

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

12 • 1991 • 6 Kčs

Dva pohledy na FEMAD 1991

Vánoce s Terezou Brodskou

Dividýlko v Haldenu



Druhá pražská dílna
Zygmunta Molika

Režisér Milan Schejbal

Narození Páně v Brně



M. Frayn: Bez roucha, DP Most, režie Milan Schejbal, foto: P. Štoll



Naděje, víra a láska

Pomalou končí září a abych psal úvodník k dvanáctému číslu letošní Amatérské scény. Novoroční. A co já vím, co se za ty tři měsíce ještě stane v těch „malicherných Čechách“, na tom „jánošíkovském Slovensku“, v tomto Československu. Vždyť já ani nevím, co se to s námi všemi vlastně stalo od historické chvíle vypuknutí svobody.

Zkusím se proto v novoročních rekapitulacích a přáních oprostít od toho, co nás všechny determinuje a svazuje... Takže si vzpomínám na začátek prosince před dvěma lety, kdy Václav Havel řekl krásnou větu, která by byla ještě krásnější, kdyby mohla být pravdivá: „Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí.“ Jenže kde po všech těch letech zvůle a nenávisti hledat pravdu a lásku. O pravdě nás komunisté celá léta učili, že je jen ta jejich „objektivní“. A to pravda nebyla. A láska? Asi jí nezbyvá moc prostoru v době plné malicherností, které nám dávají především zapomenout na to, co mělo podle slov dnešního prezidenta už tehdy zvítězit. A kde je vlastně ta láska a co je to pravda? To bychom se o tom museli dohodnout. Třeba, že pravda je soulad jedince s jeho bližními, se světem, v něm žije, s vesmírem a s Bohem, chcete-li. Takový soulad předpokládá **víru** v sebe samého, v bližního svého, ve svět i v ten vesmír (v Boha pro ty, kteří chtějí, samozřejmě). A řekněme, že **láska** je z křesťanství alespoň to milovat svého bližního jako sebe samého. (My křesťané víme, že je to málo, ale ono by to stačilo.) Věřím, že kdybychom byli schopni se takhle nějak dohodnout, měli bychom **naději** na vítězství pravdy a lásky.

Vykročení s nadějí, vírou a láskou do roku 1992 všem čtenářům Amatérské scény za celou redakci přeje

Jiří Brixl



Na 1. str. obálky J. Bartoška a K. Heřmánek v inscenaci Jakub fatalista v jedné z prvních režii E. Schorma v ústeckém Činoherním studiu, foto: P. Štoll (Vzpomínku na E. Schorma a DNZ přinášíme v příštím čísle.)

OBSAH

- | | |
|--|--------------------------------|
| 2 ZTRACENÉ TŘICETILETÍ | A. Urbanová |
| 3 ZPRÁVA O FEMADU 1991 | J. Brixl |
| 4 ALE CO TI DRUZÍ?
DIVIDÝLKO V HALDENU | A. Urbanová
J. Schnerch |
| 6 DRUHÁ PRAŽSKÁ DÍLNA ZYGMUNTA MOLIKY | V. Hulec |
| 7 ODVÁŽNÝ EDIČNÍ POČIN | J. Brixl |
| 8 MÁM RÁD DIVADLO, KTERÉ NENECHÁ ČLOVĚKA
CHLADNÝM | M. Schejbal |
| 10 KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945 - VII. | J. Herman |
| 12 NEJRADŠÍ MÁM KUBU | T. Brodská |
| 14 NAROZENÍ PÁNĚ NA BRNĚNSKÝCH JEVIŠTÍCH | V. Závodský |
| 16 JE OTEVŘENO — IT'S OPEN | V. Hulec |
| 17 ZASTAVENÍ — PROGNOZY I. | J. Císař |
| 18 POHLED DO „THEATER BRETT“ | V. Závodský |
| 19 ... ANEB ZAMYŠLENÍ | L. Zušáková |
| 20 DVA KOHOUTI NA JEDNOM SMETIŠTI | R. Prchalová |
| 21 JAK JSME SE ZBLÁZNILI
REŽISÉR A PEDAGOG | S. a P. Rychecí
V. Závodský |
| 22 KDY SE AUTOR STÁVÁ KLASIKEM | A. Morávková |
| 23 PORTUGALSKÉ VÁNOCE
ANKETA '91 | D. Strejčková |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 12 • 1991 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 28 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 37)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

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

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

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 7. 10. 1991

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1991

46 027

Ztracené třicetiletí

(Deset minut dějepis)

Tentokrát výjimečně nebudou tyto stránky, vyhrazené divadlu pro děti, vyplněny nářkem nad stavem dětské dramatiky. Však ona počká — je to setrvalé téma, nad nímž budeme ještě často, dlouho a marně lomit rukama. Odskočíme si tentokrát k tématu už ne přímo dramaturgickému, ale spíš historickému. Začíná být aktuální, protože k mnoha zakořeněným omylům, předsudkům a nedorozuměním, které provázejí divadlo pro děti po celých stopadesát let, co jako takové existuje, přibývá blud nový: zkreslení minulosti. Pramení z neznalosti dosavadního vývoje divadla, ze současného dokonalého zmatku pojmů, soudů a kritérií, a je podporován povrchností kulturních novinářů.

Za neznalost samu ti mladší tak úplně nemohou. To je trpké ovoce razantního normalizačního zásahu do divadelnictví na počátku sedmdesátých let, kdy strážci pravověrnosti prostě vygumovali všechna díla a jména, která se jim nehodila do krámu, a nebylo jim přitom nápadné, že to byla naprostá většina té v šedesátých letech skutečně už košaté, vzkvétající a mezinárodního uznání si rychle dobývající divadelní kultury. Takže generace, která svůj život v umění začínala tak v polovině sedmdesátých let, nastupovala do vzduchoprázdna. Do vínku dostala jen několik oficiálních frází o úkolech umění v reálném socialismu, nad jejichž nejasností se dalo jen pokrčit rameny — mám dojem, že to takhle generace také dost jednotně udělala. Mladí byli nuceni se sami orientovat v tom, na co mohou navázat a co musí překonat, to hlavně. Každá nastupující generace má za úkol nejen odkaz otců rozvíjet, ale zároveň ho třídit, navázat na to, co cítí jako životaschopné, a popřít či nechat odumřít to, co perspektivu nemá. V uměle vytvořeném vzduchoprázdnu je ovšem takové hledání a hlavně třídění věc opravdu těžká, protože divadelní umění se uskutečňuje jen v prchavém čase a je, jak známo, nenávratné.

Za těchto okolností je neznalost minulého vývoje dost pochopitelná — a také dost nebezpečná. Totiž ta neznalost, která si vůbec nepřipustí, že je neznalostí, a vystupuje jako znalost. Setkala jsem se s ní mnohokrát v diskusích a hodnocení, doložitelná je však jen ze slova psaného. V záplavě novin a časopisů, která se na nás dnes valí, se přece jen občas najde pár řádečků, věnovaných projevům umění, adresovaného dětem. Tedy umění — přesněji hlavně televizi, protože naši kulturní novináři, obzírající všeobecně kulturu z oken rychlíku, te-

levizní obrazovku ještě tak zahlédnou, usadit se v divadle a popřemýšlet o něm by bylo příliš velké zdržení. A z těchto poznámek, samozřejmě utrušovaných letmo a bokem, jsem zjistila, že se kamsi ztratilo přinejmenším třicet let vývoje. Jakási televizní pohádka je např. ohlášovaná jako novum a pronikavá modernizace, protože bude o princezně, která není „princeznovatá“, ale je to vlastně „docela obyčejná moderní holka“. Našinec aby z kůže vyletěl — jako by nám podobné princezny neskotačily po jevištích už dobrých třicet let, brejlaté, líné, smutné, plačtivé, šíleně prolhané, a jako bychom nepotřebovali naopak co nejrychleji najít způsob, jak se jich zbavit. Jinde jsem se dočetla, že se kdosi konečně odpoutal od popisného realismu, v divadle pro děti prý tradičního. Zase: hup přes třicet, vlastně více let. Vezmeme-li v úvahu, že tradici v pravém slova smyslu vytvářejí díla, která ve své době představují objektivně nejvyšší hodnoty, seznáme, že tradice divadla pro děti u nás je všechno jiné jen ne realistická: Divadlo M. Mellanové, d 41 V. Vaňátka, Skupa, Kašpárek V. Mertena, později DJW v šedesátých letech, konečně Drak a Naivní divadlo — kdo by se odvážil mluvit o realismu. Od doslovného popisu, který opravdu není tradicí, pouze výsledkem primitivního názoru na divadlo a neumění, se už dávno odpoutaly mnohé amatérské soubory studiové, loutkářské i herecké — a všechny dětské. Každý o tom vědět nemusí, v tom případě by se ovšem slušelo nesdělovat svou nevědomost masově.

Nejrozšířenější ovšem je omyl, týkající se záhady socialistického realismu. Dočetla jsem se v roce 1991, že — nevím už který počín — představuje přímo zlom, protože už světe, div se, neopakuje schéma třídního rozvržení postav a nepreferuje pracující lid proti feudálům. Nemohu si odpustit zlomyslnost — dejme tomu, že autorkou výroku je dáma. Byť by byla zjevu sebevíc mladistvého, nás znalce historie, neoklame: má čtyřicítka už nějakou chvíli za sebou. Je totiž jasné, že jí v paměti utkvěla nějaká ta nuda z dětství, a že později už o divadlo pro děti okem nezavadila. Což jí ovšem nebrání, aby o něm netrousila zasvěcené poznámky.

Samozřejmě, že by tyhle letmé novinářské přešlapy nestály za pozornost, kdyby nenaznačovaly obecněji rozšířený klam. Takže prosím pozor, začíná dějepis.

Stalinský dogmatismus provedl něco, co by se dalo poněkud nevědecky nazvat

vlastním gólem. V zájmu politických cílů škrtl ze svého vlastního filozofického systému, o nějž se hodlal opírat, z dialektického materialismu, to nejdůležitější, totiž dialektiku. S bolševickou rázností bylo rozhodnuto, že to, co už jednou prošlo revoluční proměnou, se nebude dál rozpadat do nových protikladů a tedy ani znovu proměňovat. Všechno je zachyceno v tezích a poučkách jednou provždy, život se bude podvolovat jim, ne ony jemu. To pochopitelně těžce ochromilo všechny nástroje společenského poznání včetně umění, tedy i divadla. Jaképak poznávání, když máme předem nesmlouvavě zformulováno, k čemu musíme dospět?

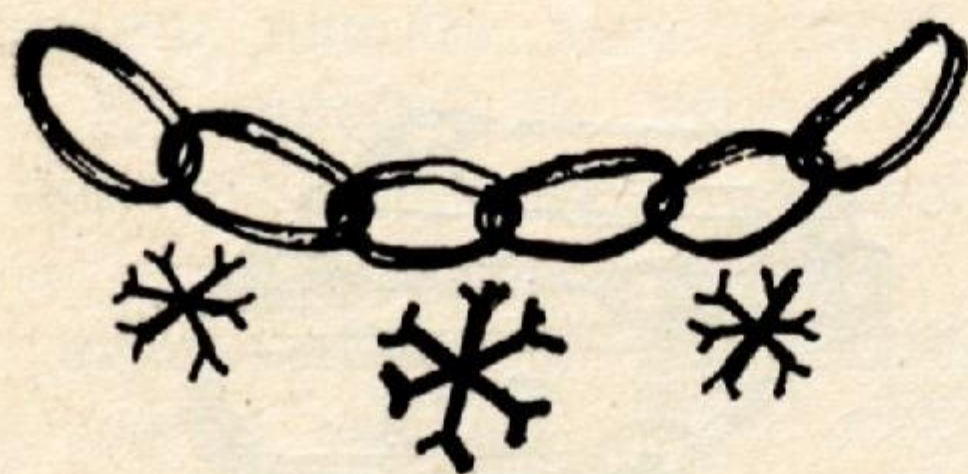
Dogmatismus myšlení je otcem schematismu v umění. Společenská realita je nazírána shora, prostřednictvím těchto hotových pouček, tedy předem zmapována. Odvěký základní materiál umění — bezprostřední životní postřeh — je vyloučen. Ideologie předkládá umělcům fiktivní modely neexistující reality s příkazem obalit kostru masem tak, aby to vypadalo jako živé, jako pravda. S normou obsahovou přichází samozřejmě i normativová, estetická, oficiálně orázkovaná soupis dovolených výrazových prostředků. Dohromady se to jmenovalo socialistický realismus a jeho posláním bylo vyvrátit z kořene buržoazní formalismus. Tento nový směr měl jednu vadu na kráse — nedal se v praxi uskutečnit, mělo-li umění alespoň trochu zůstat uměním. Příkladem mohou být tehdejší hry ze současnosti. Ať se kdo snažil jak chtěl, nebyl s to vymyslet nic jiného než chudé variace na známou sadu loutek: uvědomělý dělník, ještě váhající dělník (nebo rolník), kolísavý inteligent, zakuklený nepřítel, odkuklený diverzant, a mezi tím mládí vždy optimistické. Vytvářela se nová, narozdíl od slavné předchůdkyně však nudná komedie dell' arte.

Ale už v sezóně 53/54 dalo náhle divadelní obecnstvo drastickým nezájmem najevo, že má téhle komedie po krk, protože žije ve skutečnosti úplně jinak, než se mu divadlo snaží namluvit. Život Stalina neposlechl a pod pevně přiléhající ideologickou poklicí vřel dál — za krátko nato také vybuchl. Odhalení na 20. sjezdu zapůsobilo u nás v kultuře mnohem hlouběji, než se dnes soudí. Ve chvíli, kdy vzal za své stalinský mýtus, rozpadl se samozřejmě i onen model vymyšlené reality, a estetické normy socialistického realismu byly praxí divadla, usilujícího o diváky, prostě smeteny. Ideologičtí strážci samozřejmě nepřestali dohlížet na to, co se nesmí, ale úplně a definitivně ztratili orientaci v tom, co se musí, co a jak se má. A to byl podstatný moment — svoboda výrazu, svoboda formy osvobodila obsah, uvolňovala nadržené síly, zmizela povinná šedivá uniforma, objevily se výrazné osobnosti, diferencovaly se styly, divadelní kultura se v šedesátých letech mohla bohatě rozvíjet.

Divadlo pro děti trpělo ideově-estetickými normami socrealismu stejně jako pro dospělá, ne-li ještě víc, protože v něčem,

co je určeno dětem, je škrtnutí „formalismu“, to jest fantazie, absurdnější než kde jinde. Ale společně s velkým divadlem se osvobozovalo také, a v době, kdy na jevišti DJW řádil Radokův pan Pimpipán, nebylo po předpisech už ani potuchy. Zmizely do nenávratna. Ani normalizátoři, kteří převálcovali v sedmdesátých letech celou naši kulturu, se nijak vážně nepokusili nastolovat znovu estetické normy socrealismu. Zuřivě hlídali všechno, co (a kdo) se nesmí, — a toho bylo požehnaně — ale na to předepsat, co se má, už síly neměli. Díky tomu jim celá oblast divadla pro děti jaksi zpod ruky vyklouzla, a díky tomu můžeme konstatovat, že dobrých třicet let už nikdo v naší oblasti nevykonává žádný nátlak a nepředpisuje, co a jak hrát pro děti. Jestliže to přehlízíme, lžeme si prostě do kapsy. Vyvracet dávno vyvrácené nedá moc námahy a vypadá to efektně, jenže je to na nic, z prázdné slámy se ani jedno užitečné zrnko nevytluče.

Alena Urbanová



Zpráva o FEMADU 1991

1. Jako všechny obdobné akce, je i FEMAD v současné době zaskočen trapnou nejistotou. Doposud tuto akci financovalo Středočeské krajské kulturní středisko. Ale už nemůže. Není kraj, není kulturní středisko. Díky iniciativě organizací ARTAMA a ADA, obecního úřadu pořadatelských Libic nad Cidlinou a místního amatérského souboru Vojan a díky finančním a technickým prostředkům prvních dvou organizací, brněnského Divadelního centra Sdružení divadelních aktivit, pražské Městské knihovny a firmy ANIMA se letošní ročník uskutečnil ve dnech 13.—15. a 20.—22. září jako festival — divadelní žatva a dílna národní přehlídky divadla pro děti.

2. Je třeba vzpomenout osobností, bez jejichž aktivní účasti jsou podniky tohoto typu letos téměř nemyslitelné, a které dotvářejí image těchto divadelních svátků. Mám v této souvislosti na mysli především Milana Schejbala a Ludka Richtera, kteří svou lektorskou prací pozitivně poznamenali jak libický FEMAD, tak Jiráskův Hronov.

3. Jakkoli jsem se přihlásil na oba termíny, z těch či oněch důvodů jsem v Li-

bici (a v Poděbradech) pobyl toliko jedno odpoledne, jeden večer, jednu noc, jedno dopoledne a část odpoledne druhého. Přesto jsem tu získal dobrý pocit a nabyt přesvědčení, že o něco jde a že to (snad) půjde i dál.

4. Takže o prvním víkendu vím jenom to, co jsem se doslechl od spolustolovníků v libickém klubu. Ani jsem se moc nedivil, když nejvýše hodnotili představení Čmukařů Lárk ičičok, ono představení, které se mi nejvíce líbilo na letošním Hronově. Děti — a v tom je ten rozdíl mezi námi a jimi — prý velmi dobře přijaly i zlivskou Kirree, z níž jsem byl na Hronově rozpačitý, a kromě toho viděly ten první víkend Aškenázyho Milence z bedny (ALFA Plzeň), Pohádku na modré niti (MINIDIV Ostrov nad Ohří), dvě zpracování Kiplingovy Knihy džunglí (Tyl Český Brod a LUDUS Bratislava) a Kašpárka rytířem (Loutkový soubor Divadelní agentury Praha).

5. Jsem v Libici viděl: Český rok (Hej, hej, koleda), představení pražské umělecké agentury D&H společnosti DYNSTAR sestavené z textů české lidové poezie a režírované Jaroslavem Vágnerem. Hráli profesionálové regrutující se především z bývalého pražského Divadla E. F. Buriana. Představení mělo sice k dětskému divákovi blízko, protože děti tu tradiční lidovou poezii mají celkem zažito. Ale celé to bylo jaksi příliš studené (profesionální), šaržovité, dospělí herci se často falešně stylizovali do rolí malých uličníků a uličnic a představení tak vzbudilo spíš rozpaky než co jiného. Tam, kde herci vytvořili dobrou atmosféru a hezké symboly — především ve vánoční části — vyvolala iluze jesliček se všemi tradičními atributy u dětí tak neadekvátní reakce, že se má křesťanská dušička zaskočeně zachvěla. I proto — spíš nelíbilo.

„Klasické“ divadlo pro děti tu zastupoval DS KAREL ČAPEK při děčínském Městském divadle s pohádkou Miroslava Dismana Tři medvídka. Text je poplatný letům padesátým, kdy byl psán, takže hlavní otázkou je, proč dnes hrát právě tohle. Hráli dobře, ale příliš chtěně, neautenticky a v kostýmech nejspíše z půjčovny. Od vzniku textu uplynulo několik nových dob a text sám není natolik dobrý, aby to nebylo znát. A i když mi byl soubor spíše sympatický, představení dalo jasně najevo, že tudy cesta nevede.

Kudy jedna z cest vede, ukázal D-KLUB z Plzně v autorském představení Pohádky z not podle literární předlohy Ilji Hurníka. Představení určené především pro školní družiny a mateřské školy seznamuje děti se základy hudební výchovy a Lada Doubravová, František Kaska (autor scénáře) a Petr Mlád hrají s chutí, jsou vstřícní ke svým malým divákům a malí diváci vstřícně přijímají neobyklou vyučovací hodinu, v níž mají možnost osvědčit svůj postřeh a smysl pro melodii a rytmus.

Na Hronově jsem neviděl představení LDO ZUŠ Žamberk Za časů ušatých čepie podle Kubuly a Kuby Kubikuly Vladisla-

va Vančury. Jsem rád, že jsem tuto dramatizaci vedoucí souboru Olgy Strnadové viděl nyní. Olga svá děvčata dobře zná, role jim „šije na tělo“ a sama s nimi hraje tak, že jsem si myslel, že je to o něco starší jedna z nich. Všechny dohromady hrají tak spontánně, že jim člověk odpustí trochu omšelé loutky, které nekorespondují s tím, jak máme postavky Kubuly a Barbuchy zafixované z ilustrací Zdeňka Milera. Představení plné výborných a divadelně účinných nápadů. Za všechny vzpomenu aspoň kolektivní ztvárňování dospělých postav, které je vrcholně účinné, protože krásně ilustruje velmi shovívavý vztah dětí k dospělým.

Vrcholným zážitkem pro mne byla poetická klauniáda Studia dell' arte z Českých Budějovic Nikdy nekončící cesta, již čtvrté zpracování nonsensové poezie z knižního souboru Ostrov, kde rostou housle, které jsem letos viděl. A dlužno říci, že budějovická děvčata (z mého pohledu, ono už jim je — abych neuražil — jistě nad dvacet) šla ve zpracování této předlohy nejdál. Stanislavě Košvarové, Sylvě Malinkové a režisérce Kateřině Zahradníkové se podařilo s využitím tuctu básniček vytvořit představení trochu o něčem jiném. A to něco je větší domluvy mezi herečkami a divákem. Pro někoho hráli o myši, která je a možná není. Pro někoho o dvou tetkách, které se neumějí dohodnout. Pro dalšího o onom „ničem“, které je jenom pro něj. A pro mne hlavně o tom, co se dá z dobré předlohy vytvořit, když se spojí tvůrčí fantazie, nápaditost, přirozený talent, um a hravost. Tohle představení řadím k tomu nejlepšímu, co jsem letos viděl.

6. Pak jsem odjel a už jsem neviděl představení Klauni (D-KLUB Plzeň), jak chodil Kuba za Markytou (Naivní divadlo Liberec) a Cvokařinky (Cvoci Praha).

7. To, co jsem viděl, mně ale stačilo, abych si znovu uvědomil, že divadelníci se vesměs snaží dobrat se hodnot, jichž si (doufám) všichni ceníme — dobré pohody, radosti a smíchu.

8. I proto ještě jednou dík všem, kteří se na úspěšném průběhu letošního FEMADU podíleli a jež jsem vyjmenoval v úvodu tohoto povídání.

Jiří Brixl



ALE CO TI DRUZÍ?



FEMAD, uskromněný z festivalu na dílnu, byl letos opět věnován divadlu pro děti. Bez omezení žánrů a druhů, za účasti amatérů i profesionálů se v Libici uskutečnila sice velmi neokázalá, zato zajímavá a dá se říci i vydatná divadelní žatva: ve dvou víkendech celkem devatenáct produkcí, z nichž patnáct bylo předloženo jak dospělým seminaristům, tak skupině dětí v Klubu dětského diváka. Smysl celého podniku — a ne zrovna malý — je totiž právě v tomto spojení. O rozboru představení jako takových tu nejde, slouží pouze jako materiál pro zkoumání, jak který divadelní prostředek skutečně působí či nepůsobí na dětské obecnost, nakolik se pohled divadelnický shoduje či kříží s pohledem dětí. Diskuse přitom nemusí bloumat v povšechných dohadech. Amatérští divadelníci, hrající pro děti, si vypěstovali instituci, kterou by jim mohl leckdo závidět, kdyby se ovšem obtěžoval se o ní vůbec dozvědět. Už od prvních ročníků národních přehlídek před více než dvaceti lety v Ostravě si se skupinou dětí po každém přehlídkovém představení povídá dětský psycholog s pomocí asistentů, znalých práce s dětmi z dětských souborů a „dramafáků“. (V posledních letech je to psychologka dr. I. Veltrubská.) Mnohotvárnými hravými testy dobývají ze skupiny dětí různého věku jejich skutečné pocity, dojmy a zážitky — a ty pak s odborným komentářem předkládají seminaristům. (Nikdy nepochopím, jak je možné, že se o tento bohatý materiál, prověřovaný už hezkou řádku let, opravdu zajímá stále jen hrstka lidí. Většina ostatních — a nejen amatérů — zřejmě žije v iluzi, že z rozzářených dětských očí vyčetli všechno, a jaksí už od přírody dávno vědí, jak se na děti musí.)

Skupiny dětí jsou pokaždé jiného složení, a od váhavých začátků k dnešní rozvinuté praxi uběhlo mnoho prudce se měnícího času a vystřídaly se vlastně už tři garnitury dětí — přesto se určité základní poznatky pravidelně opakují. Takže si snad můžeme troufnout tvrdit, že už přece jen něco víme o tom, co od divadla očekávají, po čem touží a co potřebují děti malé a co ty větší. A právě toto vědomí způsobilo, že na jinak pří-

jemné víkendy v Libici padl stín — ne z toho, co na FEMADu bylo, ale z toho, co tam nebylo.

Představení jsou vybírána „žatevním“ způsobem, posbírána z různých přehlídek či alespoň podle seriálních a nekoherenčních doporučení. Tedy něco jako se sbírána smetana.

I když se tu neobjevilo úplně všechno, co by se nejspíš objevit mělo, prostě proto, že se pořadatelé při dnešním informačním chaosu nedověděli o dalších zajímavých představeních, představuje těch devatenáct produkcí dostatečný podklad k zjištění, jak vlastně ta současná smetana vypadá.

Odpověď je naprosto jednoznačná: jsou to inscenace, jejichž podkladem je hodnotná epika nebo poezie, zpracovaná vlastními silami do tvaru otevřeného antiluzivního divadla. Je to divadlo, spoléhající na přitažlivost principu hry jako takové, dost často s oblibou násobící účinek loutky s působivostí jejího živého partnera. Divadlo bez rampy, udržující bezprostřední kontakt s hledištěm, také divadlo — klauniáda a divadlo „nepřevtleného“ herce. A mladé — ne v přeneseném slova smyslu, ale doslova, pokud jde o amatéry, jsou to soubory dětské, maximálně dětské ještě včera. Většinu těch představení jsme si libovali společně, dospělí i děti. Takoví Milenci z bedny (Alfa), Lárk íčičok (Čmukaři), Kirree (Hudradlo), Kašpárek rytířem (DAP), Za časů ušatých čepic (Žamberk), Nikdy nekončící cesta (UA České Budějovice), Jak chodil Kuba za Markytou (Naivní divadlo), Cvokařinky (Cvoci) — to byly i pro ostříleného a až příliš dospělého divadelního kritika zdroje osvěžujícího potěšení z vtipu, vkusu, fantazie, ze smyslu pro řád a styl, který nepřekáží přirozené opravdovosti. Je to věru šťastná hrstička dětí, která má možnost seznámit se s živým divadlem prostřednictvím takových představení.

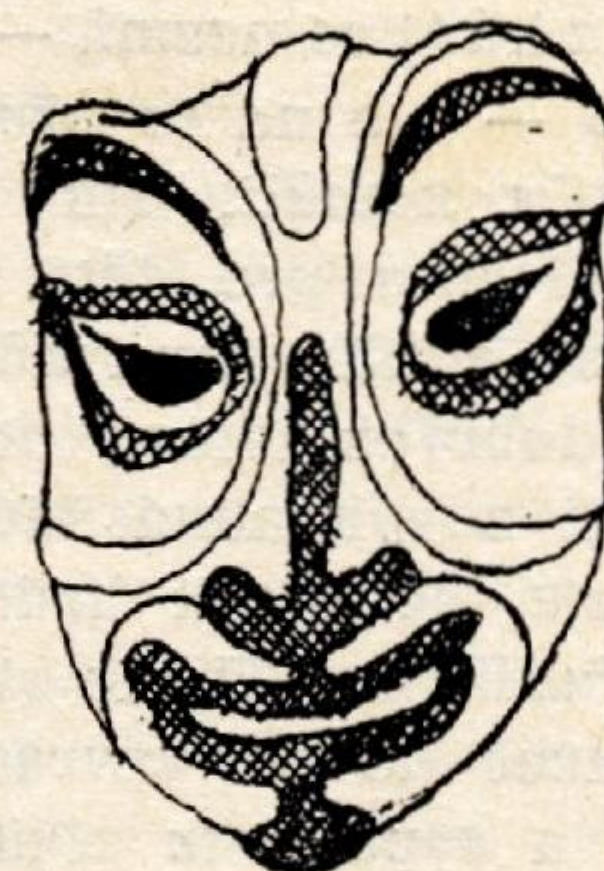
Ale co ti druzí?

A to je ono „ale“, které kazí příjemný pocit z malé libické žatvy. Absence přinejmenším rovnocenných zástupců druhého pólu divadelního výrazu, onoho divadla, kterému říkáme tu interpretační, tu tradiční, také normální, a které děti dost často nazývají — pozor! — opravdickým. Ale ať už ho nazveme jakkoli, je pro ně charakteristické, že předvádí konkrétní lidi s určitými charaktery, tedy dramatické postavy celistvé, v průběhu děje nezcižované, které jsou nuceny řešit nějakou nedobrou situaci a tím uvádějí do pohybu to, po čem děti strašně touží a co potřebují: p ř í b ě h. Aby ne nastalo nedorozumění: nikdo nevybíral záměrně tak, aby se tomuto druhu vyhnul. Vyplynulo to samočinně, protože takový je bohužel skutečný stav: „opravdické“ divadlo hraje pro děti sice víc amatérských souborů, ale s nepoměrně menším nábojem tvořivosti, originality, zaujetí pro věc. Je tu přirozeně jeden velký handicap, závislost na dramatece, která je, jak známo, pokleslá. Ale nemohu se zbavit dojmu, že se za ní schová-

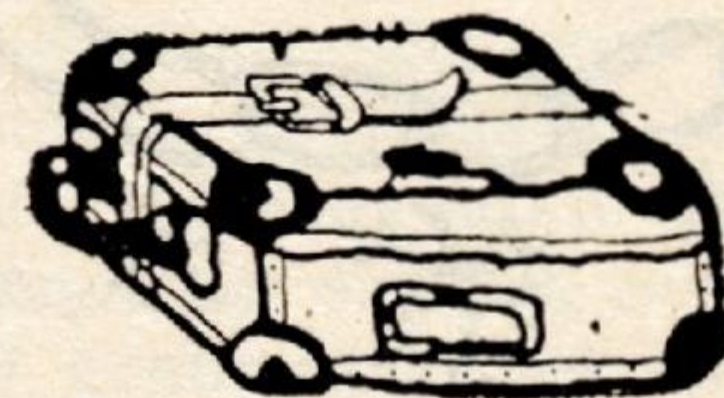
vá také dost pohodlnosti, konvenčnosti, stereotypního myšlení a nezájmu.

Ostatně, s dvěma třemi čestnými výjimkami byl stejně jako loni i letošní seminář výhradně záležitostí poučených a zaujatých lidí, kteří přicházejí z druhého břehu — od dramatické výchovy ze ZUŠ, z dětských souborů, od čilých loutkářů.

Alena Urbanová



DIVIDÝLKO V HALDENU

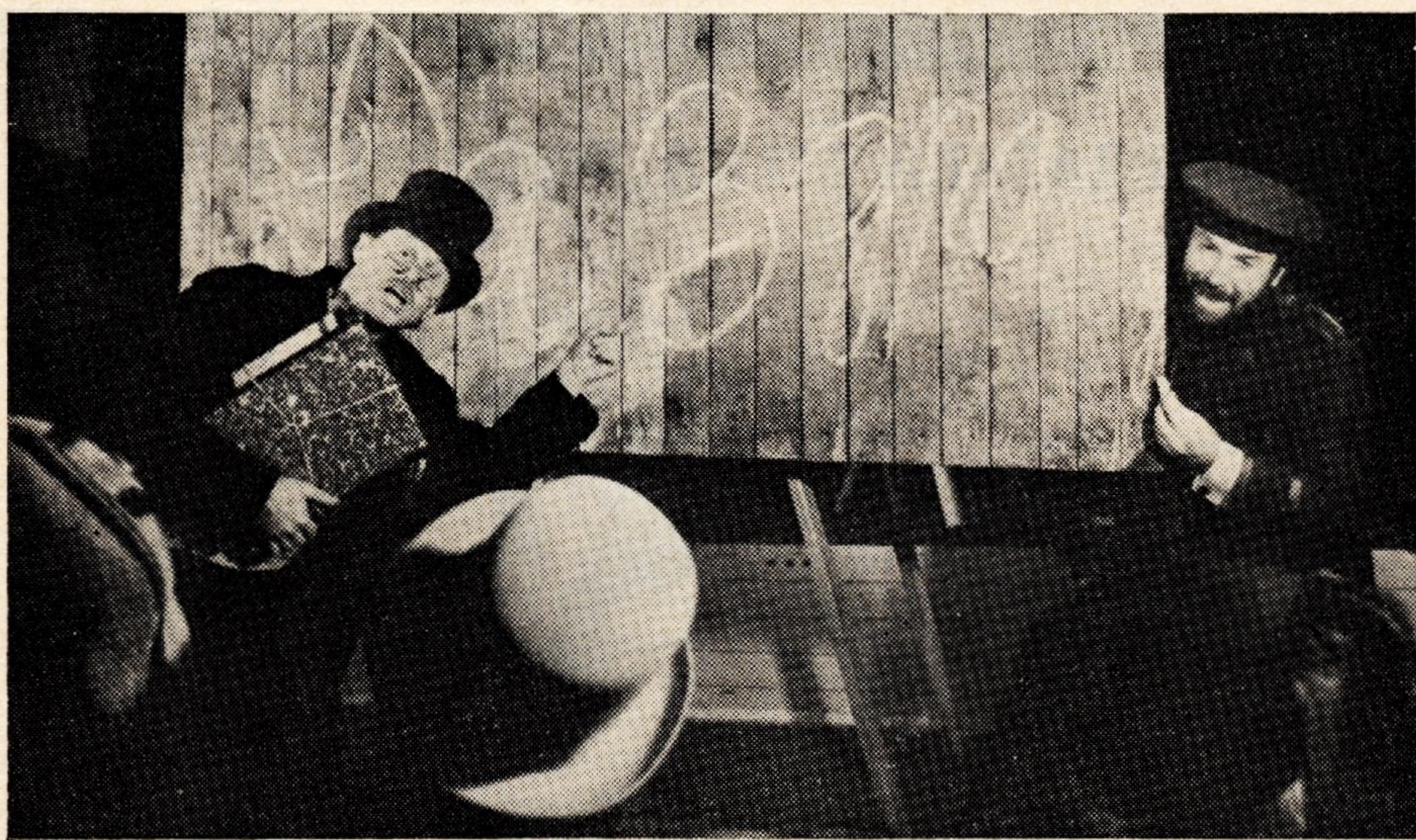


V roce 1990 se na Wintrově Rakovníku představilo Dividýlko ze Slaného hrou „Vyšetřování“ (případu podvodného revizora), která pochází z tvůrčí dílny Jiřího Šímy. Název napovídá, že jde o parafrázi na nesmrtelného Gogolova Revizora. Soubor získal Cenu za nejlepší inscenaci a byl doporučen k účasti na Jiráskův Hronov, kde nezklamal.

Letos se Dividýlko zaskvělo v konkursu, jehož prý se zúčastnilo na 300 divadelních souborů. Pořadatelé AITA/IATA z nominovaných sedmdesáti souborů všech kontinentů vybrali pouhých dvacet. Inscenace „Vyšetřování“ jela reprezentovat naši republiku na Světový festival 1991. Ve dnech 29. 6. — 6. 7. 1991 proběhl mezinárodní festival amatérského divadla v norském Haldenu. O cestě na sever jsem si povídal s „prezidentem“ Dividýlka Jiřím Šímou.

● Jak začala anabáze Dividýlka?

„První šok přišel ve Warnemünde při nalodění a od té doby jsme vlastně z šoků nevyšli. Projeli jsme částí Dánska, zastavili se v Kodani, kde jsme původně měli odehrát jedno představení, ale k tomu nedošlo. Hluboce nás zklamala výměna královské stráže, čekali jsme představení na profesionální úrovni a zatím jsme byli svědky ochotnické produkce plné nepřesností, pochybných improvizací a ty kostýmy, hanba mluvit. Druhý trajekt v pořadí z Helsingru do Helsingborku jsme zvládli s jistotou starých mořských vlků, mnozí dokonce bez zvracení.“



Vyšetřování (případu podvodného revizora), Dividýlko Slaný,
foto: K. Vidimský

● Na místě Vás už čekala slavobrána..

„Do Haldenu jsme dorazili časně ráno, na Nory patrně až příliš časně, protože město působilo dojmem, že bylo den předtím vyplněno nájezdnými Švédy. Nicméně po deváté nastal neuvěřitelný shon, ovšem organizovaný. Vyvěšovaly se vlajky, připevňovaly transparenty, lidé ve svátečním vycházeli do ulic. Ani ve snu nás nenapadlo, že náš příjezd vzbudí tolik pozornosti. Bylo to dojemné, také jsme to dávali všem Norům a Norkům najevo do okamžiku, kdy jsme zjistili, že kromě nás do Haldenu přibyla také královská rodina. Nu což, podělili jsme se s králem Haraldem o ovace, aby mu to nepřišlo líto.

Ubytování jsme byli v malebném penzionu v centru města, který mimo prázdnin sloužil studentům, kde všechno fungovalo, a kde i v kuchyňkách byly barevné televize do té doby, než jsme zjistili, že to jsou mikrovlnné trouby.“

● Dychtivý čtenář chce slyšet něco o představeních...

„Vlastní představení se odehrávala na třech místech — v místním divadle, v Remen-halle a Remen-aule, jinak v tělocvičně a aule místní školy s velkým Š. (U nás by se tomu mohly vyrovnat bývalé stranické sekretariáty.) Při nejlepší vůli se nedala všechna představení stihnout a tak jsme vybírali, tu lépe, tu hůře. Zklamáním pro nás bylo japonské představení (hráli Ionesca a dobře se při tom spalo), také Singapur byl tak pro Studio kamarád. Na druhé straně z těch exotičtějších se nám líbil Nový Zéland s pohybovým ztvárněním života protinožců, Indie s pojednáním o rozmarech boha Šivy. Zaujala zejména divadla evropská — Finové, Jugoslávci a Rusové a pochopitelně my. Jediní jsme hráli v poloaréně a jediní jsme navázali bezprostřední kontakt s publikem, částečně verbální, částečně manuální, odrazem če-

hož byly bezprostřední reakce početného publika, jehož jedinou chybou bylo, že nám častým potleskem a salvami smíchu bouralo temporytmus představení. Ale budiž. Hned po představení (hráli jsme dvakrát za sebou) jsme odráželi útoky nadšených diváků (v šatně) našim tradičním Yes, yes, well, well a sem tam oh nou. Podle gest jsme pochopili, že jsme zváni na různá místa zeměkoule. Bylo to dojemné.“

● Tvůj osobní tip?

„Mně byli nejbližší Finové černým humorem, naturalistickoabsurdněgroteskním herectvím. Rusové, to byl herecký koncert, naštěstí oproštěn od typicky ruského patosu a nakonec i jugoslávské Slovenské divadlo (jde o menšinu Slováků žijících v bývalé Jugoslávii). Šlo o expresivní pohybovou a nesmírně působivou záležitost.

Jinak s festivalem byly spojeny nejrůznější doprovodné akce, výstavy, koncerty, happeningy, exkurse, div. dílny atd. Měly jedno společné — bezchybnou organizaci, velkorysý pojetí, jako ostatně celý festival.“

● Jak dopadlo vystoupení Dividýlka ve velkém světě?

„Hodnocení mezinárodní poroty bylo jednoznačně kladné, pouze Angličan Anthony Cornish vyslovil přesvědčení, že by se s ruskými činovníky námi ztělesněnými patrně lépe ztotožnil, kdyby v jejich lahvích byla skutečná vodka. Naše představení viděl rovněž prezident belgického svazu Amatérského divadla a promptně nás pozval na Mezinárodní přehlídku amatérských divadel. Takže za dva týdny vyrážíme do Belgie. Problém bude v tom, že požadují, aby to, co jsme nyní horko těžko deklamovali v angličtině, zaznělo francouzsky.“

● Prozrad nějaké drobtý soukromého rázu.

„Naše milé hostesky nás vzaly jedno-

ho dne k moři, kde se většina z nás přesvědčila, že je kupodivu slané a teplé. Já jsem navíc zjistil, že vzácné jehličnany, které pěstují na své zahrádce a které jsem pořídil za hříšné peníze, zde rostou volně v té míře, jako u nás peťour a lebeda.

Haldenu vévodí dominanta — Fredrik-senova pevnost, nádherný areál, kde se odehrávala nejedna atrakce a také závěrečná grill-party. Lidé z města a okolí se sem sjíždějí s křesílky a slunečníky na rodinné pikniky, děti se tu prohánějí s draky, střílí se tu z děla poledne a je odsud přenádhernej pohled na město, moře, kuře a stavení. A tady proběhla ta závěrečná grill-party, setkání všech zúčastněných. Pivo, víno, cola a jídlo zdarma. Ovšem jídlo, to nebylo jídlo, to byly delikatesy, to vše na nekonečném, stále doplňovaném obloženém švédském, resp. norském stole, kde sis vzal, na cos měl chuť. Přesto jsme se nezachovali jako správní Češi, snědli jsme skutečně jenom to, co se do nás vešlo a nevšiml jsem si, že by někdo balil něco do novin. Jinak to byla i poslední příležitost k prezentaci, tak jsme tam všechny své nové přátele a známé potěšili sborovým zpěvem při mé harmonice. Škoda lásky a Ta slepička kropenatá zvedla osazenstvo ze sedadel a vrhla je do víru tance. Odjízďeli jsme domů rovnou odtud a neodjízďelo se nám s plnými žaludky lehkou.

Zajímavost — cestou domů jsme potkali až českého a německého celníka. Ve Skandinávii vymřeli. Na domácí půdě, byť v temné noci, nás přivítaly zástupy obětavých prostitutek. A smrad. Inu doma je doma. Já říkám, všude nejlíp, doma dobře nám tak. A na tom trvám setrvale.“

● Dotaz poslední. Kde jste vzali peníze na cestu?

„Ti, bez kterých by Norsko zůstalo pro Dividýlko pouhým snem, sponzoři. Bylo jich více, než jsme očekávali: nejštědrější a.s. Strojimport Praha, Bateria Slaný, Městský úřad Slaný, Ekontrans Moravia a firma emigranta Milana Davida. Za jejich podporu jsme jim po celou dobu zprostředkovávali reklamu — nápisy na autobusu, letáky, zmínka na programech a v televizních šotek v norské i čs. televizi.“

Jaroslav Schnerch



DRUHÁ PRAŽSKÁ DÍLNA ZYGMUNTA MOLIKY



Kdo se zajímá o netradiční divadelní formy, o tzv. pohybové divadlo, o divadlo syrovosti, krutosti, pravdivosti (ve smyslu výrazové autenticity), neboli dnešním slovníkem řečeno o tzv. alternativní divadlo, nemůže v dějinách divadla pominout několik osobností — Antonina Artauda, Petera Brooka, Jerzy Grotowského, Eugenia Barbu, Tatsumi Hijikatu a jím iniciovaný taneční styl butó a jistě mnohé další. Od Antonina Artauda se odvíjí neobyčejně silná a životná divadelní větev, která je inspirativní zvláště pro mladé divadelníky — ale také výtvarníky a vůbec lidi, hledající svébytnou, autentickou tvorbu, kteří nejsou zatíženi (ve smyslu omezení) evropskou divadelní tradicí 19. století, reprezentovanou u nás hlavně kamennými divadly.

Seznámit se s těmito netradičními směry a pokusit se je blíže poznat není a nebylo pro československé diváky a herce téměř možné. Divadla experimentující tímto směrem u nás nebyla (Provázek a Ha-divadlo šly jinými cestami, takže snad jen Václav Martínek a Nina Vangeli se svými soubory a pak Hubert Krejčí) a dodnes nejsou. Je to způsobeno — podle mého názoru — spíše než politickými důvody (viz ostatně rozkvět tohoto divadla v Polsku) silným konzervatismem českého i slovenského lidu divadelního, který způsobuje, že mladí umělci toužící propadnout tvorbě jako „moru“ se orientují spíše na rockovou hudbu nebo výtvarné umění a teprve později objevují i divadlo (Knížák, Ruller, Chadima, Kocáb, Šůcha ...).

Existence ruské skupiny Děrevo v divadelním studiu v Praze na Rampě (rozhovor s jejím vedoucím jsme přinesli v AS č. 5), vznik Martincova souboru „M“ v Českých Budějovicích a v neposlední řadě častější pohybové dílny zahraničních umělců by mohly konečně rozhýbat stojaté hladiny alternativního divadla i u nás.

Jedním z těch, kteří se o to — v rámci svých možností a schopností — snaží, je Alexej Pernica. Před třemi lety byl jedním z iniciátorů kursu pohybového divadla při Lidové konzervatoři v Praze, loni i letos pozval do Prahy — v rámci téže iniciativy — polského herce a dnes již i pedagoga Zygmunta Molika, jedno-

ho ze zakládajících členů proslulého Laboratoria Jerzyho Grotowského. Molik je snad jedním z Grotowského spolupracovníků, který aktivně předává divadelní zkušenosti, získané během experimentů tohoto divadla v 60. a 70. letech. I proto je setkání s ním a poznání výsledků jeho práce vzácné a i pro zkušenějšího divadelníka přínosné.

Dílny Zygmunta Molika v Praze ve dnech 25.—30. srpna 1991 se zúčastnilo devatenáct lidí — z Prahy, Brna, Bratislavy, Českého Těšína a Pardubic. Vedle začátečníků také studenti JAMU, několik zkušenějších ochotníků z oblasti alternativních scén a profesorka Jana Pilátová, která nejenže se aktivně zúčastnila všech cvičení, ale ještě Molikovy příkazy překládala z polštiny do češtiny a připravila improvizovanou přednášku o Jerzy Grotowském. Náleží jí za to vřelý dík a můj obdiv. Dílny Zygmunta Molika (jako třeba dílny Adasinského z Děřeva) se ve světě neúčastní pouze divadelníci. Navštěvují je lidé mnoha profesí, a to proto, že tyto dílny pomáhají člověku hledat a nalézat jeho osobnost, specifičnost, identitu. Svým dosahem jsou tedy adekvátní józe i jiným asijským psychofyzickým cvičením, ale tím, že vyžadují tvořivou aktivitu nezávislou na učiteli, je zároveň přesahují (nebo spíše směřují jinam). Záleží na každém, kudy a jak se vydá, jak je ochoten překračovat vlastní bariéry a otevírat se novým, neznámým a tedy zdánlivě nebezpečným horizontům.

Jak tedy vypadá Molikova dílna? Její základní struktura je zřejmě neměnná (soudím na základě letošní a loňské zkušenosti). Na počátku (zhruba první dva dny) naučí Molik své žáky základní pohybové abecedě, kterou pak rozpracovává a různými směry využívá. Jsou to zcela jednoduché základní divadelní pohyby a gesta. Prvořadým úkolem je, aby všechny vycházely z pohybového centra — jakýkoli pohyb rukou, nohou, hlavy, pád, poskok nebo později chůze a pohybové improvizace. Je třeba dávat si pozor zvláště na dvě věci — pohyb nohou a pohyb trupu. Evropský herec totiž inklinuje k výrazné gestikulaci a mimice, přičemž právě na nohy a trup zapomíná. Molik vždy sledoval, zda i při pouhém



stání se tělo neznatelně hýbe a naopak, zda i při nejvypjatější expresi není některá část těla (často to bývaly nohy) „mrtvá“, tedy nehybná, bez napětí.

Tělo rozhýbává a život mu dává dech. Molik se po celou dílnu snažil, aby se herec naučil pohybem na dech reagovat a vlastně i dechem tělo ovládat. Herci stáli v klidných pozicích, dívali se na listy stromů za okny a měli na tento pohyb neznatelně reagovat. Znamenalo to poddat se vlastnímu dechu a naučit se vnímat i ty nejjemnější vnitřní i vnější impulsy.

Spojení dechu a pohybu učí Molik i jinak. Zadá dynamický pohyb, při kterém se herec zadýchá, když pak na Molikův příkaz pohyb zpomalí a začne ho kultivovat a ovládat, zcela spontánně se tělo poddá rytmu dechu. Jak Molik při dílně řekl, většinu cvičení začíná právě těmito dynamickými rozcvíčkami, letos však v Praze volil jinou možnost. Líbily se mu prý stromy za oknem a slunce, které je prosvětlovalo...

Během dalších dvou až tří dnů učí Molik přidávat k pohybu hlas. Zprvu nechává herce ozvučovat dech bez toho, aby vznikající tón nějak ovládal. Jde mu o to, aby měl herec otevřený dechový sloupec a aby tón nijak neškrtl. K tomu slouží i speciální cviky, které Molik používá — leh na zem a pozvolné (při výdechu) otáčení trupem, zavěšení se na baletní tyč a ozvučování napínajícího se těla, klek v „kočičí“ poloze a zvučení při současném protitahu rukou a trupu apod. „Nechci slyšet váš hlas, ale zvuk vašeho těla“, říkal Molik. Takto získaný pocit, co je „otevřený tón“, se pak Molik snaží převést do pohybových improvizací. Herci při nich zprvu využívají dříve naučené pohybové abecedy (tyto pohyby jsou k propojení hlasu a pohybu skutečně neobyčejně vhodné), postupně — jak se osmělují — nacházejí i vlastní pohybové vzorce a začínají individuálně improvizovat. V těchto fázích dílny Molik herce pečlivě sleduje i během improvizace je nenápadně opravuje (většinou tak, že se sám přidá a ukáže tak, jak by se měl herec lépe hlasu poddat nebo jak by měl hlas více otevřít — v podstatě hledá vždy v pohybu nějaký protitah) a vede je k objevování jejich předtím často netušené výrazové i pocitové autenticity.

Zde je na místě zmínit se o technice výdechu a nádechu. Molik totiž používá zcela opačný systém než Marta Graham a jeho technika je odlišná i od dechové techniky tradičních asijských divadel nebo kabuki. Nádech u Molika je velmi rychlý a nebývá intenzivní, v podstatě kontrakce, výdech je dlouhý a plný napětí (tedy obráceně než u Marty Graham — tam je výdech v kontrakci a nádech v pohybu). Herec se stále snaží, aby pohyb i hlas byly plynulé, aby je nádech nepřerušil (to je jiné než v nó nebo kabuki, kde nádech je většinou v pohybu i hlase výrazný) a pokud chce herec měnit výšku tónu, měl by to dělat během výdechu. Tato technika působila účastníkům dílny velké problémy. Chyby

dělali zvláště v nedostatečné plynulosti hlasu a pohybu vzhledem k dechu a v přílišném zapojování fyzické síly, což se projevovalo jak na hlase, tak na rychlém vyčerpání.

Tím vlastně začínala herecká divadelní práce. Molik se teprve teď zaměřoval na čistotu tónu, snažil se podněcovat hereckou tvořivost a současně učil citlivosti na hereckou souhru. Chtěl, aby herec vnímal proud hlasů, který skupina vytváří, a učil ho rozlišovat, kdy je tento proud čistý a kdy falešný. „Vaše hlasy jsou řeka, která chvílemi vytryskne v divoký proud, občas někde vznikne samostatný vír a občas zas řeka spočine v tiiché zátočině. Je to živá řeka a jako takovou ji musíte vnímat. Není to skřípající stroj.“

Poslední dny věnoval Molik individuálním improvizacím. Každému jedinci připomněl část pohybové akce, kterou někdy nevědomky použil a chtěl po něm, aby tuto akci se stejným pocitem a výrazem zopakoval. „Nic sice nelze zopakovat, ale vždy se lze vrátit“, říkal. Do této pohybové improvizace pak herec zapojoval text nebo píseň, kterou si dopředu připravil. Molik ho učil nacházet adekvátní rytmus, hledat hlasovou intenzitu a hloubku, výšku či plnost tónu. Zde již záleželo na každém jedinci, jak se dokázal oprostít od intelektuálního obsahu textu a přenést ho do hereckého (hlasového a pohybového) výrazu. Některým se to vůbec nedařilo, mnozí byli příliš uzavření nebo textem zablokovaní a jen nemnoha se podařilo vytvořit autentický a přitom dostatečně svobodný divadelní tvar. A nemusel být jen vášnivě expresivní, jak je u nás Grotowský někdy nepřesně chápán, ale i jemný a klidný. V těchto improvizacích hodně záleželo na důkladné znalosti textu — mohl se totiž na něj přestavět soustředit, neboť je spolu s tělem cele oddán pohybovým a dechovým energiím a rytmy (odtud častá zapomínání i krátké básně).

Dílna skončila jakoby uprostřed práce. Divadelní prvky, první samostatné kroky teprve herci nalézali. Základy však již začínali chápat a budou-li mít zájem, mohou je samostatně rozvíjet. Takto pracuje například zajímavá amatérská skupina z Pardubic Jumping Hamada Theatre nebo pražská Alternativní scéna pohybového divadla. Příští rok ve stejnou dobu by měla mít Molikova dílna v Praze třetí pokračování. Údajně by se ještě víc měla zaměřit na hereckou práci. Je však třeba, aby na ni přišli herci, kteří jsou s Molikovou technikou v zásadě obeznámeni a kteří mají konkrétní představu, co chtějí hrát a co chtějí sdělovat. Neboť — jak jsem si na dílně všiml — to mnoha zájemcům o divadlo jasné není. Takoví jsou v tomto stylu divadla nešťastní, nespokojení a bezbranní. Tento styl divadelní tvorby vyžaduje tvořivost, vyhraněnost, umělecké a životní přesvědčení, názor, osobnost. Neboť — jak píše Antonin Artaud — toto divadlo je mor.

Vladimír Hudec

Odvážný ediční počín

Pijeme číši života
s očima zavřenýma,
číše má hrany ze zlata
a naše slzy jí má.

Když máme času pramálo
a v odvíjené přízi
je všechno, co nás zklamalo,
šupiny z očí zmizí.

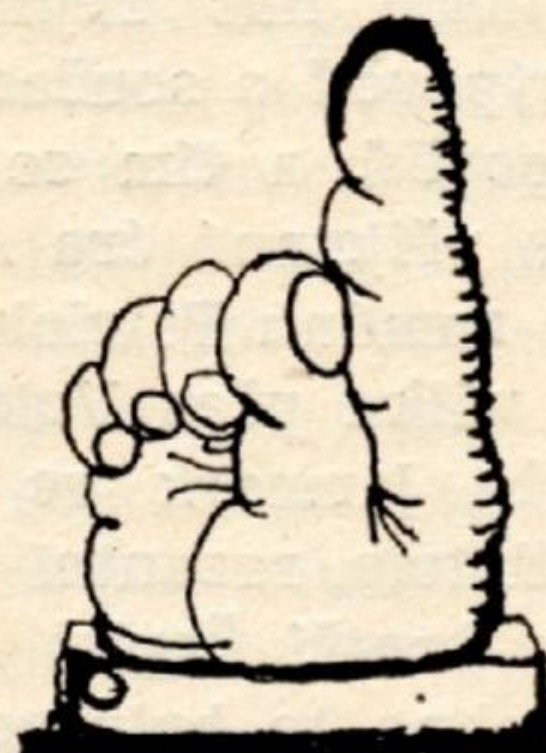
Vidíme hlouběji a dál
a poznáváme plaše,
nápoj se na rtech jenom zdál
a číš nebyla naše.

Líbí? Jestli ano, není divu. Autorem je Michail Jurjevič Lermontov, kniha, z které jsem to opsal, se jmenuje Bludný kruh a přeložila a uspořádala ji Zdenka Bergrová. Jako pravděpodobně jedinou básnickou sbírku ruského autora ji v letošním roce vydalo nakladatelství Astra pro Českou koordináční radu Společnosti přátel národů Sovětského svazu. Proto „odvážný ediční počín“. Poezie, ještě k tomu ruská a jakási starostrukturální organizace.

No ano. Je to poezie. Kvalitní lyrika. Snažili se nám ve škole všechny zošklivit — Puškina, Lermontova i Majakovského, ale oni dobrými básníky zůstali. Ruské je to taky. Ale Rusové za to nemohou, že nám je sovětské komunisty zhnusili. A ono je to i to SČSP. Ale ten nový název má už přece jenom jiného ducha. A ten duch je po moskevském trapném pokusu o převrat zase jiný než předtím. Chci tu jen upozornit, že po letech přehlacenosti autory z oblastí na východ od bratrského Slovenska vychází vlastně objevený výbor z díla jednoho z klasiků tohoto teritoria. Osudem spřízněn s Wolkerem i Ortenem, předstupuje před nás konečně v adekvátní formě (brožované, 1.000 výtisků, 25,— Kčs) veliký ruský básník. A byla to ta „starostrukturální organizace“, která ze všeho, co mohla, vydala právě poezii. A to je třeba ocenit. Třeba i objednávkou na adresu:

ČKR SPNSS
Opletalova 41
110 00 Praha 1

jx



Mám rád divadlo, které nenechá člověka chladným

Milana Schejbala jistě není třeba čtenářům Amatérské scény představovat. Jen pro ty, kterým to dosud uniklo, připomínáme, že Milan změnil roli — ze špičkového amatéra se stal profesionálním režisérem. O tom a o mnohém jiném jsme si povídali na sklonku září v redakci.

● Amatérský divadelník Milan Schejbal byl a je neodmyslitelně spojen s Anebdivadlem. A tak začneme odtud. Jak to vlastně tenkrát bylo?

M. S.: Anebdivadlo vzniklo nějak kolem roku 1978 jako parta mladých lidí, studentů vysokých škol, spojených stejným názorem na divadlo. Tenkrát s námi začali spolupracovat i někteří studenti DAMU, de facto si na nás ověřovali postupy ze školy. Nám se to moc nelíbilo, a tak jsme jako reakci na to vytvořili Anebdivadlo. Aneb- jsme chápali jako něco alternativního, spíš ve smyslu divadelní poetiky než jen jako slovní přesmýčku. A taky jsme začali dělat divadlo trochu jiné než do té doby, to jest hlavně divadlo autorské, a to nejen v rovině scénáře, ale i ve výtvarné, režijní i herecké práci.

● Jak jste chápali autorskou tvorbu v režijní práci? Existuje vůbec v praxi možnost kolektivní režie? A v herecké práci?

M. S.: Osobně si myslím, že kolektivní režie je nesmysl a že vůbec demokracie v divadle je věc ošidná. My jsme si se slovem demokracie pohrávali v divadle asi pět let a skončilo to výsměchem, zjištěním, že demokracie v divadle nefunguje. Nejde to. Jsem o tom přesvědčen. Jak říkali V+W, demokracie v divadle je nesmysl. Vždycky existuje někdo, kdo nakonec rozhodne. U nás kolektivnost spočívala v tom, že jsme se hádali o věci, diskutovali, ale ve finále vždycky jeden člověk rozhodl.

● Takže ne demokracie, ale osvícený absolutismus?

M. S.: Ano, to je přesný. No a v té herecké složce se autorská práce promítá do té krásné oscilace mezi — podle Zicha — dramatickou osobou a dramatickou postavou, mezi rolí a osobní výpovědí herce. Osobnost herce jako člověka zasazeného do kontextu doby i společnosti signalizuje výpověď. Generační výpověď. My jsme byli generační divadlo — a v tom byly naše přednosti i slabiny.

● Ale vraťme se k Anebdivadlu.

M. S.: Začínalo nás zajímat divadlo, které nese výpověď o současnosti, nemilosrdnou výpověď, a tím se začala formovat docela příjemná éra Anebdivadla. Od adaptace románu Patricka Raina Jak jsem vyhrál válku přes Voltairova Candida, Hacksův Jarmark ve Voloprtech, Hrabalovy Pábitelé, razantní úpravu Adama stvořitele bratří Čapků až k Lorenzacciioví. Všechno to byly velmi zásadní

úpravy počínající u textu a končící scénickým ztvárněním. V té době už jsme měli určité divácké zázemí, diváci s námi byli generačně spjatí, což pokládám za dost podstatný rys naší tvorby. A pak přišlo logické vyčerpání, které čeká každé generační divadlo. Když v druhé polovině 80. let přicházely soubory typu Petra Lébla, tak my už jsme těm dvacetiletým nedokázali říct to, co chtěli slyšet. My jsme byli spřízněni spíš s vodňanskou Šupinou F. Zborníka, s Luďkem Richtermem, s těmi, kdo nastupovali na začátku 80. let. A ta generační výpověď se pochopitelně vyčerpala. Naštěstí jsme si to včas uvědomili a naneštěstí se nám nepodařilo proměnit generační výpověď ve výpověď dá se říct, občanskou, která po ní zákonitě měla přijít. Ukázaly se jisté limity, předpokládalo to daleko vybavenější soubor po všech stránkách. Z přátelství i jisté setrvačnosti jsme ještě udělali pár inscenací, tu méně, tu více zdařilých, ale ke konci 80. let už to šlo k závěru. Pak přišla revoluce a urychlila rozpad. Sedli jsme si a velmi otevřeně si popovídali o tom, jestli má smysl pokračovat nebo ne. Musím říct, že to bylo strašně fajn v tom smyslu, že jsme se velmi upřímně a přátelsky dohodli, že dál pokračovat nebudeme. Ale ono je to všechno ještě složitější. Když soubor dosáhne na amatérském poli všech vrcholů, kterých dosáhnout mohl, je těžké lidi motivovat. My jsme dosáhli Hronova, jezdili na FEMAD, procestovali jsme celou Evropu — a co dál? To je úskalí všech souborů.

● Jaká cesta vedla amatéra k profesionálnímu režisérovi?

M. S.: Divadlo jsem začal dělat už na filozofické fakultě. No a pak — ať to zní sebehloupěji a sentimentálněji — mě okouzlo a já jsem mu propadl. Koníček se začal stávat čím dál víc zaměstnáním, a protože mě to neuvěřitelně bavilo a divadlo mi imponovalo, chtěl jsem proniknout do všech jeho tajů. Takže jsem například jeden čas chodil na všechna představení v Praze jako šílenec a učil se, co je na nich dobře a co špatně. Pak jsem začal pracovat v Žižkovském divadle, kam jezdil ústecký Činoherák, Brňáci s Bolkem Polívkou, hrála tam Ypsilonka... to mě samozřejmě formovalo. Jezdil jsem na nejrůznější vzdělávací akce a pak mě dobří přátelé vybídli, abych si udělal DAMU, že prý první ročník bude přejímat pan profesor Jaroslav Vostrý. Tak jsem to zkusil a oni mě vzali. Jaroslav Vostrý se skutečně stal mým pedagogem a dal mi strašně moc, tolik jako v životě nikdo, já jsem žádného takového kantora od dětství nezažil. Byl schopný učit všechno — teorii i praxi. A přitom s námi jednal naprosto partnersky, jako s kolegy, ne jako s žáky, kteří nic neumějí. Ale nevedl nás za ru-

čičku, nechal nás samostatně pracovat a přitom nás formoval. Dokázal rozpoznat, kam kdo z nás směřuje, a tím směrem ho vedl. A ještě něco — měl na nás i velký morální vliv. Na jeho hodinách neexistovali zakázaní a nezakázaní autoři, ale pozor! — zároveň ani disidentství jako samozřejmá kvalifikace, u něj existovala pouze kvalita — a to bylo v těch letech vzácné. A je ostatně i dneska. — V době studia jsem pracoval na Žižkově a s Anebdivadlem, hráli jsme na Chmelnici, poslední inscenací, kdy už jsme cítili, že bychom měli zkusit něco jiného, byl Bulgakovův Purpurový ostrov.

● A jaký byl start profesionálního režiséra?

M. S.: Už na škole jsem dostával nabídky, ale odmítal jsem je, protože jsem chtěl dokončit školu. Skončil jsem v červnu 1990 a hned na podzim jsem začal režírovat v Kolíně. Byla to pohádka F. Pavlíčka Tři zlaté vlasy děda Vševěda. Nikdy předtím jsem pohádku nedělal a taky jsem k tomu přistoupil jako k regulérní inscenaci, žádné ulevování a shovívavost, jak se tak pohádky na oblasti studují. Myslím, že se to vyplatilo a že to dopadlo docela dobře. Po jedné z generálek mi ředitel nabídl angažmá i nastoupil jsem do Kolína, poté přišel nový ředitel, takže jsem zase odešel. Je to škoda, rýsovala se tam zajímavá práce na zajímavých titulech s fajn lidmi. Nicméně řada mladých herců pak odešla do Příbrami za Petrem Novotným, kde se objevila možnost vytvořit nový soubor a vlastně i nové divadlo. Petr mi nabídl spolupráci a po všech peripetiích jsem přikývl na půl úvazku s tím, že tam mám dvě komedie do sezóny. Začal jsem zkoušet Voltairova Candida, o druhém titulu zatím není rozhodnuto. Candida studujeme pro malé studiové divadlo (pro 150 lidí), které vzniklo adaptací loutkové scény. Kromě těch dvou režii připravuju v Příbrami ještě různé jiné aktivity, teď například dětský den, kdy bude divadlo otevřené dětem a bude pro ně přichystaná řada atrakcí včetně té největší — možnosti nastudovat a zahrát si pohádku. Potom budu dělat vánoční pořad, Petr Novotný večer pro nezaměstnané a ještě jeden večer. V Příbrami je nezbytně nutné oživit společenský život. Vůbec ta naše snaha — spolu s námi se na tom všem podílí ještě Hanka Ižófová a Martin Kurel jako výtvarník — je vlastně pokus vytáhnout příbramské divadlo z popela. Na rozdíl od jiných měst bylo tady divadlo značně ve srabu a my se pokoušíme trochu o nemožné. Ale řekli jsme si, že ten risk podstoupíme a za rok si řekneme, jestli v tom budeme pokračovat nebo se rozejdeme. Minimálně se za ten rok ukáže, komu jde opravdu o divadlo a komu jen o angažmá. Přístup města je vstřícný, o osvícenosti místních radních svědčí například fakt, že divadlu vytýkají malou intelektuálnost. No kde se vám to dneska stane?

● A co tvá spolupráce s Mostem? Slyšely jsme o úspěšné premiéře...

M. S.: Nabídka z Mostu mě potěšila,



M. Frayn: Bez roucha, DP Most, foto: P. Štoll

mám tam řadu kamarádů, je tam dobrý soubor, navíc Fraynova hra je skvělý titul, mistrně napsaná komedie, která vyžaduje naprostou přesnost a smysl pro pointu, takže nám dala i zabrat. Ale byla to krásná práce. Navíc je to první titul z nové řady předplatného, kterou se v Mostě pokoušejí oživit návštěvnost, inscenuje se to celé na jevišti i s diváky, na velké točně, která se otáčí, takže divák nahlédne i do zákulisí. Měl jsem trochu obavy, jestli to není titul jen pro divadelníky, ale teď po premiéře mě nejvíc potěšil fakt, že už třetí repríza na volnou kasu je vyprodaná. To dneska není vůbec samozřejmé. Moc mě to těší.

● A další nabídky?

M. S.: Čeká mě práce v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, nabídl mi ji Petr Poledňák, jehož práce si vážím. Dělá totiž divadlo, které mám rád. Divadlo, které nenechá člověka chladným. Můžu souhlasit nebo nesouhlasit, ale není to divadlo, že bych si druhý den nedokázal vzpomenout, jestli jsem byl v hospodě nebo v divadle. Tak to ne. V Ústí mám režirovat Dürrenmattova Franka V., a to je titul i autor, který mě nesmírně zajímá a těším se na to.

● Milane a co amatéři?

M. S.: K amatérskému divadlu mám pochopitelně hluboký vztah, mám mezi amatéry řadu skutečných přátel, velmi cenných lidí, kterých si vážím. Ale jestli

chci dělat tu práci, kterou jsem začal, smysluplně a poctivě, nezbude mi v nejbližší době na amatérské divadlo moc času. Budu ho samozřejmě sledovat dál, budu jezdit na přehlídky a ne jen jako člen porot, protože vždycky platilo, že chytrí profesionálové se učili od dobrých amatérů a naopak. Chci se od nich učit, od těch nynějších dvacetiletých, kteří maximálně reflektují současnou dobu. Jezdím léta na vzdělávací akce, nejdřív jako žák, pak i v roli pedagoga a budu jezdit dál. Omlouvám se, že na amatérské divadlo nebudu mít tolik času, ale rozhodně mu zůstanu věrný. A kdykoli mě někdo požádá o pomoc, rád pomůžu.

Věříme a za amatéry děkujeme. A na té profesionální dráze přejeme „zlom vaz!“

rh + vk

Milan Schejbal v Mostě

Kouzelná, zejména pro divadelníky vděčná Fraynova komedie BEZ ROUCHA (v Mostě ji uvádějí v Kořánově překladu s dalším podtitulem Za scénou, ale známe ji také jako Sardinky na scénu!) zahájila šťastně novou sezónu v Městském divadle v Mostě.

Jednou ze svých prvních profesionálních režii se zde prezentoval zkušený amatérský divadelník MILAN SCHEJBAL — a můžu s klidným svědomím konstatovat, že velmi dobře, inteligentně a skutečně profesionálně.

Dvouapůlhodinová komedie je mimořádně náročná na precizní souhru všech zúčastněných a až na drobnější nevyváženosti v druhé části inscenace věnovali herci maximální péči tomu, aby invenční režie v jejich realizaci opravdu vyšla. Lze pochválit celý ansámbl. Mimořádně zaujali Karel Nonner, Patrik Jílek, Jaroslava Zimová, Iveta Roučková a Hana Seidlová, ale i paní nápovědka Helena Jandíková v roli Nápovědky.

Hraje se na jevišti, kde sedí i diváci, kteří zažijí mírný šok, když se s nimi po prvním jednání „hlediště“ otočí. Scéna i zákulisí nejmenovaného anglického divadla, kde se vše odehrává, stojí na točně. A tentokrát se tedy neotáčejí herci, ale diváci a je to pro ně příjemné vzrušení. Představení se líbí, což početné mostecké publikum dokáže dát najevo — vzájemný kontakt herců a diváků tedy funguje jako v některé z malých studiových scén. Připomeňme ještě i další spolupracovníky M. Schejbala — autora výpravy arch. Pavla Zikmunda a dramaturgyni Kateřinu Fixovou. Blahopřeju!

(mb)

KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945 — VII.

Postsorela

V druhé polovině 50. let se česká společnost (a hlavně řadoví komunisté) chtěla vyrovnat se stalinistickým režimem po roce 1948, každý se svým podílem na něm, respektive s rolí, která mu v této tragické grotesce byla přidělena. Trauma politických represí (a v této chvíli zdaleka ne úplně známých) se stalo ústřední otázkou doby a tím i základním tématem tehdejšího umění, především literatury, divadla a filmu. V dramatu toto téma poprvé přinesla skupinka her **Milana Jariše, Pavla Kohouta a Františka Pavlíčka**.

Jestliže jsem tyto hry označil možná příliš pejorativně za „postsorelu“, pak proto, že sice poprvé narušily kánon socialistického realismu reportážních a výrobních her, ale nadále respektovaly (a nemohly v této chvíli jinak) ideologickou podstatu a funkci agitačního umění. Jejich autoři kladli nové otázky a na řadu dosud tabuizovaných problémů nabízelí nové odpovědi v duchu prvních stranických reformátorů jako vnitřní opozice, která nevypověděla stranickou poslušnost, naopak se dovolávala původních ideálů svobody a humanity socialistické společnosti a poměřovala jimi existující režim.

Na konci minulého pokračování jsme zmínili vůbec první z těchto reformních textů, Stehlíkovu hru *Nositelé řádu*, která proti následujícím ještě v zásadě dodržela i schéma výrobních her a její závěr byl naprosto smířlivý. Ostroou kritiku poměrů také přinesla po dlouhé době první satira **Skandál v obrazárně** Václava Jelínka (1953), dokonce už s motivy typickými pro pozdější první hry V. Havla — byrokracie a fráze. Ale nového ducha do dramatu vnesly až reformní snahy z pera přesvědčených komunistů, kteří už nesdíleli slepou naivitu s nejmladšími poúnorovými nadšenci a konjunkturálními pisálky. Ostatně někteří z nich o předválečných praktikách Kominterny a moskevského vedení museli vědět své.

To platí hlavně pro **Milana Jariše** (nar. 1913, občanským jménem Milan Ležák), který prošel typickou univerzitou českého proletářského intelektuála: pocházel z chudé valašské rodiny, po vyučení sazečem ho postihla nezaměstnanost za krize 30. let, od mládí organizoval komсомol a byl redaktorem *Mladé gardy*, od roku 1935 byl dokonce redaktorem *Rudého práva* a přispěvatelem řady levicových listů; na přelomu druhé republiky a protektorátu byl poprvé vězněn, léta 1942-5 prožil v koncentračním táboře Mauthausen. Po válce byl až do konce 50. let redaktorem různých novin a časopisů a poté se začal živit výhradně literaturou. Pro dokreslení portrétu dodejme, že na-

psal i dobové politické brožury, např. životopis K. Gottwalda k jeho zvolení prezidentem „... a historie šla s ním“ (1948) a popularizační historii dělnického hnutí „Dědicové světa“ (1950).

Prožitek krize první republiky, okupace a koncentráku určil jeho životní téma. Hned knižní debut povídek „Oni přijdou“ (1948) zaujal na jedné straně střízlivou autenticitou prožitku a na druhé straně ho kritika mohla právem pochválit za přesvědčivě argumentovanou komunistickou angažovanost (na motivy této sbírky napsal scénář k filmu *Přežil jsem svou smrt*, 1960). Stejně rysy měla i Jarišova první hra **Patnáctý březen** (prem. 1950 v Ostravě): malá vojenská posádka neuzná kapitulaci a postaví se pod velením komunisty desátníka Říhy na odpor německé okupační přesile. Přepřacovaná verze pod názvem **Přísaha** (prem. 1953 v Divadle Čs. armády na Vinohradech, též film *Neporažení*, 1956) už zdůraznila ideologický konflikt o pojetí armády a v armádním divadle se proměnila v politické školení mužstva.

Ohlas tato hra vyvolala ovšem i pokusem vytvořit uprostřed záplavy reportážních a žánrových obrázků ze současnosti velké hrdinské drama. Svůj pokus i s tématem ohrožení národní existence Němci zopakoval v historickém veršovaném (!) dramatu **Boleslav I.** (též pod názvem *Boleslav Ukrutný*, prem. v Realistickém divadle, 1953), které do jisté míry předznamenalo prvotinu Josefa Topola *Půlnoční vítr* (1955) — obě veršované hry z úsvitu českých dějin nemohou nepřipomenout úsilí obrozenců o velkou historickou tragédii jako nejvyšší dramatický útvar. Jarišova hra přitom byla polemikou se svatováclavskou legendou a Boleslavovu bratrovraždu schvalovala jako součást nutné obrany národa s mečem v ruce. Jarišův odpor vůči Němcům je pochopitelný, i když dnes nepřijatelný, ale nemá tak daleko třeba od pozdější hry L. Aškenazyho *Host*: tam se toto téma objeví jako odpor (a trochu závist) vůči německému hospodářskému vzestupu, který jakoby od počátku 60. let začal revidovat „spravedlivý“ výsledek války.

V přelomové hře **Inteligenti** (prem. v ÚDČA na Vinohradech, 1955) však Jariš jako první začal zkoumat nové trauma své generace, problém etické a morální zodpovědnosti za stav české společnosti, za její křivdy a příští osudy. Zároveň se jako první zásadně rozešel s poetikou sorely, už provokativním názvem a prostředím kliniky (z téže doby je i *Pacient 113 P. Karvaše*), které vystřídal výrobní haly a družstevní lány.

Jednoduchá fabule je tu sevřena do pěti hutných krátkých dějství a komplikována řadou vedlejších dějových motivů různých postav — to spolu s jednotou děje (odehraje se v průběhu čtyřadvaceti hodin) už předjímá hrubínovskou básnickou dramatiku.

Mladá lékařka Zdena Kalistová byla kádrově postižena pro emigraci svého muže v roce 1948, nyní se přičiněním přednosty kliniky profesora Martínka vrací do odborné práce (přes odpor zdejší stranické kádřovačky doktorky Šrůtkové) a dokonce pracuje na vývoji nového narkotizačního plynu. Její muž se vrací ilegálně jako diverzant, nepodaří se mu však přemluvit ke spolupráci profesora Martínka ani nezíská svou ženu pro emigraci a pro vývoz výsledku výzkumu. Tahle trochu detektivní zápletka však není důležitá, podstatné je, že vytvoří nový tlak na Kalistovou, která situaci vyřeší sebevraždou a zároveň vraždou svého muže právě narkotizačním plynem a položí pozůstalým naléhavou otázku: kdo je vinen jejím nešťastným životem a smrtí? Poslední repliky hry jsou všeobecným obviňováním a hlavně sebeobviňováním, hledáním lidských chyb konkrétních postav, když zodpovědnost za tragédii se měla hledat ve společenském systému. Poprvé se tu objevila dosud tabuizovaná témata: zvláště citlivá byla v této době otázka poúnorové emigrace a třídní represe (kádrování) za vinu příbuzných, kvality zřízení tu v dosud neslýchaných dialozích posuzovali dva pacienti — básník (!), alkoholik (!!) a poslední bohém (!!!) Sehnout s bývalým živnostníkem (!) Dědou (jakýmsi předchůdcem Vacha ze Srpnové neděle), problém viny a trestu zasáhl i postavu lékaře Vávry, který musí operovat udušávané své ženy (zemřela pak v koncentráku), atd. Proti dosavadní ilustraci historicky nutného vývoje podle triviálních příruček tu měl poprvé autor zájem o konkrétní (a často velmi netypické) osudy lidí. Dialogy už nezůstaly jenom odposlouchanými rádoby realistickými replikami, ale přes konverzační stylizaci především hutně formulovaly diskutované problémy, v dlouhých narativních pasážích informovaly o prehistorii příběhu a postav, občas najdeme náznaky podtextu v duchu pozdějších básnických her. Dobová kritika proto dospěla k názoru, že Jarišův text je příliš knižní a že neodpovídá pravděpodobnosti — odtud byly výhrady i vůči závěru, ovšem nejvíce tu zjevně vadila nekompromisnost tragédie, která poprvé důsledně odmítla smířlivé gesto happy endu. Hra pochopitelně vyvolala společenskou polemiku a také pokusy o cenzurní zásah.

Jarišova schizofrenie schopnosti vidět reálný stav věci, ale zároveň neuškodit myšlence komunismu, zjevně přispěla k přepracování hry (pod vlivem výsledků XX. sjezdu KSSS): Kalista se tu změnil na nevinně odsouzeného komunistu (!) a krátce po smrti své ženy se vrátil rehabilitovaný z vězení.

Téma morální zodpovědnosti za osud

společnosti Jariš znovu formuloval v další historické hře **Království boží** (též Prokop Holý, 1963), ale většinou se už vrátil k válečné tematice (Láska, 1969), případně polemizoval s rostoucí idealizací první republiky (Šerif se vrací, 1961; Šest dnů na ostrově pořádku, 1978).

Pavel Kohout (nar. 1928) nastoupil od konce války strmou kariéru svazáckého funkcionáře, působil v různých mládežnických souborech a psal pro ně krátké texty, agitky, básně a písně. Ještě za studií na FF UK v Praze pracoval v Čs. rozhlasu a svou pohotovost a smysl pro aktualitu uplatnil jako redaktor a konferenciér na výstavě MEVRO 1948. Po smrti Jilemnického byl krátce kulturním atašé v Moskvě (!), po roce 1950 pak redaktorem Dikobrazu, Čs. vojáka a vznikající Čs. televize. Jeho prvotina **Dobrá píseň** (1952) patří do okruhu tehdejší mládežnické kultury a líčí naivní příběh krize jednoho svazáckého manželství. Didaktičností, jazykem i optimistickým závěrem hra odpovídala požadavkům sorely, ale přece jen nadřazením privátního milostného tématu schéma výrobní hry porušila a vzbudila tím ve své době pozornost.

Následující Kohoutovy hry už byly z reformního okruhu Inteligentů. **Záříjové noci** (prem. ÚDČA na Vinohradech, 1955) přivedly na jeviště postavu majora Cibulky, dlouholetého člena strany s dělnickým původem, kterého strana poslala do armády jako politruka. Tedy vzorový kádr, kterému dramatika dosud vystavovala ta nejlepší vysvědčení a posudky, ale Kohout ho líčí jako byrokrata, který nelidsky vyžaduje otrocké plnění vojenských řádů právě proto, že ve skutečnosti na svou funkci prostě nestačí. Kdo je tedy vinen jeho osudem a osudem těch, které Cibulka na svém místě postihne? Ve hře je ovšem více poctivých a schopných důstojníků, i když lidsky chybných, a konflikt Cibulky s jedním z podřízených spravedlivě vyřeší jako deus ex machina moudrý plukovník Sova (!). Takže opět smířlivě didaktické řešení, opět je viníkem jednotlivce a společenský systém je bez vady. Mimochoodem: povšimněme si, jak se dramaturgicky prosazovalo tehdy armádní vinohradské divadlo svou vojenskou tematikou, jak dokázalo z autorů vymámit své hry! Je to jeden z aspektů značného významu čepičkovské armády v tehdejší kultuře.

V roce 1956 však toto divadlo nepřijalo k provozování Kohoutovu hru **Chudáček** pro její přílišný pesimismus (pokud vím, nikdy se na jeviště nedostala): na vysokém funkcionářském postu se střídají samí neschopní kariéristé a v závěru tohoto kolotoče se bezradný dramatik obrací do publika s výzvou — na tohle už nestačím, na to musíte stačit vy!

František Pavlíček (1923) podobně jako P. Kohout pracoval od roku 1947 v různých rozhlasových studiích a napsal a zdramatizoval pro rozhlas řadu titulů (první už v roce 1944!). Po roce

1950 psal také hry pro děti. Do okruhu Inteligentů spadají dvě hry, které podle jejich vzoru reagovaly na problém ponorové emigrace. Hra **Chtěl bych se vrátit** (1956 v Realistickém divadle v Praze, původně ale psáno opět pro Vinohrady) poprvé připustila různé motivy emigrace a tudíž i různé emigrační skupiny v utěčenecyých táborech za naší západní hranicí a jejich vzájemné neshody. Konkrétní příběh je ovšem plně v duchu oficiálního názoru, že vedle hrstky pomýlených je většina emigrantů nesmiřitelnými nepřáteli republiky a potenciálními diverzanty. Jednoho z nich autor pojmenoval Just a nechal ho v závěru umně gradovaného příběhu zavraždit Pavla Kociána — emigranta toužícího se přes všechny těžkosti vrátit domů. Jakýmsi druhým dílem je hra **Černá vlajka** (1958, v přepracované verzi pod definitivním názvem **Labyrint srdce** 1959), ve které se Just jako diverzant skrývá u Kociánovy matky a slibuje jí kontakt se synem, v trochu detektivním závěru se však prozradí a je zneškodněn. Zejména tato hra přišla se svým tématem pozdě, jsou na ní znatelné i jisté vlivy básnického dramatu.

Tyto první reformní hry tří autorů tvoří jakýsi svorník mezi nejužším socialistickým realismem a básnickou dramatikou po roce 1956. Tito autoři nesli riziko prvních narušitelů pořádku, jejich hry měly pro svou dobu mimořádný význam, ale stejně jako tituly sorely nepřežily dobu svého zrodu. Stěžejním dílem této skupiny her a patrně i svého autora byli Inteligenti — následující ukázka je volnou koláží nejvýmluvnějších pasáží (citováno podle Jariš, Milan: Inteligenti, Divadlo 6, 1955, č. 8, s. 664—681).

Josef Herman

Milan Jariš: INTELIGENTI
Drama o pěti dějstvích

I. dějství

Marie: Představ si, Fanouši, že ta potvora Šrůtková se postavila proti tomu...

Kabeš (nezvedá hlavu od knihy): Od toho má funkci, aby se pořád proti něčemu stavěla.

Marie: Ale za tohle je potvora potvorská. Profesor by tu Kalistovou byl přijal. Ale ona, že ne, že se to nemůže připustit, že byla vyloučená ze strany. A přece všichni víme, že je to schopná a nešťastná ženská, ta Kalistová. Kdyby jen takových doktorů bylo!

Kabeš: To máš, Marie, tak: Ženská musí být buď nešťastná, nebo potvora, jinak se dá ke spiritistům a i ti ji nakonec vyhodí, aby mohla být nešťastná.

× × ×

(Prudce vejde Šrůtková)

Šrůtková: Tak, teď se přesvědčíte, soudruzi, že je to reakcionář, člověk, kterého všichni přecenili. Já ještě nevím, co udělám, ale já to počnu až do důsledků.

Kabeš: Tak přece jí napohlavkoval!

Šrůtková (hodí na stůl listinu): Prosím! Profesor doktor Martínek odmítl podepsat mírovou výzvu. To je, co? A to, prosím, se ještě někteří soudruzi divili, že profesorovi Martínkovi nebyl udělen titul akademika! Je to reakční element!

Kabeš: Tak to vidíte, Šrůtková dohnala staříka až k tomu, že se z něho stal válečný štváč.

Šrůtková: S takovými věcmi já nežertuji!

Kabeš: Dej pokoj, ženská, ty nakonec uděláš i ze mne válečného zločince. Ty mě doženeš k tomu, že začnu s přípravou nové dívčí války.

Šrůtková: Františku, zkus aspoň někdy mluvit vážně. Uznej, že ani pan profesor se nesmí posmívat tomu, co je svaté všem lidem.

Kabeš: Já tě, Helenko, v té dívčí válce nechám rozčtvrtit koňským řezníkem, potom tě přejedu tramvají a ještě couvnu, a pak tady společně s Toníkem vyhubíme všechny ženské. Jenom Marie zůstane ušetřena, aby nám měl kdo vařit kafe. Vždyť dědek tě nevyhodil s mírovou výzvou, ale proto, že měla být v tu dobu na vyšetřovně nebo v laboratoři a ne na chodbě s lejsy!

Vávra: Opuštěte, Heleno, nechci vás opravovat, ale že by se profesor vysmíval lidem — to říkáte jen proto, že máte zlost. Je to dědek vzteklá, ale v podstatě čestný člověk.

Šrůtková: Vás si všechny omotal dědek kolem prstu, protože nevidíte věci tříděně. Vy jste prostě inteligenti.

× × ×

Sehnout: Vy račte být jistě ve straně, paní doktore?

Šrůtková: A co má být?

Sehnout: Tedy ano? Pak bych vás měl ovšem smrtelně nenávidět. Vy, komunisté, jste mne připravili naprosto o všechno.

Kabeš: Karle, to přeháníš. Co tě znám, neměl jsi nikdy nic.

Sehnout: Tím hůře, připravit o všechno člověka, který nic neměl. Živil jsem se totiž téměř po celý život tím, že jsem vykořisťoval buržousty. Chodil jsem za nimi do vináren, kde jsem je sprostě urážel — mnohem hůře, než teď vás, paní doktore — a oni mi za to museli platit večere a pití. Nikdy jsem se před buržoazií neponižoval jako třeba dekadenti tím, že bych pro ni vytvářel umění. Urážel jsem je surově, jako pravý vykořisťovatel, a smál jsem se jim. Z toho jsem žil. A co jste učinili vy, komunisté? Zlikvidovali jste buržoazii hospodářsky, tím jste mne připravili o všechno, třeba jsem nic neměl. Dnes, když potkám některé z bývalých továrníků, říkávám jim: Neopovažte si naříkat, vy darebáci, protože — co bych pak musel já?

Kabeš: Budeš se muset, Karle, přeskolit na vykořisťování laureátů a podobných...

Sehnout: S těmi nic není. Jednou jsem seděl s Beranovským. Snažil jsem se mu vštípit některé ze svých teorií. Poslouchal, poslouchal a najednou povídá: Heleď, sed, jez a pij, ale nemluv, nebo tě plácnu. A ruku měl takovou, zrovna

stvořenou k plácnutí. Odešel jsem. Člověk má svou hrdost, zadarmo se živit nedám.

× × ×

II. dějství

Nemasta: To byl u nás hokynář, nějaký Süsmilich. Von předal krámek ženě a sám se dal ke straně, jako káesčé, a začal organizovat nějaký družstva. Jezdili ještě s jedním tajemníkem po hospodách a dávali si bene. Von byl ohromně uvědomělej, takže se ho všichni báli. Až pak na ně něco prasklo, pustili je vod strany a měli vobá po vejdelku, i s tím tajemníkem.

× × ×

IV. dějství

Vitíšek (zbytečně hlasitě): Tady, sou-druhu, jen ještě jednou upozorňuji, měli jsme velmi těžký případ a paní doktor je úplně vyčerpána — prosím. (Vejde se známým již mužem SNB).

Muž: Děkuji, pane doktore, děkuji, já už sám. (Ke Kalistové) Paní doktor Kalistová, prosím? My jsme se již viděli, ale nevěděl jsem...

Kalistová: Prosím...

Muž (vyčkávavě pohlédne na Marii a Vitíška) (Marie s Vitíškem odejdou).

Muž: Slyšel jsem, paní doktore, že jste velmi unavena. Budu stručný. Snad tušíte, co se vás chci zeptat.

Kalistová (s povzdechem: Nechápu, jak bych mohla vědět?

Muž: Neřekl jsem, že víte — řekl jsem, že tušíte.

Kalistová (s povzdechem): Taková, jako vy, se mne vždycky ptali jen na jediné — ale to už je dávno.

Muž: To není naše vina, paní doktore... Nenavštívil vás včera nebo dnes?

Kalistová: Kdo? Kdo by mě měl navštívit? Mě už dávno nikdo nenavštěvuje.

Muž: Je bezpečně zjištěno, že váš muž, Jiří Kalista, se vrátil do Československa.

Kalistová: Co na mně chcete? Nechte mě už, prosím vás, vždyť už nemohu dál!

Muž: Končím, paní doktore! I když při povaze poslání vašeho muže není pravděpodobné, že by šel k vám, přece jen můžete počítat s tím, že bude-li zahrán do úzkých, obrátí se i na vás. Mám za úkol sdělit vám to a upozornit vás na to, co je vaší občanskou povinností v takovém případě.

Kalistová (sedí nehnutě, hlavu zvrátenou nazad)

Muž: Víme, že jste se až dosud chovala čestně, paní doktore. Zde je telefonní číslo... Kdybyste potřebovala.

Kalistová: Nechte mě.

Muž: Nemohu a nechci vás nutit... O tom, co uděláte, se poraďte se svým svědomím. Odpusťte, paní doktore, jestli mé poslání nebylo pro vás příjemné. Na shledanou. (Odejde)

Kalistová (po chvíli otevře oči, vezme lístek s telefonním číslem): Ano, jen se svým svědomím.

NEJRADŠI MÁM KUBU

Vánoční rozhovor s Terezou Brodskou není jen o vánocích — je o všem hezkém a svátečním a nejspíš trochu výjimečném — tak jako vánoční čas. A Tereza Brodská je pro mne svým způsobem výjimečná v tom pěkném a svátečním slova smyslu. Patří k herečkám, které mají tu vzácnou schopnost říkat věci tak, jak jsou. Všichni lomíme rukama nad tím, jak ta společnost vypadá, ale ona ta společnost, to jsme my všichni. A Tereza

má dar určité osobní statečnosti. Dokáže třeba, když se jí nelíbí nabídnutý divadelní text, říci, že ho nepřijímá, nejen protože mu nerozumí, ale především proto, že není dobrý. A trvá na svém, i když jí vyhrožují, že už si třeba nezahraje. A jak čas ukázal, text opravdu dobrý není, divák je zmaten a prchá z divadla třeba o přestávce. Taková hra na „Císařovy nové šaty“.

A potom je pro mne taky Tereza výji-

Tereza Brodská na snímku F. Sirotky



mečná svým křehkým herectvím. Jeden divadelní kritik o ní kdysi v mé přítomnosti řekl, že by zahrála i suchou větev (myslel tím, že je tak výborná herečka, že zahraje úplně všechno). Jestli zrovna suchou větev, to nevím, ale všechno, co hrála v Divadle Na zábradlí bylo skvělé, svěží, křehké a pro mne zcela určitě nezapomenutelné.

Tereza si ale nechtěla povídat o tom, co ji trápí v divadle, nechtěla hlásat další pravdy zjevené, o kterých stejně může rozhodnout jen čas... Chtěla si povídat o něčem hezkém. Tak třeba o vánocích, o letním čase (náš rozhovor byl příliš vzdálen době ledových vánic) a taky trochu o jednom dobrém člověku, který pro herce Divadla Na zábradlí tolik znamenal. O Evaldu Schormovi. Tereza říká, že nejkrásnější rozhovor o vánocích kdy si četla s Fellinim. Na jedné straně to, co rád má a na druhé — to, co rád nemá. Takže formou mám či nemám rád došlo i na ty vánoce.

A tak se ptám: A vy máte ráda vánoce?

Děsně. Připravuju se na ně hrozně dlouho psychicky. Dárky sice potom sháním na poslední chvíli, ale jinak jsou ve mně vánoce dlouho předtím. Asi dvacet let jsem trávila Štědrý den doma a podřizovala se klasickému rituálu. Po večeři, kterou všichni tatínkové záměrně prodlužují (i když jsou třeba nacpaní k prasknutí), se u nás rozdávaly dárky. Všichni museli hned všechno vyzkoušet, navlékali na sebe svoje i cizí dárky, náležitě hlasitě přitom dávali najevo svou radost a bylo veselo. Navíc je u mne vzpomínka na vánoce spojena s vůní vánoční kuchyně. Moje maminka je vynikající kuchařka. Měli jsme — a to je asi normální i jinde — několik chodů. Věvodil houbový kuba jako předkrm, potom polévka. Pak bylo několik druhů řízků, včetně těch z kapra s kůží i bez ní s bramborovým salátem (a na ten byl pro změnu přeborníkem dědeček).

Co z těch dobrot bylo nejlepší?

Kuba, štrůdl od babičky Jiřinky a 25 druhů cukroví, taktéž od ní. Ostatně, podezřívám ji, že peče vždycky několik měsíců dopředu.

Říkala jste, že dvacet let jste na Štědrý den byla vždycky doma. Teď už ne?

Ale ano. Jenže v jiné rodině. V rodině mého muže. Mám ráda velké rodiny. A tady kromě rodičů mého muže a vlastně i mých druhých rodičů je s námi na vánoce taky španělská babička. Chtěla bych být taky tak perfektní a čínorodá, zkrátka rozkošná jako ona. Pořád se směje — má obrovský smysl pro humor a velký přehled o všem — jako by jí bylo o dvacet let míň. Kromě babičky je tu s námi na Štědrý den ještě bratr mého muže, který je posedlý hudbou a tak nám zpívá árie. Do toho ještě můj pes, kterého svorně okřikujeme, aby nežral nábytek — zkrátka nádherná bláznivá atmosféra a já jsem v tu chvíli opravdu šťastná. A pak si všichni v mojí druhé rodině sedneme okolo stromečku a každý jednotlivě dostane svou kupu dárků a ostatní čekají, až si je rozbalí a radují se s ním. Krásná



Režisér Evald Schorm na snímku P. Štolla

byla minulé vánoce naše španělská babička, která při rozbalování dárků téměř radostí omdlela nad typicky španělským dárkem — olivami a šunkou (to kam by se hrabal norkový kožich).

A Vaše nejkrásnější vánoce?

Ty byly před dvěma lety, kdy jsem se těsně před vánocemi seznámila se svým mužem a právě na Štědrý den přišel k nám a pak jsme šli na půlnoční mši a tam jsem taky poznala jeho maminku. Ale jinak se vánoce od sebe moc nelišily. Moje maminka má totiž dar udělat krásné vánoce pro všechny a tak na ně moc ráda vzpomínám. Ale abychom z těch vánočních doma taky měly tu správnou pohodu, tak jsme s maminkou všechny ty dobroty a zdobení stromečku a tak

připravovaly den před Štědrým dnem. Takže pak už jsme provedly dopoledne jenom drobné kosmetické úpravy stolu i sebe a když se pánové (kteří odcházeli na svou dopolední návštěvu k panu malíři Němcovi) v poledne vrátili, tak jsme šli společně na šneky do Klášterní vinárny. A potom procházkou přes Karlův most, kde jsme potkávali spoustu známých a popřáli jsme si a odpoledne jsme se věnovali pohodě doma. O šesté vypukla večeře. Vánoční atmosféra, spousta františků, které zamořily byt k nedýchání a vůbec — bývaly to krásné vánoce.

Když na nás dolehnou vánoce, má člověk sentimentální sklon vzpomínat na lidi, které měl rád a které třeba už nikdy

neuvidí. Vzpomínáte někdy na Evalda Schorma, režiséra, který velmi výrazně ovlivnil herectví Divadla Na zábradlí?

Samozřejmě, že na něj vzpomínám často, ale ne ve spojitosti s mým působením v tomto divadle. Já jsem se s Evaldem v divadle potkala jen velmi krátce. Téměř na skok. Přezkušovali jsme tenkrát jednu menší roli v Garderobiérovi (za Zuzanu Bydžovskou). Ale daleko líp jsem Evalda měla možnost poznat při natáčení filmu Vlastně se nic nestalo. Evald tehdy chtěl, abych se zúčastnila kamerových zkoušek. Moje maminka z toho byla velmi nešťastná a přemlouvala ho (i po úspěšných kamerových zkouškách), aby mě neobsazoval, protože předtím jsme už natočili s maminkou společně jeden film se stejnou tematikou. Evald na ni nedal. A dnes — vzpomenu-li si na něj, vybaví se mi dobro a světlo, zvláštní pocit tepla. Vždycky jsem z něj měla dojem, že mu nelze ublížit... jako by spíš potřeboval chránit. Evald velmi přesně věděl, co chce a všechny vedl podle své jasné představy. Mé první setkání s ním v devatenácti letech bylo silné. Zнала jsem ho jen krátce, ale měl zvláštní krásnou duši, a to se nedá zapomenout.

I když tento rozhovor patří času vánočnímu, připravujeme jej v září, a to je jen chvíli po prázdninách. Jaké bylo léto?

Především pracovní. Pomáhám mému muži s absolventským filmem. On jako režisér, já jako herečka a trochu i scénaristka. Znamenalo to hodně práce, ale i hodně radosti a teď se těším, jak to dopadne. I když, mezi námi děvčaty, můj muž se právě nejvíc zbláznil do počítačů. Dojdou-li k nám počítačové časopisy, vím, že ho několik večerů třeba neuvidím. Ostatně je to lepší, než aby chodil do hospody. Takže léto bylo pracovní a tudíž krátké. Byla jsem taky na chalupě u táty, protože zatím kdykoliv jsem se vrátila z dovolené v zahraničí, byla jsem vždycky tak servaná a vyčerpaná, že jsem si říkala: „Tak snad teď bych měla mít prázdniny a odpočinout si!“ Ale to moje léto nebylo vyčerpávající jen kvůli práci. Spíš mně ničí to, jak se změnily lidské vztahy. K horšímu. Žije se více z malicherností. Důležité věci jdou stranou.

Co hezkého Vám přineslo Divadlo Na zábradlí?

Víte, kdybych byla donucena okolnostmi a musela odsud odejít a ostatní tady zůstali, asi by se mi strašně stýskalo. Protože tak, jak mě tu přijali mezi sebe, to bylo a je děsně fajn. Všechno totiž tvoří lidé. A zůstanou-li tu ti, které nepokládám za příliš charakterní, tak se mi může maximálně stýskat tady po tom dvorečku, po tom malém jevišti, po mojí šatně a pruhovaných tapetách — ale to je tak všechno. A pak — já sem můžu přijít, můžu si to osahat, jenže ti, kvůli kterým bych tu chtěla zůstat, tu třeba už nebudou...

Myslíte si tedy, že toto divadlo tvoří pro Vás pouze lidi?

Ano. Mám ráda dobrou pohodu a dob-

ré vztahy. A tady to fungovalo bez nanelismů. Od garderobiérky po paní pokladní. Možná, že to tak dobře funguje na základě toho, že jsme malé divadlo. Nevím. Mám tu ráda i řadu svých kolegů. Třeba Janu Preissovou. Je to pro mne Janinka se vším všudy — něžná, éterická, jemná lidská bytost, která mi na divadle velmi pomohla. Třeba tím, že mi vždycky otevřeně řekne, co si myslí o mých pochybnostech o roli. Nejvíce jsme se sblížily ve Třech sestrách (poz. red. — první role Terezy Brodské v tomto divadle). A pak mám ráda kluky, kolegy herce. Třeba Jirku Bartošku. Jestliže jsem měla problémy s rolí, Jirka mi vždycky (svým svérázným způsobem) pomohl. A navíc mi vlastně oba pomáhají prostě tím, že jsou. Proto mně mrzí, že všichni tihle báječní lidé okolo mne jsou unaveni z divadelních intrik, lží a polopravd, zatímco by mohli svou energii investovat do nových krásných rolí. Škoda.

Rozhovor připravila Věra Kmochová

PS. Nevím, co bude o vánocích, až tento rozhovor vyjde. Ale moc bych Tereze přála, aby neztratila své blízké. V divadle ani doma. Protože domov a dobře je tam, kde máme své nejmilejší.



KARLOVARSKÝ HARLEKÝN PO OSMÉ!



Rozhodoval jsem se, zda nadpis s vykřičníkem, či otazníkem. V době, kdy píše tyto řádky, tj. 28. října 1991, to ještě vypadá na otazník. Pevně věřím, že při vydání prosincového čísla Amatérské scény to bude jisto jistě vykřičník! Jsem přesvědčen, že se najde dostatek finančních prostředků a sedmý kritický rok bude za námi.

Tak tedy termín — 15. až 17. května 1992, místo — Divadlo Vítězslava Nezvala v Karlových Varech.

Osmý ročník festivalu amatérských divadelních souborů by měl zapadat do průběhu slavnostního zahájení lázeňské sezóny v Karlových Varech. Kromě pěti základních představení v kamenném divadle chystají pořadatelé využít prostor terasy lázeňské kolonády a zorganizovat pestrý divadelní jarmark, na který zve divadelní i loutkářské soubory.

Přihlášky zasílejte na adresu Městského kulturního střediska v Karlových Varech, I. P. Pavlova 12 k rukám paní Dany Sklenářové, PSČ 360 63.

Za jednoho z pořadatelů zpč krajský výbor SČDO zve

Vlastimil Ondráček

(V době poslední korektury textu v polovině listopadu ujistil V. Ondráček redakci, že ne-li na 100 %, tedy alespoň na 95 % se Karlovarský Harlekýn v květnu bude konat. Takže neváhejte a své přihlášky posílejte na uvedenou adresu! — red.)

Narození Páně na brněnských jevištích

Repertoárovými hity loňského i letošního zimního období staly se v řadě moravských divadel lidové či pololidové vánoční předlohy. Všimněme si tedy, jakou inscenační podobu dostala v československých premiérách dvojice textů z této dramaturgicky vděčné oblasti na dvou brněnských scénách.

Při populárním experimentálním souboru Husa na provázku již od roku 1975 pracuje — ovšem dosti nepravidelně, s přestávkami a v několika odlišně koncipovaných etapách — amatérské Dětské

studio, nazývané nyní také Nedětským. V jeho zatím posledním, zhruba dvouletém období ujal se početného kolektivu, doplněného novými konkursy z řad mnoha zájemců, nedávný absolvent režie na JAMU Vladimír Morávek. Výbušný invenční umělec známý už z jevištních výbojů na školní scéně v Martě (postmodernisticky extravagantní rocková Mannon), v mrštíkovském Divadle v klubu (tísňivé psychoanalytické drama Marshy Normanové Kdo zabil Jessii), v Divadle u Jakuba (prostořeká satirická koláž Alexe

Koenigsmarka Velký kombinátor končí) i v dalších nonkonformních hereckých partách jepičího života, nastudoval v „Huse“ provokativně makabrální ortenovskou montáž hudebníka Jiřího Vondráka. Skutečně jsem nechtěl ublížit nikomu. V Dětském i Nedětském studiu vytvořil — kromě účasti kolektivu na působivém mezinárodním vystoupení Evropa, Evropa v červnu 1991 a kromě desítek příležitostných plenérových paradivadelních aktivit v Brně, Praze, Bardějově, polské Lodži a jinde — pouliční happeningovou inscenaci v městském centru nazvanou Kazisvětour a podle vlastního scénáře nastudoval drastičností šokující expresivní variaci na hrubínovské téma Panna a Netvor aneb Pohádka pro škaradé děti. Zhruba souběžně se pak obnovenou premiérou s částečným přeobsazením rolí vrátil k dřívějšímu provedení biblického apokryfu Komédie o narození, mystifikačně prezentovaného jako dílo „anonyma 20. století“.

Nedlouhá předloha, napsaná ponejvíce jednoduchým „písmáckým“ veršem v archaicky stylizované obecné češtině, dodržuje známý novozákonní příběh Ježíšova narození, pronásledování králem Herodem, útěk do Egypta, vraždění nemluvňat atd. Je hojně prokládán populárními, ale moderně instrumentovanými a vždy znovu okouzleně vnímanými barokními koledami (hudba Tomáš Přikryl) a vyprávěn starosvětsky důstojným záněným Opovědníkem (Radim Sasínek), přecházejícím též do postavy Josefa po boku méně výrazné Marie (Pavla Peterková). Dalším dospělým ve čtyřicetičlenném kolektivu malých dětí i dorostlejší mládeže je Jan Leflík (v původní verzi Vladimír Javorský), jakožto starostlivě vše organizující Archanděl, přemáhající úklady mondénního ženského Dábla (Veronika Bednářová), zlověstné Smrti se zlatavou maskou (Lenka Valachová) i korpulentního krutého Heroda v podání

rockového zpěváka Karla Heřmana. Na schodovou „zasněženou“ scénu Jaroslava Klanici herci občas vjíždějí na pohyblivých vozech, v bíločerných kontrastních kostýmech Zdeňky Klanicové a za choreografické součinnosti Jitky Puháčové.

Na rozdíl od svých dosavadních inscenací, kde převládala experimentující eruptivnost, vytvořil V. Morávek tentokrát představení v kontrastu rituálové stylizace a přirozené hravosti dostatečně nápadité, ale zároveň bez samoučelnosti zkázněné, v milé naivitě líbezná a co do uplatnění skromných výrazových prostředků jednolitá. Nejen v cituplné vánoční době oceníme jak dílčí nápady (Archanděl sestupující otvorem ve střeše, zavěšený „letící“ andílek, pastýři popíjející u ohně, rozverný příchod malých darovníků, dětská kapela aj.) a vůbec zvládnutí mnohohlavého „komparsu“, tak i celkovou vkusnou aktualizaci biblického mýtu, který v období revolučních společenských přeměn u nás i v celé východní Evropě promlouvá ke vnímavému dojatému obecenstvu naléhavě o zrození naděje (symbolizované též svíčkami a prskavkami v rukou dětí), probuzení prostých tohoto světa a svržení moderních despotů.

Nastudování Komédie o narození se sice tu a tam nevyhnulo přílišnému sentimentu ani místům temporytmicky vázoucím, ale jako celek zůstalo v apelu vůči všem lidem dobré vůle povzbudivé a pro studio Husy na provázku přínosné.

Profesionální Divadlo u Jakuba (někdejší Satirické divadlo Večerní Brno) nemělo to při hledání osobitého místa v brněnském ani širším kontextu z nejrozumnějších důvodů nikdy snadné. Zhruba před rokem se zjevnou úlevou opustilo své dlouholeté označení „satirické“ a pod vedením staronového uměleckého šéfa Evžena Sokolovského nadhodilo několik nepřilíživě zřetelných orientačních bodů svého dalšího směřování k „malému hu-

debnímu divadlu komedie“. Pro svou první „kmenovou“ a zároveň profilovou režii vybral si Evžen Sokolovský za dramaturgické patronace znalce této problematiky Bořivoje Srby v prosinci 1990 veršovaný Actus pobožný o narození Syna Božího, Pána našeho Ježíše Krista od Václava Kocmánka v obnovené premiéře „oprášený“ na sklonku roku 1991.

Názorově přizpůsobivý pobělohorský kantor a regenschori, známý spíše jako autor sedmi fraškovitých selských interludií, vytvořil někdy v polovině 17. století jednu z neoficiálních biblických her, psanou jednoduchým, sdruženě rýmovaným oktosylabem a obohacující tradici liturgického dramatu žánrovými prvky. Režisér E. Sokolovský si byl vědom epičnosti naivistického textu s prologem a epilogem. Přistoupil k němu se snahou o pietní věrnost, aniž by využíval např. „zcižujících“ komických momentů nebo pracoval s napětím mezi novozákonní postavou a jejím tlumčením neškoleným ochotníkem, ztělesňovaným současným hercem. V produkcích tohoto typu totiž nešlo o sdělování nového, nýbrž o pocit sounáležitosti celé komunity, o společný prožitek dobra, harmonie a čistoty na křesťanském podkladě. S moderní hudbou osvědčeného Zdeňka Pololánika (v kombinaci živé kapely a nahrávky), v půvabných kostýmech a parukách Inéz Tuschnerové a na stupňovité scéně Jana Rajlichy ml., která soustavou průchodných, jakoby oltářových paravánů, navozuje dojem lidových betlémů, odvíjí se povlovně prostý děj, členěný do tří sekvencí — andělské zvěstování s klaněním pastýřů a s rodinným jesličkovým výjevem, tříkrálová hra a Herodův příkaz ke vraždění neviňátek s útekem do Egypta. Jednotlivé výstupy, občas simultánní, jsou drženy v úmyslné statičnosti, evokující oživené obrazy (postavy se zpravidla zdržují na svém vyhrazeném místě); choreografie Luboše Ogouna se při-

V. Kocmánek: Actus pobožný ... Divadlo u Jakuba Brno, foto: J. Křiška



dělají. Vedle sebe tu existuje kamenné Jihočeské divadlo, Martincovo pohybové „M“ divadlo, nově vzniklé komorní Vytržené divadlo, dětské D 111 a další malé činoherní i loutkové scény. Kéž se jim daří. A na shledanou (již za rok?) v lepších časech.

Vladimír Hulec



ZASTAVENÍ

Prognózy I.

Je to paradoxní, ale je to tak: české amatérské divadlo si v „předlistopadových“ letech rozevřelo postupně takový prostor, že ve svém nosném proudu představovalo — řekněme to pro stručnost tak — výraznou příležitost pro smysluplnou činnost, pro rozvoj tvořivých sil a nakonec i pro sdělování témat, v nichž se otevřeněji či zastřeněji ozývaly tabuizované a zakázané myšlenky. Díky tomu získalo pověst, jež byla částečně založena na pouhé skutečnosti, že se v něm vůbec mohly objevit tyto roviny a polohy, částečně i na některých výsledcích, jež překračovaly standard běžné amatérské produkce. A tak se v tomto kontextu v amatérském divadle dařila i formulovat — praktickou aktivitou i v množství diskusí — řada otázek postihujících nově jak obecnou problematiku, tak i význam a místo divadla amatérského.

Je to vlastně všechno více než paradoxní, neboť se tak dělo v době, jež ničím nebyla jakémukoliv pozitivnímu konání nejen nakloněna, ale dokonce byla krajně podezíravá jen k tomu, že se někde bez donucení scházejí lidé a že je to baví. (Jen úplně na okraj, pro příklad: Pamatuji tak v polovině sedmdesátých let „inspekce“, jež přicházely na tehdy začínající hronovské diskusní kluby a zjišťovaly, jestli se tam nevedou nějaké „protistátní“ řeči, protože „dozírající“ nemohli pochopit, že tolik lidí se může dobrovolně sejít a s chutí se dlouho bavit pouze o divadle.) A tenhle případ, třeba jen na okraji a proto v závor-

ce, demonstruje klasicky, že už sám fakt věcnosti, dělnosti a odbornosti, kdy tematika „ideologická“ se stávala součástí úvah o tom, jak a o čem komunikovat představeními, měl svou přitažlivost a dostatečně odpovídal na zájmy a potřeby amatérů. A tak velice rychle a patrně se rozrůstá skupina těch, kteří už nechtějí dělat divadlo, jak je dříve dělali, chtějí se něco dovědět, poučit se, vzdělat se — prostě něco znát, aby mohli své inscenace dělat kvalitněji. Vzdělávání všeho druhu se od jisté chvíle stalo pro české amatérské divadlo přímo masovou záležitostí. Mělo nejrůznější formy a podoby, odehrávalo se na nejrůznějších úrovních a při všemožných příležitostech. A mělo i — což je samozřejmé — různou úroveň. Ale jako celek přerostlo v systém, jenž vytlačoval mimo onen hlavní nosný proud dřevní „ochotnictví“, pro něž jsme začali používat — a byl jsem tuším první, kdo tento pojem před mnoha lety použil na stránkách tohoto časopisu — nakonec pojmenování „sousedské“ divadlo.

Vracím se tímto připomenutím po svých stopách v amatérském divadle, abych navazoval tam, kde jsem přerušil kontakt s něčím, co má možná větší sílu, než jsem si myslel. A se mnou všichni, kdo ve všech „vzdělávacích“ formách pokládali „sousedské“ divadlo za anachronismus. Neprovádím sebekritiku; pořád si myslím, že ono „sousedské“ divadlo balancuje trvale na pokraji diletantismu jako samouctví, nepoučenost, neumělost, povrchnost, nedouctví. A leckdy — ne tak zřídka — tohle „sousedské“ divadlo ten okraj překročí a do té propasti „nectnosti“ spadne po hlavě a docela. Nicméně — už dávno také vím, že je to jev, který nutně do amatérského divadla patří. Vždyť například Slovník spisovného jazyka českého z roku 1989 používá právě pro diletantismus výkladový význam ochotnictví a tedy ochotník rovná se diletant.

„Sousedské“ divadlo v rozměru „ochotnictví“ žilo, žije a bude žít a bude vždycky projevem pouhého nadšení, dobré vůle, snahy udržet v nějakém místě tradici ochotnického hraní a koneckonců i „koníčkem“ (libůstkou, zálibou), která má také tu přednost — jak říkával Pavel Bošek — že nám ti chlapi nesedají po hospodách, ale hrají divadlo. A vždycky bude tohle divadlo „sousedským“ rovněž a hlavně proto, že je přijímáno diváky z blízkého okruhu známých, přátel a skutečně sousedů, kteří nehledají divadelní kvality, ale především se dívají na to, jak ti, které znají ze svého okolí — přechásto důvěrně — si vedou na jevišti. Koneckonců — na tomhle zvláštním vztahu k hercům a přes ně k divadlu vůbec je pečet jakési líbeznosti, jež sice dýchá starobylou idyličností, leč přináší cosi jako uklidnění a oddechnutí.

Pro tohle všechno tedy dlouho vím, že „sousedské“ divadlo nevymře, že tam, kde má podmínky, vždycky najde uplatnění. Vzdělané a poučené amatérství (proto pro mne pořád funguje rozdíl

mezi amatérem a ochotníkem, protože amatér se sice od profesionála liší tím, že nebere za své vystoupení peníze, ale může svými cestami získávat vysokou odbornost) však v období, o němž jsem mluvil na počátku, toto „ochotnictví“ odstavilo na slepou kolej. Vlak českého amatérského divadla jel — tím nabývala jeho cesta za určitých historických podmínek smysl — naprosto jiným směrem, jenž byl ve všem protikladný „ochotnictví“ a „sousedskosti“. Leč — ty historické podmínky pominuly; doba je zcela a zgruntu jiná; paradoxy, v nichž amatérské divadlo v čase „předlistopadovém“ vyhledávalo a otevíralo svůj prostor, zmizely. A náhle mnozí, ba skoro všichni, kdo v uplynulých letech v tom poučeném a odborně připravovaném nebo alespoň odborně se poučujícím a připravujícím vzdělaném amatérismu uplatňovali své potřeby a uspokojovali své zájmy, nacházeli v něm onu smysluplnou činnost, tají a ztrácejí se jako sníh na jaře. Na vině jsou příčiny nejrozličnější, nebudu je vypočítávat, budu se držet jen toho, co tu sleduji: Už je možné smysluplnou činnost vyvíjet na mnoha polích, už se dá odbornost uplatňovat ledaskde, už k tomu prostě není potřeba prostor amatérského divadla.

Dá se bez nadsázky říci, že v oněch masových vzdělávacích akcích vyrostlo několik generací divadelních amatérů. Dnes jde zřejmě nejpočetněji o generace mezi zhruba třicítkou a padesátkou, přičemž přesahy dolů (tak zhruba k pětadvacítky) a nahoru (opět zhruba k šedesáti) nejsou žádnou výjimkou. Tohle jsou generace, které naplňovaly houževnatě, systematicky, zaujatě, s vůlí něco se dozvědět, poznat, na počátku hronovské diskuse a posléze se tak, jak se diferencovalo amatérské divadlo, diferencovali i jednotlivci a skupiny do vzdělávacích forem a typů všeho druhu. Přičemž mnozí byli všude. Ta úplně první generace více naslouchala, vstřebávala do sebe první poznatky; teprve pak si vyžádala „moderované“ diskuse, v nichž se uplatňovala sama už jako aktivně poznávací subjekt, a konečně přistoupila i na formu „dílů“, které získaly takovou oblibu u generací nejmladších a v nichž se poučenost (i dovednost) osvojovala praktickou realizací jistých postupů, přístupů, ale i vůbec tvořivosti rozvíjené divadelními prostředky.

A kde jsou dnes tyto generace — zejména ty starší? Kde jsou soubory, které z nich vyrostly a které tvořily špičku amatérského divadla? Kde jsou příslušníci těchto generací, kteří se doslova hrnuli do všech vzdělávacích forem a kteří si nedovedli představit jakékoliv amatérské setkání jakéhokoliv druhu bez takřikajíc „oficiálního vzdělávacího fóra“: ať už diskusního či přednáškového rázu. A na tato fóra přicházeli hojně a aktivně přispívali k jejich průběhu toužíce slyšet cokoli, co jim rozšíří jejich obzor a šanci pro jejich divadelní reflexi i sebereflexi. Kde jsou ty nabitě třídy hronovské školy, v nichž se po řadu let

scházeli staří známí, kteří jako by navazovali tam, kde vloni skončili, a do jejichž poučených a dychtivých klání se neméně dychtivě zapojovali noví příchozí? Alespoň tím, že denně chodili a denně napjatě poslouchali. Sedělo nás na 61. Jiráskově Hronově denně v sálku Jiráskova divadla tak mezi třiceti a čtyřiceti (optimisté tvrdí, že nás někdy bylo až kolem šedesáti) — a víc nepřišel nikdo. Jistě — bylo méně návštěvníků letošního Jiráskova Hronova. Ale o tolik méně zase ne, aby zájem o diskuse tak výrazně poklesl. A byli na Hronově přece i lekteři, kteří léta předtím patřili k těm stálým nejvěrnějším debatérům. Leč v roce 1991 nepřišli. A když jsem je slyšel hovořit o důvodech jejich nezájmu, tak se vždycky nakonec ukázalo, že se jejich vztah ke vzdělávání zřejmě proměnil. Hodně z nich odmítá diskutovat mezi sebou; mají pocit, že už si řekli všechno, že sami mezi sebou jako amatéři už nedojdou dále, že se vlastně točí v uzavřeném kruhu. Nebo také sledují divadlo jakoby zpovzdálí, je pro ně láskou, kterou neopustí, ale všemožné životní okolnosti této tak dynamicky se transformující doby je už nenutí — nebo ani nedovolují — zabývat se odbornou přípravou pro divadlo.

Divadlo se jim stává zálibou, libostí, koníčkem. Skončila pro ně éra vzdělaného a poučeného amatérismu.

Jan Císař



POHLED DO „THEATER BRETT“

Ve vídeňské uličce Münzwardeingasse nedaleko Maria-Hilfer Strasse existuje od počátku roku 1984 „Theater Brett“ — sálek s 99 sedadly, nevelkým foyerem, kanceláří a klubem, kde je možno po představení posedět. Jeho zakladateli, majiteli a provozovateli jsou dva někdejší čeští emigranti — herečka Nika Brettschneiderová (podle počátku jejího příjmení, ale i podle významu prken, která prý znamenají svět, dostala scéna jméno) a její manžel, politolog, žurnalista (donedávna šéfredaktor našeho týdeníku Moravské noviny) a novopečený ředitel Zemského divadla v Brně Ludvík Kavín. Dobrodružná životní a umělecká dráha

obou agilních kumštýřů, kteří se nyní operativně pohybují mezi Rakouskem a Československem, rozhodně nebyla rovná ani lehká a možná by už nyní vydala na poutavou biografickou prózu. Nika Brettschneiderová se narodila právě před čtyřiceti lety v Ostravě, studovala na brněnské konzervatoři a roku 1973 absolvovala herecký obor na JAMU. Pracovala v amatérských experimentálních kolektivech DEX 72 a Pirám, hrála v rozličných klubových pořadech. Na jednu sezónu odešla do liberecké Ypsilonky, působila v Divadle na provázku i v prostějovském Hanáckém divadle, objevila se v ostravském Divadle Petra Bezruče. Absolvent brněnské filozofické fakulty a poté vysokoškolský asistent Ludvík Kavín vystřídal po vyloučení z KSČ několik zaměstnání — dělal číšníka, dělníka v Lacrumu, Vítkovických železárnách i v lese, čistil kanalizace apod. Když oba manželé mezi prvními signatáři podepsali Chartu 77, stala se finanční i sociální situace neustále perzekvovaná rodiny s malým Jakubem natolik neúnosná, že se rozhodli využít nabídky tehdejšího rakouského kancléře Bruna Kreiskyho a složitou cestou zažádat o vystěhování z republiky.

Od léta 1977 začalo tedy houževnaté sympatické dvojici s dítětem třináct tvrdých exilových roků, plných ušilovné práce a touhy vybudovat v cizině divadlo podle vlastních představ. N. Brettschneiderová našla ve Vídni místo garderobiérky, pak statistky ve Volkstheateru a záhy v pronajatém sálku zkusila své první pohybové divadlo — surrealistickou aktovku Jiřího Koláře Cesta světla, se kterou měla starší zkušenost už z brněnského Vysokoškolského klubu. Poté manželům, za údajnou protistátní činnost posléze zbaveným československého občanství, nastalo tříleté období jevištního putování západní a jižní Evropou: Belgie, Francie, SRN, Itálie, Švýcarsko . . . Každá štace znamenala krok do neznáma s vystupováním v cizím prostředí nebo zkrátka pod širým nebem, ale i kontakty s novými kolegy, manažery, producenty, další příležitosti a pozvání.

Když došlo na synovu povinnou školní docházku, musela kočovná léta skončit a manželé se trvale usadili ve Vídni. V té době objevili opuštěnou továrničku na nábytek, s pomocí známého architekta po značných investicích schopnou adaptace na divadlo. K vypůjčeným penězům jim tedy přišla velmi vhod prestižní Kainzova cena, udělená roku 1983 Nice (zřejmě jako první cizince) za nemluvenou roli Sancha Panzy v autorské inscenaci Dona Quijota (uvedené též v rámci Wiener Festwochen) i následná třímilionová podpora vídeňského magistrátu a rakouského státu, který divadlo subvencuje dosud. Zahajovalo se vlastním přepisem Komenského Labyrintu světa a ráje srdce; vzhledem k jazykovým potížím nejprve opět převládaly neverbální pohybové pořady nebo autorské předlohy a koláže.

Prosadit se ve městě stéměř čtyřiceti stálými a mnoha dalšími scénami jistě

nebylo snadné. Divadlo postupně uvedlo přes šedesát titulů (např. texty Jarryho, Handka, Mrožka, Havla, Dostojevského, Exupéryho aj.). V polovině roku 1990 manifestovalo spolupatříčnost k československé kultuře iniciativním uspořádáním měsíčního Festivalu českých a slovenských divadel, kde za účasti řady oficiálních hostů vystupovalo mnoho souborů z Prahy, Bratislavy, Ostravy, Brna a Uherského Hradiště — od baletu Slovenského národního divadla přes pantomimu Ctibora Turby až po „Provázek“. Zatímco se L. Kalvín věnoval rovněž publicistické a teatrologické aktivitě (vydával Rakouské divadelní noviny nebo magazín Divadla Brett Gestus), jeho partnerka v mnoha evropských zemích prosula pedagogickou činností v rozličných kursech, seminářích, workshopech a cvičeních, dokonce i pro pacienty s diagnózou schizofrenie. Na rodinné scéně, zaměřené spíše k intelektuálnímu obecnství, hraje dnes s rodiči také patnáctiletý syn.

S otevřením hranic a zrušením byrokratických bariér navázalo Divadlo Brett zhruba od loňského jara systematickou užitečnou součinností s domovem, zejména s Brnem. Čtyři zdejší profesionální i amatérské kolektivy vystupovaly ve Vídni, začala spolupráce se Studiem Aloise a Viléma při Divadle bratří Mrštíků a s JAMU. N. Brettschneiderová se s jedním ze svých komorních nastudování rozjela po Čechách a Moravě. Poté se její kontakty soustředily na nově otevřený Kabinet múz, kam spolu s partou HaDivadla přešel režisér Arnošt Goldflam. S ním herečka připravila německou verzi jeho hry Co dělat, zatímco její česká podoba se v Brně již dvakrát objevila v inscenačním pojetí Zoji Mikotové. Vedle besedy s textovými ukázkami o české emigrantské kultuře v rakouské metropoli však v Kabinetu múz (ale také v jiných prostředcích) měly největší ohlas českojazyčné reprízy hry někdejšího režiséra Divadla Na zábradlí a poté exulanta ve Švýcarsku Jaroslava Gillara, nazvané Zapomenutý vězeň, jejíž německá premiéra proběhla před třemi roky.

Zázitek, který toto bezmála dvouhodinové „divadlo jedné herečky“ brněnskému obecnství (odchovanému především houževnatým pěstitelům tohoto žánru Miroslavem Částkem) přineslo, byl stejně sugestivní jako nezvykle náročný. Předlohou hry se totiž stala méně známá povídka velmi osobitého ruského předrevolučního prozaika a dramatika Leonida Andrejeva Mé zápisky, přeložená u nás v roce 1969 Ludmilou Duškovou. Obdobně jako v dramatizaci novely téhož autora Fixní idea Jak zavraždit soka, kterou před lety hrál právě M. Částek a v roce 1990 v klubu JAMU uváděl čerstvý absolvent David Viktora, jde tu o dekadentně krutou analýzu psychicky narušeného člověka, podávanou v ich-formě jakožto dramatická jevištní evokace jeho deníku.

Při určitých dějových a motivických posunech redukováného příběhu respek-

toval J. Gillar, podílející se na inscenaci také jako režisér, scénograf a spoluautor hudby, základní syžetovou kostru i filozofický základ původního příběhu. Andrejev, nepochybně poučen spřízněnou látkou Gogolových Bláznových zápisků i světem F. M. Dostojevského a místy jakoby předznamenávající o půl století mladší díla francouzských existencialistů, představuje nám životní bilanci anonymního šedesátiletého muže, jenž byl jako mladík zřejmě justičním omylem odsouzen na doživotí pro bestiální vraždu tří nejbližších příbuzných. Andrejevovi ani Gillarovi však nejde o prokázání jeho nevinu, nýbrž o detailní vivisekci úvah a pocitů člověka, který nakonec přijal trpký úděl a dokonce se s jednotvárným vězeňským prostředím vnitřně ztotožnil natolik, že je povýšil na zosobnění ideálního řádu, na svůj ústřední osobní princip. Když je pak po desetiletích samovazby propuštěn, rehabilitován a pokryteckou společností znovu přijat jako její bohatý prominentní člen, není už schopen ani ochoten k identifikaci a komunikaci s okolním světem: zřídí si tedy jakousi simulovanou privátní vazbu, v níž se teprve znovu cítí být sám sebou. Jde o člověka psychicky vykořeněného a současně exaktně přemýšlejícího, žijícího uprostřed převrácených hodnot, které ovšem paradoxně nejednou demaskují i jistoty a životní styl běžných „normálních“ lidí. Atraktivní kriminální story tak postupně nabývá nečekané myšlenkové hloubky a nadčasově symbolických dimenzí.

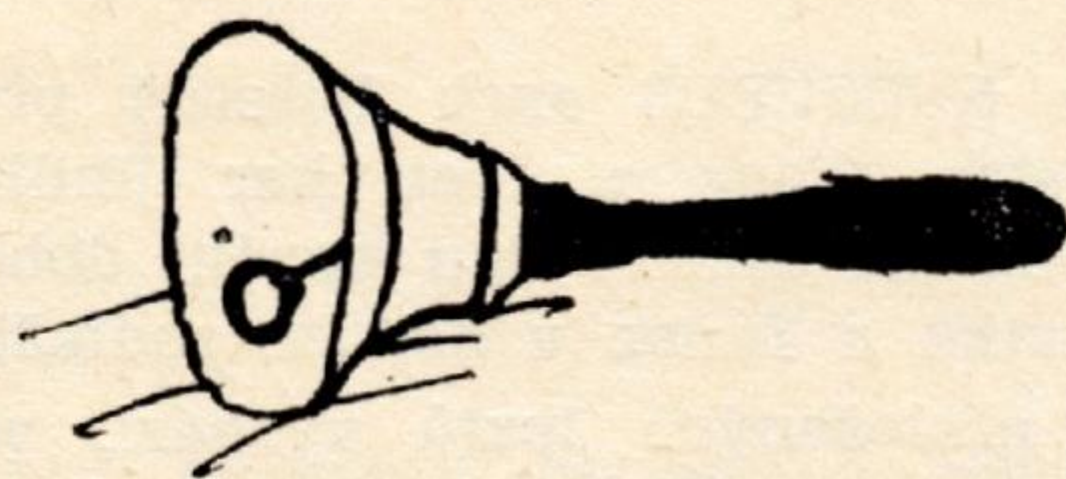
Látka, kterou Andrejev chápal především v chladně rozumové rovině, stává se v Gillarově pojetí a v suverénní interpretaci N. Brettscheiderové záležitostí plnokrevného zpodobení, v němž se vedle racionalistické modelové konstrukce absurdního světa, maximálně uplatní herecký přetlak, dravost a expresivita. Obklopena řídkou mříží a několika vězeňskými rekvizitami, střídá herečka v osmnácti obrazech a pěti „snech“ kromě ústředního mužského partu nejen několik světelně ostře diferencovaných časových rovin nebo dějišť, ale také v rychlých střizích více postav (ředitel věznice, malíř-sebevrah, vypravěčova snoubenka). Důsledným demonstrováním rolí a situací s občasnými „zcizujícími“ prvky nás působivě vtahuje do kafkovsky fantasmagorické atmosféry, kde jsou zdánlivě jednoznačné pojmy viny a trestu, volnosti a nesvobody nahlíženy z neobvyklých úhlů, zpochybňovány a relativizovány. Mrazivá logika hrdinových reflexí nachází protiváhu ve výjevech uhrančivé iracionality. Před napjatými diváky tak vyvstává dosti dlouhé a drsné psychodrama, kde se individuální tragédie antiiluzivním způsobem průběžně komentuje, aby posléze nabyla nadosobního vyznění. Subtilní, technicky perfektně vybavená a tvárná herečka pronikavého zraku a ostrých rysů tváře disponuje neobyčejně bohatou škálou řečových, pohybových a mimických výrazových prostředků; má vytříbený smysl

pro významový i pocitový kontrast, metaforické využití minimalizovaného kostýmu i pro citlivě udržovaný kontakt s hledištěm.

„One woman show“ N. Brettschneiderové, uváděná ve Vídni pouze německy, přinesla tedy divácky neběžný zážitek, kde divadelně dráždivý, znepokojivě depresivní tlak vyústil nakonec v osvobozující katarzi.

Nevelká vídeňská scéna „Theater Brett“ uvedla za sedm let své existence desítky autorských titulů. Společenské změny u nás dávají naději, že v rámci navázaných a připravovaných kontaktů budeme s agresivním a mnohostrunným herectvím jeho protagonistky i s jejím dalším kumštýřským směřováním napříště seznamování už pravidelně.

Vít Závodský



... aneb zamyšlení

Když se to vezme kolem a kolem, není vlastně důvod, proč zrovna 31. prosinec a dny před ním bezprostředně předcházející jsou každoročně dobou, kdy se každý cítí být povinen bilancovat, ohlížet se směrem dozadu, případně činit dobrou předsevzetí směrem kupředu.

Důvodem je nejspíš fakt, že uvedeným 31. prosincem jedno datum končí a do záhlaví dopisů, úředních dokumentů i rodných listů se bude psát jiný letopočet. Leč ruku na srdce, není to trochu formalita? Z vlastních zkušeností každý víme, že „uzlové body“ života si jaksí nedají poroučet a vůbec se nedrží stanovených dnů a dat. Slavní lidé mají k žalu školních dítek vyměřena nemožná, nezapamatovatelná léta života, revoluce a politické převraty vůbec vypukají, kdy se jim zachce, vaše sestra si vybrala datum svatby podle následujícího zájezdu k moři a pro mne nejvýznamnějšího mužského jsem potkala nezaokrouhleného 20. prosince.

Navíc, kdo ví, jak to s tím naším začátkem roku je. Staří Římané začínali rok březnem, mohamedáni počítají letopočet od útěku Mohamedova z Mekky (a vystačí si s tím docela dobře).

Raději bych se obrátila k těm dnům před koncem roku, k době vánoční, která má, vezměme to, jak chceme realistic-ky, své kouzlo a krásu. Taky tradici, neboť dokonce i já, tvor ve vědách exakt-

ních nevzdělaný až nevzdělatelný vím, že k datu 24. prosince přichází slunovrat, nádherná a tajemná chvíle, kdy ztracené slunce zase obrací svou tvář k naší zemi, k nám, lidem. Legenda o narození, kterou lidé slunovrat obohatili, je stejně laskavá a moudrá pro ty, jimž je vírou i pro ty, jimž je krásnou pohádkou.

Moc bych si přála jako každý rok i letos, aby se pro nás tyto dny staly něčím, co se vylučuje ze všední řady dní, zastavením, zamyšlením a třeba i trošku tím bilancováním (ale zase ne moc). A už vůbec ne ta dobrá předsevzetí, neboť psáno jest, že dobrými úmysly je dlážděna cesta do pekel.

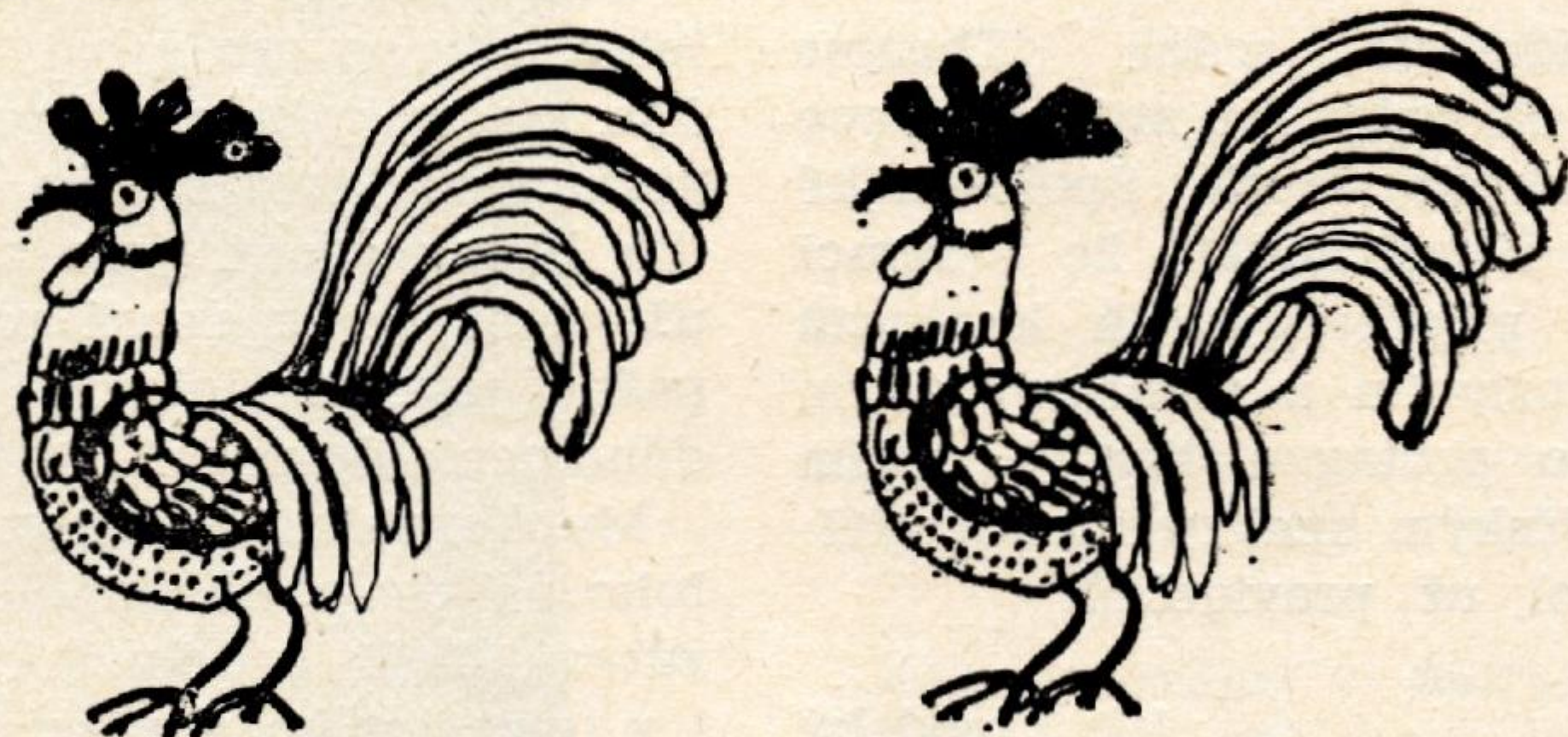
My divadelníci bychom samozřejmě do toho dalšího roku chtěli něco jako štěstí, zdraví, boží požehnání, pořádek doma i v tom starším domově a na celém světě. Ale také — snad mohu mluvit alespoň za naše malé divadélko Verva a možná i za ostatní amatéry — si přeje-me, abychom mohli své hobby pěstovat dál. Tak, jak naši členové odpovídali na otázky jednoho zvědavého pana redaktora (byl z rozhlasu — pozn. redakce), co že si přejeme do budoucnosti. Odpověděli jsme takřka jednohlasně, že chceme prostě být. Trvat. Existovat. Nebo přežít rok 2000, jak se vyjádřil náš kamarád Vašek. Ovšem za jedné podmínky — spolu. Že budeme stále hrát, třeba úplně jiné role, ale hrát. Že budeme spolu jezdit na zájezdy, v zákulisí se nadšeně objímat, když se daří a poplácávat se utěšeně po zádech, když to nejde a pak společně celou noc povídat a zpívat, ale třeba taky jen mlčet a vzývat ty naše malé ochotnické Múzy, skromné sestřenky velkých Múz. Kéž nám zachovají přízeň a kéž nemusí ani ony ve víru událostí nikdy umlknout

Vida, přece do dalšího roku alespoň nějaké předsevzetí. Nebo spíš přání, jehož splnění nezávisí bohužel jen na nás. Možná tedy na úplný závěr ještě jedno přání. Vyslovili ho lidé už dávno a dávno, a — přestože se zatím ještě nesplnilo — je třeba ho říkat dál a dál a v jeho splnění věřit in terris pacem hominibus bonae voluntatis — pokoj buď na zemi lidem dobré vůle!

Libuše Zušáková



Dva kohouti na jednom smetišti aneb Zdravá konkurence



Na redakčním stole se nám sešly bulletiny dvou konkurenčních literárních a divadelních agentur, agentury DILIA a její mladší, přesto však velmi čilé sestry, agentury AURA-PONT. Pokud se chcete dozvědět něco z mnoha novinek divadelního světa, nahlížejte se mnou.

Ve zprávách DILIA jsou některá velmi zajímavá čísla, u kterých stojí za to se pozastavit. Nepříliš lichotivě pro českou dramaturgii vyznívají údaje o českých titulech uváděných v loňském roce ve světě. Hry českých autorů se provozovaly celkem v patnácti zemích světa, počet titulů uváděných v jednotlivých zemích nebyl však příliš vysoký. Z her pro dospělé si vydobyla své místo na zahraničních jevištích pouze pětadvacet let stará Smočkova groteska Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, která rozehrála chladné Skandinávce tak, že ji označili za nejúspěšnější neskandinávskou hru posledních let. Dále byly v zahraničí uváděny hry O. Daňka, J. Hubače, J. Topola a některých dalších autorů. Pokud k tomu připočítáme dnes již klasické Ze života hmyzu bratří Čapků, ve kterém našli zalíbení především diváci ve Velké Británii, je to vše.

Zajímavá je také anketa, ve které odpovídají Alex Koenigsmark a Josef Topol. Na otázku, zda má vydávání překladů cizích her význam pro zvýšení kulturní úrovně národa a konkrétně kterých vrstev odpověděli: „Ano. Těch, které se zajímají o divadlo. Není jich bohužel mnoho.“ (A. Koenigsmark) a „To bezpochyby má. Ale kterých vrstev, kterých vrstev? Já bych ty vrstvy rád viděl.“ (J. Topol.) Oba dramatikové nehledí zřejmě na kulturní úroveň národa růžovými brýlemi.

Větší část Zpráv DILIA tvoří informace o právě vydávaných hrách našich i zahraničních autorů, o hotových i chystaných překladech a také o dosud nevydaných textech, které jsou v redakci DILIA k nahlédnutí. Vezměme to tedy telegraficky.

— DILIA vydává text hry Heleny Longinové Půl roku štěstí, hry Jana Tichého

ho SUCCUBUS aneb Pošetilý případ sestry Kláry a dvou her Jindřicha Fairaizla Slavný den konání dobrých skutků a Tanec v dolním podlaží.

- Z přeložených textů vychází, vedle několika her polských autorů, také hra světoznámého dramatika Alana Ayckbourn, kterou DILIA vydává pod názvem Jo, vánoce.
- V redakci je mimoto k dispozici několik dalších přeložených textů, např. Mary Stuartovna Wolfganga Hildeheimara.
- Zajímavý je seznam titulů Informativní edice, která byla po léta dostupná jen omezenému okruhu čtenářů. Nyní je možné si texty objednat na dobírku v oddělení distribuce.

Poněkud smutně působí zprávy o vyhoštění této agentury z prodejny v Celetné ulici i z hlavní budovy ve Vyšehradské ulici. Náhradní prodej bude zorganizován přímo ze skladů, tj. na adrese prodejny (Praha 1, Celetná 25), ovšem v prvním patře místo v přízemí, nebo ve specializované prodejně Divadelního ústavu v Celetné 17.

Divadelní a literární agentura AURA-PONT zastupuje téměř stovku spisovatelů, dramatiků a překladatelů, a tím tvoří zdravou konkurenci donedávnému monopolu DILIA. V bulletinu Listy z AURA-PONTU se podařilo redaktorce Jitce Sloupové sestavit informace o všech autorech a jejich dílech, které tato agentura zastupuje, což jistě vyvolalo obdivný a také trochu závistivý povzdech bývalých kolegů z redakce DILIA. Z přemíry informací z Listů AURA-PONTU vybíráme:

- Nová knížka Daniely Fischerové pro děti se bude jmenovat Lenka a Nelka a vydává ji nakladatelství Liberecké tiskárny.
- Jedním ze svazků nové edice Československého spisovatele by se měl stát výbor z her Arnošta Goldflama.
- Po nepříliš povedeném životopise Václava Havla z pera Edy Kriseové připravuje Vladimír Hanzel další knihu,

jejímž hlavním hrdinou je náš současný prezident. Název: Zrychlený tep doby.

- Pavel Landovský se zřejmě také dočká souborného vydání svých her u nás. Zuby si brousí brněnský Atlantis.
- Sen noci svatojánské Williama Shakespeara přitahuje divadelníky už hezkých pár století. Neodolal ani hudební skladatel Zdeněk Merta, který ho zadaptoval do podoby muzikálu.
- Na cesty se vydala hra Karla Steigerwalda Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma, o kterou projevili zájem Italové, Němci a Skandinávci.
- Světová premiéra hry Josefa Topola Sbohem, Sokrate nebyla 12. října v pražském Stavovském divadle, nýbrž byla ve wrocławském divadle Kalambur 4. června tohoto roku. Jejím režisérem byl Bogusław Litwiniec, který je zároveň ředitelem slavných wrocławských festivalů Teatr Otwarty. Autor mu svoji hru svěřil ještě před uvedením u nás zřejmě proto, že B. Litwiniec se, společně s překladatelem Topolovy hry J. Wackówem, zasloužil již o první uvedení Hodiny lásky v Polsku v dobách dramatikovy zapovězenosti a přes tehdejší zákaz DILIA.
- Hru Milana Uhdeho Zvěstování aneb Bedřichu, jsi anděl uvedli v dubnu studenti birminghamské univerzity jako své absolventské představení a zároveň britskou premiéru této hry.
- AURA-PONT nezastupuje pouze domácí, ale také zahraniční autory při jejich uvádění u nás. Jedním z nich je např. Herbert Berger, jehož tři grotesky přeložil Arnošt Goldflam. Dalším zastupovaným je Tom Stoppard, jehož hra Travestie v nastudování pražského Realistického divadla byla podle ankety Scény zvolena nejlepším zážitkem 1. čtvrtletí tohoto roku.

A na závěr ještě spojení na AURA-PONT: Praha 1, Truhlářská 13, telefon 23 16 551, fax 23 25 334.

Jak je vidět, když dva dělají totéž, nemusí to být vždy ke škodě věci. Těšíme se na další zprávy.

Radka Prchalová

DILIA se v současné době ocitla v složitě situaci díky výpovědi ze svých dosavadních prostor a stěhování do několika nových míst. K této problematice, jakož i k ediční činnosti DILIA se vrátíme podrobnějším článkem v příštím čísle AS. Předběžně všem zájemcům sdělujeme, že ředitelství, oddělení právní, literární, divadelní a redakce divadelních textů sídlí v Praze 2, Polská 1 (tel. 252 838) honorářový odbor, účtárny, pokladna, hudební a softwarové oddělení jsou v Praze 10, Ulice služeb 4 (tel. 703 558), výroba textů na Císařce a distribuce je realizována prostřednictvím DILIA — Zásilatelství Ideál, PO BOX 26, Železná 56, 26707 Chýňava (tel. 0311/93366).

(red.)

JAK JSME SE ZBLÁZNILI

(stručná zpráva o natáčení a promítání Lucerny)



Červen 1991 — srpnový tábor se blížil. Zoufale hledáme nápad, kterým to, co chceme dělat s Dividlem, spojíme s programem pro druhou polovinu tábora, pro děti divadlem a dramatickou výchovou nepoškozené. Štípání dřeva, zpod sekry vyletěla tříska nápadu — co tak točit film? Americký velkofilm, ba přímo muzikál... Nápad přijat, ale nastává hledání tématu, námětu. Moc bychom chtěli, aby to byl muzikál se vším všudy, ale musí tam být vše, co v takovém muzikálu je — velká láska, úklady, hudba, tanec, krásné dívky a velké téma... a přitom aby to byl český film, český motiv. Další štípání dřeva — další tříska: Jiráskova Lucerna...

Nápad to byl, teď jak na to. Ten text jsme četli jen někteří, a to dávno. Tak sháníme — DILIA nakonec zašle 30 ks textů. Režiséra máme z Brna, Mirka Obrátla, co na tom, že to bude jeho první film, hlavně, že patří do party a nevyhodí nás hned s tímhle nápadem. S kamerou snad někdo pomůže — ale to je problém až nakonec. Spoléháme na štěstí a na smlouvu s PF Ostrava.

Neděle 11. srpna 1991 — poprvé se scházíme v dramaturgické skupině RY-O-RY (Rychecká — Obrátel — Rychecký), poprvé společně čteme text, poprvé máme úděs v očích nad vlastní pitomostí. Noc plná pochyb — ale ráno jedeme do Spálova, kde s námi nastupuje 77 dětí všech věkových kategorií, několik úplně vyděšených a nevěřících vedoucích a my tři, kteří úspěšně předstíráme vlastní sebejistotu. A hned večer pořádáme pro všechny první odborný seminář — to je vlastně Jiráskologická konference. Jirásek byl, je a bude, Jirásek věčně živý — to jsou hesla naší konference. Když jdou nevěřící spát (a je jich skoro sto), schází se realizační tým a pokračuje v práci. Vzniká produkce, obsazují se jednotlivé posty realizačního týmu, protože ráno začínají první konkursy na osvětlovače, techniku a zvukaře. Režisér píše průběžně hudbu, k ní texty, pracuje na scénáři, dělá konkursy na sólové zpěváky, sbor, tanečníky, jednotlivé role... Denně večer odborný vzdělávací seminář připravuje dosud nevěřící na krutou realitu dal-

ších dní (témata: střih, playback, film, muzikál, technika a další...).

Sobota 17. srpna 1991. Je napsán a namnožen scénář, tábor se proměnil v Oderské filmové ateliéry, vše je obsazeno, natočeny playbacky, je připraven plán natáčení i sled scén, jsou vybrány exteriéry i interiéry, šijí se kostýmy (celkem 46), shánějí se koně a kočár. Večer definitivně máme kameramana, příjezd slíbil v pondělí... Někteří přece jen už váhají a začínají věřit, že to myslíme vážně. Večer rozdáváme scénáře všem (14 + 10 stran). V neděli všichni odcházejí na obhlídku exteriérů, produkce a režisér dokončují...

Pondělí 19. srpna 1991 — poledne. Do OFA přijíždí VOLHA a v ní kameraman s kompletním vybavením, Milan Jurček z PF Ostrava. Playbacky se točí znovu, nejsou použitelné. Večer začínáme točit, jen co si Milan přečte scénář, konstatuje, že jsme se zbláznili a že to nejde stihnout. Točíme záběry 9/1—5, 11/1—3, 11/7—10, 11/5. Končíme hluboko po půlnoci. To už se zbláznili i ti poslední nevěřící...

Úterý 20. srpna 1991 — druhý natáčecí den. Točíme záběry 1/1, 16/1, 17/1, 3/1—10, 3/12, 3/11, 11/4, 11/6, 12/1—6, 14/3. Průběžně došíváme kostýmy, přenášíme reflektory, zkoušíme, čekáme na záběr, do-
děláváme exteriéry. Z večerního točení ve Vítkově se štáb vrací po půlnoci, herci jdou spát, režie se mění v opraváře a opravuje elektrické šňůry a taky střihá. Skript píše záběry. Hodina spánku...

Středa 21. srpna 1991 — třetí den natáčení, třetí den puče v SSSR. Točí se 6/1—5, 15/1—2, 4/1—7, 2/1, 5/11, 7/1, 13/1, 14/1—2, 14/4—17, 8/1—2, 10/1. Už neprší. V Klokočově máme kočár s koňmi, přesun všech (4 km) se zkratkou prodlouží na 7 km... Režisér má jen jedny nervy. Produkce vydává svůj jubilejní 20. ferman, technika spí u reflektorů, kameraman se baví a šíří kolem sebe fluidum klidu a pohody. Infarkty cihají za dveřmi.

Čtvrtek 22. srpna 1991. Poslední natáčecí den, poslední den puče... Dotáčíme Klokočov — včera opět sprchlo a museli jsme toho nechat, opět je cesta tam a zpět pro všechny. Dotáčíme Tlustou vílu. Večer končíme a balíme materiál, všichni sledujeme jednotlivé záběry a nikdo si neumí představit, že z toho guláše by měl být film... Sepisujeme titulky, sháníme jména koní a kočáha a spoluobčanů, vracíme lucerny a kostýmy po okolí. Druhý den ráno odjíždí štáb — kameraman, režisér a Mirek jako odborný poradce do Ostravy stříhat film. Tábor dva dny spí a plouží se... Ti tři jsou ve střížně 32 hodin čistého času s jednou tříhodinovou přestávkou.

Noc ze soboty na neděli — 4.15 h. ráno. Přijíždějí tři vyčerpané postavy a do

rána na produkci vyprávějí — pak spí a spí. Tábor se opět mění v Oderské filmové ateliéry těsně před světovou premiérou — výzdoba a hesla a umělci se líčí a sbor nacvičuje hymnu, hostesky se převlékají a líčí, bufet se zásobuje a čekáme aspoň několik hostů. V 11.45 první předpremiéra pro OFA — šok, on je to film!

Porád neděle, 25. srpna 1991 — 16.00 h. Začíná program slavnostní premiéry. Máme 162 hostů! Na Lojzově náměstí stojí socha Mistra, každých 10 minut pro únavu materiálu inovovaná dalším členem ateliérů. Postavenými špalíry přicházejí hvězdy, vítány komentátory, kladou věnce a květiny k soše Mistra, otiskují svá chodidla do připraveného chodníku. Přijíždí sám režisér se svou přítelkyní, je uvítán, první interview. V projekční místnosti OFA, před třemi televizory poslední rozhovory s tvůrci. Odborný poradce Miroslav Kačor pohovořil o filmu a dráze režiséra Obrátla a pěvecký sbor „Lojzčata“ zapěl hymnu. První šampaňské, režisér s přítelkyní usedají do připravených lóží... Film... Po promítání předávání květin, zlaté mince rozhazuje režisér do davu, malý brífing s realizačním týmem. Tak jsme to dokázali. Film Lucerna trvá 34 minut.

Saša a Petra Rychečtí

(Povídání Saši a Petry Rychečtých o natáčení Lucerny přišlo začátkem září, nicméně do čísla se nám dostalo až teď. Je plné krásné posedlosti a obětavosti lidí, kteří vědí, co dělají a proč to dělají. „Stála nás tahle zběsilost kus života, ale výsledek byl krásný,“ píše Saša v průvodním dopise. Sašo, Petro + Dividlo — díky za zběsilost i za reportáž o její realizaci. Držíme vám palce! — redakce.)

REŽISÉR A PEDAGOG

Letos uplynulo devadesát let, co se v Praze narodil Antonín Kurš, herec, režisér a divadelní pedagog, který se jako levicový tvůrce podstatnou měrou zapsal do historie našeho divadelnictví, a to nejen profesionálního, ale také amatérského.

Antonín Kurš byl zprvu učitelem na měšťanských školách, zaměřujícím se cílevědomě (mj. v součinnosti s Miroslavem Dismanem) na estetickou výuku dětí. Zúčastňoval se práce v Socialistickém sdružení, kde na jeho vývoj silně působil prof. Zdeněk Nejedlý. R. 1933 vystudoval čtyřletý dramatický obor pražské konzervatoře; spoluzakládal Nové avantgardní divadlo a začal se uplatňovat jako herec, tíhnoucí postupně k režii. Zprvu pracoval v dělnickém divadelnictví v DDOČ, mj. jako člen jeho ústředního výboru. Roku 1934 přijel Kurš poprvé (jako delegát,

nicméně však ilegálně) do Sovětského svazu. Současně byl asistentem ve slavném Komorním divadle avantgardního režiséra Alexandra Jakovleviče Tairova i hlasatelem našeho vysílání moskevského rozhlasu. Seznámil se s uměleckou i organizační problematikou divadla pro děti a po návratu do vlasti — vedle řady přednášek — vydal knihu Dětské divadlo v SSSR a u nás (1936). Koncem třicátých let stal se A. Kurš zasvěceným propagátorem ruského a sovětského jevištního umění (mj. s šesti spojenými dělnickými soubory nastudoval v Unitarii dramaturgizaci Serafimovičova románu Železný potok). Když odešel Jan Škoda jako šéf činohry do Brna, vystřídal ho Kurš na jeho místě v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Rok poté (1938) se stal šéfem vzdáleného Východoslovenského národního divadla v Košicích.

Avantgardními principy poučený Kurš chápal divadlo v jeho apelativnosti, viděl v něm účinný nástroj působení na společnost, ovlivňování dění v duchu pokrokového vývoje. Projevilo se to hlavně za protektorátu; činem velké občanské odvahy bylo zejména jeho burcující pojetí Jiráskova hrdinského dramatu Jan Roháč r. 1939 v holešovické Uránii. Za okupace působil Kurš v Pardubicích, na Kladně, v Horáckém divadle (založeném jakožto naše první oblastní scéna r. 1941 v Třebíči), v Plzni a opět v Praze. Bylo třeba značné vynalézavosti, aby se nedostal do rukou gestapa, zvláště když zároveň v ilegalitě připravoval novou strukturu československého divadelnictví.

Po osvobození byl A. Kurš jmenován ředitelem Divadla 5. května v Praze. Nato přešel do Armádního uměleckého souboru a odsud se dostal jako šéf činohry na čtyři léta znovu do Ostravy. V paměti účastníků budou dlouho žít např. inscenace Slowackého Balladyny, Gorkého Jegora Bulyčova nebo Tylových Kutnohorských haviřů, uvedených na počest prvního Dne horníků též na pražském Hradě. Od r. 1952 až do své předčasné smrti o osm let později byl Kurš natrvalo svázán s Brnem — zejména jako externí umělecký šéf Divadla bratří Mrštíků. Řejižně se tu připomněl řadou pozoruhodných, byť dobově zužujícím hlediskům poplatných premiér, kupř. nastudováním dramaturgizace románu Alexeje Tolstého Křížová cesta, Tylové Tvrdohlavé ženy a jednou z prvních brechtovských inscenací u nás — Dobrým člověkem ze Sečuanu. Kurš zároveň aktivně pracoval ve Svazu divadelních a filmových umělců a dokonce režisoval i v televizi. Jakožto docent, profesor a děkan divadelní fakulty JAMU stál u základů brněnského vysokého uměleckého školství. Právem proto nyní nese jméno tohoto skromného a čestného umělce činoherní scéna JAMU.

A Kurš vynikl také jako neúnavný překladatel ruských a sovětských dramát, zejména komedií A. N. Ostrovského. Jeho zásluhou dostali naši čtenáři do rukou též převod knihy K. S. Stanislavského Režijní plán Othella.

Po celou dobu své značně spleťtité tvůrčí dráhy byl Antonín Kurš spojen s činností amatérů (hlavně dělnických), na které nikdy nezapomínal a jejichž poslání vždy s úctou vyzdvihoval. Prokázal to mj. pestrou přednáškovou činností a pěti metodicky cennými příručkami, které pro jejich víkendové a dlouhodobé kursy a školení napsal. Významná je především studie Rozbor klasického dramatu z hlediska jeho jevištní realizace, která před časem vyšla péčí Městského kulturního střediska S. K. Neumanna v Brně v reedici.

Vít Závodský



Kdy se autor stává klasikem

Možná, že mnozí z těch, kdo tleskali na amatérských přehlídkách v roce 1989 vítězným inscenacím vytvořeným podle próz Michaila Bulgakova (Mistr a Markétka v provedení českolipského souboru Jirásek, Diaboliáda souboru Baret z Jičíněvsi a Pilát Pontský souboru Elipsa Brno) nepředpokládali, že díla autora, který představoval spodní proud protitotalitního odporu, se dočkají v letošním roce, kdy uplynulo 100 let od autorova narození, světového ohlasu. Pamětníci si vzpomínají, že s výjimkou jednoho textu se objevila na amatérských festivalech až v roce 1989 — předtím se jevila jako nežádoucí. Tak neprávem zapadlo koncem 70. let zajímavé představení pražské Tesly, které se na Hronov nedostalo. Autorovi se nedařilo ani v profesionálních divadlech — Potužilova inscenace románu Mistr a Markétka v roce 1978 byla po několika reprízách zakázána.

V letošním roce bylo uspořádáno několik vědeckých konferencí věnovaných Bulgakovově próze i dramatu. Např. na univerzitě v Nottinghamu, v Ottavě, na pařížské Sorbonně, v autorově rodném Kyjevě a také v Praze. Kromě rozborů jednotlivých děl se zkoumaly filozofické kořeny Bulgakovovy tvorby, jeho zápas se stalinskou svévolí, příbuznost s díly domácích klasiků, např. Puškina, Tolstého, Čechova i s autory 20. století (např. s G. Marquezem, L. Carollem, F. Kafkou a dokonce s U. Eccem a S. Rushdiem). Profesorka Sahdi z univerzity v Dillí se

zamýšlela na nottinghamské konferenci nad významem Bulgakovova díla pro literaturu 20. století a polský badatel A. Drawicz zdůvodnil, proč pokládá Bulgakova za jednoho z klasiků: argumentoval nadčasovostí jeho děl.

Svaz divadelních umělců Ruska a Ukrajiny uspořádal v květnu festival Bulgakovových her. Součástí byla scénografická přehlídka (nechyběla tu ani maketa k inscenaci Psího srdce N. Soloda, uváděné ve Státním divadle v Brně v roce 1989). Mezi nejatraktivnější patřila výprava k loutkové inscenaci podle novely Osudná vejce a samozřejmě Kočerginův scénický návrh k Molièrovi pro leningradské Velké činoherní divadlo.

Na festivalu, překvapivě dobře organizovaném, se dvakrát uváděla dramaturgizace Mistra a Markétky; jednou v provedení Ševčenkova divadla, hraná v ukrajinštině, podruhé v inscenaci kazaňského divadla. Obě se vyznačovaly dobrými hereckými výkony a byly výrazně zaměřeny na prvky divadla — podívané. Nedošáhly ovšem účinnosti Ljubimovovy inscenace v Divadle na Tagance. Ve srovnání s nimi by získaly nepochybně vavříny i české inscenace. Ani muzikálová verze Zojčina bytu nepřinesla v režijním řešení mnoho nového, i když byla velmi kvalitně herecky obsazena. Z odměněných inscenací připomeňme dramaturgizaci Bílé gardy v podání saratovského divadla, založenou na dobrých hereckých výkonech a kontrapunktické funkci hudby a světla. Neobvykle současně vyzněla tato výpověď o lidech, kteří stojí na prahu a obávají se budoucnosti. Stejnou látku zpracovali studenti kyjevského Ševčenkova divadelního institutu a přesvědčili maximálním hereckým nasazením. Účinek jejich inscenace byl posílen faktem, že mladí hráli o mladých lidech. I jejich představení bylo oceněno. Cenu za herecký výkon získal O. Jefremov za postavu Molièra a I. Smoktunovskij za roli krále Ludvíka v inscenaci MCHAT. I. Smoktunovskij stavěl svého Ludvíka na takových detailech, jako byla proměnlivá chůze a pohrdavý posunek či hlasová modulace: podařilo se mu vytvořit portrét člověka, který se honosil kultivovaností, ale přitom nezapršel v sobě vědomí absolutní moci. Připomínal modlu. Vybavila jsem si při této příležitosti pozoruhodnou inscenaci S. Jurského v leningradském Velkém činoherním divadle v roce 1973, kde S. Jurskij předvedl nevšední výkon v roli rozporuplného Molièra; totéž se dalo tvrdit o O. Basilašvilim v roli krále Ludvíka, mladého oslnivého, dravčího, který poklepem špičkou svého ozdobného střevíce rozhodoval o osudu Molièra i mnoha jiných...

Alena Morávková

(K M. Bulgakovovi se vrátíme v některém z příštích čísel, kde navážeme dalším úryvkem z knihy režiséra Anatolije Efrose Divadelní příběh pokračuje — tentokrát o Efrosově inscenaci Bulgakovova Molièra v Minneapolisu.)

PORTUGALSKÉ VÁNOCE

Připomeňme si o letošních vánocích, jak se tyto svátky slaví v Portugalsku. Oblíbeným a po celé zemi rozšířeným zvykem je zakládání ohňů zejména v hornatých oblastech, kde bývají studené zimy a kde kupodivu sníh není žádnou vzácností. Vánoční štědrovečerní svátek vrcholí kolem půlnoci, kdy si děti konečně mohou „otevřít“ jesličky. Křesťané si v tu chvíli mají připomenout, že Jezulátko se pravděpodobně narodilo asi také za takové studené noci, a proto je oslíček a kravička museli svým dechem zahřívát. Aby „bylo Ježíškovi teplo“, zapalují děti a mládež venku, nejčastěji před kostelem, za dohledu dospělých, ohně, zatímco v kostelích se rozezní zvony ohlašující půlnoc, tedy konec starého a začátek nového dne. Plameny rozjasní slavnostní noc a zahřejí kolemjdoucí diváky.

Divadelní ztvárnění narození Krista je v Portugalsku známé stejně tak jako po celé Evropě. Zvláště oblíbené jsou drobné scénky za doprovodu zpěvu a tance; v průběhu staletí se přeměnily ve známé oslavy, kterým se postupně dávala nejrozličnější jména jako například „reisado“ (něco jako „příchod králů“), „janeirada“ („dívání se oknem“) a podobně. Víme, že jejich obdoba se dostala spolu s portugalskými kolonisty až do Brazílie, kde se s nimi dnes můžeme setkat v podobě tanců „pastoris“ (pastýřských tanců), o kterých byla zmínka v Amatérské scéně č. 3/1991.

Vánoce se jako vděčné téma objevují v literární tvorbě celé řady portugalských autorů. Například Manuel Luís Goucha vzpomíná na své dětství a popisuje průběh vánočních svátků takto:

„Naše Maria nám na vánoce vždycky nejdříve přinesla mech na ozdobu jesliček. Potom pečlivě vyprala všechno prádlo ve studené vodě řeky Mondego. Vzpomínám si na pradelny v plisovaných sukních a v blúzách s vykasánými rukávy. Tváře měly i v té zimě do hněda opálené od slunce. Přinášely a odnášely vyprané prádlo v ranečcích, které držely na hlavách...

My, děti, jsme strojily jesličky; mechem jsme pokryly kopce a cesty vymodelované z balicího papíru a posypané pískem. Řeky jsme udělaly ze staniólu, vrypem nehtů jsme se snažily naznačit vlny. Tělíčko Ježíška jsme položily mezi Josefa a Marii, vedle nich jsme pak rozestavěly zvířátka. Jak rádi jsme se mazlily s těmi naivně pomalovanými hliněnými figurkami... Pastýři, kramářka... a samozřejmě Kašpar, Melichar a Baltazar... Z lesklého papíru se vystřihovaly hvězdy, které se „rozvěsily po betlémské obloze“. Po stranách se postavily malé borovice. Kousky vaty nahradily sníh. Podlaha se

nakonec ozdobila barevnými skleněnými kuličkami.

Babička Palmira se mezitím v kuchyni věnovala přípravě místní speciality, tak zvaných „belhózes“. To se musela nejdříve uvařit dýně, která se potom ručně rozmačkala. Přidala se do ní mouka, kypřící prášek do pečiva a citrónová kůra. Těsto se nechalo na chvíli ustát pod utěrkou. Před tím se ovšem musel nad mísou udělat křížek růžencem, aby do těsta nevstoupil ďábel a těsto se nesrazilo. Nakonec se z hmoty vyválely malé bachraté bochánky a smažily se v rozpáleném oleji. Podávaly se polité karamellem nebo posypané cukrem se skořicí.

V předvečer štědrovečerního svátku dělala babička další pochoutku, které se říkalo „rabanadas“, podle receptury, kterou se naučila ještě od své maminky, naší prababičky. Uvařila rýži v mléce s pomerančovou kůrou. Rozdělila pak hmotu do misek a posypala skořicí. My jsme směli za odměnu vylízat rendlík.

A potom přišly pohádky a příběhy tak, jak je umějí vyprávět jenom babičky — například o dušičkách, které v těchto dnech vylézají z hrobů na svět, a další a další historky. Vánoce byly zároveň příležitostí zavzpomínat si na naše drahé zesnulé.

Navečer se z truhly vyndal ten nejlepší ubrus, který pak krášlil svátečně vyzdobený stůl. Začaly se nosit jednotlivé chody večeře: speciálně upravená treska se spoustou všelijakých přísad a koření a jako moučník perníčky, ořechy, rozinky, kandovaná tykev a další pochoutky jako například „castelares“, „pinhões“ a další pamlsky. Začal večer plný kouzel, tradic a inspirací.

Ráno jsme my, malí, dychtivě běželi ke krbu, abychom si prohlédli vytoužené dárky, o které jsme si napsali „Vánočnímu Otci“: vláček s kolejkami, autíčko, dobrodružnou knížku...

K jídlu byly ten den zbytky od večeře a my, děti, jsme si mohly dopřát všechny ty sladké dobroty, které na nás ještě zbyly. Na večerní stůl se ovšem chystala krůta s nádivkou, kterou babička dokázala tak nazdobit, že vypadala málem jako páv.

Ty vzpomínky mi připomínají vánoce, tak jak jsme je kdysi před mnoha léty slavili.

Přeji našim čtenářům hezké prožití vánočních svátků; buďte všichni veselí, protože nám v těchto dnech nastaly časy klidu, pohody a radosti.“

Připravila: ds



Vážení a milí čtenáři!



Obrátili jsme se na řadu z Vás dvěma otázkami o stavu a perspektivách amatérského divadla. Vaše odpovědi budeme uveřejňovat průběžně na stránkách AS pod označením ANKETA '91.

- 1) Jak byste charakterizoval(a) situaci amatérského divadla na sklonku roku 1991?
- 2) Co pokládáte za nejdůležitější fakt pro další rozvoj amatérského divadla v nových podmínkách?

Alexej Pernica, metodik, Praha:

1. Jako vyčkávající — neboť nezná přesně stav svých vnitřních sil.
2. Aby neztratilo svou citlivost na pohyb v našem společenském vědomí. Pak je nezastaví žádné překážky — bude hrát třeba na rumišti, ale pro lidi. Neboť bude hrát o nich a pro ně.

Jiří Hraše, režisér ČSR:

1. Jestliže v uplynulých letech mohl leckterý soubor sklidit úspěch bez vlastních zásluh, dnes je možné dojít k neúspěchu bez vlastní viny. Proto nemohu souhlasit s nedomyšlenými teoriemi výběru, v němž ob stojí údajně ti nejlepší. Zatím se tzv. výběr děje mimo tvůrčí práci, mimo umění, mimo kvalitu. Kdo má jakkoli uměleckou činnost ve svém resortu či v okruhu své působnosti, měl by si toho být vědom a jednat podle toho. Soubory ovšem ztratily výhody mimouměleckých okolností ať už v podobě materiálních podmínek u výborného zřizovatele, nebo v podobě obratně výhodné dramaturgie. Toho není škoda. Mnohá vedoucí osobnost souboru se stala vedoucí osobností obce a města, změněné pracovní okolnosti mnoha herců vytvořily

nečekané podmínky pro studium hry, leckterý soubor ztratil střechu nad hlavou a mnoho bývalých zřizovatelů se snaží rozprodat divadelní inventář i technické vybavení divadelního prostoru. To naopak není pro soubory žádné štěstí.

Ale přesto: ať s výhodami či s nevýhodami, nastudování premiéry znamená vždycky investici práce, názoru a fantazie. A to je vklad nejpodstatnější a rozhodující. Dokud bude investována práce, dokud bude iniciativa a vůle práci investovat, bude i amatérské divadlo. V polovině září, kdy píšu tyto řádky, si právě chystám přípravu pro první víkendovou lekci v novém (už třetím) ročníku režisérské školy SČDO. Jestliže se letos opět sejde na dvě a půl desítky frekvenciantů, kteří se (větším dílem na vlastní náklady) chtějí věnovat dvouletému vzdělávání a studiu pro příští režijní práci v amatérském divadle, nevidím v dnešní situaci divadla důvod ke skepsi.

2. Jiná věc je: co hrát, jak profilovat svoji scénickou tvorbu a jak se nabídnout publiku. Ukazuje se, že ani dramaturgie takřkajíc nápadně aktuální, ani dramaturgie únikově zábavná nejsou všeplatné recepty nabitých domů. Řekl bych, že nejdůležitější pro nejbližší dobu bude namísto receptů hledat a nacházet určitá a jedinečná řešení.

Představení, která jsem viděl v tomto roce, mne přesvědčují, že rozhodující pro zajímavost, působivost a konec konců pro úspěšnost jsou: zcela vyhraněný tvar, konkrétnost vyjadřovacích prostředků a projev skutečně angažovaný, či, chcete-li, v nové terminologii: plně nasazení výkonu.

Ovšemže bude třeba projevovat více vynalézavosti asi nejen v představení samém, ale i v jeho propagování, v jeho ambaláži, v situování do atraktivního kontextu i atraktivního prostředí a tak dál. Ale to všechno znamená nikoli sletovat, nýbrž zvyšovat nároky. A to je usilování perspektivní. Myslím, že výsledek se nemůže nedostavit.



Milan Schejbal, režisér:

1. Jako velmi křehkou. Stačí krůček, aby se amatérské divadlo rozdrobilo na mnoho krystalků — třeba i krásných, ale nicméně osamocených a neschopných dát dohromady daleko krásnější mozaiku, ve které by ony krystalky zářily jasněji a barevněji.

2. Za nejdůležitější považuji fakty dva: a) aby si amatérské divadlo našlo pravý smysl své práce ve vazbě na konkrétní

region, ve kterém působí, a to se všim všudy;

b) aby se dostalo amatérským divadelníkům možnosti dále se vzdělávat — včetně možnosti konfrontace své práce s výsledky ostatních souborů na přehlídkách či festivalech nejen charakteru národního, ale i regionálního (a to snad ještě potřebněji). Je mi líto, ale ze své amatérské praxe neznám lepší a účinnější způsob rozšíření vědomostí a znalostí, než umožňuje odborná reflexe konkrétní inscenace a zároveň její zařazení do určitého kontextu a konfrontace. Pevně věřím, že si to samé myslí i lidé, kteří nyní rozhodují o budoucnosti amatérského divadla... A to i přesto, že amatérské divadlo je věčné a nezničitelné!



František Zborník, starosta:

1. Jako přirozenou. Jestliže práce, alespoň některá a některých, začala mít smysl (jeden z hitů socialismu: stínové divadlo zaměstnanosti), připadá mi samozřejmě, že mnoho divadelníků se jí začalo věnovat na úkor divadla. Prostě lidi vyměnili jeden druh tvořivosti a seberealizace za jiný. Pro některé navíc změnou společenského systému přestal působit jeden z hnacích motorů jejich divadelní aktivity — protest, potřeba vyjádřit postoj, kompenzace obyčejné lidské slušnosti. Takže to mě na rozdíl od jiných nijak netrápí. Netrápí mě ani dočasný odliv publika. V systému hodnot nastal teď zmatek, a než se vyčábrí, že zastavení, určitý nadhled a formulace řádu a účelu našich životů jsou prostě potřebné, ba daleko potřebnější než dřív, a než nám dojde, že právě kumšt takové vidění provokuje, bude to chvíli trvat. Funkce divadla vůbec a tzv. amatérského zvláště se mění. Ale to je všeobecně známo. Je to jako v politice. Funkce se transformují, tyátr zůstává. Prapodstatou divadla je v mých očích nutkání tvořivosti, potřeba partnerství, potřeba být stvořitelem a exhibice. To všechno trvá. A tak jsem kliden.

2. Talent, pracovitost, levnější naftu a jednu slušnou nepočetnou instituci.

Vlastimil Peška, režisér:

1. Situace v amatérském divadle byla a bude, a tudíž je i na sklonku roku 91, výborná. Především tam, kde si divadlo hraje pro svoji potěchu a nedají se odradit nejružnějšími negativními vlivy. Situace je špatná tam, kde je tomu naopak.

2. Chytrou dramaturgii.

Eva Rolečková, novinářka:

1. Ve srovnání s předlistopadovým je to dnešní svobodnější a chudší jako my všichni. Schopní mohou více a lépe pracovat, neschopní hlasitěji křičet, že ti schopní jsou neschopní. Nemohou už tak účinně překážet, ale mohou dál otravovat život. Chybí legislativa, technika, tolerance — v amatérském divadle jako všude kolem.

2. Fakt? Že dosud existuje. Ale asi se ptáte spíš na předpoklad. Pak tedy rychlé překonání postkomunistického úpadku a vytvoření bohaté střední vrstvy, která má dost času a peněz na to, aby divadlo ve volném čase provozovala a podporovala, která má zájem na obohacování a rozšiřování společenského života. Ale i tak otázka není, myslím, dobře položena. Zvykli jsme si používat slovo „rozvoj“ a už ten termín, zvláště ve spojení se slovem „další“ navozuje údernickou atmosféru jakéhosi postupu směrem k masovosti nebo vzhůru k vyšším a vyšším uměleckým metám. Nemyslím, že se amatérské divadlo jako celek musí nezbytně „dále rozvíjet“. Mělo by existovat, přičemž význam slova existence zdaleka neoznačuje pouhé nažívání.

Nina Vangeli, režisérka:

1. Nechtěla bych nadále odlišovat divadlo profesionální a amatérské. Už dávno toto odlišení není znakem kvality nebo nekvality. A vlastně ani ne znakem schopnosti nebo neschopnosti vydělat peníze. Pro zjednodušení života a pojmů bych nadále raději užívala jenom slova divadlo. Na situaci divadla na sklonku roku 1991 není snad ani třeba se tak sugestivně tázat; odpověď všichni známe: je truchlivá.

2. Brrr... — fakt? ... rozvoj? no fuj, takhle se mluví o umění? A pokud jde o podmínky, nejlepší by byly vůbec žádné. Totiž že by amatérské (neplacené) divadlo neživilo X (placených) úředníků, metodiků, poradců, vzdělavatelů a jiných altruistů, kteří by nadále nepořádali různé olympiády pro postižené pod krycím názvem přehlídek mladé, dětské, české, jiné dílčí či netradiční tvorby. Kterí by nadále nikde nesídlili, nikoho metodicky neřídili, nic netiskli a nikam s nikým nejezdili. Divadlo by vznikalo bez zásahů a bez podpory jenom z přetlaku nápadů a potřeby sdělit se. Jako individuální akt z nezbytí. (Bylo by ho asi méně, což by nevedilo.)





M. Frayn: Bez roucha, DP Most, režie Milan Schejbal, foto: P. Štoll



J. Kopecký: Betlémská hvězda, Divadlo na Starém Městě, režie: V. Tomšovský, foto: M. Poš

