoval popis situací i jejich atmosféry, představy o scénických obra-

■ V té době už byl A. Goldflam autorem několika vlastních původních dramatických textů, k nimž rychle přibývaly další. V zásadě jde o texty dvojího druhu; první skupina volně navazuje na právě charakterizovanou inscenační linii — vedle dialogů jsou v nich zaznamenávány i poměrně přesně viděné scénické akce, představy o scénickém obrazu i jeho atmosféře. Jsou to tedy svým způsobem i režijní knihy, obrazové vidění je však natolik výrazné (někdy přímo dominující), že s sebou přináší přinejmenším rovnocenné významové kvality jako textová či dialogová část hry. Mezi takové dramatické texty patřila už jeho prvotina Horror (uvedená — a brzy také stažená — v olomouckém Studiofóru v roce 1981), Návrat ztraceného syna (1983) — jedna z určujících her a inscenací pro Goldflama dramatika i režiséra, Utržky z nedokončeného románu (1985), patrně nejvíce směřující k objektivizaci životních pocitů a postojů, a v neposlední řadě Písek (tak dávno...) (1988), určitá syntéza celé této linie. Goldflamovy texty tohoto typu bývají považovány za nepřenosné, i když jejich dramatická struktura i dialog jsou vlastně přesně fixovány; počítají s invenčním obrazovým uchopením (za tohoto předpokladu — jsem o tom přesvědčen — by nastudování těchto textů mohlo přinést velice zajímavé výsledky).

■ U tohoto typu Goldflamových prací je skutečně prakticky nemožné oddělovat dramatika a režiséra. Lépe by bylo mluvit ne o autorovi a inscenátorovi, ale o TVŮRČI divadelního představení. V této souvislosti je ovšem nutné uvést další charakteristiku jeho tvůrčího typu. Jestliže převažující část naší dramatické i režijní tvorby usiluje o postihování **objektivního**

směru hraje i autorova neobvykle vyvinutá představivost. Zvláštní pozornost by si zasloužil způsob Goldflamova zacházení s časem, který je mu rovněž skutečností výslovně subjektivní. To mu také dovoluje svobodný pohyb v čase, asociativní propojování různých časových rovin i obsažení mimořádně časové rozlohy v poměrně krátkém čase představení.

■ Z již řečeného by však mohl vzniknout dojem o jisté chaotičnosti a libovolnosti, absenci určitého řádu v inscenacích. Zdánlivá neohraničenost má však svůj pevný základ v Goldflamově představě světa, vykazujícími relativní stálost. Jednotlivé situace, motivy, vnitřní představy a posedlosti, obsese, celá optika — to vše se v inscenacích řetězí a násobí, aby vznikl svébytný svět, mající svůj pevný vnitřní řád. Mohli bychom tak postupně vysledovat — a to jak v jednotlivých inscenacích, tak také v jejich sledu — celé motivické řetězce, mající svůj počátek v realitě — jídlo, pití, spánek, slavení svátků a další rodinné rituály —, které však, jak na to už kdysi upozornil Zdeněk Hořínek, „znásobením, nadsazením, gradováním, groteskní deformací“ jsou povyšovány a získávají platnost symbolu a někdy i mýtu. Mohli bychom dále vysledovat, jak se v inscenacích vrací magická přítavnost ohně, jak se vracejí obrazy vyjadřující v groteskní zkratce zbesilý běh či tanec života a naopak, jak se mezni životní okamžiky stávají všedním úkonem příchodu a odchodu dveřmi, fascinací „geniálním dítětem“ (většinou muzikantem), bývajícími v protikladu k dítěti nevládnými ani obyčejné denní úkony, trýzeň fantazie, která se sráží s banálním prostředím. K vyjádření všech těchto věcí slouží Goldflamovi — režisérovi vlastně všechny



Arnošt Goldflam
(a Josef Kovalčuk)
v Říši loutek

zech. Řazení situací nesledovalo žádný příběh, bylo víceméně asociativní, podřizované jen rytmickým zřetelům. Režisérova inscenační práce spočívala v rozvíjení podnětů obsažených ve scénáři, při tom měl stále větší roli i osobní přínos jednotlivých herců. V Bylo jich pět a půl už prakticky neexistovaly postavy jako takové, ale byli tu tři herci postaveni do určitých situací, v nichž měli jednat dle svých osobních postojů, dispozic a rozhodnutí. Podobně vznikaly i jednotlivé vstupy HaDivadla ve společné generační výpovědi studiových divadel Cesty (spolu s Divadlem na provázku, Divadlem na okraji a Studiem Ypsilon).

řádu skutečnosti (v horším případě jen o její napodobování), **Goldflamův přístup je v zásadě opačný**. Divadelní výraz dává svému jedinečnému **subjektivnímu vidění a vnímání**, vypovídá o vlastním zážitkovém a představovém světě a volí k tomu adekvátní postupy a prostředky. V tomto směru vznikala i mnohá neporozumění, když byly na takové inscenace kladeny měřítko a požadavky jako na objektivně reálné příběhy. Svými inscenacemi postiňuje Goldflam svět niternosti, vědomí i podvědomí člověka; jednotlivé situace a obrazy se proto na sebe váží víceméně asociativně, podle důvodů povětze vnitřních a subjektivních. Výraznou roli v tomto

výrazové možnosti a postupy: od autentičnosti herce přes využívání prostoru jako významového elementu, emociálního využívání hudební složky (někdy naopak jejího kontrastního účinku) až k zálibě v neobvyklých rekvizitách, různých záračných stroječcích a mechanických hračkách. Řekl bych, že se Goldflam jako režisér vyhýbá všem schválnostem, vše začíná od reálných situací a věcí. Má však mimořádnou schopnost tuto skutečnost povyšovat a hlavně násobit její jednotlivé rysy a části tak, že taková realita se nám najednou jeví jako neskutečná, bizarní, případně absurdní, nebo na druhé straně prozářená fantazií.

■ Stranou nám zatím zůstala druhá část Goldflamovy dramatické tvorby, a to ta, která má přece jen blíže k literatuře. Jsou to zejména texty monodramatické nebo určené pro menší počet herců. Tyto texty těži z jeho vynikajícího pozorovatelského talentu. Základem bývá většinou poměrně banální životní situace. Autor jejím prostřednictvím rozvíjí (opět hlavně groteskní nadsázkou) její možnosti a hlavně důsledky konkrétních životních postojů či ustrojení tak, že je zvětčí a dovede do krajních poloh, aby tak vynikla jejich podstata. Mám tu pochopitelně na mysli texty typu Biletárky, Červené knihovny, Jednoho dne, Besedy s mistrem, Agáthománie nebo poslední z nich, Tzv. Sci-fi.

■ Jako režisér těchto textů A. Goldflam plně respektuje literu a materií, textu, neimputuje do nich žádné scénické obrazy. Jestliže zůstává věrný své metodě groteskního realismu, projevuje se to především v práci s výrazovými prostředky a možnostmi herců, citlivě sleduje jejich autentičnost a spolu s tím zkoumá možnosti groteskního nadsazení tam, kde to dává šanci nahlédnout hlouběji pod povrch skutečnosti.

■ Z dosavadního výkladu se ukazuje, že vytváření herecké postavy není v centru pozornosti Goldflama-režiséra. Při besedě v cyklu O režii se dokonce vyznal ze svých neuróz a nejistot, s nimiž v prvních obdobích své režijní činnosti před herce předstupoval. Goldflam v tomto směru rozhodně není stavitel či konstruktér herecké oblouku, ani komponista víceplánových a vícevrstevnatých dramatických střetů. Na druhé straně je třeba říci, že je velmi citlivý pozorovatel všech životních projevů i duševních hnutí a umí hercům zprostředkovat a navodit celou řadu asociací konkrétní situace i jejich příběhy. Pochopitelně i se smyslem pro jejich vzájemnou paradoxnost či grotesknost. Pokud jsem mohl sledovat v poměrně dlouhém období jeho práci s herci, mohu podat svědectví o tom, jak jsou pro Goldflama stále více důležitější herci jako lidské osobnosti. Jím je inspirován, nejednou už při tvorbě scénáře nebo hry, a při samotných zkouškách dovede citlivě reagovat, přijímat i třídit podněty, které herci přinášejí. V plné míře se to projevuje při vytváření kolektivních inscenací, které v průběhu 80. let tvoří vlastně další samostatnou dramatur-

gickou a inscenační linii HaDivadla; příkladná je jeho schopnost navození tvůrčí atmosféry i čich pro divadelnost jednotlivých situací, např. při etudách.

■ Svůj pocit z Goldflamovy práce s herci bych si nakonec dovolil vyjádřit příměrem z výtvarné oblasti: neřadil bych ho k modelářům, kteří prohnětou svůj materiál a zformují ho dle své hotové představy. Přirovnal bych ho spíše k dřevorytci, který dlouho a pečlivě zkoumá svůj materiál, místy ho přiteše, místy prohloubí, nejednou se nechá inspirovat zvláštnostmi samotného materiálu a někdy se dokonce takové zvláštnosti stanou východiskem pro celek, který trochu „boudníkovsky“ doretušuje a dotáhne.

■ Premiéra Kafkova Procesu (duben 1989) nejen poukazuje ke kořenům, z nichž vyrůstal Goldflamův umělecký názor, ale, domnívám se, naznačuje i další možné směřování jeho režijní práce. Nejsilnější stránkou jeho talentu však zřejmě i nadále bude právě jedinečné propojení dramatika a režiséra, nerozlišeného tvůrce a autora představení.

JOSEF KOVALČUK
FOTO JAROSLAV KREJČÍ

Poběžovický balzám na duši

Divadelní přehlídka domazlického okresu probíhala letos v době, kdy jsem si vzhledem k jiným povinnostem připadal jako štvanec a vážně jsem uvažoval o tom, že pozvání k účasti s díky odmítnu. Nakonec jsem však do Poběžovic přece jen odjel a dobře jsem užíval. Tradiční přátelská, hřejivá atmosféra, díky které má v Západočeském kraji toto okresní klání zcela výjimečný zvuk, byla zde letos stejně jako v minulých letech doslova balzámem na uštvanou duši i tělo. A připočteme-li k tomu rovněž už tradičně dobrou uměleckou úroveň přehlídky (připomeňme si, že v loňském roce reprezentoval Horšovský Týn celý kraj na Jiráskově Hronově a Hostouň zase ve Vysokém nad Jizerou), lze i do budoucna počítat s tím, že se do Poběžovic za divadlem jezdit vyplatí.

Po uvítání všech účastníků v obřadní síni MNV a malé uvítací slavnosti s hudbou a tancem před poběžovickým lidovým domem zahájil letošní přehlídku divadelní soubor **SOB Horšovský Týn**. Tento pilný kolektiv každoročně řeší dilemma, kterou z her svého současného repertoáru má na přehlídce předvést (nacvičí zpravidla dvě až tři inscenace ročně). Nastudování vídeňské frašky nestroyovského typu **Unos Sabiněk** bratří Franze a Paula von Schönthanových (v úpravě J. Tuwina a s písničkami Z. Lahody), se kterou se soubor v Poběžovicích prezentoval, umožnilo bezpochyby ambicióznímu kolektivu regenerovat své herecké síly a od premiéry v listopadu loňského roku potěšilo zcela určitě už nespočet diváků. Ukázka typického plodu lidové větve vídeňského divadla druhé poloviny 19. století nasadila třídenní přehlídce vysokou latku. Inscenace měla vybudovanou a důsledně dodržovanou komediální nadsázku v takové míře, která ještě umožňovala rovnováhu věcí. Bylo to jistě zásluhou režiséra Z. Lahody, ale bylo tomu tak i díky vhodnému obsazení

hlavních postav v čele s V. Kunešem v roli suverénního ředitele „šmíry“ Vrdy-Bučického (cena za mužský herecký výkon). Stejnou zásluhu o dodržení stylové čistoty příměrně podívané měla i hudební skupina Faraon. Inscenaci by bezpochyby slušelo dopracování ještě většího počtu hudebních vstupů. Zádoucí by bylo i precizování jevištní řeči u některých představitelů epizodních rolí (z nich nejvíce zaujala emancipovaná služebná Veronika H. Žákové — cena za ženský herecký výkon), které by jistě přispělo k vyrovnání kvalit inscenace v místech s ohroženým tahem a tempem. Představení získalo hlavní cenu přehlídky a Z. Lahoda obdržel i cenu za režii.

Inscenace Vrchlického **Noci na Karlštejně** poběžovického souboru nesplnila, bohužel, vysoké nároky, které text této komedie klade jak na režiséra, tak na herce. Režie až příliš zdůrazňovala proslovu jednotlivých postav, takže představení převážně působilo dojmem popisného předvádění monologů a dialogů bez vystavění vztahů postav a jejich lidského zázemí. Přitom problematika vztahu mladičké Alžběty Po mořanské a svou prací zaujatého a zaneprázdněného Karla IV., která je velice blízká pocitům zralého básníka a jeho mladé novomanželky Ludmily Podlipské v době vzniku Noci na Karlštejně, je věčně živá. V připsaném prologu (průvodce hradem) režisér nabídl divákům současný pohled na lásku a zmatky v rouše české historie, tuto cestu však záhy opustil. Z inscenace se vytratily nejen současný pohled, ale i poetičnost textu a humornost situací. Vkusná a účelná scéna se nepokoušela o kulísové vyjádření prostředí (cena za scénografii), vkus projevil režisér i výběrem hudby z doby Karla IV. (jak snadné by bylo podlehnout lákání nedávné operetní filmové úpravě!).

Příjemně překvapil divadelní soubor **Kozina OB v Hostouni**, který inscenoval gro-

teskní komedii M. Horníčka **Tři Alberti a slečna Matylda** s maximálním využitím hereckých možností a lidských typů jednotlivých představitelů. Všichni tři Horníčkoví „klauni“ — profesor (M. Lešek), magistr (M. Pech) a baron (J. Lukášek — cena za mladý herecký výkon), kteří se přesvědčují, že svět, ve kterém žijí, nepřeje geniálním kombinátorům a romantickým džentlmenům, jsou typově dobře odlišeni a přinášejí inteligentní, odlehčený humor. Představitelka Matyldy (M. Secká) by se měla ještě pokusit obestříti svoji postavu ženským tajemstvím a obdařit ji ve větší míře konverzační lehkostí. Režie (F. Mitala) umožnila všem představitelům naplnit i menší herecké úkoly a vytvořit s citem pro míru a s espritem na drobných plochách ostře charakterizované postavy. Horníčkovu komedii uvedl soubor na přehlídce v premiéře a bylo zřejmé, že bude nutno dále pilně zkoušet, aby rytmus inscenace a její humor neměl i slabší místa.

Poběžovická přehlídka byla letos jubilejní, desátá v pořadí. Snad proto bylo vše okolo ještě přátelštější, jímavější. Škoda jen, že další dva soubory, které v okrese pracují, nestihly své inscenace do přehlídky dokončit — DS OB Staňkov Zelenkovu Košilkou a DS Máj SPK Kdyně Neapolskou chorobu K. Steigerwalda. Bylo by ale zbytečné premiéry nějak uspěchat, snad uvidíme obě inscenace napřesrok. V rámci letošní přehlídky však poprvé před publikem předstoupil Dětský soubor OB Poběžovice. Ta parta hereckých poutat z pohádky J. Jílka Kašpárek, Honza a zakletá princezna je nadějí do budoucna. Pod vedením A. Vladykové a neúnavného organizátora a inspirátora kulturního života v Poběžovicích J. Pelikána se bude jistě zdárně rozvíjet. Co víc si lze do druhého desetiletí přát?

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Chození v kruhu?

V Amatérské scéně 2/1989 podal Luděk Richter obsáhlou zprávu o jedné z akcí žel nedokončeného cyklu Současné směry divadla, o jehož smutném osudu jsme se mohli dočíst v jiných časopisech. Tématem oné akce byla modelová hra. Zcela pochopitelně, neboť — jak správně říká Richter — je to „jev v amatérském i profesionálním divadle živý již řadu let“. Myslí především na dnešek divadla, na jeho takřikajíc žhavou současnost. Ale dalo by se jít do minulosti a tam shledávat obecnější souvislosti. Což možná ještě rozšíří podněty a impulsy, které přinesl Richtrův článek.

Od „reality“ k modelu

Poprvé se modelová hra začíná na česká jeviště dostávat na přelomu padesátých a šedesátých let. Nechyběly tu samozřejmě příklady z jiných národních dramatických kultur. V padesátých letech se tímto směrem pouštěl Dürrenmatt a Frisch, na půdě absurdního divadla v téže době modifikují a využívají tyto postupy Beckett a Ionesco. A je tu i Brecht, o nějž tehdy v českém divadle enormně vzrůstá zájem. Nicméně — toto všechno mělo svou příčinu hlavní, spočívající v potřebách českého divadla reagovat na společenský vývoj. Stručně řečeno: šlo o to překonat etapu, která chápala divadlo jako bezprostřední a přímý odraz jistých životních faktů; jako jejich vyobrazení v poloze maximálně napodobující svou „reálnou“ pravděpodobnost. Což také znamenalo sdělování významů, jež jaksi okamžitě „řešily“ jisté konkrétní problémy. Modelová hra se tohoto „řešení“ vzdává a nahrazuje je obecným problémem. To jest svou skutečností, která klade otázky; nabízí vlastně jakési hádanky, jež musejí všichni tvůrci i diváci — společně luštit. Jenže — a na to bychom neměli zapomínat — tyhle hádanky se stále více postupem času posouvají do polohy, v níž se ztrácí dramaticčnost. A rozumějíme tím nyní prapůvodní hodnotu divadla, jehož středem byl člověk, který se musel v nějaké klíčové situaci svého života svobodně rozhodovat jednáním. Chcete-li jinak: obraz jednání člověka přestává být pro modelovou hru nejdůležitější a nejpodstatnější. Dramatické postavy se stávají pouhými figurkami na šachovnici, skrze něž autor vytváří svůj model jistých obecných společenských jevů jako abstraktní schéma. A nemohu si pomoci: divadlo bylo, je a bude vždycky pevně zakotveno v realitě, jejímž středem a těžištěm je právě člověk.

Ona cesta, již se tehdy — před třiceti lety — vydalo české divadlo, aby se zbavilo zátěže „reality“ jako popisu vtěsnaného navíc do zjednodušujících apriorních představ o této realitě, začala ukazovat svá nebezpečí. Problém přestával být problémem; opět se objevovalo řešení. Samozřejmě na jiné úrovni — jako řešení předkládající definitivní shrnutí autorova názoru na nějaký společenský jev. Přestaly existovat jakékoliv pochybnosti a jakékoliv otázky. Model dokázal

objasnit všechno, všemu dal naprosto jasnou a zřetelnou konturu, přesný a čitelný smysl. Vlastně také narýsoval pevné a neměnné schéma, jemuž byla plně podřizována realita. A také člověk. Namísto dramatu s jeho vášnivou touhou pochopit člověka v dimenzích jeho reálného bytí nastupovala demonstrace — jako veřejné projevení jistého postoje a názoru, jenž byl deklarován, prohlašován — obecných abstraktních tezí.

Nechci — a ani na tomto rozsahu nemohu — zkoumat celou složitost tehdejšího vývoje modelové hry. Pokouším se jenom upozornit na to, co znamenalo její odmítnutí „reality“ a co signalizoval její důraz na subjekt tvůrce, jenž takto vstupoval do nezakrytých a otevřených vztahů k tématům přesahujícím vysoce a daleko pouhou registraci faktů.

Znovu od začátku a kam...?

Zůstane nepochybnou skutečností, že v jistém okamžiku svého vývoje se české divadlo znovu začalo uzavírat do ulity „reality“. Samozřejmě — tentokrát v sedmdesátých letech — z jiných důvodů a jinak. Dokonce by se dalo říci, že nezapomínalo na člověka, ale jaksi jej zařazovalo do tak „soukromých“ konkrétních souřadnic, že se odtud nemohlo nijak dostat k podstatnějším, složitějším problémům společenského rozměru. Koneckonců; nikoliv náhodou právě odtud Richter ve svém článku vyvozuje obecný závěr: „Dramatika, která se zabývá výhradně individuálním, se dostává do situace, kdy vazby k obecnému jsou pro ni stále těžší.“ Neodvážil bych se pronést takové tvrzení. Vždyť přece velikost Shakespearova je v tom, že jednáním konkrétní individuality v dramatické situaci uvádí subjekt do nejširších dějinných vazeb. Jak říká Šklovskij: „Nejvznešenějším konfliktem Shakespearova dramatu je nespokojenost s místem, které zaujímá. Člověk přemýšlí, čím by mohl být, nikoli ovšem ve smyslu kariéry, nýbrž z hlediska pojetí svého nového lidství.“ Přiznám se, že bych byl strašně šťastný, kdybych takto mohl přemýšlet s některým našim novým dramatem. Neboť tohle je pro mne obraz světa, jenž dramatu přislouží. Bohužel, zatím se nám ho nedostalo.

Což vede Richtra k závěru, v němž prohlašuje, že divadlo, chce-li mluvit o podstatném, nemůže vytvářet obraz světa, „nýbrž nějakým způsobem modelovat to, co je podstatné, co tvůrce za podstatné považuje“. Bylo by krajně lákavé a zřejmě také užitečné analyzovat všechny nitky, jež vedou k tomu, že je tu vyslovena taková nedůvěra k některým základním principům dramatickosti a z nich vyplývajícím možnostem divadelní obraznosti. Ale naše téma nás neúprosne vede k tomu, abychom konstatovali pouze to, že divadlo v řadě svých tendencí a směrů odmítá „realitu“ jako východisko a činí jím subjekt tvůrce, jenž uskutečňuje model, který má svou naprosto osobitou, jedinečnou autonomní hodnotu a teprve přes ni se do reality vrací.

Na to nezapomínejme: znovuobjevování modelové hry je ve svém základě výrazem snah zvýšit váhu společenské výpovědi divadla, otevřít mu cestu ke vskutku zásadním postojům k neméně zásadní společenské tematice. Neboli: jdeme touže cestou, kterou jsme se vydali už před třiceti lety — být samozřejmě za změněných podmínek a tedy i ve změněné podobě. Budeme-li z tohoto hlediska uvažovat jenom amatérské divadlo, pak je nesporné, že v onom jeho čím dál tím větším a zmnožujícím se úsilí o modelovou hru je obsaženo především pojetí tématu jako předem formulovaného a stanoveného názoru na jistou skutečnost. Či chcete-li: na nějaký problém, jenž skrývá skutečnost. Napsal jsem už mnohokrát, že toto pojetí tématu má své nebezpečí; že kromě jiného už předem realitu podřizuje apriorní představě, že se může stát tezí, apodikticky zjevnou myšlenkou, o níž nemá být pochybností. A také racionalistickou konstrukcí, která je teprve dodatečně naplňována smyslovou nálehavostí — je jí jaksi ilustrována.

Ostatně — Richter ve svém článku tohle všechno, byť jinými slovy, přiznává, když shrnuje hodnocení inscenací, které pracují touto „modelovou“ metodou. Mohu to jenom podepsat. V poslední době jsem jich opět několik viděl a všechny se těmi problémy a nedostatky v takové nebo oné míře vyznačovaly. Jenže: na rozdíl od Richtra si myslím, že tohle všechno je uloženo už v samotných základech modelové hry, že jakmile je důsledně uplatníme, dostaneme se vždycky k těmto otázkám.

Byl bych teď stejně nerad, kdyby se tento můj názor chápal jako naprosté odmítnutí tohoto typu divadelního textu. Přiznávám mu naprosté právo na život — a víc: spolu s Richtrem se také domnívám, že může sehrát svou velkou roli v dalším „zespolečenšťování“ sdělení, jež amatérské divadlo podává o naší skutečnosti. Nesdílím však onen rozhodný odpor proti „realitě“ jako trvalé součásti divadelního díla. Vracel jsem se proto několikrát k onomu pojmu dramatickosti, neboť si prostě myslím, že v něm je dnes, ba právě dnes, velká inspirace k tomu, jak obohatit modelovou hru, jak do ní vtáhnout člověka, jenž luští problémy tohoto světa.

Zkrátka a dobře: jde mně o to, abychom se poučili ze všech zkušeností, jež už s modelovou hrou máme, abychom v podstatě znovu neopisovali onen kruh, který jsme už jednou začali. Neboť dramatickosti není jen a jen otázkou absolutního, realistického aristotelského dramatu, ale je ve svých nejvyšších parametrech — proto jsem citoval Šklovského — způsobem přemýšlení o lidství. A dokonce si troufnu říci, že důsledné využití tohoto přemýšlení zcela zákonitě vede i k tomu, že nakonec z reálných faktů všedního, každodenního života učiníme vysoce stylizovaný symbol, jenž může svou obecností mít i platnost modelu. Nejde tedy o modelovou hru; jde o to, kam s ní chceme dojít. A dojdeme.

JAN ČÍSAR

Sovětský předchůdce

(O tom, jak spisovatel a dramatik DANIEL CHARMS absurdně psal, žil i zemřel)

Píše se rok 1927. Počáteční nadšení revolucí pomalu opadá. Dochází ke stále zřetelnějším deformacím do té doby nebývale bohatého sovětského kulturního života. Děje se tak cestou politických zásahů proti uměleckým skupinám a směrům, které přesně a ukázněně nezapadají do šablon a schémat socialistického realismu. Mocensky podporovaný socialistický realismus získává sice tímto způsobem monopol na veškeré umění, není však schopen objektivně zachycovat nové a nové změny a zvraty v sovětské společnosti. Literatura ztrácí své původní estetické poslání a stává se pouze jedním z prostředků agitace a ideologického nátlaku na masy. SSSR se dostává do celospolečenské krize, která v následujících letech vyústí v temné a přízračné období strachu a nesvobody, hromadných represí a teroru.

Skupina mladých autorů, která se shromáždila okolo Daniela Charmse a Alexandra Vvěděnského, pocítila tíživý tlak doby a pokusila se na něj reagovat svým vlastním, zcela novým a originálním, bytostně uměleckým přístupem. Tak vznikl v Leningradě (při Domě tisku) Svaz reálného umění OBERIU, kam kromě Charmse a Vvěděnského patřili také Nikolaj Zabolockij, Konstantin Vaginov, Igor Bachtěrev a další. Členové OBERIU uspořádali v lednu 1928 své první větší vystoupení, kde hlavní slovo měl právě Daniel Charms. V průběhu jedné části večera seděl na skříni a četl své absurdně-dadaistické verše. Na závěr večera byla uvedena jeho divadelní hra Jelizaveta Bam. Téma hry — umělecká výpověď o bezmoci člověka, nespravedlivě stíhaného policejním režimem — je rozvedeno na bázi iracionalismu, absurdna, dadaismu a grotesky jako jediných uměleckých přístupů, vhodných k pravdivé a přirozené výpovědi o tehdejší realitě.

Není těžké si představit, že taková kulturní akce nezůstala po členy Svazu reálného umění bez následků. Množily se varovné a ustrašené hlasy a vše vyvrcholilo článkem ve Smeně, leningradském komsomolském časopise. Článek nesl název Reakční žonglérství a podtitulek O jedné provokaci literárních chuligánů. Psalo se v něm o tom, že organizátoři uvedené kulturní akce se vlastně dají srovnat s třídním nepřítelem a že je nutné je jako takové zničit. To znamenalo jednak konec krátkého života OBERIU, jednak začátek soustavného pronásledování jeho členů. Mlýny stalinského režimu mlely jistě a navíc poměrně rychle. Po patnácti letech od „odhalení zrádců lidu“ již téměř nikdo z nich nebyl naživu a zdálo se, že podobné umělecké sdružení nikdy neexistovalo.

Vraťme se ale ještě podrobněji k D. Charmsovi.

Daniel Charms (vlastním jménem Daniel Ivanovič Juvačov) se narodil 30. prosince 1905. Pro jeho literární i myšlenkový vývoj byla zřejmě mimořádně důležitá osobnost jeho otce. Ten za svého mládí jako námořník procestoval mnoho zemí světa. Později byl za své členství ve spolku „narodovolců“ (tajná národnická teroristická organizace v 80. letech 19. století) odsouzen k smrti. Milostiví carští soudci mu rozsudek dodatečně změnili na doživotní žalář. Svůj trest si otec básníka Charmse začal odpykávat v Petropavlovské pevnosti, po několika letech však vyměnil toto proslulé vězení ruských spisovatelů za neméně proslulý tábor nucených prací na ostrově Sachalin, odkud se šťastně dostal na svobodu za amnestie v r. 1909. Díky svým pestrým životním osudům posloužil za předlohu několika literárním postavám A. P. Čechova a L. N. Tolstého a sám se vážně zabýval literární činností. Jeho literární talent uznával dokonce i L. Tolstoj, s kterým si otec Charmse dlouhou dobu dopisoval. Tolstoj často kritizoval (což je zajímavé v souvislosti s tvorbou Charmse) přílišnou fantastičnost Juvačovových děl.

Krutá životní zkušenost otce společně s nově získávanou zkušeností vlastní začaly vytvářet v mysli básníka Daniela Charmse zárodky absurdna, nevázané hry fantazie, nonsensu, alogična či zázraku a snu jako jediných životních pravd a jistot. Vidí reálné předměty ve zcela nových, zdánlivě nelogických vztazích a souvislostech. Obecně tak často užívané a zna-



Daniel Charms

užívané pojmy jako „hrdinství“, „morálka“, „čest“ se mu zprotivily. Váží si naopak údivu, nadšení, inspiace, stesku, hoře, lítosti, radosti a smíchu. Ty ještě neztratily svou průzračnou čistotu a jedinečnost.

Jeho povídky, verše a dramatická díla nejsou proto nonsensem održeným od reality. Jsou přirozeným chápáním a uchopováním substance reality, pravdivě zaznamenávají obrazy, vznikající ve vědomí nesmírně citlivého člověka jako důsledek střetu nečistých a zvrácených sociálně-politických praktik, chápaných tehdy jako všední a normální, s dětsky průzračnými city a pocity básníka. Rozpor mezi životní filozofií Charmse a filozofií doby, ve které žil, mu dal možnost zachytit celou tehdejší atmosféru s nadsledem a objektivně. A tak, ať se nám to zdá jakkoli neuvěřitelné, Charmsova morbidní díla, ve kterých si hrdinové trhají ruca, nohy a hlavy, kde jediným prostředkem komunikace je kopanec, rána pěstí, chučení či škytání, kde přirozeným pohybem hrdinů je lezení, či spíše plazení se po břiše či po čtyřech, jsou vlastně přesným a pravdivitelným zobrazením atmosféry epochy, ve které byli Charms a milióny jiných nuceni žít.

Daniel Charms je v SSSR i u nás znám zatím většinou jen jako autor veršů pro děti. V oblasti tvorby pro děti spolupracoval s Maršakem, vážili si ho Čukovskij i Lunačarskij. Psaní „dětských“ veršů bylo také po dlouhou dobu pro Charmse jedinou možností obživy, ale jen do začátku třicátých let, kdy se kletba nad ním rozšířila i do této, zdálo by se, apolitické oblasti a kdy jej přestali vydávat s konečnou platností.

Je přímo absurdní, jak ostatně asi vše, co má s Charmsem co do činění, že úplný zákaz tisknout jej a také v pořadí již druhé uvěznění (poprvé byl s Vvěděnským rok ve vyhnanství v Kursku) v r. 1937 následovalo po vydání jeho básničky pro děti s názvem Jednou z domu vyšel pán.

Ionesca a Becketta?

Jednou z domu vyšel vám
s uzlíkem a s holí — pán
a daleko
a daleko
vydal se vám pěšky sám

Touto básničkou si tedy Charms nejen vysloužil zatčení, ale zároveň v ní předpověděl svůj osud. Jednoho krásného jarního dne roku 1941 si „vyšel z domu“ koupit tabák do dýmky. Není známo, procházel-li při cestě do trafiky černým lesem, jisté však je, že „od těch dob, že od těch dob — zmizel“. Zmizel zapomenutý v jednom z leningradských žálářů v době blo-

Šel pořád přímo za nosem
díval se pořád dopředu
nespal a nepil a nejedl
nepil a nespál
nespal a nepil a nejedl

Zrána pak vešel do lesa
černého — v tom je ta svízel
a od těch dob
a od těch dob
od těch dob ten pán zmizel

kády začátkem roku 1942.

Zpráva o posmrtné rehabilitaci Daniela Charmse byla doručena jeho příbuzným v roce 1956.

Tolik tedy velice stručně o atmosféře, za které vznikala následující dílka.

ONDŘEJ MRÁZEK

ŤUK

Léto. Psací stůl. Vpravo dveře. Na stěně visí obraz. Na obraze je namalován kůň, který drží v zubech cikána. Olga Petrovna seká dříví. Při každé ráně spadne z nosu Olgy Petrovny skřípec. Jevdokim Osipovič sedí v křesle a kouří.

Olga Petrovna udeří sekyrou do špalvu, který se ale ani trochu nenaštípne.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ťuk!

Olga Petrovna si nasazuje skřípec a seká do špalvu.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ťuk!

Olga Petrovna si nasazuje skřípec a seká do špalvu.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ťuk!

Olga Petrovna si nasazuje skřípec a seká do špalvu.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ťuk!

OLGA PETROVNA (si nasazuje skřípec): Jevdokime Osipoviči, snažně vás prosím, neříkejte to slovo „ťuk“.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Dobře, dobře.

Olga Petrovna udeří sekerou do špalvu.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ťuk!

OLGA PETROVNA: Jevdokime Osipoviči, slíbil jste, že to slovo „ťuk“ již nebudete říkat.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Dobře, dobře, Olga Petrovno. Já už to tedy víckrát neřeknu.

Olga Petrovna udeří sekerou do špalvu.

OLGA PETROVNA: To je hrůza! Dospělý člověk v pokročilém věku a není schopen pochopit prostou lidskou prosbu.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ale Olgo Petrovno! Můžete klidně pokračovat ve své práci. Já už vás nebudu rušit.

OLGA PETROVNA: Prosím vás, snažně vás prosím: nechte mne rozštípnout alespoň tento špalek.

Olga Petrovna udeří sekerou do špalvu.

JEVDOKIM OSIPOVIČ: Ťuk!

Olga Petrovna upustí sekeru, otevře ústa, ale není mocna slova. Jevdokim Osipovič vstává z křesla, prohlíží si Olgu Petrovnu od hlavy až k patě a pomalu odchází. Olga Petrovna stojí nehybně s otevřenými ústy a hledí na vzdalujícího se Jevdokima Osipoviče.

(O p o n a zvolna padá)

NEPOVEDENÉ PŘEDSTAVENÍ

Na scénu přichází Petrakov-Gorbunov. Chee něco říci, ale nemůže, protože škytá. Začíná zvracet. Odchází ze scény. Vchází Pritykin.

PRITYKIN: Dámy a pánové, ctěný Petrakov-Gorbunov vám měl ozná... (Zvrací, utíká pryč)

Vchází Makarov.

MAKAROV: Abychom ne... (Zvrací, utíká pryč)

Vchází Serpuchov.

SERPUCHOV: Vážené pu... bli... (Zvrací, utíká pryč)

Vchází Kurovová.

KUROVOVÁ: Byla bych... (Zvrací, utíká pryč)

Vchází malá holčička.

MALÁ HOLČIČKA: Tatínek mi řekl, že mám všem vyřídit, že divadlo nebude. Je nám všem na blití!

(O p o n a)

PAKIN A RAKUKIN

— Heleď se, moc nefrkej, jasný? — řekl Pakin Rakukinovi.

Rakukin začal krčit nos a vrhl na Pakina nepřívětivý pohled.

— Co čumíš? Vidiš mě poprvý nebo co?! — zeptal se Pakin. Rakukin stiskl rty, pohoršeně se otočil na svém otáčivém křesle a zadíval se jinam. Pakin si chvíli bubnoval na kolenně prsty a pak řekl: — To je ale blbec. Akorát tak praštit ho něčím po zádech.

Rakukin vstal a vydal se ke dveřím, ale Pakin rychle vyskočil, dohnal Rakukina a řekl: — Počkej, počkej! Kam se ženeš? Tady si pěkně sedni a já ti něco ukážu. Rakukin se zastavil a nedůvěřivě pohlédl na Pakina.

— Věřím, — řekl Rakukin.

— Tak vidiš. Tak si sedni semhle do křesla, — řekl Pakin.

A Rakukin se posadil zpět do svého otáčivého křesla.

— To snad ani není možný, — řekl Pakin, — proč sedíš v tom křesle jako blbec?

Rakukin zahýbal nohama a rychle zamrkal.

— Nemrkej, — řekl Pakin.

Rakukin přestal mrkat, celý se nahrbil a stáhl hlavu mezi ramena.

— Sed pořádně, člověče, — řekl Pakin.

Rakukin seděl stále shrbený, vystrčil břicho a natáhl krk.

— Joj, — řekl Pakin, — já bych ti jednu takovou stríhнул po rypáku!

Rakukin škytl, nadul tváře a opatrně vypustil vzduch nosem.

— Kuš! Nefrkej! — řekl Pakin Rakukinovi.

Rakukin ještě více natáhl krk a zase rychle — rychle zamrkal.

Pakin řekl: — Hele, Rakukine, jestli hned nepřestaneš mrkat, kopnu tě do prsou.

Rakukin se tak usilovně snažil nemrkat, že křečovitě stiskl čelisti, natáhl ještě více krk a zvtíl hlavu dozadu.

— Fuj, ty seš ale vodpornej, — řekl Pakin — držka jak slepice, prasečí krk, fuj

— je to hnus!

V tu chvíli se Rakukinova hlava začala vyvracet stále víc a víc dozadu a když napětí konečně povolilo, svalila se na záda.

— Co to na mě zkoušíš?! — zvolal Pakin, — co má tohle, sakra, bejt?

Kdybyste se v tu chvíli podívali směrem od Pakina k Rakukinovi, mohli byste si myslet, že Rakukin sedí v křesle zcela bez hlavy. Rakukinův ohryzek trčel vzhůru. Bezděky by vás mohlo napadnout, že je to nos.

— Hej! Rakukine! — řekl Pakin.

Rakukin mlčel!

— Rakukine! — řekl znovu Pakin.

Rakukin neodpovídal a seděl stále bez hnutí.

— Tak, — řekl Pakin. — Chcípnul Rakukin.

Pakin se pokržoval a po špičkách vyšel z místnosti.

Asi za takových čtrnáct minut vylezla z Rakukinova těla malá duše a rozzlobeně pohlédla tam, kde předtím seděl Pakin.

Ale vtom vyšla zpoza skříně vysoká postava. Byl to anděl smrti. Vzal Rakukinovu duši za ruku a někam ji odváděl. Rakukinova duše capitála za andělem smrti a každou chvíli se rozzlobeně ohlížela. Ale to už anděl smrti přidal do kroku a Rakukinova duše poskakovala a škořtala za ním, až zmizela kdesi v dálce.

Čtyři názorné příklady toho, jak může člověka klepnout pepka, když není připraven k přijetí nové ideje

I. SPISOVATEL: Já jsem spisovatel. ČTENÁŘ: Ale podle mě jsi h...o! Spisovatel stojí několik minut otřesen touto novou ideou a pak padá jako podtatý. Vynášejí ho.

II. MALÍŘ: Já jsem malíř. DĚLNÍK: Podle mě jsi h...o! Malíř zbledne jako stěna, zamotá se, zapotácí, mrtev se hned na zem skácí. Vynášejí ho.

III. SKLADATEL: Já jsem skladatel! PEPA VESELÝ: Podle mě jsi h...o! Skladatel začíná přerývané dýchat a neočekávaně se kácí. Vynášejí ho.

IV. CHEMIK: Já jsem chemik. FYZIK: Podle mě jsi h...o! Chemik na to neřekl ani slovo a ztěžka dopadl na zem. Neočekávaně ho vynášejí.

K o n e c

Přeložil ONDŘEJ MRÁZEK

TVOŘIVOST

NOVÝ SISYFOS

„Opakuji, soudruhu Káne, počítač je výborná věc!“ řekl ten debil. „Vyřeší vám spoustu problémů.“

„A jakých problémů?“ zeptal jsem se.

„Problémů s výplatou, administrativních problémů...“

„Podívejte se,“ začal jsem mu vysvětlovat jako malému chlapci, „já pracuju v tomhle podniku. Náplní mé práce je vyřizovat objednávky knih pro knihkupectví a expedovat tyto objednávky, a ne se starat o výplaty a administrativní záležitosti. Jak to pomůže mně?“

„Kolik knih jste schopen vyexpedovat za den?“

„Šest set.“

„No, a pomocí počítače jich vyexpedujete šest tisíc.“

Hovno. „Mýlíte se. Ty knihy se musejí zabalit. A naši baliči jsou schopni zabalit jen šest set knih. Takže...“ Ticho. „Podívejte se, já nejsem proti počítačům, ale proč ho unucujete mně? Jděte za ředitelem.“

„A jste proti počítačům! Ale já to...“

„Vypaďte.“

Fuj! Zítra budu zase muset poslouchat, že jsem hrubě... Vykašlat se na to. „Já jdu domů.“

„Jano, tos nemusel!“ ozvala se kolegyně. Kráva.

„Ale mohl.“ Odešel jsem.

Cesta z práce autem mi trvala zase dvakrát tak dlouho jako pěšky. Celý zpocený jsem zaparkoval před domem a vešel do vrat. Výtah nám nejunguje asi pět roků, takže jsem automaticky zamířil do schodů. Bydlím v sedmém patře.

V šestém patře jsem sebou trhl. Zloději, napadlo mě. Byl to zvuk, jako když spadne lešení. Vyběhl jsem rychle posledních pár schodů a uviděl jsem ho. Polil mě studený pot. Můj soused odnaproti visel na chodbě na provaze a vedle něj ležel na zemi železný žebřík. Takový, jaký používají uklízečky při sundávání zácion. Dveře do jeho bytu byly otevřené.

Priskočil jsem k žebříku, zvedl ho, postavil a vylezl na něj. Soused ještě žil. Vší silou jsem trhl provazem, abych vyruval skobu ve stropě. Nešlo to. Kdysi jsem vzpíral. Musel jsem toho nechat, kvůli srdci, ale jsem ještě pořád v dobré kondici. Popadl jsem tedy konec provazu a začal jsem ho zvedat. Sundal jsem ho ze skoby, ale už jsem ho neudržel. Upadl mi na zem. Zůstal ležet a chrčel. Seskočil jsem k němu.

„Vždyť jste se mohl oběsit!“ Velice duchaplné. Sundal jsem mu provaz.

„Svině!“ zachrčel na mě. Co s ním teď budu dělat? Zavolám sanitku. Ale telefon jsem neměl. Rozběhl jsem se k nejbližším dveřím a zazvonil jsem. Nikdo neotvíral. Podíval jsem se na vzhled — byly to moje dveře. Začal jsem zvonit u všech dveří v patře. Nikdo. Vběhl jsem k němu do bytu. Taky neměl telefon. Vyběhl jsem o patro výš. A začal zvonit. Zase nikdo. Náhle se mě zmocnila neblaha předtucha. Seběhl jsem dolů.

Zase visel. Právě když jsem ho zpozoroval, shodil žebřík. Přeběhl jsem, zadržel žebřík a sundal souseda.

„Copak jste se zbláznil?“

Odpověděl mi jako předtím. Ježíšmarjá, co teď! Musím vzít žebřík s sebou! Popadl jsem žebřík a cválal s ním do devátého patra. (Zajímavé je, že mě nenapadlo běžet dolů. Asi to souvisí s náboženstvím — měl jsem pocit, že nahoře seženu pomoc snadněji.) Až v devátém patře jsem si uvědomil, že jsem místo žebříku mohl sebrat provaz. V duchu jsem si nadával, zatímco jsem zvonil na okolní dveře. Nic.

Prásk! Tentokrát to vypadlo na židli. I s žebříkem jsem ta dvě poschodí zvládl asi za deset sekund. (Ten žebřík!!!)

Zase visel. Pod ním stůl, vedle stolu ležela shozená židle. Zopakoval jsem celý proces záchran. Seberu provaz a bude.

„Svině,“ zamumlal. Jak to, že ještě žije? Dal jsem mu takovou Jacku, že mi skoro upadla ruka. Zopakoval, že jsem svině. Co s ním.

Sebral jsem provaz a zase běžel nahoru. Běželo se mi strašně těžko. Když jsem v půlce desátého poschodí zaslechl řinčet žebřík, uvědomil jsem si, že sehnal provaz. Zároveň mě napadlo: jak může být tak rychlý! V prsou mě strašně bolelo. Jsem totiž kuřák. Seběhl jsem. (Provaz jsem odhodil.)

Visel na úplně stejném provaze, jaký jsem nechal nahoře. Doufám, že jich už moc nemá. Přistihl jsem se, že na něj čumím

a vůbec se mi nechce ho sundavat. Trvalo to jen zlomek sekundy, ale naskočila mi huší kůže. Co když se mu podaří mě unavit?

Když jsem ho sundal, byl jsem tak unavený, že jsem nebyl schopen slézt se žebříku. Spadl jsem. Připlazil jsem se k němu a dal mu dolů provaz.

„Svině,“ konstatoval. Bože můj! Byl úplně modrý. Budu ho muset svázat...

Něco mě strašně praštilo do hlavy. Probral jsem se a začal ho nenávidět. Nejenže už zas visel, ale ještě na mě shodil žebřík. Ležel jsem na zemi, díval se něj a přemýšlel, jestli ho mám sundat. Bolela mě hlava a zvedal se mi žaludek při pomýšlení, že se mám pohnout. Ale musím ho sundat, uvědomil jsem si. Když umře, nebudu schopen dál existovat. MUSÍM.

Zvedl jsem se a vkleče jsem začal stavět žebřík. On si tam klidně chrčí a já se tu lopotím! Když chce umřít... ne! Postavil jsem žebřík a začal na něj lézt. RYCHLE! Věděl jsem, že když vylezu, nesmím spadnout, nebo už nevstanu. Narovnal jsem se a začal jsem ho zvedat, přičemž jsem se přidržoval provazu. Podařilo se to. Pustil jsem ho jako pytel brambor. Kéž by si pořádně rozbil hlavu, popřál jsem mu, když letěl vzduchem. Ještě mu musím sundat provaz. Byl v bezvědomí. Krk měl úplně krvavý a v tváři byl zelenomodrý. Musím ho svázat. Když jsem ho svázal, měl jsem pocit, že se zadusím. Bolelo mě v prsou a v hlavě mi hučelo. Kristepane, nakonec umřu místo něj!

Když jsem spatřil toho člověka, jak stoupá do schodů, skoro jsem se rozplakal.

S Petrem Noem (tak se oběšenec jmenoval) odvezli i Jána Kána do nemocnice. Prodělal srdeční infarkt.

Proč to Petr No udělal, se nikdy nepodařilo zjistit. Příbuzné neměl a od té doby až do své smrti už nepromluvil ani slovo. Pět roků nato se oběsil na prostěradle ve svém pokoji v psychiatrické léčebně.

STANISLAV DANČIAK

■ „Já“ a „on“

Dančiakův text nepatří mezi práce, odevzdané v rámci školní dramaturgii a režiséři na pražské divadelní fakultě. Měl jsem možnost se s ním seznámit, když se jeho autor o studium na této fakultě zajímal, protože měl potíže s přijetím na bratislavskou VŠMU, kde chtěl studovat filmovou scénaristiku; ačkoli přijímací zkoušky úspěšně vykonal, zdálo se, že i odvolání bude sotva co platné. Nakonec po nějakých tahanicích přijat byl a původně zvolený obor studuje.

Otištěný text napsal ale právě v době, kdy se všechno zdálo být **marné**: marně úsilí je také jeho tématem. Vyprávění (až na krátký dovětek) je také vedeno v první osobě. Ján Kán, který je jeho hrdinou, nemá ovšem se samotným autorem nic společného — až na pocit marnosti, který je společný jak jemu, tak jeho hrdinovi. Přesněji řečeno, tento pocit marnosti je v příběhu Jána Kána obsažen; sám text není ale založen na líčení pocitů, ale na velice věcném popisu určitého počínání, které provází líčení jenom těch duševních pochodů, které toto počínání v každý daný okamžik vyvolává.

Úvodní část (před vstupem do domu a objevením oběšenec) představuje jakýsi prolog: výstup s mužem nabízejícím počítač vlastně jen nepřímou ukazuje hrdinův psychický stav: charakterizuje ho velická tenze, za jejíž příčinu můžeme považovat trvalé vystavení absurditám, kterými nás zahrnuje naše současnost. I když jsou v textu uvedeny vlastně jen tři případy (vnucování počítačové techniky, potíže při jízdě autem ve velkém městě a nefungující výtah), zcela to stačí: naše vlastní zkušenost činí tuto tenzi naprosto pochopitelnou a uvěřitelnou. Dál se už vyprávění rozvíjí podle modelu zlého snu: nepřekračuje ovšem meze reálnosti: z hlediska každodenní zkušenosti je nám i s prologem prezentováno to, čemu se v dnešní prostofech říká „den blbec“.

Pro líčení příhody s oběšenecem je příznačné, že zatímco v případě Kána nám je jeho psychický stav osvětlen, o příčinách Noova pokusu o sebevraždu se nedovíme vůbec nic; to

A FRUSTRACE

je ještě zdůrazněno v dovětku: No od té doby až do své smrti už nepromluvil ani slovo. Ale nemohl by si aspoň pohrávat s myšlenkou na sebevraždu při svých zřejmě permanentních potížích samotný Kán? Jako bychom měli co dělat se svérázným zdvojením postavy. Vypadá to tak, že za svérázného autora „dvojníka“ můžeme považovat hlavního hrdinu, který zachraňuje před sebevraždou někoho, kdo by mohl být zase on sám. Nedalo by se dokonce říct, že celé vyprávění představuje z jistého hlediska jakýsi zápas autora se sebou?

Když říkám, že Kána lze v určitém smyslu pokládat za autora „dvojníka“, nemá tím být nijak popřeno, že hrdina nemá s autorem — až na ten pocit marnosti — vlastně nic společného. I když tento pocit byl pro autora v dané situaci do velké míry určující, nevypráví přece jenom o sobě, ale o někom jiném. Čtenář, který sleduje tento cyklus pravidelně, si možná vzpomene na Gáborův text, probíraný ve třetím pokračování: tam šlo o rozvedení vlastního zážitku. Gábor jej rozvíjel vyprávěním v **třetí osobě**. Dančiak líčí příhodu někoho jiného (o které třeba slyšel) v **první osobě**: cizí zážitek se mu stal příležitostí k objektivaci vlastního deprimujícího pocitu z neúspěchu při důležitém životním kroku.

V obou případech máme co dělat s dialektikou vztahu autora a postavy, vyjádřitelnou antinomií „já — on“, jinými slovy, s dialektikou **ztotožnění** a **odstupu**, která se projevuje při každém uměleckém tvořivém procesu, kde máme co dělat s postavami: plná totožnost „já“ s „ním“ v případě vyprávění vedeného v první osobě a naprostá distance autora od jeho hrdiny, viděného důsledně „v třetí osobě“, představují jen dvě krajnosti, které se ve zcela čisté podobě vyskytují jenom zřídka. Ne-li jenom teoreticky — aspoň pokud jde o hlavního hrdinu; viděli jsme ostatně i při „popisu známé osoby“, kterým jsem tento cyklus začínal, jak se zde uplatňuje projekce vlastních autorových pocitů.

Pokud jde o předložený text, dá se říct, že autor sice projektuje svůj základní momentální pocit do někoho jiného, ale tento „jiný“ se k němu vztahuje především jako „on“ k „já“ v tom smyslu, v jakém jsme schopni pozorovat i sebe s určitým (a dokonce ironickým) odstupem, tj. jako nějaký od sebe (od vlastního **subjektu**) oddělený **objekt**. I vzal-li si autor za námět příhodu někoho skutečně existujícího — skutečně „jiného“ — na podstatě věci to nic nemění.

■ Obraz a archetyp podruhé

Vlastní příhoda Jána Kána s oběšencem začíná výstupem do sedmého patra. Aby mohl Noa sundat, musí Kán vystoupit na žebřík. Kvůli telefonu vyběhne o patro výš. Mezitím se Noa znovu dostane nahoru ke skobě. Kán tedy opět stoupá na žebřík a zmatený i se žebříkem do devátého patra; zase marně. Po třetí Noově pokusu sebere provaz a stoupá do desátého patra. Při čtvrtém pokusu už spadne ze žebříku, dostane ránu a na žebřík se při pátém pokusu dostává jen s krajní námahou. Teprve potom se objeví další člověk, ve kterém vidí záchranu.

Zatímco u Gábora jsme měli co dělat se sestupem, u Dančiaka jde o opakované výstupy nahoru. Telefon by přitom bylo docela dobře možné shánět i v nižším patře. Dančiakov Kán se nad volbou vyššího patra sám pozastavuje. Vysvětluje si ji podvědomým přesvědčením, že pomocí se dočká nejspíš od toho, kdo sídlí nahoře v nebi. Jako v Gáborově textu, máme i zde co dělat s **archetypem**.

Víme už, že v tom, čemu říká Carl Gustav Jung archetyp, můžeme spatřovat určité symbolizační schéma, uložené v nevědomí, schéma, podle něhož se při tvořivém procesu formuje příslušný materiál do podoby výsledného **obrazu**. Jako jsem si při interpretaci tohoto výsledného obrazu u Gábora pomohl přirovnáním k „sestupu do podsvětí“ — tedy k něčemu, co představuje už vykrystalizovaný **kulturní symbol** —, můžeme si v tomto případě pomoci přirovnáním k Sisyfovi, valícímu v podsvětí do kopce ohromný balvan, který se vždycky, když se s ním Sisyfos už dostane k vrcholu, zas zřítí dolů.

Pohyb vzhůru v Dančiakově textu souvisí s úsilím někam se dostat — ať už ke smyčce (No), či k oběšenci nebo k telefo-

nu (Kán; že se úsilí dostat se nahoru týká obou postav, potvrzuje hypotézu o jejich svérázném dvojjednání). Konkrétní rozvinutí Kánovy příhody, jak je autorovi diktují jeho vlastní pocity, tak odpovídá těm vlastním autorovým zážitkům, které tyto pocity vyvolaly: víme, že mu šlo o to, dostat se na příslušnou vysokou školu; čím se tato snaha zdála v danou chvíli neúspěšnější, tím výš se pochopitelně jevil původně zvolený a stále žádoucí cíl.

Neúspěšné úsilí vyvolává pocity marnosti či přímo zmarnění (frustrace); klasickým symbolem marnosti je v evropské kultuře právě „sisyfovské úsilí“. Autor se při rozvíjení svého námětu neobrací přímo k tomuto kulturnímu symbolu, ale zcela neuvědoměle a po svém realizuje princip (archetyp), který je jeho základem: titul, pod kterým tu Dančiakov text — v originále bez názvu — prezentuji, jsem zvolil dodatečně a o své vůli.

Opět jde o nějakou subjektivní zkušenost, která při bytostném zapojení všech vrstev psychiky, příznačném pro skutečně tvořivý proces, směřuje rozvinutí námětu do podoby, ve kterém přestává být jen čímsi subjektivním: imaginativní myšlení strukturuje daný materiál podle logiky, která není jen individuální, ale vyplývá z obecné lidské zkušenosti. Využití této logiky činí z výsledku tvořivého procesu také výraz čehosi hlubšího a podstatnějšího, než čím může být pouhý výraz momentálních vlastních pocitů (a v nejpřimitivnějším případě pouhé **odreagování**). Důležitým předpokladem k takovému tvořivému uplatnění vlastní zkušenosti je schopnost uvidět sám sebe jako někoho jiného, přesněji řečeno, adekvátní využití antinomie „já — on“ při vytváření postavy a rozvíjení jejího jednání.

■ Pocit zmarnění a tvořivá aktivita

Frustrace (z latinského **frustratio**, tj. klam, neúspěch) se obvykle definuje jako psychologický stav, vznikající v souvislosti s rozčarováním, tedy v těch případech, kdy se člověku nepodařilo dosáhnout nějaký pro něj důležitý cíl či uspokojit nějakou významnou potřebu; projevuje se tíživým napětím (tenzí), pocitem bezvýchodnosti. Reakcí na frustraci může být, jak se přitom konstatuje, útek do světa snů a fantazie, agresivita chování atp.

Pokud jde o vztah frustrace a uměleckého tvoření, je známa Freudova hypotéza, podle které spočívá podstata tvorby v **sublimaci**; to znamená, že neuspokojené — zejména libidinózní — potřeby nacházejí průchod v umění jako jakési náhradní druhotné činnosti. Výsledky nejnovějších výzkumů ale jasně ukazují, že životní stresy mohou mít na umělcovu produktivnost v různých případech zcela rozdílný vliv a že tvůrčí aktivita vychází z původního svobodného potenciálu osobnosti; jinak řečeno, že tuto produktivnost neurčuje mechanismus kompenzace, ale primární vnitřní **potřeba tvořit**.

Dnes je jasné, že frustrace může v **principu** stimulovat tvořivost; může-li ale skutečně podnitit tvořivé úsilí v nějakém daném konkrétním případě, to už závisí na dalších okolnostech. Tak jako se na jedné straně setkáváme s tím, že neúspěchy či bolestné zážitky a nemožnost uspokojení jiných potřeb vedou ke stupňování aktivity v oblasti uměleckého tvoření (které ani v tomto případě nemůžeme považovat za pouhou **kompenzaci**), můžeme se na druhé straně setkat i s tím, že nemožnost uspokojit některé důležité potřeby se ukáže příliš traumatizující a rezignace, které člověk v důsledku toho propadne, se rozšíří i na další oblasti včetně tvůrčí.

V nejšťastnějších případech je orientace na tvůrčí činnost člověku natolik vlastní, že sebebolestnější zážitky a sebetíživější pocity marnosti, provázející neúspěchy „v životě“, nemají žádný vliv na tvořivé úsilí, které se pro daného člověka stalo hlavní formou realizace vlastních lidských možností. Bytostná tvořivost se i za těchto okolností prostě musí projevit. Že to tak bylo i v Dančiakově případě, svědčí přinejmenším o tom, že jeho přijetí na zvolenou fakultu, ke kterému po všech tahačích došlo, bylo určitě oprávněné. Ostatně, i kdyby se to nestalo, jistě by si už našel způsob, jak svůj talent dál kultivovat i za jiných životních okolností.

JAROSLAV VOSTRÝ

Pojem hrdinství se čím dál víc vytrácí z našeho života, a tím samozřejmě i z umění. Zvykli jsme si hrdinství nebrat na vědomí. Nebo je přímo zlehčovat s přezíravou ironií jako něco, co patří minulosti a co v našem, tak rozporuplném světě nemá místo ani opodstatnění. (A, bohužel, máme do značné míry pravdu.)

Pro problematiku, které se chci dotknout, považuji za klíčové tvrzení, že „duší tragédie je příběh“, který pojímá svět s jasným vědomím řádu. Je příznačné, že právě ve dvacátém století se příběh ztrácí, což souvisí s proměnami, kterými prochází postava.

HRDINA – téma okrajové?

Obraťme se k autoritám

Na začátku se neobejdu bez citátů a odkazů.

Milan Lukeš — Umění dramatu :

„Drama jako literární druh se objevuje na tom stupni společenského vývoje, kdy individuální uvědomělé jednání vystupuje jako možné a zároveň kdy člověk poznává síly, které mu kladou meze a jeho realizaci brání. Ve svých nejvyšších, nejnáročnějších a nejzávažnějších projevech, tedy v **tragickém žánru** zůstává dlouho **výsadou heroů** a osob náležejících do „stavu vévodského“ (slovy Hegela) ne snad z aristokratičnosti, ale kvůli té úplné svobodě vůle a tvoření.

Na úsvitu buržoazního světa se snižuje míra svobody pro lidské jednání, které se sice jevově stává kategorií takřka všední, ale také z hlediska historického významu značně nevýznamnou. Odtud úhyn tragédie a její náhrada středními žánry, neexponujícími jednání v tak závažných důsledcích a souvislostech.“

V. Chalizev: „Oblast rozvinutého vnějšího děje je obvykle oblastí indeterminismu, kde dominuje náhoda a svoboda volního jednání.“ To znamená ze současných žánrů např. v situační komedii, v romantickém historickém melodramatu, v dobrodružném a kriminálním žánru. Tedy v těch žánrech, jejichž hlavní postavy si alespoň ve zbytku podržely vlastnosti **hrdinů**.

„Ve starším pojetí termínu postava se často užívalo termínu hrdina ve smyslu klíčová postava literárního díla, tj. postava, která se objevuje v ohnisku fabulačního utváření a aktivně se v epických i dramatických žánrech podílí na jeho vývoji. Různá historická období, různé umělecké epochy a směry vytvářely vlastní pojetí hrdiny (antický a středověký epos např., pikareskní román, socialistický realismus atp.) . . . zrodil se též pojem anti-hrdina jako označení typu pasivního a všedního. V novějších pojetích pak pojmy hrdina a anti-hrdina s termínem postava splývají.“ — Slovník literární teorie, konkrétně u tohoto hesla Václav Königsmark, uhodil hřebík na hlavičku. Měli bychom se pokusit o definici termínu hrdina z dob, kdy hrdina s antihrdinou ještě nesplývali.

Nejpodstatnější složkou hrdinského postoje bylo přijetí určitého údělu. Ztotožnění hrdiny a jeho údělu. S údělem, osudem je totožná i hrdinova povaha. A samozřejmě jeho činy. U epického hrdiny je jeho osud zároveň osudem celého společenství, což u tragického hrdiny pravidlem nebývá, o romantickém hrdinovi ani nemluvě. (Existuje ještě lyrický hrdina, kterého pro jeho celkovou mlhavost do výtku nezařazuji.) Epický hrdina se stává tragickým ve chvíli, kdy se stává jednajícím osobou. Epický hrdina samozřejmě taky jedná, a jak. U tragického hrdiny je však zdůrazněn průběh samotného aktu jednání, a svou roli hraje proces rozhodování. Hrdina (myslím, že nejen antický) překračuje lidský topos a řídí se vyšším příkazem. (Volně citováno podle přednášek J. Vostřého.)

Hrdina se vyskytuje: v antické tragédii, v renesanční tragédii, u Shakespeara. (Shakespeareovy postavy mají už výrazné individuální rysy. Neztotožňují se už plně se svým údělem. Jsou to ale stále ještě figury nadživotní velikosti.) Hrdina se vyskytuje i v klasicismu. Romantismus je jeho labutí písní. Vystupuje v pohádkách, pověstech, westernech, rytířích a dobrodružných příbězích, v nichž dodnes přijímá svůj (leckdy námi vysmívaný) osud bez výhrad a vede svou věc hrdinně až do krajnosti.

O proměně hrdiny (l to je paradox. Hrdina, jak jsme si všimli, se nedá moc změnit. Asi by bylo lépe napsat „o hrdinově skonu“ . . . tedy: o proměně pojmu hrdinství — možná lze každou epochu charakterizovat podle toho, jak chápe hrdinství.) píše zaujatě, leč výstižně Jindřich Honzl ve stati Divadelní hrdinové:

„Bohudík nedosahuje moderní hrdina . . . velikosti dramatických heroů. Není snem, ani mystickým vytržením.“ — Už v úvodní větě vidíme, že tu vlastně nejde o hrdinu v tom slova smyslu, v jakém jsme si ho před chvílí charakterizovali. Neboť takový právě

že potřebuje být tím velkým a dramatickým hroem, být snem, být mystickým vytržením.

„Hrdinnost je v činu, který může být zvážen a změřen, hrdinnost není v temperamentu.“ — To je, myslím, další kámen úrazu. Jistěže se hrdinou stává člověk, který vykonal hrdinský čin. Ale **hrdinnost** je i v temperamentu, je to bytostná vlastnost. Nebylo by jinak hrdinských činů, ale pouze úspěchů — děl to náhody. „Noví hrdinové“ se hrdiny stávají. Avšak starí heroové — je to nespravedlivé, ale je to tak — se heroové už rodí, jsou ke svým skutkům předurčení. V mýtu si různí hybatelé vybírají, jak, kdy a s kým má být hrdina počat, a už toto početí — a někdy ještě ranější prehistorie — je opředeno navýsost podivnými úkazy.

„Moderní hrdinové mají úkoly konkrétní.“ — Opět — třeba v mytologii — každý konkrétní čin (zabití draka) vždy poukazuje k něčemu dalšímu, k dalším významům.

„Klade-li si tento hrdina otázku nebo cíl — jsou cíl i otázka zároveň cestou; hrdina nepočítá s neřešitelnými problémy.“ — Ano, to o „starém“ hrdinovi platí taky.

„Hrdinnost se diferencuje. Moderní člověk je hrdinou, řekněme, v některém případě od 9 do 12 hodin. V ostatních hodinách je stejně malicherný jako každý pořádný muž.“ — Tohle je sice vtipná úvaha, ale: hrdina musí být hrdinou s každým nádechem a výdechem. Samozřejmě i hrdina někdy jí, spí atd. — ale to bylo právě kamenem úrazu realismu, ten nelidský úkol zobrazovat člověka po celých čtyřicet hodin, jak se říkalo, v jeho celistvosti.

„Takové objevy ovšem znemožnily Schillera.“ — To jistě. „A tragédie tančila před námi po hlavě groteskní tanec.“

Honzl se zmiňuje i o proměně záporného hrdiny: „ . . . neboť v těchto **zprostředkovatelích zločinu**, kterými všichni jsme, není zla, leč zdrobnělého a překupnického.“

Dále článek z mnoha úhlů definuje konec hrdinovy existence na přelomu století. A pak: „Hrdinnost, tato moderní hrdinnost přešla však nakonec svůj cíl. Člověk nedobyl světa, ale svět do něj . . . Aeroplán vraždí aviatiky . . . Mezi věcmi utloukají se lidské osudy.“

Hrdina a osud

Hrdinský úděl. Hrdina zkrátka musí být z mnoha důvodů „stavu vévodského“, jak již bylo konstatováno. Hrdina je aristokrat — buďto koná hrdinské skutky, nebo nedělá nic. Pojem „pracovní hrdinství“ je tedy **nahližen prizmatem čisté teorie** (ach ty formulace!), nesmysl a protimluv.

„Konat hrdinské skutky“ — máme kousek k zvláštnímu druhu hrdinství u rytířů smutné postavy. Ale nejen k němu. Nemožnost v dnešním světě konat hrdinské skutky — to vedlo k degeneraci feudálů a k ztrátě hrdiny z románů a her. Objevuje se místo něj: člověk frustrovaný nemožností jednat. Ten je vlastně — i když to vypadá divně — nejpříjemnějším potomkem dávného hrdinského rodu. Tragédie toho, který se nestal hrdinou.

Tento typ:

— pracovat: nechce a neumí

— konat hrdinské skutky: nelze (kdy, kde a jaké ???).

Možná ty „poloprůsvitné mátohy babrající se v citečkách“ jsou poslední velikány — pro ně je život bez velikosti (na rozdíl od nás většiny obyčejných) prostě skutečně nesnesitelný. To není každý schopen pochopit. Boji Honzy s drakem porozumí každý. Proto hrdina klasický, hrdina starých dob, je dodnes mnohem sdělnější. (To jsou už ty zmíněné pseudohistorické filmy, akční detektivky . . .)

Zánik hrdiny tedy souvisí se zánikem aristokracie. Od rytířů svatého Grálu vede cesta k precitlivělému paralytikovi přelomu století. Pak tento je v, s definitivní platností, končí.

(Že zánik hrdiny souvisí se zánikem tragédie, už není třeba opakovat.) Toto je cesta zániku hrdiny, přesněji k jeho logické vlastní negaci. Hrdina je náhle **příliš křehký** pro život v nově

nastoleném světě dělného stereotypu. Protože... ano, hrdina není čínorodý. (Princ vyrůstá na hradě. VYKONÁ HRDINSKÝ ČIN. Spokojeně žije na hradě.) Nemůže se drobit každodenním hrdinstvím. Činnost oproti činu. Čin jako svátek a vyvrcholení života. Život jako cyklický proces a život jako prudké vzepětí. Prostě hrdinství oproti činu výjimečnému, takovému, který lze vykonat jen jedenkrát za život. Na který se celý život připravujeme a na který celý život vzpomínáme. Takový, který celý jeden život beze zbytku naplní.

To, co říká Honzl v už zmíněném článku o těch posledních přesmutných: „Hrdinové nemohoucího utrpení. Neboť tito poslední moderní hrdinové jsou spoutanější a bolestnější než svatý Sebestián. Stejně trpitelští jako staří hrdinové romantičtí.“

Předpoklady pro hrdinský skutek

Hrdina je předem vybaven vlastnostmi — často jednou vlastností — která je přímo podmínkou jeho hrdinství, která je usnadňuje a činí vůbec možným. Z neklasičtějších je to např. chabrost. Odvaha, síla. — Ale stojí za to popřemýšlet i o tom, jakou úlohu má třeba zpomalenost Seppa Jörgena a zda ten je či není hrdinou. Což já zatím nevím. Ale možná bude nějakou odnoží. Protože — na rozdíl třeba od Krysaře — Sepp je v novele (a neměnný, bez vývoje!) jednoznačně proto, aby jednoho dne „odešel hledat ženu, která by dala napít dítěti“. To je jeho úkol a úděl a on je s ním plně ztotožněn a vybaven takovými vlastnostmi, které jej pro splnění tohoto úkolu přímo předurčují. Sepp není u Dyka hlavní postavou, funguje jako symbol, a novela rozhodně není „hrdinská“. (Existuje vůbec hrdinská novela? Spíš ne.) Mimo jiné možná proto, že Krysař pořád a pořád přemýšlí. A hrdina není až tak moc od toho, aby přemýšlel. Herkules není obrem ducha. Koncem 19. století hrdina nemá co jiného na práci, tedy přemýšlí a přemýšlení mu nejde k duhu. On je přesto nucen přemýšlet a to je jeho konec a hyne. My nejsme silnější než „opatičtí, nervově slabí hrdinové Čechovovi“ (1) nebo dekadentní básníci, my pouze jiného stylu života než je ten náš každodenní nejsme schopni. Nežijíme v sobě tak s i l n o u touhu po činu, a proto je nám líp. (Líbezná amorálnost Jakuba Fatalisty těžko kdy dosáhne jeho ubohý směšný Pán.) Netoužíme tolik po velikosti, po čistotě. Po lásce. To je osudnou proměnou ženské hrdinky. Jejím úkolem je pouze milovat. Ve chvíli, kdy žena — ať proto, že chce, nebo proto, že musí — má ještě něco jiného být i jen na mysli, rovněž se rozdrobí a přestává být hrdinkou a podle mnoha názorů přestává „být ženou“ — tzn. přestává být hrdinkou ženství, která toto ženství — v různé formě — přijímá jako svůj úděl, osud a jako takový jej naplní. Pokud nemá možnost jej naplnit, nehledá útěchu v „aktivním způsobu života“ a raději odchází do kláštera nebo hyne. (Trochu jinou záležitostí je antická hrdinka. Ale ta má vlastně všechny rysy hrdiny. Určitě i proto, že ty role hráli muži.)

Jak umírá hrdina

Don Šajn dává své poslední „ponaučení všem dítkám“, Othello pravi: „Prosím vás, až v svých listech ty skutky nešťastné budete líčit... o někom milujícím, moudře ne, leč příliš vroucně...“

Hrdina neumírá zbytečně a musí říci na závěr svoje poselství. Jeho smrt vždy něco znamená — ovšem víc než to, že např. „umírá v důsledku nelidských společenských podmínek“. On neumírá, aby demonstroval prohnulost stávajícího řádu, on umírá jaksí sám za sebe, sám svou smrtí cosi sděluje, o sobě. (A tím i o univerzu. Dokone i ten Šajn.)

Smrtelný zápas individua je tichý, němý, nesdělitelný.

Hrdina a chór

Dnešním hrdinou je vlastně typický zástupce chóru.

Na počátku bylo Slovo

Další z vlastností hrdiny — krásně mluvit. Každý správný kovboj mluví jako kniha. Nemyslím si, že by to bylo špatné.

Jednoho dne se primitiv přestal dorozumívat pouze kyjem a deseti prsty a začal vydávat odlišně modulované skřeky. Začal označovat sebe, svého druhu, potravu a boha shluky hlásek. Ar-

gumenty kyje byly podporovány argumenty pojmů. Tehdy začala slovní jednání, bez kterého se člověk pak už neobešel.

Drama zpodobuje lidské jednání. „Komunikace komunikací o komunikaci...“ (2) a lidé, jednotlivci, spolu navzájem komunikují, bohudíky, poněkud zatím stále ještě slovy. Nechápu tedy, proč se nejzákladnějšího — a nejvýsošnějšího — způsobu lidského jednání divadlo začalo šmahem vzdávat, když přece pantomima, balet, popř. zpěvohra existují už dávno jako samostatné žánry.

Odpor současného (alespoň té větve, která si osobuje právo považovat se za umělečtější než běžná produkce; ale je to problém, který se trochu dotýká i divadel nejkamennějších, ani tam se slovo netěší účtě!) — tak tedy odpor současného divadla ke slovu je samozřejmě dán rozmělněním slova v 19. století. Tehdy mizí například verš. Vlivem realismu: lidé se veršem nedorozumívají. Vlivem změn zobrazované společenské struktury: viz Valdštejn. Králové ještě mluvili ve verších. Kancléřové už ne. (Jsme opět u neomezené moci. Kancléř vládne spolu s králem.) Dialog Caesara a Bruta je případný tak, jak je napsán, i když jde také o politiku. Když ale podkancléř kancléře Oxenstjerna označuje náměstkovi Valdštejnova pobočníka, že kancléř souhlasí s tím, aby se v dohledné době (i to je případné!) proč ne hned?) započalo vyjednávání, a říká to ve verších — není možné se ubránit úsměvu. Je případné, že — v mnohém ohledu cená a velkorysá — Schillerova trilogie se objevuje na samém konci éry tragédie, spontánně psané veršem. (Výraz jsem podtrhla schválně, abych pro tuto chvíli vyřadila ze hry veršovaná dramata tohoto století.) Zkrátka: z o p o v ě d n o s t jako by přímo vhněla do úst vznešená slova. Větší zodpovědnost, více rozhodování (a jsme opět u dramatické). Oidipus před celým vesmírem (před bohy i lidmi) ručil za Théby. Moderní antihrdina, poučen o relativitě všeho, neručí ani sám za sebe v příští minutě.

Po definitivním rozmělnění tragédie je tu realistické drama s realistickým dialogem, který se nakonec přibližuje až k normálnímu hovoru a přestává být zajímavý. (Hojnost scénických poznámek bych dramatikovi té doby až tak nevytýkala. Dramatici dřívějších dob si poznámky nepsali, protože své hry většinou vscenovali sami ve svém divadle.) — Ale to všechno ještě nejsou důvody, proč dnes, „teď a tady“, vyhánět slovo navždy z jeviště. Kolikrát bylo odborníkem řečeno, že „text je příliš ve slovech“, což téměř předčí slavný výrok osvíceného panovníka. Tento odborník jen díky od mládí vtlučené účtě k prověřeným hodnotám nenařkne antiku a renesanci, že jsou „ukecané“. Jako hrůzný sen mi tane na mysli už stokrát viděné: aréna, v níž herci činí proti sobě výpady a neartikulaně hulákajíce si navzájem probodávají nahrubo tesařskými dřevci své režné kytlice. Nevím, či způsob jednání tento styl divadla zpodobuje, můj zcela jistě ne. Kdysi se na divadle šermovalo v rytmu blankversu — a bylo v tom víc pravdy. To, že ve skutečnosti lidi, zvláště při souboji, veršem nemluví, je snad každému jasné i bez divadla. A zápas bez veršů byl ke zhlédnutí v medvědí aréně.

Otakar Zich, Estetika: „Řeč nějaké osoby je jednáním, chce-li jí ta osoba působit na osobu jinou (a působí-li jí). Takovou řeč můžeme nazvat řečí dramatickou.“

Závorku jsem přidala já, protože mnoho autorit tvrdí, že dramatické jednání (nebo spíš: záměr jednajících osoby) nemusí za každou cenu dosáhnout předem vycíleného cíle. Mnoha slavným hrdinům se to, co chtěli, nepovede, přestože se svůj záměr snaží realizovat navýsoš dramatickým způsobem. (I proto je drama přitažlivé a napínavé.) Nevím, proč by u slovního jednání tomu mělo být jinak.

Vyjadřovat a znamenat

Hrdinové, i ti brakoví, mluvili vždy krásně. Už v antice. Hérakles nebyl obdivován pro svůj duševní potenciál. Přesto se u Euripida vyjadřuje vznošně. Protože tam není (v žádném dramatu by nikdo neměl být) pouze za Herkula, ale také za to, co Herkules znamená a představuje. V tom případě má právo a přímo povinnost vyjadřovat se tak, aby to bylo důstojné jeho poslání. Myslím, že říkat něco o tomto světě je poslání víc než velké.

PETRA URBANOVÁ

POZNÁMKY

- 1) Walter Kerr: Jak nepsat hru. Praha, Orbis 1962.
- 2) Ivo Osolobě: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Praha, Supraphon 1974.

Komedie charakterová a komedie mravů

(dokončení)

Devatenácté století přineslo další změny v pojetí komického charakteru. Realističtí dramatikové koncipovali své komedie podobně jako vážné „obrazy ze života“: více než o předvedení překvapivé zápletky jim šlo o barvitě a plastické postižení charakterů v kontextu prostředí. Kresba mravů už nesetrvává na vnějších stránkách společenských zvyklostí, ale míří k antagonistickým společenským podmínkám, které lidské charaktery zplodily a přísně je determinují. Charakter jako produkt prostředí, v němž se střetají protichůdné společenské zájmy.

V komedii **I chytrák se spálí** (1868) ruského strážce šlechtických, kupeckých a úřednických obrazů ze života A. N. Ostrovského (1823–1886) není dán hrdina, mladistvý kariérista Glumov, jako hotový charakter, pouze jako otevřená možnost a dispozice. Na počátku je talent a ctižádost, touha po úspěchu a vědomí, že si ten úspěch vzhledem ke své převaze zaslouží. Proto je ochoten (a v ničemných dobových podmínkách nucen) volit prostředky zcela nevybíravě. Glumov mluví s každým jeho řečí, přizpůsobuje svou taktiku podle okamžité situace: před „stryčkem“ Mamajevem se staví hloupým, aby ho vёл jeho poučovatelským a ochránářským sklonům; podobně hovoří přesvědčení politických protichůdců Krutického a Gorodulina — pro jednoho sepisuje konzervativní traktát o škodlivosti reformy vůbec a pro potřebu druhého je ochoten jej tiskem zesměšnit z pokrokových pozic (Ostrovského obraz postihuje poměry ruské šlechtické společnosti v období hospodářsko-politických reform 60. let, kdy se střetávala stanoviska konzervativních zastánců feudálního statkářství se západně orientovanými liberály); stejnou přizpůsobivost projevuje i ve sféře citové — ve styku s Kleopatrounovou Lvovnou (to jméno!) Mamajevovou, vykazující značnou spotřebu mladých mužů, předstírá chlapeckou zamilovanost.

Přizpůsobivý Glumov má však druhou tvář, která je ve své utajenosti autentická: je to postoj bystrého pozorovatele, jenž vidí věci přesně a bez iluzí. Svá pozorování svěruje deníku, kde si zapisuje mj. i soudy nad lidmi, před nimiž se musí přetvářovat (v závěru prohlašuje, že byl „čestným jen tehdy, když (...) psal tento deník“). Kariérista Glumov v sobě nepotlačil **satiriku** a to se mu stane osudným, když se deník dostane do nepovolaných rukou. Odhalen odhaluje všechny kolem sebe, mstí se za svůj neúspěch. Ale zakončení případu je příznačné: potrefená společnost sice nelibě nese Glumovovu drzost, ale je si dobře vědoma, že tak „příčinlivý člověk“ s tak tvárným charakterem by jí mohl být ku prospěchu. „Musí být ovšem potrestán. Ale (...) za čas bude možno s ním opět počítat.“ To si vezme s potěšením na starost počestná paní Mamajevová.

Ostrovskij staví proti sobě zárodek bezpáteřného charakteru, vybaveného mimořádnou schopností se „učit“ a výhodně o-

proštěného od jakýchkoli mravních zábran, a hotovou společnost, která je diferencována co do politických názorů i osobních zájmů, ale jednotná co do základních norem společenského soužití. Rozpor mezi dramatickým hrdinou a prostředím se ukazuje jako zdánlivý: nevede k roztržce, ale ke smíření. Jeho vlastní dramatickou funkcí je demaskovat pravou tvářnost společenských poměrů a jejich demoralizující vliv na talentovaného jedince, který bez přizpůsobení nemá naději na úspěch.

Princip konfrontace dramatického hrdiny a společnosti (**charakteru hrdiny a mravů společnosti**) je velmi produktivní a novodobé drama jej zopakovalo v nesčetných variantách, od těch relativně otevřených, jak je představují různé problémové hry, až po uzavřené komické nebo tragikomické modely světa. Takovým dokonale uzavřeným modelem je **Vajíčko** (1957) francouzského (původem vlastně belgického) romanopisce a dramatika Féliciena Marceaua (nar. 1913). Zde už nejde o objektivní pravdu, o vykreslení společenských poměrů a kritiku jejich negativních stránek, pouze o pravdu **pragmatickou**: najít taktiku, jak dosáhnout v tomto daném světě úspěchu. Svět je pojat jako uzavřený systém, „vajíčko“, do kterého je třeba vniknout. Hrdina hry Emil Magis nám v sérii scénických demonstrací prokládaných monologů a komentářů předvádí, jak objevil životní systém a dostal se do vajíčka. Pokouší se navazovat milostné kontakty; náhodou získá mnohem starší milenku, kvůli níž však ztratí místo; „z čistě vědeckého zájmu“ zasahuje do milostných záležitostí své sestry; udržuje milenecký poměr s vdovou Rózou — i poté, co se ožení s Hortensí (přestože miluje její sestru); zásluhou snátka získá místo ministerského úředníka ... Magisova pravá šance však přijde teprve tehdy, když se doví o nevěře své manželky. Bezostyšně a bezohledně poníže Hortensii a vydírá jejího milence Dugommiera. Hraje si s nimi jako kočka s myši. Posléze svou manželku zavraždí a aranžuje všechny okolnosti tak, že je za to odsouzen Dugommier. „Teď zase on viděl před sebou vajíčko. Vajíčko uzavřené ze všech stran. A já byl pěkně uvnitř.“

Teze plynoucí z analýzy je nasnadě: nelze-li proniknout do systému jinak než dobře utajeným zločinem, znamená to, že systém sám spočívá na skrytých zločinných základech. Teze je přesvědčivě dokázána — ovšem pouze v rámci umně vykonstruované fikce. Demonstrováný svět je stejně schematický jako jeho demonstrátor: jeho jediným význačným rysem je absolutní přizpůsobivost. Nechce nic změnit, chce jen uspět. V tom je jeho malost. Jeho „velikost“ je v důslednosti, s níž svůj amorální pokus dovede až do konce.

I rodinný příběh z druhé světové války **Trináct vůní** (1975) od Jana Schmida (nar. 1936) je podán jako vyprávění dramatického hrdiny, v tomto případě hrdinky — čtrnáctileté (plus minus) Marušky. Vlastně to není příběh, protože v rodině se nic nestane navzdory tomu, co se historicky děje

za čtyřmi stěnami, z nichž čtvrtá je dle autorské poznámky „za zády diváků“. Základní napětí této statické hry spočívá v rozporu mezi bezvýznamnými, opakujícími se stereotypy rodinného života a prudkým vývojem událostí let 1937–1945. Maruščinými slovy: „I když naše (tj. rodinné — ZH) ráno trvá, čas (tj. historický — ZH) nikdo nezastaví.“ Jak reagují členové rodiny na události venku? Otec čte noviny a státotvorně, leč prázdňe komentuje situaci; hlava hlavy rodiny Matka se „stará“; mladší syn, vysokoškoláček Giga uniká do zaostalosti a čte si Káju Maríka; starší syn Sláveček se nebezpečně přizpůsobuje a o moc dere, přičemž mu iniciativně asistuje těhotná manželka Julie, stídně vzvracející a komandující Marušku; a konečně Dědeček je trochu oplzlý, trochu senilní, velmi agilní, ale nikdo ho nebere vážně. Je to vzorek malé průměrnosti nebo průměrné malosti tzv. malého českého člověka, který se odmítá angažovat a usiluje jen o jediné: přezimování přežití zlou dobu.

Významová dynamika je dána způsobem nazření rodinného bytí z hlediska nespěšlé, ale přemýšlivé dívky, již naivita umožňuje vidět věci nekonvenčně — tak, jak skutečně jsou, ve srovnání s tím, jak by být měly. Z toho plyne kontrast mezi její mladistvou nepřizpůsobeností (v etickém smyslu: nezkažeností) a ustrnulými deformacemi rodinného sobectví, které bez zábran sleduje pouze krátkozraké přizemní cíle. Rodinná mentalita se projevuje jakýmsi prefabrikátem (stále stejnými, protože osvědčenými) rodinného chování a myšlení. Vstávání, mytí, oblékání, jídlo, čtení novin, vyměšování, malicherné spory o to, kdo počural záchodové prkýnko ... Komentování událostí venku formou přísloví a pořekadel, tuctových truismů a polopravd, příznačných frází a sloganů: „Snad to nějak přežijeme“, „i s těma malejama to musí jít“, „Fakt je, že to nemůže trvat dlouho“, „Trochu smrádek, ale teploučko“, „Počkáme a uvidíme“, „lepší bejt zabraný, než poražený“, „dneska se každý musí starat především o sebe“, „moudřejší ustoupí“, „A teď je dobrý vědět, z které strany vítr fouká“ ...

Malý člověk je však nejen malý, dovede být i nebezpečný, když se mu bere jeho životní jistota, tj. klid. To pocítí na své kůži nevinatý host, černá ovce rodiny Strýček Albert, který svou ilegální činnost ohrožuje bezpečnost rodiny. Hloupoučká samička Julie bezelstně navrhuje Strýčka udat nebo raději zabít, čímž dá podnět k velké rodinné diskusi na téma, jak rozpustit mrtvolu ve vaně. Je to trochu morbidní, ale samozřejmě se to neuskuteční: i užitečný čin je riskantní.

Jan Schmid neúprosně demaskuje a soudí negativní stránky českého národního charakteru, ale jeho analýza je principiálně **otevřená**: outsiderskou postavou Strýčka Alberta a ještě více optikou jeho ideálního spojení Marušky naznačuje hra pozitivní rozměr i východisko.

ZDENĚK HOŘINEK

ROZJÍMÁNÍ VÁŽNÉ

(Několik slov k minieseji Kudy chodí katarze – AS 2/89)

Katarze je pojem, o němž již byly napsány celé knihovny. Nejenom proto, že označuje něco pro člověka velice důležitého, ale též proto, že vlastně pojmem v užším slova smyslu není. Není totiž významově jednoznačným vědeckým pojmenováním. Svědčí o tom konečně i Pernicův text, který sám dovoluje hned několik interpretací, tím spíše pak v konfrontaci s Aristotelovou Poetikou. Čteme-li: „Katarze přináší totiž lék“, může znalec Aristotela namítnout, že právě naopak lék přináší katarzi. Aristoteles (syn lékaře!) chápal totiž tragédii, resp. její vnímání jako léčebný proces, jako jistou psychoterapii. Po jejím „užití“ dochází ve vědomí konzumen-

ta („pacienta“) k léčivému procesu, totiž ke katarzi, „očistění skrze strach a soucit“ (což je jeden z řady možných překladů, které právě zakládají další řady možných interpretací).

Nepiši tento článek, abych polemizoval se S. Pernicou, spíše bych se chtěl pokusit některé aspekty domyslet a upřesnit. A nechci ani suplovat autentické čtení oné tak útlé, ale tím důležitější knížky O umění básnickém, jejíž zkrácený druhý díl nedávno tak krásně zpopularizoval Umberto Eco v knize Jméno růže.

Uvažujeme-li o katarzi, je třeba si uvědomit šíři prostoru, kde všude ji chceme hledat a nalézat. V širším slova smyslu ji

lze jistě vidět v celém lidském světě; v užším slova smyslu pouze v umění, tedy ve sféře jeho konzumu, a to na straně vnímatele; a teprve v nejužším slova smyslu v divadle.

Sám Aristoteles v Poetice má zcela evidentně na mysli především literaturu. Je to kniha nikoli o divadle, ale o tragédiích jakožto básních („jaká totiž je, pozná se i při pouhém čtení“). Z některých jiných spisů (např. z Politiky) lze vyčíst, že Aristoteles předpokládal katarzi i v oně ztracené a Ecem opět vysněné knize o komedii, ale jak si ji přesně představoval, to nevíme. Podstatně více víme bohudík o katarzi tragické.

Hodně zjednodušeně řečeno tragickou katarzi prožívá (prociťuje) vnímatel, který se ztotožní s tragickým hrdinou, soucítí s ním a pocituje lítost nad jeho tragickým osudem. Je třeba proto vědět, co to je tragický hrdina a čím se liší od hrdinů ostatních.

Tragický hrdina nesmí být člověkem zlým (jeho osud by nás nedojímal, „patřilo by mu to“), ale nesmí to být také člověk beze zbytku dobrý. (Neštěstí takového člověka budí odpor a nikoli lítost, říká Aristoteles.) Musí to být člověk nám podobný, resp. podobný tomu, co my sami si o sobě myslíme. Tedy: v jádře dobrý, ale zdaleka ne světec. (Tragický hrdina např. nemůže být Kristus.) Právě takového hrdinu, který jde a nasadí své bytí za dobro (právo, spravedlnost, svobodu atp.), přitom lehce pochybí a vzápětí jej stihá neúměrný trest, toho obdivujeme, litujeme, s tím se ztotožníme, protože cítíme, že jeho osud by snadno mohl kdykoli potkat nás nebo lidi nám blízké. (V některých pozdějších tragédiích jsou ovšem tací hrdinové, se kterými někdy soucítíme, přestože plně neodpovídají aristotelskému výměru — Mackbeth, Richard III., Valdštejn.)

Mohlo by se zdát, že tragický hrdina v tomto nejužším aristotelském výměru v současném umění téměř neexistuje, ale není tomu tak. Podívejme se například na všechny Formanovy americké filmy, tedy všechny, které natočil po prvním Taking off, a tedy po zatím posledním plně autor-ském a zároveň komicko-groteskním filmu. Všechny jeho další filmy jsou tragédie a všechny mají v centru výrazného hrdinu plně odpovídajícího Aristotelovým požadavkům. Je tomu tak v Hair, Amadeovi, v Přeletu nad kukaččím hnízdem i v Ragtime (zde je oproti Doctorowovu románu tragický hrdina posunut do centra syžetu). Katartický účinek těchto filmů je dnes již zcela nesporný a lze dokonce vyslovit hypotézu, že právě tímto příklonem ke klasickým postupům světového umění se Forman úspěšně pokusil kompenzovat opuštění svého dřívějšího groteskního vidění světa, s jehož specifickou komikou nemohl v USA komerčně uspět.

Katarze tedy chodí po světě dál a můžeme ji najít i v dílech s masovou oblibou. Je ovšem pravda, že v našem současném umění a v divadle zvláště je ji pomálu.

PETR PAVLOVSKÝ
FOTO VIKTOR KRONBAUER

Ilustrační foto — z vystoupení japonské skupiny tanečníků BUTO



VÝBĚR PRO VÁS

Karel STEIGERWALD a Daniela FISCHEROVÁ — to jsou dvě jména autorů, dvou originálních a výrazných dramatických talentů a osobností, která se v poslední době čím dál častěji objevují tištěná i vyřčená při různých příležitostech, v rámci bilancí i prognóz o stavu české dramatiky, jejich hry se stále častěji objevují (některé s menším, jiné s velkým zpožděním od doby svého vzniku) na repertoárech českých divadel (nejrůznějších velikostí, stupňů „kamennosti“ i statutárně určené profesionality). Texty těchto her vyšly v poslední době postupně v DILIA, takže se nabízí možnost pro širší okruh zájemců seznámit se s prací D. Fischerové a K. Steigerwalda pro divadlo osobně a nezpřetržitě.

Daniela FISCHEROVÁ, narozena 1948 v Praze, původním vzděláním filmová scenáristka, autorka scénářů tří celovečerních filmů, knížek pro děti a zatím tři divadelních her.

BAJ (1982, přepracovaná verze 1987)
Obsazení: 3 muži, 2 ženy, chór

PRINCEZNA T. (1986)
Obsazení: 5 mužů, 5 žen

HODINA MEZI PSEM A VLKEM (1979)
Obsazení: 5 žen, 8 mužů

Hra o Františku Villonovi, ale v žádném případě hra historická či životopisná. Postava Villona tu zastupuje mimo a nadčasová a místní určení osobnost umělce, člověka, který za své obdaření, talent od boha (nebo ďábla?), za svoji mimořádnou vnímavost a precizní citlivost k žité skutečnosti platí nutným a neodvratitelným konfliktem, střetem se společností své doby, od které se však (paradoxně a tragicky) nemůže trvale odloučit, protože právě život této společnosti, jeho proměnlivé podoby a rozpory, živí kořeny jeho nadání, určuje nezaměnitelnou, konkrétní podobu jeho zpěvu.

Základní situací hry, formou, která určuje její půdorys, je fiktivní soudní proces s básníkem Villonem, v jehož průběhu je rekonstruován z výpovědi svědků, žalobců a obhájců Františkov život, resp. fakta a události z něj, které určují, které mají objasnit rozsah viny obžalovaného. (Místo souvislé Villonovy výpovědi mluví za obžalovaného ve hře jeho básně.) Zástupci společnosti, kteří si osobují právo vystupovat jménem nadosobního Řádu, v anonymitě a bezpečí své funkce soudí a trestají viníka, aniž se ptají po skutečných

a hlubších okolnostech a příčinách „provinění“. Skutečné i podvržené přestupky a zločiny, kterých se Villon dopustil sám či s tlupou Régniera de Montigny (řečeného Vlka), jsou ve skutečnosti záminkou, aby mohla společnost jménem Řádu vypudit ze svého středu osobnost výjimečnou a nezařaditelnou, nepohodlnou a tedy nepřijatelnou.

D. Fischerová ve svých hrách problémy jednoznačně neřeší, ale otevírá, nahlíží z mnoha různých zorných úhlů, klade otázky. V tomto případě o mravnosti a privilegovanosti básníka, o právu „básně krví spleně“ na život, o přijatelnosti a podminekách soudu člověka nad člověkem ve společnosti a době přinejmenším mravně chaotické...

Děj se odehrává v několika časových rovinách (v čase Villonova života, který je ale neustále konfrontován s dnešní realitou, připomíná se čas, v kterém se odehrává konkrétní představení); tyto vrstvy se navzájem prolínají, princip však neslouží vnější aktualizaci, ale neustále připomíná současnost a nedořešenost základního sporu: nejde o problém konkrétně historický či aktuálně politický, ale obecněji filozofický. V závěru se soud skutečně odrokuje ústy obhájce do našich dnů, do naší prožívané přítomnosti (má být vždy uvedeno místo a datum toho kterého představení).

Karel STEIGERWALD, naroz. 1945 ve Vacíkově (okr. Příbram), původním vzděláním filmový scenárista, autor několika scénářů, rozhlasových a televizních her a zatím sedmi her divadelních (dvě z oblasti

„pro děti a mládež“). Nejuváděnější jsou čtyři hry: kromě dříve vydaných a inscenovaných DOBOVÝCH TANCŮ a FOX-TROTU nyní i

NEAPOLSKÁ CHOROBA (1984)
Obsazení: 6 mužů, 2 ženy

TATARSKÁ POUŤ (1979)
Obsazení: 7 mužů, 4 ženy

Ve dvaceti obrazech hry přichází na scénu celkem jedenáct postav, které tu vyprávějí i odehrávají příběhy svých životů. Jednotlivě přímočaře, lyricky, dlouhým opisem s mnoha zámlkami a otázkami vyslovují svá kréda a názory, vypovídají o svých osudech, ideálech, zklamáních iluzích. Přítomnost, vzpomínky i to, co teprve bude, se objevuje a skládá vedle sebe, bez ohledu na posloupnost a hranice času, vymezeného lidským životem. 60. léta, 50. léta, vzpomínky z války, 70. léta. Otevírají se tu průhledy do života a osudů tří generací, skoro jedné epochy, epochy, v které člověk vstoupil do vesmíru a v které se zároveň odehrávají věci malé i velké, ostatně jako v celé historii. Ale které jsou ty velké a které ty malé věci a jak se jeví ve chvíli, kdy se odehrávají, co určuje jejich malost či velikost? Mírou správnosti odpovědí na tyto otázky je Vágnerovi, hlavní postavě hry, jeho Tatínek, Don Quijote 2. půlky 20. století. Ale není žádné jistoty, žádného výchozího opěrného bodu mimo nás — jaká byla a je skutečnost? Byl Tatínek rytíř a obhájce spravedlnosti, bojovník se šmelinářem, kariéristy a oportunisty, nebo spíš fantasta a mluvka, který nakonec přistoupil na malost ve jménu budoucnosti svého syna?

Tak se neúspěšný student Vágner ptá na konci stejně jako na začátku (i když se mezitím odehrála důležitá část lidského života, nejedno poznání i prohlédnutí): „Ale kdo jsem? A kam jdu? Jako můj tatínek, veliký bojovník ve své malinké válce. Nebo byla ta válka velká? Vyhrál. Umřel. Umřel velikán.“

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Paragrafy na scéně

„Autorské dílo neporušuje, kdo použije námětu obsaženého v cizím díle k vytvoření nového díla původního.“ (Autorský zákon a předpisy souvisící, § 15, odst. 1)

Rozdíl mezi **použitím námětu** a **úpravou** je dost podstatný. Při úpravě díla upravovatel původní dílo aktualizuje, rozšiřuje nebo zhušťuje některé jeho prvky, přičemž klade důraz na určitou myšlenku, která se může stát dominantnější složkou proti výchozímu textu apod. Tyto zásahy, jak již bylo řečeno dříve, charakterizujeme jako tvůrčí, aniž by dílo pozbylo své specifické rysy v původní podobě, ale zároveň je obohaceno o některé nové prvky. Upravovateli je pak u dramatického díla podíl na tantiémách v případě provozování díla vyjádřen v procentech.

Autorský zákon v souvislosti s použitím námětu obsaženém v cizím díle k vytvoření nového díla původního uvádí kategorii **holého námětu**, kterým je myšleno volné použití určitého námětu (např. historická postava, bitva, mytologie atd., tzn. objektivně daného) bez jeho individuálního tvůrčího zpracování. Tam, kde je použit pouze námět převzatý z cizího díla, stává se původce nově vzniklého díla **jediným** autorem a použití cizího námětu nehraje z autorskoprávního hlediska žádnou roli, jak je patrné z úvodní citace autorského zákona. V případě, že je bez

souhlasu autora použit holý námět, který je obsažen v cizím díle, a zároveň jeho tvůrčí zpracování, dochází k porušení autorského zákona. Podmínkou užití cizího námětu je tedy jeho nové, originální tvůrčí zpracování.

Často se setkáváme s díly, která jsou v podtitulu označena „na motiv“, „na motivy“ atd. Z hlediska věcného lze tuto skutečnost rozlišovat od díla označeného jako zpracování na námět můžeme chápat jako téma, fabuli, syžet na rozdíl od motivu, který je dílčí jednotkou těchto kategorií, z hlediska autorskoprávního však tato různá označení znamenají shodnou kvalitu.

V praxi se rovněž setkáváme s problematickými až spornými případy, kdy jsme nuceni řešit otázku, zda jde pouze o dílo upravené. Pochopitelně v prvním uvedeném případě je na provozovací honoráře stanoveno vyšší procento než v případě, kdy je předložené dílo posouzeno jako úprava. Proto DILIA vyžaduje za předpokladu, že bude provozování tohoto díla zastupovat, od souboru scénář, aby mohla být tato záležitost objektivně posouzena. Stejně tak má být posouzen upravený text zastupovaného pořadu, kdy přichází v úvahu otázka, zda jde o tvůrčí nebo pouze dramaturgickou úpravu, což má opět vliv na dělení provozovacích honorářů.

TATIANA PAVLÍKOVÁ



To vše by odnes čas...

Doktor Alžons Zlatý v Polívkově Terapii

Arnošt Goldflam – pro mne herec nescísně jemných výrazových proměn v neustále se měnící vždy stejné charakterové tváři i figuře. Jsem rád, že nevím, jak to dělá. Proto se budu vždy těšit, čím mě příště překvapi – jako herec, jako režisér, jako dramatik.

JAROSLAV KREJČÍ

Hrabě Šarm v Gombrowiczově Operetce



Pohledy do zákulisí

Pavla Štolla

