

AMATÉRSKA CENA 4/89

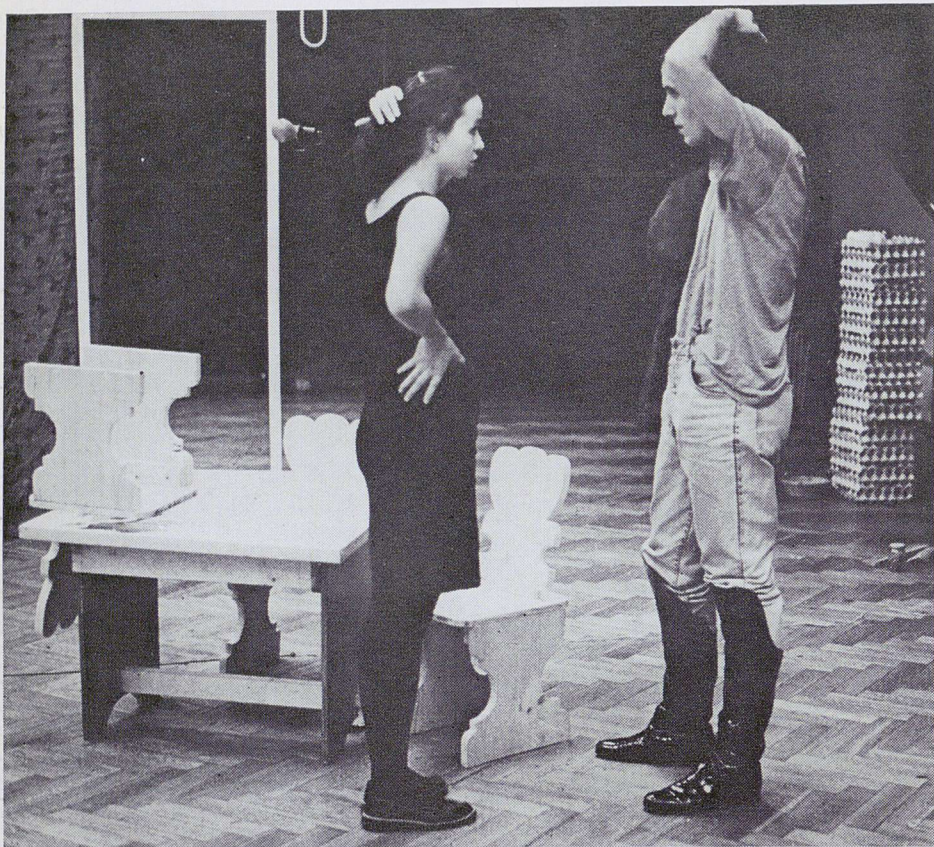
Jak
se vám
jele
s P. Léblem?

Morální
poprava

CENA 4 Kčs



Proměny Proměny



Část tohoto čísla je věnována Petru Léblovi a souboru Jak se vám jelo. Fotografa LUDMILA KUBÍKOVÁ sledovala několik fází přípravy inscenace Přeměna. Je též autorkou snímku na titulu.



● PRAŽSKÝ VÝBĚR ●

I. spádové kolo XV. pražské přehlídky tvorby amatérských divadelních souborů se konalo začátkem druhé poloviny ledna. Počet souborů vlivem chřipkové epidemie prošl z 10 přihlášených na 7 vystupujících, takže se hrstce příznivců amatérského divadlnictví, do níž počítám i porotu, ale v níž se jen málokdy objevil některý člen právě nehrajícího, konkurenčního kolektivu, představily:

Post scriptum — J. Nitra, F. Fellini: Vzpomínám ...;

Divadlo Kytka — J. Srstka: Šoupálek krivoprstý;

B. B. DUC — V. Gut: Tlačíči, postávači a ti druzí;

Lucerna — Studio DL — V. Březina: Slova, slova, přísloví;

Ondřejové — O. Mrázek, O. Höppner: Didakticko poetický a dadaistický večer se zpěvy;

Máj ÚKDŽ — J. Cinkeis: Černá hodinka;

Jak se vám jelo — F. Kafka, P. Lébl: Přeměna.

Zmíněný stav obecnstva na přehlídce znovu upozornil na situaci, která je typická pro léta osmdesátá a stále se prohlubuje: potřebu mít přehled o stavu amatérského divadla pocítují odborníci a pár nadšenců. Soubory ji — zdá se — nemají. Zvláště v Praze. Ani konkurenční kolektivy nepotřebují vědět, v jakém kontextu vystupují. Zvláštní. Ale troufám si tvrdit, že takové zaujetí pro vlastní poetiku, které tvůrce vede k tomu, že nemá potřebu zvažovat ji v souvislostech, k tomu, že podceňuje rozhled a vědění, málokdy v divadle vede k tvůrčímu růstu. Sebeuspokojení je stav sice příjemný, ale neperspektivní.

Nejambicióznějším souborem tohoto spádového kola bylo bezesporu **Jak se vám jelo** s Kafkou — Léblovou Přeměnou. Léblovův výklad Samsy jako jediného normálního, a proto nepřijatelného člena pokřivené společnosti, jeho paralela s osudem Kafkovým i osudem národa je v záměru velice silná, ale ve vrstevnaté inscenaci je omezována malou sdělností jednotlivých sekvencí. Divákovi je předkládána nepropracovaná, nevyčištěná skica. Malíř—režisér ve své fantazii za ní vidí hotový obraz, ale divák zatím vnímá změř čar, z níž některé kontury vystupují výrazněji do popředí a dávají tušit, že půjde o něco velkého.

Snad přímo opakem Léblovu souboru je **Post scriptum**. Kolektiv složený ze zajímavých hereckých typů, převážně komediálních, si vybírá z prvotřídních literárních předloh s různými, plnokrevnými lidičkami. Ke své škodě se však vzdává přesahů od konkrétních figurek k obrazu doby, obraz života postrádá životní filozofii. Kytka, která zaujala hereckou souhrou i uvolněností u tohoto kolektivu nebývalou, se v Šoupálku krivoprstém opět zabývala tématem společenské morálky. Účin představení však omezilo příliš jednoduché schéma hry s bezradným kladným hrdinou.

Soubor Lucerna si v konkursu vybral nové členy. Z jejich etud na náměty a text V. Březiny vznikla inscenace Slova, slova, přísloví. Její problém byl v tom, že nevycházela ze slova jako činitele v mezilidské situaci, ale ze slova — abstraktního fenoménu, který může získávat různé významy. Slova byla ovšem potězkávána v takové obecnosti, že byla diváky shledána příliš lehká.

A opět slovo — tentokrát jako výraz hravosti Ondřejů Mrázka a Höppnera. Okouzlení aktéři v poetickém kabaretu jsou příjemní, leccos umějí, a co neumějí, neskrývají, ale udeňají si z toho legraci. Škoda, že zatím neuvažují o tom, že občas lze méně povedený nápad nebo text oželet, a že opakováním vtip ztrácí. Ale jsou chytrí, takže až zapomenou, že jim to říkala porota, přijdou na to sami...

Jediného zástupce interpretačního divadla na lednové Rampě, soubor Máj, jsem neviděla, takže se omlouvám, že o něm nemohu vydat svědectví. Jediným zástupcem pantomimy tam byl B. B. DUC, který si na své osamocení asi pomalu začíná zvykat. Po boomu sedmdesátých let je amatérské pantomimy jako šafránu. A to jsme v ní byli velmoc. O to sympatičtější je „zaťatost“ a vytrvalost B. B. DUCu, který se člensky vícekrát obměnil, ale v čele má zkušeného Vladimíra Guta. Jeho Tlačíči, postávači a ti druzí došli po několika letech zkoušek a proměn k uzrání v zajímavou impresi člověka a města, člověka a společnosti, hledání sebe i vztahu k lidem. Soutěžní představení by místy potřebovalo pohybově zpřesnit, pointovat lépe jednotlivé scénky, více rytmizovat ale svědčilo o dobrém základu inscenace a dokázalo si získat diváky.

K postupu do celopražského kola porota navrhla tři soubory: B. B. DUC, Ondřejové a Jak se vám jelo. Dřme jim palce.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

(O II. spádovém kole pražské přehlídky se dočtete na str. 8.)

Obsah

2 JAK SE VÁM JELO S PETREM LÉBLEM

(Několik pohledů na práci předního pražského souboru)

A. Urbanová

8 ACHILLOVA PATA

(II. spádové kolo XV. pražské přehlídky tvorby amatérských divadelních souborů)

E. Machková

9 DVEŘE DOKOŘÁN

(Terka ze Zlivi)

12 ŠOK: JARO + SUBJEKT

(Nad dvěma inscenacemi z Kopřivnice)

R. Lipus

13 PRŮHLEDY

(Pohronovské střípky VI)

J. Cisař

14 OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE

(Otomar Krejča)

J. Černý

16 FANTAZIE PRO JAROSLAVA HAIDLERA

(Rozhovor s brněnským hercem a režisérem)

P. Vašíček

18 DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ

(Tvořivý proces a sebepoznání)

J. Vostrý

20 ZNAKY AUTORSKÉHO DIVADLA

(Dokončení)

J. Kovalčuk

22 KAPITOLY O KOMEDIÍ

(Komédie charakterová a komédie mravů)

Z. Hořínek

23 MORÁLNÍ POPRAVA

E. Weidler

24 DILIA

VÝBĚR PRO VÁS

(A. Galin, A. Červinskij)

K. Fejlková

PARAGRAFY NA SCĚNĚ

T. Pavlíková

AMATÉRSKÁ 4/89 CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství

a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1

Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH

Redaktor IVO MARKVART

Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ

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

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

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 3. 3. 1989

© PANORAMA, Praha 1989

46 027

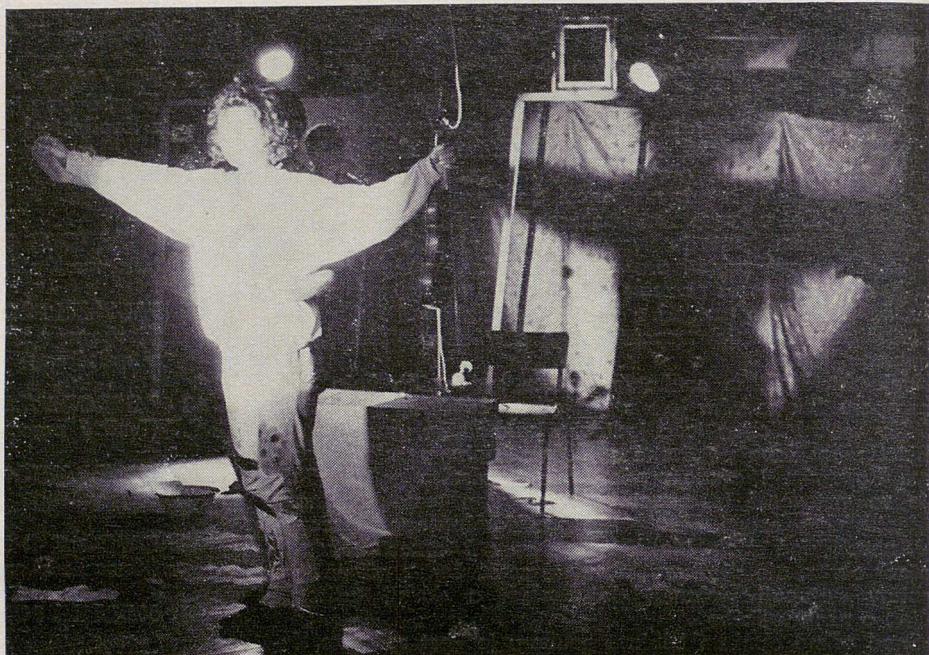
Řekne-li se Kafkova Proměna, vybaví se mi asi už jednou provždy Léblová PŘEMĚNA, uvedená souborem Jak se vám jelo v říjnu 1988. A veliká radost z velikého talentu, jenž prostředky fenomenálně divadelními nutí člověka v hledišti zase jednou intenzivně vnímat a přemýšlet. A po odchodu z divadla nepřestat. A k něčemu se sám za sebe dobrat. Ba i o životě. A zapamatovat si to pro příště.

Ve věku videozáznamů my, co o divadle jenom mluvíme, propadáme nebezpečné pohodlnosti. Hůře se nutíme reflektovat viděné a slyšené psaným, zbavující se tak biče brát věci do vědomí, domýšlet a — na rozdíl od videotechniky — zpracovávat živé („nežádoucí“) asociace a vůbec to, co je na divadle nejpomíjivější. Následující reflexe je pokusem vzepřít se oné pohodlnosti a pro začátek znovu pokorně a pozorně registrovat.

Přeměnu uvádí zlověstné hromobití, leje jako z konve a krásná Markéta v parádních černých šatech dlouho němě stojí u notového pultu. Služka v kuchyni bere kafáč z kamen a — když chce posnídat u selského, podživotně malého stolu, vyleká ji obrovský pavouk. Zabije ho. To se nedělá. Při tom ji doprovází Smetanova Prodaná nevěsta.

Nekonečně dlouho odporně řinčí budík, nad mosaznou postelí s bílou peřinou je obrázek Staroměstského náměstí s Týnským chrámem. Matka u lačkového rámu hlučně klepe na neexistující dveře, zpod peřiny se vynoří Rehořova hlava — ruka — odmrští budík, spí dál. Nové bušení, Rehoř na posteli vstane a svěří nevztah ke svému povolání a ohledy, kvůli nimž se v něm drží. Zvonek — a v kroji pantáty (v alternaci šohaje), vyzbrojen hráběmi přichází Rehořův nadřazený—Prokurista. Z ramene mu seskočí obrovitá blecha. Přestrasení, servilní, rovněž krojovaní rodiče propadají zděšení, zvláště když Rehořovo „Ne!“ (a následující zalyknutí Jany Koubkové, jež speciálně pro inscenaci navzdychala, navzlykala a nastěnála celou škálu klíčových zvuků a pazvuků) odmítne prokuristův vstup a ten přejde z pozice svého úřadu do útoku. Celá sekvence s prokuristou znovu. Tentokrát německy. Rehoř má ještě šanci, diváci též. Ale katastrofa je dovršena — Rehoř, jen v zelených trenýrkách na holém těle, vstoupí za víření bubnů do kuchyně. Prokurista zcepení, Rehoř si mu ještě dovolí oponovat. Matka — na stole — křičí o pomoc. Ozve se broušení kosy. Podél Rehořovy postele prostříhává gigantický šváb — služka v šoku a bosa prchá z rodiny. Spas se, kdo můžeš! Rehořovým jediným útočištěm se stala postel. Rodiče propadají tichému zoufalství — bílé naličení prohlubuje tragické výrazy. Markéta, která byla dosud stranou — u notového pultu napínala struny houslí—se stává v rodině prostředníkem: nosí Rehořovi krmení, pomocí kapsníku manipuluje s miskou u jeho postele. Náhle: přival ovací a Markéta — v rukou bílé housle — vybíhá vpřed, úklony, vzdušné polibky. Leč bedna s Rehořovým šatstvem jí podrazí nohy. Hra-be se ven, kopne do ní a znovu nával představ: aplaus, Markéta sbírá imaginární květiny, až se jí ocitne v ruce skutečný tulipán. Vzápětí její tělo obejmou zezadu Rehořovy bílé paže. Plné světlo

Ti z čtenářů, kteří budou mít trpělivost a přečtou veškeré příspěvky na následujících šesti stranách, seznámí se s celou škálou názorů na práci špičkového amatérského souboru, jenž se úspěšně vzpírá jednoznačným kritickým hodnocením. Provokuje, okouzluje, jitrí, popuzuje... A dává tak podněty k diskusím a třibení hodnot... (M.)



1. Přeměna

— Markéta přizemněna — vyproští se, ustoupí, pak přece jen přidrpně k Rehořovi a zkouší to „po dobrém“. Rehoř se jen dívá. Markéta vydá z kapsy krajíček chleba a zvolna jej láme před Rehoře na podlahu. Žrádlo pro zvíře. Pak poprvé pohne z místa postelí — vysune ji do prostoru a s varovným „jak chceš“ odchází do kuchyně. Tam otec hystericky řve: „Třicet let jsme žili jako slušná spořádaná rodina!“ (U Kafky to nenajdeme.) Malý, poslušnosti a spořádanosti zasvěcený pohodlný svět se otci vymkl z kloubů a on jen neprakticky šílí. Účelné jednání je nadále vrkou Markéty. Ta velí vyklidit Rehořův pokoj.

Po nástupu nové neprůstředné služby a groteskním pokusu rodiny uživit se prací vlastních rukou (malováním kraslic a výrobou neutrálně bílých praporek) otec rozhoduje: musí vzít na byt nájemníky. Další důvod k odsunu Rehořovy postele — zcela na okraj pozornosti. Nájemníků je celá horda (dobrý tucet), vbíhají s lyžemi na ramenou, u dveří fasují praporky, já-saji. Mají svého vůdce: vstupuje důstojně a suverénně za zvuků Wagnerova pochodu, odkládá klobouk a svrchník — má saténové rudé sako, černé rajtky, lakové holínky, bílé rukavice. Blazeované uliznutý krasavec. Slavnostní podepisování smluv, při potřásání rukou otec v předklonu. Služka z rádia vyloví „Ktož sú boží bojovníci“ a vůdce jediným pohledem přiměje otce k zákroku: „Jezte, pijte, jako doma.“ Matka vyklopí na stůl z kýble velké posvícenské koláče. Vtom se ozve zvláštní kvílení. Vůdce — estét — zamíří k notovému pultu. To Markéta hraje na hous-

le a přijde zahrát na přání hostů. Vstupuje vyšňořena v rudém kroji, na hlavě svatební čepce, všichni jí tleskají. Hraje (nemilosrdným hrdlem Jany Koubkové), služka zpestruje produkci lovem obrovitých molů. Housle sotva dokvílely a vůdce u rádia už chystá jinou muziku: vtíravý šlágr (z filmu Kabaret) k jeho dobyvatelskému tanci, při němž dokáže Markétu svést (týmž objetím rukama zezadu, jako ji Rehoř odpudil, jen o poznání pevnějším), dovést ji k radostnému odložení houslí a osvojení si jeho tanečních kroků. Ostatní zatím křepčí v pozadí. Vůdce vítězství korunuje pugét rudých tulipánů, převázaný trikolórou a hosený Markétě k nohám. To už se zmámené Markéty zmocní dvojice siláků a vyzdvihne ji do vzduchu, zakrouží s ní a postaví na stůl. Markéta se chopí žerdi bílého ubrusu a v euforii mává fanglí, zatímco služka prochází kolem stolu s kosou přes rameno. Těsně před vrcholem písně — pád: hudba se přerve — Rehoř nikým nepozorován vytrhl šňůru rádia. Vůdce v šoku zařve, všeobecné zděšení — a okamžitě výpověď ze strany nájemníků. Pobouřené odcházejí.

Markéta je stále na stole, prapor v pokleslých rukou — ticho po bouři. Matka upustí housle, ty doslova zakřičí, v ten ráz Markétě padá vrchní sukně, ocitá se v červené spodničce a dospívá k zásadnímu rozhodnutí: proud „dobrých důvodů“, během něhož postupně zcela ovládá prostor, neodvratně míří k likvidaci Rehoře — „zvířete, které všechny pronásleduje“ a „umoř“ Rehoř stojí bez hnutí, Markéta ho v závěru svého výlevu přesto rukou na-

S PETREM LÉBLEM

padne. Řehoř naposledy kontaktuje rodinu: vykročí k matce — ta dřepí na zemi s nepřítelným výrazem, přistupuje k otci, sesutému na stoličce — ten se nenápadně odvrátí, nakonec k Markétě — odvrací se rozhodněji. Cesta vede jen do klece, zchystané z rámu dveří. Markéta přirazí poslední stěnu — „Konečně“, a přece jen skloní hlavu. S Kafkovým „A teď?“ Řehoř, v černém fraku, vyklidí prostor.

Služka s kosou přes rameno konstatuje u prázdné postele, že „to chcipl“, rodiče poklekají k Otčenáši, Markéta přináší a zháší pětiramenný svícen, do toho se vhrnou zdomácnělí nájemníci — dopínají kalhoty, jsou bez sak — „vespod fuj“. Vůdce se proměnil v nevzhledného šedého starce s holí (Jak dlouho trvají invaze?). Překvapení: otec je bez pardonu vykáže. Chaos, reflektory křížují prostor, zmateně sbírají lyži, Markéta likviduje bílý prapor, nad tím vším Wagnerův pochod. Osamělá rodina prožívá katarzi: ženy odkudsi vyhrabaly nábyteček (Řehoř si rád vyřezával lupenkovou pilkou) — miniaturní kopii podživotního vybavení kuchyně, a teď si ho na zemi ztuhle skládají. Metafora, až mrazí. Markéta zvedne ze země trosky houslí, tiché objetí s matkou, přerušené služkou a otcem, který se

dožaduje zapomnění na vše, respektive ohledů na sebe. — Slušná, spořádaná rodina se úlevně konsoliduje: stěna se rozestupuje a trojice vykročí vzad — vstříc novým ztříkům.

Služka drancuje byt — pro zasvěcené: perziflovaná inventura předchozích inscenací Jak se vám jelo. Když navrší na postel takřka vše, včetně rádia, a — jak ta smrt — přidá kosu, dá „Sbohem vespolek“ a tlačí postel pryč ze hry. V tu chvíli se z opačné strany vynoří postava v dlouhém zeleném plášti, Dáma s rukávnickem. Zvedá z podlahy obrázek téže Dámy (viz první strana u Kafky) — záhadně přechovaný pozůstatek Řehořova pokoje. Odchází. Do červeného světla znovu vtlačí služka postel, po ní do zeleného světla vstoupí opět Dáma s rukávnickem: s jistotou loví z kamen zelený svazek knih — i v nich záhadně přežil Řehořův svět — ukrývá je do rukávnicku, zastaví se až vpředu, ovšemže stranou, v přítmi. Dlouho trvá, než se přelíne meditativní sólo Jany Koubkové. Poté se znovu rozestoupí zadní stěna: vstupuje trojčlenná rodina, všichni v sváteční i osudové černi, tváře strnulé. Každý člen si přináší svůj rám dveří — klece. Vprostřed prostoru ustrnou, hlomozné zvuky ulice naznačují novou

perspektivu. Pravice sevřou horní tyče, těla se poddávají jízdě tramvají. (Kafka jede s sebou.) Potlesk davu. Na bílý horizont se obtiskne Staromák s Týnským chrámem, ten z obrázku, co měl Řehoř nad postelí. Do zeleného šera se vkrádají nájemníci — dav s koláči, pracovními nástroji a vůbec lidovými předměty. Ozvou se zpěvavé výkřiky a bubny — veřejná nahrávka africké primitivní hudby, jež graduje a strhává posluchače k fanatickému potlesku, pískotu a řevu. Ticho. A závěr prvního sboru z Prodané nevěsty: rodina vykročí z rámu vpřed, Markéta přitom vyklouzne z černých šatů, je teď v bílé spodničce a živůtku. Pravice rodičů zůstanou nahoře ve zkomoleném pozdravu, mrtvolné strhané tváře jsou mimo, jen těla se rozkymácejí do stran ve Smetanově rytmu. „Muzika začíná, dokola, dokola“, a Markéta se zvolna rozehrává, předstoupila blíž, natáčí se v bocích, pak se zatočí. Se závěrečným akordem odhodlaně vykasá spodničku — na bílých punčochách se objeví podvazky v barvách trikolóry. Konec. A začátek dalšího pátrání po velikých souvislostech. V inscenaci i ve vlastní existenci.

VLASTA SMOLÁKOVÁ

Přeměna Petra Lébla

Svět, obklopující Petra Lébla, je postaven na inverzi: potravinářský průmysl zaručuje podvýživu, školy nevzdělanost. Etika je podmíněna absencí charakteru, přetvářka zárukou autenticity. V tomto smyslu je Léblova inscenace Kafkovy Proměny pouhým přepisem reality: prázdné dřevní rámy jsou neprostupnou překážkou, zvuky denního provozu, běžné až k neslyšitelnosti, jsou zesílené do nesnesitelné a důležitě polohy, jásavé úryvky z Prodané nevěsty tvoří osudový doprovod textu.

Kostýmy jsou projekcemi sentimentálních snů hrdinů kusu: jejich triviálnost je pouhou zástupkou obecné absolutní triviality: prokurista jako čácký Psohlavec, Markéta jako Krásná Vasilisa, Otec jako šlechtic, Nájemníci jako šedá nebezpečná masa. Hlavní nájemník jako krásný pohádkový princ. Figury žijí jakýsi dvojitý kýčovitý život Walta Mittyho (viz James Thurber, Skrytý život Walta Mittyho). Jediná bytost bez převleku, a tak i bez obrany je Řehoř Samsa. Podle Lébla je přirozenost tomuto světu nebezpečná: musí být tedy zničena. Přirozenost jako nepřirozená a smrtelně nebezpečná zrůdnost. „Groteskno odporuje rozumu, bije logiku do tváře — aniž by proto v jiné rovině muselo být alogické... Ve skutečné grotesce vrcholí scéna teprve tehdy, když se neskutečné bezprostředně vystupňuje v příšerné, když komika s tragikou nabudou rázu pohřebního mumraje, když se otevře propast.“ (W. Jäggi: Předmluva ke sborníku Smysl nebo nesmysl, Praha 1966. In: Vratislav Effenberger: Chemie inteligence a alchymie humoru, rukopis.)

VĚRA PTÁČKOVÁ

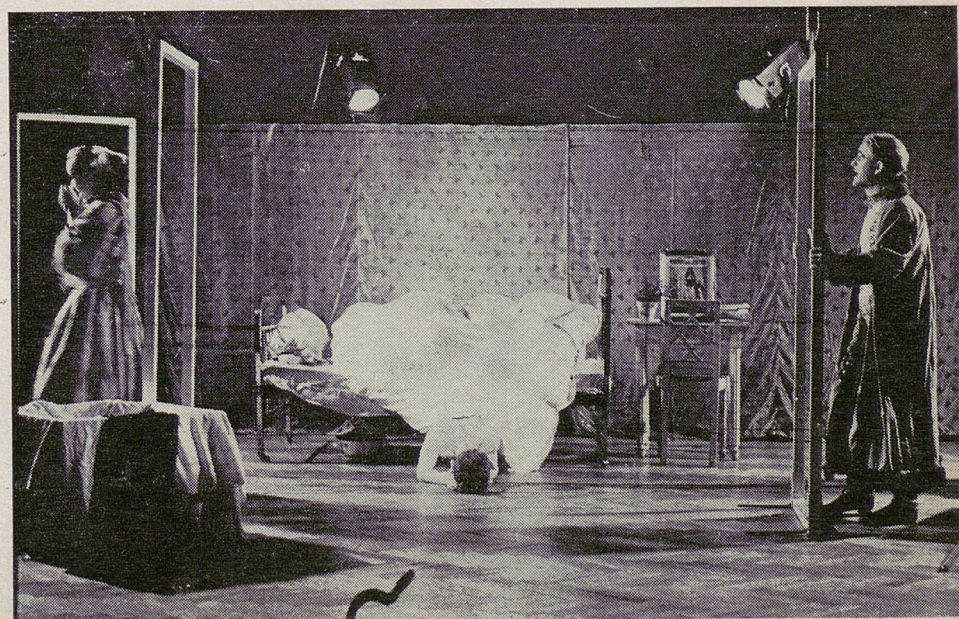
ERUPCE P. L.

(Hledání divadelní struktury)

Fakta. Petr Lébl — narozen 16. 5. 1965. Ukončené vzdělání — Střední průmyslová škola grafická. Příjímací zkoušky na FAMU. Nebyl přijat. Amatérská divadelní práce před založením Studia Jak se vám jelo: S. a P. Weigovi (DOPRAPO) — Kolotoč splněných přání — herecká role; T. Masák, A. Pernica (DOPRAPO) — Nový plášť pro vítr — herecká role; C. Collodi, A. Pernica (DOPRAPO) — Pinokijo — herecká role.

Amatérská divadelní práce od roku 1985: K. Vonnegut Jr, P. Lébl: (DOPRAPO) — Groteska. Zakládá Studio Jak se vám jelo. Následující další inscenace: Ch. Morgenstern, P. Lébl — Polepšovna; P. Lébl: Tauridus; M. Eliade — Had; P. Lébl — Mata Hari; F. Kafka, P. Lébl — Přeměna. Ve všech těchto inscenacích pracuje jako režisér, scénograf a herec. V roce 1988 se spolupodílí s částí souboru na inscenaci Realistického divadla Merlin (T. Dorst). V roce 1989 spolupracuje s amatérským souborem Lucerna jako scénograf na inscenaci J. Geneta Služky. V současné době je posluchačem DAMU (obor činoherní režie).

2. Přeměna



V posledních letech se práce Studia stala pro Prahu výrazným divadelním lákadlem. Proč? V čem je Petrova práce natolik zajímavá, že je nyní v Praze „módním“ divadelníkem? A čím to je, že se někteří diváci obtížně orientují ve struktuře inscenací Studia? Dokonce budoucím divadelním odborníkům — studentům FF UK — Petrovy inscenace způsobují interpretační nesnáze. Jeho divadelní jazyk jim velice komplikuje pokus o kritickou reflexi. V čem to je, že někdy zahlcení inscenací Studia jde až na samu hranici komunikace, až na samu hranici možného porozumění? V čem to je, že na druhé straně mají Petrovy inscenace mnoho nadšených přívrženců? Není teď rozhodující, kolik je kterých. Bude snad zajímavé pokusit se v následujícím textu alespoň trochu přiblížit práci tohoto výrazného — zatím amatérského — divadelníka a jeho souboru.

První, co na diváka zaútočí, je nebyvalá intenzita výtvarné složky každé inscenace. Jde přímo o erupci výtvarných nápadů, s jakou se jen málokdy setkáváme v současném českém divadle (nejen amatérském).

VÝTVARNÁ SLOŽKA

Slovo, dramatický text, klasická dramatická stavba ztrácí její dominantní úlohu. Dominuje výtvarný znak. Kritériem pro práci není již druhová či žánrová příslušnost, ale výtvarné vidění inscenátorů. Ale ať nedojde k omylu. Toto vidění je vždy — a v posledních inscenacích stále důsledněji — vedeno snahou o dosažení silné emotivní účinnosti, o pevném spojení s výstavbou syžetu.

V posledních inscenacích se výtvarná složka dokonce stává jedním ze základních prvků tvorby dramatické postavy. Jde o úctyhodný a cílevědomý oblouk. Groteska manifestovala hlavně vidění punkem okouzlené mládeže. Ale i tady se už dává prostor pro realizaci tématu (obdivu a kritickému nadhledu k projevům současné „světové“ kultury a jejího rozpadu ve světe Vonnegutových příběhů). Mezi Groteskou a Přeměnou jsou inscenace, kdy výtvarné vidění a kostým byly jedinou dominantou.

3. Polepšovna



Nejčistší případ je Tauridus. Zde se projevilo, že výtvarná složka celou inscenaci neutáhne. Inscenace nenalezla svůj vnitřní život. — Podařilo-li se najít vazbu mezi tématem a výtvarnem, nastal ideální prostor pro tvorbu. Příkladem toho je Had.

I v tomto případě může naše vnímání zadržávat. S takovou intenzitou výtvarných a zároveň významotvorných prvků celkové struktury, které jsou nositeli děje, prvků, které jsou často nadraženy slovu, se příliš často nesetkáváme. Nejsme připraveni čist syžet ze všech složek inscenační struktury a nepreferovat přitom složky tradiční.

Inscenace Studia lze rozdělit na dvě skupiny. V první byla východiskem literární předloha (Vonnegut, Morgenstern, Eliade, Kafka). Ve druhé inscenace vzniká na základě inspirace určitým historickým obdobím (Rusko a vláda Kateřiny II., Francie na konci 19. stol.). Obě skupiny vždy velice silně hledají všechny možné paralely se současností.

EPIČNOST A DRAMATIČNOST

Otevírá se zde další zajímavá otázka. — Literární inspirace má již vlastní dějovou linku. Přináší bohatší a vnitřně ucelenější materiál. Nabízí vlastně již jednu uzavřenou strukturu. Tu oblast inspirovaná historií nemá. Zde se musí struktura inscenace budovat bez zázemí v literárním materiálu. To je práce daleko těžší. Zdá se, že stavba dramatického příběhu nestojí v popředí zájmu tvůrců. O mnoho naléhavější je pro ně hledání paralel mezi výchozím materiálem a dneškem. Možná proto obě inscenace, které neměly zázemí v literatuře (s její bohatostí a vnitřní stavbou), nepatří k vrcholům práce Studia (Tauridus a Mata Hari). Vzniklé předivo příběhů nebylo natolik inspirativní, aby podnítilo tvorbu dvojlopných obrazů — dvojlopných paralel.

Tak mohlo jen obtížně dojít k ironickému vidění situací.

Ani inscenace mající svoji — byť literární — strukturu neusilují o její převedení do svěbytného dramatického tvaru. Epická — vypravěčská — linka bývá zachována. Emotivního účinku je dosahováno

jednak výtvarnými prostředky, jednak ironickou paralelou se současností. Dramatické napětí je velice silně spojeno se základním tématem. Syžet nabývá dalšího rozměru a stává se vnitřně sevřenější a strukturovanější. Tím ovšem narůstá i riziko nejasnosti. Neboť čitelnost již není závislá na základních dějových faktech, ale na výstavbě celkové struktury, na všech jejích komponentech. Stačí malá nepřesnost, lehké narušení a situace se stává nejasnou.

DRAMATICKÁ SITUACE

Zachování epického základu výrazně podmiňuje tvorbu a stavbu situace. Její dramatické prvky je nutno najít přímo v inscenačních postupech. Jelikož nelze zachovat původní rozměr předlohy (či dějinného období), musí nutně dojít k redukci. Redukce epické struktury spolu se snahou o co nejdynamičtější projev vytváří základní prostor pro tvorbu dramatických situací. Není-li příběh sám považován jako důležitý základní prvek a je pouze východiskem divadelní tvorby, dotýká se redukce ve velké míře příčin jednání. Situace pracuje spíše s výsledkem, který je teprve podkladem k tvorbě různých faset vidění. To znamená, že situace obsahuje jisté tajemství předešlých procesů. Procesů, které tušíme, ale o kterých doopravdy nevíme nic. Pokud jsme ovšem nečetli literární předlohu. Tajemství sice zvyšuje emotivní účinek i míru pozornosti, ale nemusí vždy vést k přesnému rozlišení důležitého od méně podstatného. Může se stát, že tajemství překročí únosnou míru a zahltní celou významovou strukturu i záměr inscenace. Dramatická situace nevyrůstá z jednání jednotlivých postav; je ale mnohdy stavěna jako srážka výsledků jednání. Stává se tím dynamičtější, prudčeji akcentovanou. Můžeme ji vnímat daleko ostřeji, není ale oním magickým kouzelníkem, který očaruje naše nitro. Je ironickým glosátorem. Lyricnost a dekorativnost výtvarného vidění změkčuje ve své intenzitě kontury, upevňuje divadelní metaforičnost. Nemůže ovšem vždy plně nahradit emotivnost lidského jednání. Situace je od nás mnohdy vzdálena a připomíná ve své konečné podobě chladný pohled filmové kamery. Tento způsob je zvláště průkazný v okamžiku, kdy se základem situace stává výtvarná složka (např. rekvizita, proměna kostýmu apod.). S jistým vědomým rizikem zjednodušení jsou mnohé situace inscenací Studia na samé hranici montáže.

A CO HEREC?

Jaké místo má v této divadelní struktuře herecká práce? I ta prochází vývojem. Ne tak intenzivním, ne tak úporně hledačským — to je jedno z omezení amatérské práce. Dlouholetá herecká příprava v nových, divadelně dravých kolektivech nemá mnoho prostoru, neboť pro kolektiv jsou jiné úkoly daleko důležitější. V první inscenaci — Grotesce — vznikalo předivo herecké práce z kolektivních asocičních improvizací na nabídku danou scénářem. Již zde se projevila divadelní nosnost výrazných hereckých typů. Typ a ironický pohled jdou dobře dohromady.

Intenzivní tempo vzniku jednotlivých inscenací s velkým důrazem na výtvarně-výrobní proces mnoho prostoru pro cílevědomější hereckou práci nedávají. Typové he-

rectví tvořené možnostmi a dispozicemi jednotlivých členů Studia musí postačit. Určujícím kritériem je vidění celkové struktury. Buď se herec s tímto viděním sejde, anebo... pomáhá jinde při realizaci inscenace. — Cím zajímavější a různorodější herecké individuality se při práci sejdou, tím může být výsledek zajímavější, ale také v herecké práci roztržitější. Zároveň je zde riziko gestické přebujlosti, mnohomluvnosti v okamžiku, kdy gesto není zároveň základním rytmizačním prvkem stavby. Herec není odpovědný za vývoj syžetu. Pouze Petrovy dramatické postavy tuto odpovědnost — odpovědnost vedoucího — mají: Je to pochopitelné, neboť v jeho osobě se stýká a prolíná mnoho divadelních funkcí najednou.

Tato úvaha si nekladla za cíl zachytit obraz jednotlivých inscenací souboru Jak se vám jelo. Pokusil jsem se přiblížit — byť letmo a nepřesně — k jeho tvůrčím postupům. Tento soubor často šokuje; obrací pozornost na další složky divadelní struktury. Narušuje naše zvyklé stereotypy vnímání divadla. Proto má v současné divadelní kultuře význam průkopnický. Tak jako Petr Lébl se svými přáteli hledá účinné divadelní prostředky, tak i my musíme hledat a rozšiřovat možnosti svého divadelního vnímání. A to je v současné stojaté vodě českého divadelnictví velice potřebný jev.

ALEXEJ PERNICA

...JELO...

Zdá se, že poslední Léblova inscenace, adaptace Kafkovy Proměny, přejmenovaná v názvu inscenace na Přeměnu, spíše pobouřila než nadchla; zdá se však také, že pobouření pramení často právě z toho, že Přeměna vede k rozkolísání zažitých mýtů, vnímacích stereotypů i přesunů váhy, kterou jsme si zvykli klást na tu kterou složku inscenační struktury v jejím významovém zatížení. To ovšem vůbec neznamená, že Přeměna nepostrádá jako záměr i tvár problémy a že prudká až alergická reakce části vesměs teoreticky velmi graduovaného publika je neopodstatněná. Zdá se totiž, že Jak se vám jelo, které od roku 1985 uvedlo šest autorských inscenací, (což je v amatérských podmínkách i s amatérským souborem, navíc silně se proměňujícím, samo o sobě účtyhodný výkon, neboť prakticky každá z oněch premiér znamenala nový výzkum, nový posun, a to jak v něčem, co už můžeme nazvat hledání stylu, tak v hledání a upřesňování uměleckého i životního názoru) dospělo — a právě díky tomuto až bouřlivému vývoji i pracovitosti — do fáze či momentu jistým způsobem zlomového. Ostatně „bilanční“ pasáž Přeměny, rekapitulující před úplným vyrabováním bytu Samových v prudec stříhané hudební i výtvarné (ne už herecké) koláží celé „dějiny“ Jelo, nasvědčuje tomu, že Lébl a s ním snad i jádro souboru si tuto situaci dobře uvědomují. Jan Borna upozornil v diskusi na Rampě na problémy ve složce herecké — nelze než souhlasit s jeho postřehem, že herecký soubor není schopen unést zářez dvojhlomnosti, kterou se vyznačují stále zřetelněji všechny složky a která v herectví vede k narušování stylizovaného projevu směrem k psychologizování. Herecké zvládnutí tačového úkolu, to jest průběžné schopnosti oscilace mezi oběma metodami, je ovšem nejen nad síly amatérského souboru, je to jeden z nejtěžších problémů moderního profesionálního herectví vůbec.

Pokusím se o nezbytnou zkratku. Od roku 1985 uvedl Lébl tři adaptace literárních předloh, pozoruhodnou montáž Morgensternovy poezie Polepšovna a dva vlastní texty. Jestliže i střední generace vytvářela obraz Morgensterna i vztah k němu mj. přes skvělý Hirsův výbor a doprovodnou esej v klubovém vydání Přátel poezie (a tomu předcházely knižky Beráněk měsíc s kresbami a obrazy Paula Kleea, SNKL 1965), byly tu asociace zejména výtvarné. Za dnešní mladou generaci uchopil a zprostředkoval generační vjem Morgensterna Michal Pavlíček, skupina Stromboli a Bára Basiková (která ostatně patří k stálým divákům Jelo). Léblova Polepšovna však tomu předcházela a vyznačovala se spřízněnými

generačními rysy — groteskostí, která není ani tak hravá, jako plná násilí i zla, „jedovatou“ barevností, agresivní hlasitostí i intonací s podtextem prázdnoty a cynismu. Polepšovna — kongeniálně Morgensternovi — souzněla s životními pocity mládeži v roce svého uvedení.

Souvislejší dramaturgickou linii v práci Jelo však můžeme sledovat ve volném „rodném cyklu“, zahájeném roku 1985 Vonnegutovou Groteskou (první uvedení Vonneguta v českém amatérském divadle, nesporný divácký úspěch, ocenění na FDM 1986 a pro českou divadelní kritiku typické zmatení pojmů: oficiální kritika oceňovala na Grotesce kritiku amerického způsobu života). Cyklus pokračoval adaptací novely M. Eliada Had (prolínání reality a mýtu — kdo by nemiloval pohádky! — spolu s inscenační vyvážení všech složek znamenají zatím asi největší úspěch v práci souboru) a zatím končí Kafkovou Přeměnou. Od osvobodující „dětské“ nezávanosti v ironizaci všech smrtelně vážných hodnot dospělých lidí, od nespoutané hravosti (se vši její ničivostí) prosazující se stejně důsledně jako bezděčně ve všech složkách i polohách inscenace, od nečekané vizuality, víc poetické než dramatické, od důrazu na přirozený a společenský životní pocit smířené soubor více lidských než hereckých individualit, od řady skvělých nápadů, z nichž za všechny aspoň scén, v níž Štěpánka Červenková sděluje své poselství slovy Shakespeara sonetu tak, že ze všech sil musí překřičet řev motoru vznášející se helikoptery... s téma mladého člověka v rodině rozšířilo v Hadovi o rozměr mýtu. Oproti destruktivním schopnostem mládeži v Grotesce vnáší mýtus (kvalita jednak sociální, jednak historická) do Hada rozměr opravdovosti a autenticity a setkání s ním je také setkáním, nelí s nejvyšší hodnotou života, pak určitě s nejvyšší hodnotou mládeži, s láskou. Je to ovšem — v podmínkách reality, reprezentované a vytvářené rodinou, jejíž podoba i vnitřní vazby jsou jen konvenční, ne skutečné — setkání zákonitě tragické.

Z rodiny a jejího „nefungování“ vyrůstá i jedná linie konfliktu Přeměny. Rehoř Samsa se svým odmítnutím ubíjejícího stereotypu (který není zpočátku zamýšlen jako roztržka s daným řádem, pouze jako právo na jeho krátkodobé porušení, ne tedy právo na absolutní svobodu, ale na prostor pro jedince) dostává od počátku do konfliktu s rodinou i se společností. Jeho „proces sebeuvědomění“, vedoucí ve scéně s návštěvníky až k sociální i politicky uvědomělému gestu, je nejen novum v u nás — pokud je mi známo — ustáleném výkladu této Kafkovy povídky (a její jevištní prezentace), je to zejména posun ve vývoji Léblových mladých hrdinů, jejichž střet s rodinným prostředím se logicky mění v ústřední téma umělecké výpovědi — střet člověka a společnosti. Tento vztah, který v Hadovi ještě mohl být chápán v rovině romantizujícího gesta, přerůstá ve druhé části Přeměny v odhalování mechanismů sociálního i politického bankrotu, který pochopitelně provází zbídačení morálky i pokles, záměnitelnost nebo prostě ztráta dalších životně důležitých hodnot. Léblova teze, že „politické divadlo“ je totiž jako „modrá modř“ nachází v Přeměně konkrétní naplnění.

Přes skepsi, k níž by nabídnutý výklad Přeměny mohl vést, je však v těchto kusech poznámek potřeba uvést na závěr ty kvality Léblovy tvorby, pro kterou je mi nejen srozumitelná, ale i velmi blízká. Nebyla v předchozích řádcích řeč o Léblově práci se světem, jeho filmářském vidění i způsobu práce, o hudební, která rozhodně není v Jelo jen atmosférovým doplňkem, a to jednak proto, že atmosféra je Léblův (jako předchozí generaci studových divadel) ne něco „jen“, ale podstatným předpokladem komunikace, a že hudba na sbe v průběhu představení nabírá řadu dalších funkcí, nebyla řeč o povznesení významu divadelního kostýmu, divadelní masky a vůbec divadelního výtvarna a proměnách jejich dramatických i estetických funkcí, k nimž Lébl v práci s nmi spíše, nebyla řeč o svobodě tvorby, která se někdy v mnohosti a ne na první pohled přehledné (a záměrně nepřehledné) uspořádanosti jeví třeba i jako chaos (kolikrát bylo umění osočováno z nesrozumitelnosti jen proto, že je zřeklo starých a všem známých konvencí) a nad naopak z předchozích řádků může vyplývat poznání o odpovědnosti tvorby, ne na úkor tvůrčí svobody, ale v jejích službách. Nebyla řeč o mnohem dalším. Ale přišla mi právě pošta z RDZN jejich Přemíra a v ní Fillova poznámka z Buchenwaldu z roku 1943: „Každé umění jest funkcí člověka, jeho lásky, jeho jen jeho vlastního pojetí smyslu existence, každé umění jest snaha o dosažení svobody; každé dílo jest vykupováním z nesvobody. Všechno umění jest inkarnací svobody a má vždy evokační sílu, neboť i ze zlomků dá se vyčíst usly člověka po svobodě, dá se z nich vyčíst jeho pouť za svobodu a hrůza z nesvobody.“ A tím bych končila.

DANA TUČKOVÁ

V tomto sloupku jsou seřazeny odpovědi na „anketní“ otázku Cosevámvybavi kdyžsefakne Jaksevjelo.

Když se řekne Jak se vám jelo, představím si především Petra Lébla na tuším 55. Jiráskově Hronově, kam s jeho Groteskou vrhlo nejen mládež, ale hlavně nové divadelní vidění, zvláštní vizuální imaginace a nekompromisní generační názor. Od té doby sleduju práci jeho souboru a mám radost, že se stále dere svou vlastní neovlivnitelnou cestou. Rozbílí si hlavu o předsudky, trápí se nepochopením, vede spory (spíše tiché) s generační kritikou. Jeho cesta bude asi vždycky cestou osamělého běže, a protože Lébl není exhibicionista, nebude si na tom asi nikdy zakládat. Za tu dobu, co soubor existuje, udělal s ním Lébl věci skvělé i problematické; ovšem to, že Had patří mezi nejpозорuhodnější inscenace našeho divadla (nejen amatérského) nevidí jen ti, kdo vidět nechťejí. Mě na rozdíl od mnohých jiných potěšil Lébl i svou Přeměnou, protože zde prokázal i schopnost přičíst Kafkuv supertext po svém, promyslet ho (pro mne zatím z celé jeho tvorby nejdůležitější) a převést ho do vizuálně naléhavých a mnohovýznamových obrazů. Přeměnou pro mě Lébl složil zkoušku režijního myšlení, to ostatní uměl už předtím, a tak o jeho budoucnost už skoro nemám strach. Patřím ke generaci, která zažila divadlo velkých režisérů, proto at mi soubor jak se vám jelo promine, že jsem se věnovala jen jeho vůdčí osobnosti. Připadá mi samozřejmě, že kdyby nebyli oni, nebyl by možná ani Petr Lébl.

JANA PATEROVÁ



4. Groteska

Petr Lébl: Smutná groteska

Když se před léty ze stojatých vin amatérského světa vynořila osobnost Petra Lébla, radoval jsem se, že máme konečně jeden úspěšný pokus o divadelní ztvárnění světa osmdesátých let. Předchozí dekádu vyjádřila skupina Sklep. Vpřed a spol. (pražská pětka), a ustrnula. Chaos v lidech, jaký nastal v okamžiku zhroutení stagnačních „pravd“ (neboť pád představ o superkonsolidované společnosti pile a radosti byl patrný dobrých pět let před jeho oficiálním uznáním), dostal ekvivalentní divadelní podobu v Léblově adaptaci Vonnegutovy Grotesky. Lébl uchopil grotesknost jako metodu a vyrovnal se s předlohou naprosto emancipovaně. Úspěch pak stupňoval Tauridem a především Hadem. Poslední dvě práce, Mata Hari a Přeměna, však znamenaly prudký ústup z objevivských pozic. Mata Hari je pompézní kyčovitá freska hodná vávrovské filmové epichnosti — i výrazné myšlenkové absence. Přeměna se pokouší „přeložit“ ponurý kařkovský svět do výtvarných dimenzí — svým způsobem opět metodou grotesky, ale bez koncepce, opodstatnění prostředků a proporcí mezi nimi, a co je tristní — s žalostnou snahou o psychologizaci, k čemuž nemá Jak se vám jelo herecké síly. Léblova vize světa jako zmatačného křížení dějů a faktů bez vzájemných kauzálních vztahů je sympatická a pravdě velmi podobná. Je jen škoda, že stále méně nachází adekvátní způsob realizace; vizionářství přestává být obsahem a stává se metodou — a tudíž ubírá výsledku na sdělnosti a dramatické ucelenosti. Pevně věřím, že je to jev přechodný, protože ztráta Léblova originálního divadelnictví by byla smutná — a zbytečná.

PETR ŽANTOVSKÝ



5. Polepšovna

● Petr Lébl — obdivovaný, zavržovaný, inspirující, provokující — rozhodně potřebný ●

Petr Lébl vtrhl do povědomí amatérského divadla, tuším, v roce 1985 svou adaptací Vonnegutovy Grotesky.

Jestliže se stal záhy pojmem, není to jen pro jeho kontroverznost, již jsem se pokusil naznačit titulkem této úvahy, ale především proto, že přinesl vyhraněné vidění divadla a skrze něj i světa. V čem jeho vyhraněnost i popularita spočívá?

1) ve výrazném výtvarném vidění; tedy v tom, že je reprezentantem jednoho z úspěšných proudů současného přemýšlejšího divadla, snažícího se vymanit z nudy bakalářského otisku života;

2) v souznění tohoto vidění s viděním současné rockové a punkové generace; výrazný kostým a maska jako prostředek vydělení se z okolního světa i ostrá nadsázka v pohybové akci se zdají být až na hranici absurdna, ve skutečnosti jsou jen dotažením životních modelů od absurdum, jejich účelovou groteskní deformací;

3) v tomto smyslu i v dramaturgickém výběru — volbě předloh, které se svou neobvyklostí pohybují na hranici reality a snové, fantazijní nerealit; v Grotesce už základní katastrofickou sci-fi situaci, znásobenou pak ještě klíčem filmařské fikce, v Tauridovi bájností předlohy, v Polepšovně nonsensovou groteskností Morgensternových básní, umocněnou zde pro změnu rámcem polepšovny, v níž není tak docela jisté, kdo by měl být polepšován, v Hadovi magickou mimoreálností hlavního hrdiny, jehož vstup rozbíjí stereotypy oné absurdně reálné společnosti, v Matě Hari plní tuto funkci špionážní tajemnost, zastřenost vztahů mezi postavami děje, v Přeměně pak sám dějový fakt proměny člověka v ohavného brouka, byť třeba jen v očích okolí.

Léblova síla a přínos je především v zapojení scénografické složky — především v práci s kostýmem, který vychází z už tak fantazijně uvolněné současné módy, již hyperbolou rozvíjí do roviny groteskního znaku postavy. Méně výrazná je zatím práce se scénou. Funkční utváření a vy-

užití scény je spíš jen doplňkem než významným samostatným přínosem někdy až na hranici „kulisy“, která sice má vlastní výtvarnou hodnotu, funkčně je však jen statickou stafáží (zejména v Matě Hari). To neplatí pro Hada, kde se na sdělení výrazně podílí jak samo pojetí diváckého a hracího prostoru (pocit, že se díváme na jakýsi zploštělý snímek společnosti, a to ještě z výrazného nadhledu) a další práce s ním (otevření prostoru v závěru) a zejména pak práce s jevištními objekty-rekvizitami (jízda automobilů gázovou krajinou, plavba k minimaketě ostrova apod.). Pokusem o „klasický“ dynamický jevištní objekt byl automobil v Grotesce.

6. Had



Petrův přínos spočívá v dalším prohlubování a uvolňování divadelní fantazie, v uvolnění hravosti a gejzíru (leckdy až neukázněných) nápadů tak, jak je známe především z Grotesky (ale chtějte ukázněnost v prvním výbuchu sil) a v sevřenější, tematicky zaměřenější podobě pak v Hadovi; ostatně v těchto dvou inscenacích se Petrovi také nejlépe podařilo skloubit herecké možnosti souboru s potřebami inscenace a vytvořit tak režijně-herecký styl působící dojmem naprosté herecké zvládnutelnosti. Zdá se mi, že Přeměna je zahlcena přemírou scénografických znaků (různé ty hmyzy, hrábě, kosity, srpy, obleky ze šatníku...), nesoucích množství těžko srozumitelných významů — a ve výsledku vytvářejících opět dojem chaotické přehledky nápadů; a podobný zmatek zde mám i ve významu nejrůznějších hudebních motivů.

Čímž se dostáváme k slabinám. Ty jsou — podle mého názoru — v tematické vazebnosti: v srozumitelnosti a záměrnosti. (Poznámka na okraj: vím, že v následujícím výkladu snad trochu překročím i do rovin obecnějších, než je Léblova práce. Snad se za to na mě nebude zlobit ani Petr, ani čtenáři jiní. Činím tak nicméně při této příležitosti proto, že se mi zmíněný problém zdá přítomen tu více, tu méně ve všech jeho dosavadních inscenacích, jež jsem viděl, ba zdá se mi dokonce, že v Kafkově Přeměně kulminuje až na hranici užnosnosti.)

Tedy: srozumitelnost a záměrnost, či nesrozumitelnost, různé porozumění, nahořilost... Především, že mi nejde o doslovnou, polopatickou a úzce verbálně pojatou srozumitelnost. Čtím nadto i jistotu ne zcela přesnou ohraničenost významů danou zmíněným „polosnovným“ žánrem, jakož i prvotnost emocionální působivosti uměleckého díla. Leč mohu-li si myslet o významu některých akcí, co chci, a o jiných si nemohu myslet vůbec nic, protože mně zůstávají zcela nepřehlednými, jistě to není dobře — i když to může vyvolávat příjemné snobské pokušení chtít se tvářit jako jeden ze zasvěcených, kte-



7. Groteska

ří v mystickém splynutí s duší tvůrců „chá-pou“, „cítí“ a „rozumějí“; toť ostatně sa-ma podstata snobství — výlučnost a při-náležitost k výlučným. A to je samozřej-mě něco jiného než fakt, že výlučnost, odlišnost je tak či onak tématem Grotes-ky, Polepšovny a zejména pak Hada a Přeměny, svým způsobem snad i Maty Ha-ri.

Jistě: je zde teorie, s kterou vřele sou-hlasím — teorie nenadbíhání divákovi, autonomie a autenticity tvůrčího činu, který nemůže ve své podstatě začínat od toho, co chce či může divák. Ale jde-li mu o komunikaci, musí jeho možnosti zvá-žit alespoň na konci. Nemá-li se s ním minout, nemá-li se minout se svou do-bou, která na divadlo na rozdíl třeba od malířství či sochařství, žel, nepočká.

Je zde též teorie „každý to může chá-pat jinak — dokonce jak chce“. Na to pravím: Divadlo není droga, kterou „kon-zument“ pozře a ona podle osobní náтуры a momentální dispozice toho rozteskní, onoho rozesměje, jiného rozzuří a posled-ního uspí. Divadlo stejně jako ostatní umění jest záležitost intencionální — zá-měrná. Něco chce. Jinak by bylo uměním i zajímavě rozstříknuté bláto na chodní-ku. Pravda, umělecká tvorba vycházívá i z nahodilého a čas od času to vytvoří i zcela zvláštní umělecký směr. Hodí se barvou a čeká se, co vznikne. Ale v ta-kovém případě tu byly dva tři nezaned-batelné momenty: a) mnohdy už v tom, co a jak se házelo, byl jakýsi, třebaš i podvědomý, záměr, volba; b) většinou pak dílem náhody vzniklé dílo bylo uměl-cem ještě dodatečně dotvářeno (i kdyby jen názvem) — a to již zcela záměrně; c) vždy byl přítomen moment výběru — umělec nevystavil vše, nač bláto stříklo, vybral to, co vytvořilo soulad s jeho vidě-ním, s jeho smýšlením, to, co obsahovalo jeho názor, který chtěl sdělit. Tím se liší umělecké od krásného, umění od krásy. Ostatně také proto umění nemusí být jen krásné. A tak si myslím, že ony záměry by měly být vždy alespoň v základních tazích zřetelné a že emotivní působivost by nejen měla být přítomna, ale měla by působit v jednom, umělcem chťeném smě-ru či alespoň výšečí směrů.

Zcela určitě nám jde o vzbuzení divá-ka aktivního vnímání — tedy aby divák jen nekonzumoval uvařenou, ba již i roz-mělněnou kaši, nýbrž aby sám vkládal své zkušenosti, city a myšlenky do nabí-dnuté osnovy díla, a tak dotvářel jeho ko-nečný význam. Na druhé straně není jistě smyslem divadla, aby bylo rébusem, há-dankou, nad kterou si zainteresovaní a zasvěcení diváci lámou hlavu ještě týdny po jeho spatření, dolující významy ob-tížnou rekonstrukci vzpomínek, zatímco di-váci méně zasvěcení a méně zaintereso-vaní, byť inteligentní, citliví a aktivní, mávnou nad vším rukou hned po předsta-vení, ne-li již po jeho deseti minutách.

Znovu kajícíně doznávám, že v tuhle chvíli mě už myšlenky unesly na samu hranici problematiky inscenací Petra Lé-bla. V těch onen problém sice dle mého vězí, ale ne v takové absolutní šíři a hloub-ce, jak o něm uvažuji v těchto závěreč-ných řádcích. Ty jsou určeny spíš Léblo-vým epigonům, nekritickým obdivovatelům a zbytečným obhájcům než Petrovi samot-nému.

Je mimo všechnu pochybnost, že Lébl ovlivnil značnou část amatérského divadla. Nejedna soubor se snaží jeho styl tak či onak napodobit — arci, jak už bývá zvy-kem, marně, neboť mu chybí právě ta syn-téza prvků talentu a osobnosti vůbec, kte-rá je dána Léblu, zatímco jeho vůdčí osobnosti disponují třeba syntézami poně-kud jinými. Lébl postavil proti šedosti čes-kého divadla svou výraznou variantu, kte-rá — stejně jako syntetické hudebně-vý-tvarné inscenace svitavského Cěčka a dal-ších špičkových loutkářských souborů, li-dovým divadlem inspirované divadlo ze-mité grotesknosti v podání Šupiny apod., či divadlo založené na kreačních nespo-tané verbální dramatické hry à la Vizita nebo vycházející z některých voicebando-vých postupů jako to dělá trebičský Dra-matický klub... (včetně samozřejmě není konečný) — dává amatérskému divadlu naději na přežití roku 2000.

LUDĚK RICHTER

FOTO LUDMILA KUBIKOVÁ (1, 2)
PAVEL POCHYLÝ (3, 4, 5, 7)
BOHUSLAV PACHOLÍK (6)

(Dojmy nespojité, proto telegraficky): Petr Lébl. Groteska, Had, Přeměna, Vonnegut, Eliade, Kaf-ka. Výběr podle mého gusta, inklinující na k ilustraci, ale k podobnosti, symbolu, mýtu. — Klima inscenací: na český způsob post-modernistické. Ekleticismus výrazových prostřed-ků, emocionální ironičnost míří k iraciona-litě. — Nikdy mě nenudí, i když ne vždy zcela souhlasím. — Přeměna Kačkovy Proměny je pronikavá a nápaditá, dramaticky nosná a společensky rezonující (přirození lidé se v nepřirozených podmínkách vždy jeví jako po-divná zvířata), ale záběr Kačkovy metaforý dosti zužuje. Přemírou hlučnosti se nestupňuje účinek. — jako herci si režisér Lébl ukládá někdy více než unese (Groteska). Je maxi-malista a je dosud mlad. Napětí mezi předsta-vou a realizací zůstává ovšem problémem, je-hož řešení se nebude moci vyhnout. — Mimo-rádně silná a originální jevištní imaginace si žádá kritický korektiv (nejspíše v rovnocenném dramaturgickém partnerovi).

ZDENĚK HOŘINEK

Petr Lébl vstoupil do podvědomí poměrně ši-roké veřejnosti náhle, razantně a získal na-ráz ohlas i vaviny i nebezpečný punc favorita a talentované naděje. Líbí se mi jeho obraz-nost, odvaha a podnikatelství, což všechno jsou vlastnosti, které má mladý umělec mít, kterých je v našem divadelnictví vzácně. Doufám, že menší soustředění na hereckou práci v jeho režii, která se mi potvrzuje pomalým vývojem hereckých prostředků u stálých členů sou-boru, je dána mnohostí úkolů, které Petr musí zvládat. — Znepokojuje mne lhostejnost k ve-rbální stránce inscenací a nízká kvalita řeči Petrových herců i jeho samotného.

OTAKAR ROUBÍNEK

1. Petr Lébl — přítel, podivín, výjimečná osobnost — se všemi rozpory, které k tomu patří. Člověk, kterého si vážím a mám ráda.
2. Groteska, Tauridus, Polepšovna, Had, Přeměna. Matu Hari jsem neviděla.
3. Vždy veliké gesto. V první řadě prostorové a výtvarné. Mimořádné kostýmy, mimořádná imaginace — někdy na úkor srozumitelnosti (což mně osobně nevadí). Asociace filmových postupů na jevišti, fascinující práce s mu-zikou i zvukem. Ukázněný herecký soubor — tak jak já jsem ho viděla — který vnímám spíš jako celek než jako jednotlivce. Petr, podle mého názoru, na divadle „nerežuruje“, ale maluje. Jeho nálehavá sebereflexe dominantním způsobem určuje každé představení a je pro mne dnes již stylově normou.
4. Je to divadlo, které mě vzrušuje, provokuje — třeba i k nesouhlasu, které obdivuji. Je to divadlo obrazu a jako takové je mi velmi blízké.

LUCIE BĚLOHRADSKÁ

Modročerné vlasy eféba v modravém světle inscenace Had. Nečeská tvář, poněkud andro-gynní, do níž čas ještě nevpasal utrpení muže ani ženy. Obličej, jaký mívají stars, do jakých se zamilovávají malé holčičky, fluidum... Pověst, která předcházela, — prý Wunderkind, velká vůle, zkouší ve dne v noci... Přijít do řeči, to je také velké nadání, také tak se rodí budoucí hvězdy... Dojem z představení? — Petr Lébl chce být mágem divadla, je za-milován do lesklého pomíjivého divadelního okamžiku, do jeho hypnotičnosti, podává vý-pověď vysoce strukturovanou a stylově vy-pjatou. Šerosvitné výtvarné vidění se šterbinami vyšnitosti, jejichž hloubku zatím nedokážu dohlédnout. — Téma? Ne. Není téma, tématem je Lébl sám, ale v Proměně je už zřejmá snaha o přesáhnutí svého ega směrem k úva-ze o našem společném údělu. Divka (která umí stát a dávat se — není to ostatně vůbec tak snadné) si vyhrne sukni a odhalí stehno. Má podvazek z trikolory. To potěší. To fungu-je... Petr Lébl — budoucí profesionál a mág. — Šťastnou cestu, pane Lébl... Přejí Vám, aby Vás život hodně, hodně týral, abyste ne-zůstal jen u pouhé profesionality, ale stal se i... ?

NINA VANGELI

Jak se vám jele »
JAK SE VÁM JELO »

II. spádové kolo XV. pražské přehlídky tvorby amatérských divadelních souborů se konalo v únoru v kulturním středisku Delta. Měli jsme možnost vidět tyto inscenace: V Mašková na motivy Aischyla, Sofokla, Euripida a Homéra: *Nazabijte Elektru* (Sumus); V. Petrmichl: *Nová Holota* (ol David); A. Vampilov: *Úspěch* (Refektář); M. Kan-
tek: *Neřesti ctností* (DPM – Květin); F. Zachariak: *Gordický uzel* (Divadélko na peróně); A. S. Puškin
– V. Smetáček: *Evžen Oněgin* po třiceti letech (ÚDIV); V. Chlebnikov – M. Kostínek: *Jedna třístasedmnáctina* (Studio R); S. Antošová: *Noční přesčas* (divadlo poezie Protoč).

Achillova pata

Spádová kola, zastupující v Praze vlastně okresní přehlídky, představují samozřejmě jen náhodné seskupení inscenací posledního roku. Jestliže se však právě v takovém náhodném seskupení opakuje určitý jev, je možné pokládat ho — ovšem s rezervou — za jev příznačný. Něco takového se skutečně v Deltě vynořilo.

Je známo, že v Praze existuje minimum souborů ve složení řekněme tradičním. Naprostá většina představuje sdružení generační, a to samo o sobě určuje základní program. Už dlouhou řadu let je jeho úhelným kamenem požadavek autorského divadla, osobitě generační výpovědi prostřednictvím netradičních dramatických útvarů. Běžná dramatika, stará ani nová, tomuto požadavku nevyhovuje. (Ono také kde ji hledat — profesionální pražská divadla vyrábí za sezónu kolem šedesáti premiér, přibližně trojnásobný počet titulů se reprizuje. Najít v tomto počtu zajímavé, neotřelé tituly, které se s ničím nekryjí, dá zabrat i dramaturgům profesionálním, natož amatérským. A zdvojnásobení profesionálního repertoáru na amatérském jevišti je činnost nesmyslná, a je dobře, že jsme na to už přišli.) Naprostá většina amatérských souborů tedy nehraje tzv. hotové hry, ale opatruje si svůj dramaturgický materiál autorskou nebo dalekosáhlou upravitelskou svépomocí.

A o tom svépomocném dramaturgickém materiálu bude asi v budoucnu nutné uvažovat hlouběji, než se to dalo doposud. Ve všech autorských inscenacích, které se v Deltě objevily, byla patrná snaha dostat se dál za abstraktní tezi, která už nestačí, hlouběji pod povrch, projevit své zralejší přemýšlení o životě a nezaplavovat diváky pouze výlevem neurčitých pocitů. A tato snaha téměř samočinně akcentuje to, co se před časem zdálo v tomto typu divadla nejméně důležité, a čemu říkáme nepřesně textový podklad inscenace. A zároveň, také jakoby samočinně, odkrývá slabé místo.

Všechny autorské textové podklady inscenací obsahovaly dobrý, dokonce i výborný základní nápad. Ale jen jediný byl skutečně rozvinut a domyšlen, dotvořen do celistvého tvaru, s přesným odhadem divadelních možností zvolené látky — *Evžen Oněgin po třiceti letech*. Vážné a pozoruhodné úsilí souboru Sumus a V. Maškové o adaptaci *Elektry* zmařilo naopak nepochopení, nepozornost k charakteru zvolené látky. I když ze všech čtyř antických předloh zbyla vlastně jen dějová fakta, i ona ještě stáčela vymezit základní konflikt člověka vybočujícího z pevně stanoveného mravního řádu věcí lidských i božských, a prostě odmítla vypovídat o opaku, vyjádřit úzkost dnešního člověka nad tím, že takový řád neexistuje. Látka se vzepřela psychologizujícímu rozmělnění, Elektrin příběh přestal být básnickým obrazem základního konfliktu a stal se individuálním rodinným příběhem, z něhož vlastně nic nevyplyvá a z kterého všechny zobecňující myšlenky, mířící k dnešku, nápadně a nesourodě trčí.

Výborný nápad měl V. Petrmichl a soubor ol David. *Nová Holota* je vlnná česká vesnička s dobrou hospodou, jejíž starosta, aby ušetřil, zruší nádraží. Tím odřízne vesnici od světa, a v té naprosté izolaci se všechny tak bezpečně zakotvené existence mění v absurdní. Z tohoto základu mohl vyvést krásně smysluplný nesmysl, kdyby se fantazie autorova i kolektivu sku-

tečně rozběhla dál po jeho vlastní logice a vyhnula se svodům satirických šlehů a konvenční karikatury.

Špatný nebyl ani nápad M. Kanteka nechat se inspirovat známým souborem Braunových soch *Ctností* a *Neřesti* v Kuksu a pokusit se o obdobu staré morality s poučením, že dobré i zlé vlastnosti se nevyskytují samostatně, ale vždycky pomíchány, a že je třeba mít se na pozoru nejen před neřestí, ale hlavně před ctností, která je jen zdánlivá. Jenže autor nepostřehl nebezpečí této látky, jímž je statická abstrakce. Spor se nevede o člověka, ale pouze v abstraktní rovině pomyslných symbolů, v níž se zatemňuje i to základní poučení. Přirozeným následkem statické ilustrace teze je pak to, že je zapotřebí mnoho řečí, než se zamýšlené odhalení vysvětlí, a naopak není kde a na čem rozehrát konfliktní a konkrétní dramatické jednání, jaké by nepotřebovalo vysvětlující komentáře.

Život a dílo básníka V. Chlebnikova s pozadím revoluce je určitě látka, která by stála za úvahu. Ale muselo by být jasné to základní: proč právě on a ne někdo jiný, čím je tento velmi zvláštní a ne zrovna populární básník pro nás dnes zajímavý. Nepochybují, že to M. Kosínek ví — ale jeho textový podklad k inscenaci *Jedné třístasedmnáctiny* to nesděluje. Je pouze povšechný, málo výrazný, nepodařilo se revokovat dynamiku pozadí Chlebnikovova díla ani sdělit, z jakých konkrétních zážitků vyrostlo. Tato povšechná matnost nepomohla pak ani místy skutečně důmyslná metaforická mizanscéna.

Ta ostatně nepomohla nikomu. A to je také zajímavé zjištění. Všechny inscenace, o kterých jsem mluvila, byly po této stránce dost nápadité, v každém souboru je někdo, kdo ví, jak používat zástupného znaku. Antiiluzivní nepopisnost scénických prostředků je dnes už běžným výrazem souborů tohoto typu. Což znamená, že přestala udívat a působit sama o sobě — a zájem se přirozeně přesouvá z formy na obsah.



Divadlo poezie Protoč — S. Antošová: *Noční přesčas*

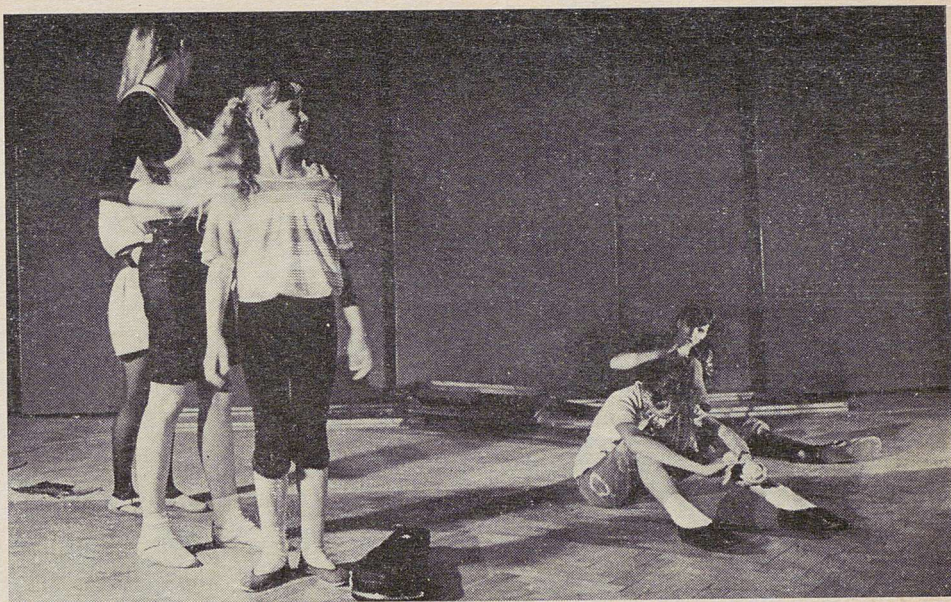
Vím, že jsem zprávu o II. spádovém kole pražské přehlídky vzala z poněkud neobvyklého konce. Ale jsem už nějaký čas přesvědčena, že v současné situaci amatérského divadla je to nejcitlivější místo, takže jsem využila náhody, která přihrála několik příkladů.

Soubory, seskupené generačně, musí zůstat autorskými divadly a nadále si svůj dramaturgický materiál opatřovat svépomocí, zvlášť v Praze. Musí se však připravit na to, že nároky stoupají. Nikdo samozřejmě nežádá, aby se členové těchto souborů učili psát dramata, ale jen to, aby si — ve vlastním zájmu — uvědomili několik věcí: Divadlu v jakékoli podobě nestačí setrvat u prvního nápadu a ten jakž takž vtělit do rozvrhu scén a dialogů. První nápad jen otevírá cestu k určitému okruhu životní látky a tato látka představuje pouze syrový materiál. Jeho vlastnosti a možnosti musí být důkladně prozkoumány a zváženy ještě dřív, než se začne zpracovávat. A zpracovává se tak a tak dlouho, dokud nedostane tvar, který skutečně objektivizuje subjektivní záměry tvůrců, který je konkrétním, názorným vtělením abstraktní myšlenky. Obráběcí práce pak nemůže začínat až na scéně, ale už v tom, čemu říkáme textový podklad. Tam se totiž kladou základy kompozice, výstavby celku, vedení motivů, rozšiřování významů, tam se hledají správná slova, která mohou fungovat jako zaklínadla, uvolňující samostatnou tvárnou sílu scény. Zdá se, že jsme na to nějak pozapomněli.

ALENA URBANOVÁ

FOTO ROMAN VČELÁK

Povídání o Terce souboru Hudradlo ze Zlivi navazuje na první část volného cyklu — Je to jenom hra. O místě a významu obou těchto inscenací v dramaturgii dětského divadla už jsme psali, proto se tentokrát budeme věnovat nejen inscenaci, ale i souboru, jeho práci a práci vedoucího. Ostatně na rozdíl od Pirka jde o soubor s historií pouze sedmiletou, i vedoucí je zde nejen mladý, ale i nový člověk v této oblasti. Bude to jakási koláž výpovědí vedoucího a komentářů, na pokračování, ve dvou dopisech realizovaný rozhovor.



TERKA ZE ZLIVI

Miroslav Slavík

Stručné údaje: 30 let, narozen v Příbrami, ZDŠ tamtéž. Pak odborné učiliště jihočeských elektráren (elektromontér), střední průmyslová škola elektrotechnická, dva ročníky pedagogické fakulty. To už Slavíkovi bydleli ve Zlivi, malém městě kousek od Českých Budějovic a přímo na břehu jednoho z našich největších rybníků Bezdřeva, na pokraji jihočeských Blat. V letech 1982-1985 tam Mirek Slavík pracoval v Městském kulturním středisku, od roku 1985 byl metodikem pro slovesné obory OKS České Budějovice, od 1. 4. 1989 pracuje v esteticko-výchovném oddělení KDPM. V školním roce 1987/88 začal dálkově studovat divadelní vědu a estetiku na FF UK.

Vyzná se dobře v muzice, zpívá ve sboru, má konferenciérské zkoušky, pravidelně se zúčastňuje seminářů KDL, je členem Kruhu autorů dětského divadla. Stihne tedy neuvěřitelné množství práce a dokáže neobyčejně rychle přijímat a zpracovávat podněty. Když v roce 1984 na krajské přehlídce poprvé předvedl ukázkou metodiky práce se souborem, měl za sebou dva, tři semináře v Kaplici, a přesto jeho ukáзка patřila k neobyčejně inspirativním, a přitom výtečně zvládnutým. Mimo jiné proto, že má vzácný dar získat lidi kolem sebe, a hlavně děti, ke skutečné spolupráci, k aktivitě, spolupráci, a tedy i k schopnosti zvládnout některé dovednosti tak, že je ti vyspělejší dokáží předávat ostatním. Na té ukázce bylo totiž pozoruhodné, že Mirek práci rozdělil, sledoval, podněcoval, ale vedly ji tři trochu starší členky souboru. Neční nad dětmi, je jedním z nich, tím, komu nezbývá potřeby a vyhledávají, kdo je obohacuje — ale nediriguje. O tom, jak ho potřebují, a o způsobu, jak se s jeho nepřítomností vyrovnávaly, hrály zlivské děti v roce 1984, dva roky po za-

ložení souboru, v inscenaci vlastní hry *Bercius*. V té době se Mirek Slavík vrátil po půl roce z vojny, k dětem, k muzice, k přírodě, a děti hrály — dlouhou dobu bez něho — svou hru, která měla spoustu vad z hlediska výstavby dramatu, trpěla řadou „nepravidelností“ a „ne-náležitostí“, ale hluboce působila opravdovým zaujetím, skutečnou autentičností dětské výpovědi.

Hudradlo — to jest: hudebně-dramatické divadlo

SLAVÍK: Soubor byl založen 10. února 1982 v 15 hodin odpoledne na zahajovací schůzce, na které byly zbytky pionýrského oddílu Orion (1976-1982), jehož většina členů ukončila základní školu. Ve Zlivi tehdy otevřeli „kulturák“ a nabídli mi, abych začal pracovat s kroužkem dětského divadla, který byl původně určen jako „líheň“ ochotnického souboru OB Zlív (sedmdesátiletá tradice...). Nějak jsem se jim vymknul z ruky...

Za prvních šest let své činnosti uskutecnilo Hudradlo třináct pořadů schopných předvedení nejen doma, ale i na přehlídce — na okresní, na krajské, někdy až na národní. Byly mezi nimi pořady přednesové (lidová poezie, Bruknerova Polštářová válka, Pohádka o rybáři a rybce), dramatizace lidových pohádek i varianty na jejich motivy, vlastní obdoba „výletů do minulosti“ po způsobu pana Broučka (O loupežnické tvrzi Bouchalce), pokusy o sci-fi i hry s vlastním námětem o dětech, o sobě: 1984 — *Bercius*, 1986 — *Mangá* (s prvky sci-fi) a 1988 — *Terka*.

SLAVÍK: V souboru je v současné době 36 dětí a 3 dospělí. Pracujeme ve třech třídách (po skautsku družinách):

1. třída

— děti od 5 do 12 let, nováčci a ty děti,

které chodí nepravidelně (dělají na Brémských muzikantech);

2. třída

— děti od 8 do 18 let, děle pracující děti s pravidelnou docházkou a nějakými zkušenostmi (dělají na Palečkovi);

3. třída

— děti od 9 do 18 let, ti, kteří chtějí dělat ještě něco navíc, pořád něco vymýšlejí, zkoušejí, scházejí se skoro denně, chodí spolu ven a kromě Palečka ještě kutají na Morgensternových verších.

Do 3. třídy se děti kvalifikují systémem podmínek a „přijímacích zkoušek“ (např. připravit vlastní představeníčko „jednoho herce“, důkaz dovednosti ve zpěvu, recitaci, výrazovém pohybu aj.). Podařilo se nám dosáhnout „otevřeného systému“: děti, které nemají o divadlo a hlavní činnost našeho „dramatáku“ zase až tak velký zájem, neusilují o členství v 3. třídě, ale přesto se podvědomě snaží vyrovnat se jejím členům. Děti, které mají zájem o divadelní činnost souboru a myslí to vážně, ty se opravdu usilovně snaží — připravují pod patronací „třetáků“ a s jejich pomocí. Do jedné ze schůzek je zařazen „volný program“, při kterém předvádějí své výstupy. Být v třetí třídě je v souboru velká čest.

Soubor zkouší v kulturním domě, v klubovně o rozměrech většího pokoje. Navíc do ní doléhá hluk ze sálu, kde například hraje kino. Tolikrát a tak rozčileně diskutované „podmínky“ nebudou tedy asi vést hlavně v sáech a ve vybavení, ale spíše v lidech.

Terka

SLAVÍK: Volba námětu?

— pod dojmem Strašáka, kterého jsem napřed slyšel vyprávět od Evy Horákové, potom četl na KADD; neviděl jsem ho, protože zlivské kino promítá

při návštěvnosti aspoň 10 diváků, a nás bylo 7, všichni z Hrudradla;
— částečně pod dojmem vlastních vzpomínek na dětství, které neprožívalo takové krize, ale některé věci jsem na vlastní kůži poznal a dodnes to ve mně je;
— jednou jsem své kamarádce Evě Kordové, dnes středoškolské profesorce, vyprávěl svou verzi Strašáka, a ona mi odvyprávěla svůj zážitek, kdy ji jako desetiletou, pihovatou, hubatou kamarádku z legrace přivázali v opuštěné cihelně ke komínu a ona do těch tří hodin ráno, kdy ji našli chlapi zalarmovaní rodiči, málem zešlela.

Přemýšleli jsme s dětmi, co s těmito příběhy udělat. V diskusi se hovor stočil na příčiny — proč se takové věci dějí. Mimochodem, ono to není tak neobvyklé, tyhle drastické zážitky — máme v souboru několik dětí, které v rámci nevinné dětské hry (u babičky na seně, ve stohu, za Zlíví v pískárně) byly přinejmenším na pokraji situace, která byla v lecčems velice podobná. Postupně jsme při hledání příčin přišli až na PO SSM, na názory dětí na vedoucí, na to, proč je to v „pionýru“ nezávazné. Jsou toho stohy, co jsme popsali papíru, namalovali obrázků a přečetli si vzájemně knížek. Troufám si říci, že kdyby si soudní činitelé, zodpovědní za dnešní stav péče o mimoškolní činnost dětí, tyhle naše pečlivě uschované „podklady“ přečetli, běhal by jim mráz po zádech...

Nahodil jsem kostru příběhu a šel s ní rovnou mezi děti. Musím říct, že byly a jsou dodnes mnohem radikálnější než já, místy jsem si připadal jako brzda a konzervativce, který věci možná vidí v širších souvislostech, ale nemá odvalu „porádně do toho seknout“. A tak se dá říct, že dnešní — nekolkátá — podoba Terky je výsledkem dohadů, vzájemných kompromisů a nakonec i připomínek od lidí, kteří ji viděli.

Terka se do města přistěhovala nedávno. Má stále co dělat, o vše se zajímá. Posměch „elitářské“ a uzavřené party, nesoucí některé rysy punku, budí hlavně tím, že chodí „do houslí“. Z hecu ji přimou mezi sebe a přivedou do pionýrského oddílu. Ona to ve své aktivitě i bezelstnosti bere zcela vážně a začne pro oddíl hledat klubovnu. Za pomoci otce získá bývalou hasičskou zbrojnicí a začne ji s malými dětmi zařizovat a upravovat pro oddíl. Naráží přitom na nezájem vedoucí komplikovat si klubovnou život, i na nechuf party pomáhat.

7. scéna — V hasičárně

Terka a skupina malých dětí. Děti improvizují — radost, ukládání získaného nábytku. Jana vezme jeden z nepotřebných krámů a nese jej ven, přitom spatří partu.

JANA: Pozor, jdou sem dršníci!

TEREZA: Pojdte! Jako že tady nikdo není.
1. DÍTĚ: Vyskáčeme oknem.

Děti v chaosu skáčou ven, pomáhají si navzájem, Jana, Katka a Tereza se poschovávají v klubovně. Do místnosti vchází parta.

SIMONA: A hele, nábyteček... Pěkně nám to tu dětičky zařídily, ne?

ALICE: Kdyby to ta koza Tereza nevyžvalila těm mrňatům, bylo by to lepší.

RENÉ: To je docela dobrý — koza Tereza. To se mi líbí. Co budeme dělat?

RADEK (prohlíží hasičárnu, objeví schovanou Terezu): A hele kdo se nám to tu schovává — Tereza!
ALICE: Co tady děláš?

TEREZA: Já jsem se vám chtěla schovat.
RADEK: A proč?

TEREZA: Jen tak. Abych slyšela, jak mi říkáte koza Tereza.

SIMONA: Ále, to bylo jen tak, z legrace, to si nesmíš tak brát, Terezo... Kde máš ty své mrňata?

TEREZA: Ani jste si nevšimli, že je vymalováno!

RENÉ: Ale všimli...

SIMONA: No tak, kde máš ty své mrňata? (Po chvíli) Proč jsi jim to vyžvanila?

TEREZA: Pomáhají mi...

ALICE: A co bude s tím překvapením?

TEREZA: Bude... pro vedoucí...

RENÉ: Jenže my jsme mysleli pro všechny.

SIMONA: Zklamala jsi naši důvěru!

TEREZA: Jakou?

SIMONA: Ty si nepamatuješ? Přijali jsme tě do party. A člen naší party musí mlčet — o všem, co děláme!

TEREZA: No ale...

SIMONA: Mlč! Výmluvy! Přestali jsme ti věřit.

TEREZA: Hm. Nechtěli byste jít na chvíli ven?

ALICE: Budeme tě muset z party zase vyškrtnout. Ledaže bys...

SIMONA: Ledaže bys nám dokázala, že si důvěru zasloužíš!

TEREZA: Hm. A jak?

RENÉ: Musela bys dokázat, co všechno jsi ochotná pro nás obětovat.

TEREZA: Hm, tak jo. Hele, fakt — nechce se vám jít ven?

SIMONA: Tak poslouchej, sakral!

TEREZA: Já poslouchám.

RADEK: Nebudeš nic tátovi říkat, jasný?!

TEREZA: Hm.

SANDRA: Ani mrňatům! Jasný?

TEREZA: Náhodou — to nejsou žádná mrňata!

RENÉ (k partě): To je marný, je úplně blbá!

SIMONA: Tak to zkusíme jinak. (Tereze). A co tvoje odvaha? Máš odvalu?

TEREZA: No... moc ne. Jednou jsme byli s tátou v noci na takový...

RENÉ: To je škoda, že se bojíš... A to čaruješ, jo?

TEREZA: To byla jen taková legrace. Tu střechu spravili...

RENÉ: To je jedno, kdo ji spravil. Jenomže tady se dneska v noci bude opravdu čarovat!

TEREZA: Tady, jo?

SIMONA: No! Jenomže když se bojíš...

ALICE: Jednomže ona by to zase všechno vyžvanila těm malejm a tatínkovi.

SANDRA: No tak co? Bojíš se, nebo ne?

RADEK: Je to posera! Vyškrtáme ji!

TEREZA: A jak se bude čarovat? Kouzla žádná neexistují. To jsou jenom triky.

SIMONA: Pch! Ty toho tak víš, prosím tě! Přijď a uvidíš!

TEREZA: Tak já přijdu — abyste věděli! No jo, ale co řeknu našim? Já musím být v půl sedmé doma...

ALICE: Tak se vymluv na pionýra — jako že tady máme nějakou hru, nebo co..

TEREZA: No jo, ale lhát se nemá!

RENÉ: Tak si trhni nohou, káčo pitomá! Já už toho mám dost!

TEREZA: Hele... fakt, pojdte ven — aspoň na chvíli...

SIMONA: Ne, počkej — klíď! Terezo, když to řekneš tátovi, tak z toho nic nebude — to fakt nesmí nikdo vědět!

RENÉ: Nechte ji být! Vůbec o to nestojí!

TEREZA: Náhodou stojím...

SANDRA: No tak schválně! Jdi se domů zeptat a přijď nám říct, jestli můžeš.

TEREZA: Tak pojdte se mnou.

ALICE: My tady na tebe počkáme.

TEREZA: No ale...

Do místnosti vcházejí mrňata a signalizují Tereze.



RENÉ: Co tady děláte, huš, huš, dětičky! Sypte domů!

SIMONA: No vidíš, Terezko, děti půjdou s tebou, zeptáš se a za chvíli se vrátíš!

Vystrčí Terezu i děti ven, Tereza chvíli ještě stojí ve dveřích.

TEREZA: Tak ... vydržte!

Tereza odbíhá, parta se uvolní, spokojená sama se sebou.

Do očekávání legrace s „boudou“ na Terezu vpadne vedoucí. Nastane výslech, kde se tam vzali, kdo jim dal klíče, proč nebyli měsíc na pionýrské schůzce, zda organizovali pořádání hasičárny — a končí předvoláním party i Terezy s klíči a tatínkem k řediteli. Parta se pak chystá na strašení Terezy. Sandra v poslední chvíli pochopí, že to přehnali, rozmlouvá to ostatním a nakonec odchází. V době, kdy už parta potmě straší Terezu, volá Sandra nejdříve vedoucí, ta to považuje za hloupý vtip, pak Terezina otce. Tereza zápasí s partou, která začíná demolovat pracně sehnané zařízení. Vpadnou tam malé děti, dají se do boje, do toho přijde vedoucí se svým „kázeňským“ chováním, po ní Terezin otec. Vedoucí vrací klíče otci, nechce klubovnu. Parta rychle retuše, co udělala.

SIMONA: Soudružko vedoucí! My bysme se vám chtěli omluvit!

VEDOUĆÍ: A to se podívejme!

ALICE: My už to víckrát neuděláme, vážně ...!

VEDOUĆÍ: To si povíme zítra u toho ředitele!

TEREZA: Soudružko vedoucí! Já bych se chtěla odhlásit z pionýra ...!

VEDOUĆÍ (k ostatním): No co koukáte, ještě někdo se chce odhlásit?!

Za Terezu s otcem se mlčky postaví Jana, Katka a několik dalších dětí. Vedoucí vztekne odchází. Tma, konec.

Z posudku krajské poroty:

Soubor Hudradlo přinesl do jihočeské přehlídky závažné a silné téma konfrontace upřímné aktivity poněkud „zvláštního“ dítěte s přizpůsobivou formálností státní většiny dětí na straně jedné a agresivity „elitářské“ punkácké party na straně druhé. (Z. Josková)

SLAVÍK: Velmi se mi osvědčila nová metoda v práci se souborem: V době, kdy se už blížil termín krajského kola, jsme se domluvili na pevně stanoveném textu; pouze na několika místech byla „okna“, ve kterých měly děti reagovat na momentální situaci (scéna ve třídě, při snášení vybavení do klubovny, scéna rvačky s partou), ale i tento text se časem ustálil. Pokud se do textu potom ještě sahalo (před i po Kaplici, před FEMADem), bylo to vždy v době, kdy se to ještě na zkouškách dalo ověřit a naučit. V čem jsem ale improvizoval, to bylo obsazení. Dneska máme tři představitelky hlavní postavy a jediný, kdo hrál všechna představení, jsem já. Naše Lenka, která byla jakousi předlohou pro postavu Terezy, je a'e natolik svérázná bytost, že Dita i Míša, další dvě představitelky téhle postavy, by se jí nikdy nemohly podobat. Respektovali jsme to tedy a postupně na tom naopak stavěli. Děti si to jasně uvědomují — a protože jsou i tací, kteří postupně prošli několika postavami, je někdy nádherné pozorovat diskuse mezi dětmi o Markétině Simoně a Ivanině Simoně, o rozdílů mezi Sandrou Adély nebo Lindy. Náš záměr je v tom, že rozdílů v postavách jsou tvořeny na stejném textu — pouze jejich jednáním a „psychologií“. V diskusích se snažíme rozdíly pojmenovat a z toho se postupně vytvořila další hra — hra nad hrou. Děti uvědoměním si možností, které jim hra nabízí, si Terku uchovávají pořád „čerstvou“, zajímavou a napínavou.

O diskusi v Kaplici:

...Příznačné je, že nejvíce pozornosti přitahuje téma a samotná společenská realita, již zpracovává. Svědčí to o tom, že soubor sáhl na velmi živou problematiku, navíc v době, která je díky letitému zamlčování všeho problémového na společensky ožehavé problémy velmi citlivá. Nadto tento typ divadla (reprezentovaný např. HaDivadlem) je cenný především tím, že jedním z jeho hlavních cílů je sám proces hledání opravdové podstaty výchozích témat, hledání pravdy v sobě; tady je pramen Slavíkova prohlášení, že „hrají především sebe“ (přesněji by bylo: „hraním především poznáváme sebe.“ (L. Richter)

SLAVÍK: S Terkou jsme uskutečnili čtyřnadvacáté představení, což je pro nás něco naprosto neobvyklého, zatím nejvíce jsme hráli Bercia — třináctkrát ...

Z hodnocení seminaristů v Kaplici:

- všichni jsme byli inscenací natolik zasaženi, že v nás dlouho doznívala,
- téma: užitečné — pro dospělé (zasahuje, řeší se tu jejich problém), pro děti (seminární třída E)

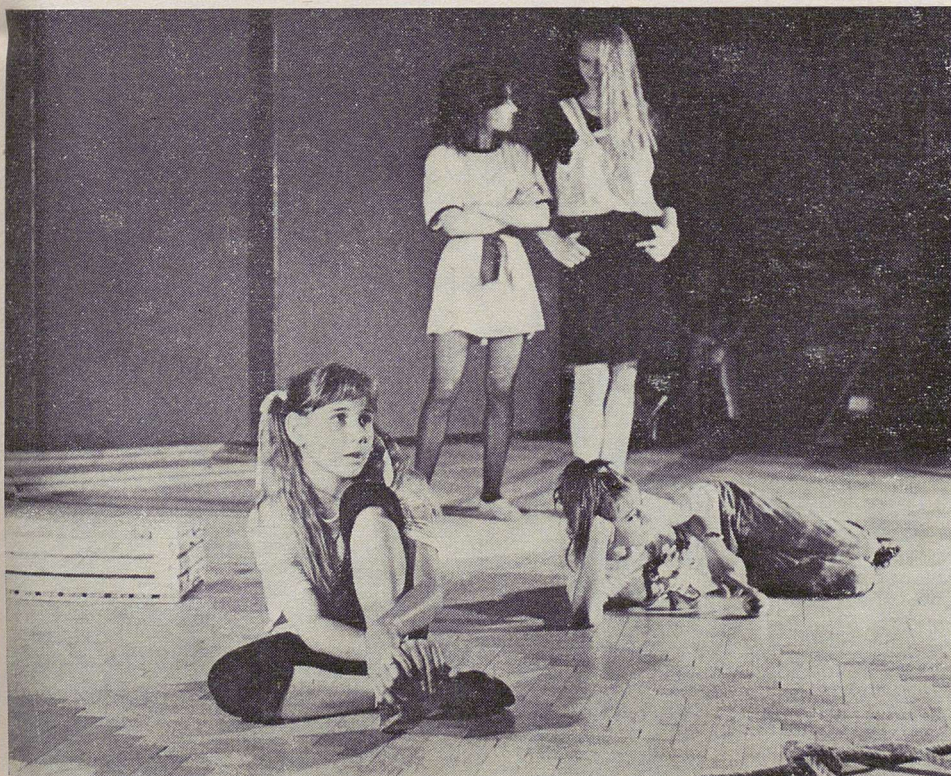
Co dál?

SLAVÍK: V současné době pracujeme na Palečkovi od Jana Wericha. Velmi se při tom „vyblbneme“, v tom je práce na Palečkovi odlišná od Terky. Tam jsme se moc nezasmáli, zábava a uvolnění musely vždy přijít odjinud, hrami, výletem ... Terka se našim dětem zdála natolik vážná, že ji prožívaly a ne hrály. I v době práce na ní si nehrály, ale pracovaly. Teď, na Palečkovi, si hrají. Hrají si i přesto, že nevíme, jestli Palečka dovedeme ke konečnému tvaru (je tam hodně problémů), i přesto, že téma Palečka — handicap, který nezlomí, ale dokáže svou kvalitu i přes „to všechno“ — děti také velice přijaly.

Snad svou roli hraje i způsob práce, který je rozdílný. Paleček, to je hotový námět, milovaný, vtipný a podněcující, ale vymezený a daný. Terka nebyla nikde než v našich hlavách: vědomí, že bude taková, jakou si ji uděláme — to je asi důležité.

Na podzim jsme jednou o víkendů věnovali celý večer povídání o Terce a o tom, co dalšího už se do ní nevešlo a o čem bychom chtěli ještě hrát. Říká se, že divadlo je zrcadlo doby (dokonce jeden moudrý pán řekl, že na zrcadlo se zlobí ten, kdo nemá v pořádku tvář). Nikdy jsem si nemyslel, že to může platit i o dětském divadle, ale teď si říkám, že to snad jde ... „Upletí“ jsme nový příběh — problémů je moc: o učitelích, kteří neučí, ale zkoušejí, co se děti naučí doma (!). Děti tedy místo toho, aby si od školy doma mohly odpočinout, se denně 2-3 hodiny učí; — o rodičích, kteří s dětmi korespondují, protože zastavit se a dvě hodiny denně se jim opravdu věnovat, nemají čas. Pokusíme se z toho udělat hotový tvar, začneme po Palečkovi.

Zpracovala EVA MACHKOVÁ
FOTO KAREL KERLICKÝ



Ve druhém lednovém vikendu tohoto roku se v Třinci uskutečnila patrně jedna z prvních letošních divadelních přehlídek – meziokresní přehlídka divadel MJF. Na dva nabitě dny se do Klubu mladých hutníků sjelo sedm amatérských souborů z okresů Frýdek-Místek, Karviná, Nový Jičín (+ jeden vojenský soubor z Přerova). Amatérským divadelníkům z této oblasti se tak naskytla vzácná šance srovnat výsledky svoji práce s ostatními soubory v rámci takřka „polokrajském“. Také věkové, žánrové a stylové zastoupení jednotlivých souborů i představení bylo velmi různorodé. Od divadel učňovských, pokoušejících se o první inscenaci spíše ještě v duchu studentského kabaretu, až po zkušené experimentující soubory (Bílé divadlo). To všechno tedy slibovalo dva dny plné zajímavého divadla, bohužel zůstalo pouze u slibu. Nejvýraznějším rysem většiny představení byla zarážející absence divadelnosti jako takové, jako specifického uměleckého jazyka, tematická i formální rozpačitost a „amatérismus“ (jako nelichotivý jev jinak obrodného amatérství). Z této neveselé bilance vyšly se ctí pouze dva soubory: Bílé divadlo z Bohumína (byť je jejich styl jakkoliv diskutabilní a provokující) a kopřivnický ŠOK, který je svou křehkou poetičností jakousi bezděčnou polemikou nejen s Bílým divadlem, ale i se svým vlastním názvem.

ŠOK: JARO + SUBJEKT

ŠOK vznikl v roce 1982, na třinecké přehlídce tedy patřil k „nestorům“, což není v souvislostech s jejičými souřadnicemi některých amatérských divadel nic překvapujícího. První výraznější úspěch se dostavil v roce 1987 na celostátní Klubové tvorbě v Olomouci, kde byla inscenace *Ríct k tomu někdo něco by chtěl?* oceněna nejen porotou, ale i diváckým hodnocením. V roce 1988 vznikla obě představení, která jsme měli možnost vidět v Třinci: *Jaro* i *Subjekt*.

Petr Orság pro svůj soubor vybral a upravil některé motivy z povídkové tvorby polského dramatika a spisovatele Slawomira Mrożka a vzniklo tak představení optimálně korespondující s trojicí: předloha — soubor — jevištní realizace.

JARO je tedy představení, které na této křehké a harmonické shodě stojí. Fantaskní motiv o úřednících, kteří začali létat, hromadně opouštějící kanceláře, je nejen zajímavým problémem realizačním, ale především skvělým pozadím pro rozvinutí a rozehrání celé škály postojů k této nečekané skutečnosti a jejich postupného vývoje. Nejde jen o to, že informace o výskytu „orlů — létajících úředníků“ byla přes svou pravdivost oficiálními orgány všemožně popírána a vyvracena mj. také proslulým způsobem z našich sdělovacích prostředků: „My, pracující závodu 001 ostře protestujeme... nesouhlasíme... popíráme a vyzýváme...“ ale v neposlední řadě jde také o to, že i samotní „orlové“ procházejí vývojem. Od prostého opojení z volnosti a nezávislosti dochází posléze k identifikaci s rysy skutečné orlí, nikolivě však ve smyslu „královském“, ale spíše ve smyslu dravčím a loupeživém. Ani tento fakt však není prezentován jednoznačně a schematicky. S tím, jak se mění vztah „těch nahoře“ (i když jsou momentálně nahoře, ve vzduchu), mění se i vztah k jejich chování, a tak když si přijde na úřad stěžovat ovčák, že mu orlí kradou ovce, nikdo se s ním nebaví, protože se změnil postoj a taktika. Titíž lidé, kteří nejprve zprávy o výskytu létajících úředníků popírali, teď suverénně tvrdí, že je to něco naprosto běžného, samozřejmého a správného. Stranou nezůstávají ani „pracující závodu 001“, kteří radostně zdraví a vítají okřídlený předvoj našeho nového úřednictva a odsuzují všechny, kdo to dosud nepochopili. Inu situace se mění a otáčí se jako velké kolo ze železných trubek, které je pro ŠOK ústřední rekvizitou i scénografickým prvkem.

Skutečnost, že se jedná o prvek velice vděčný, divadelně zajímavý a variabilní, potvrzuje i jeho užití v představení SUBJEKT, které je rovněž výsledkem autorského snažení Petra Orsága. A tak hraje-li se v JARU především „na kole“, tj. slouží-li toto kolo především k vynášení herců vzhůru (let „orlů“), pak máme v představení Subjekt, které sice trochu nevyváženě, leč zajímavě pojednává o úloze jedince nejen v dějinách, ale především ve společnosti a jejím mechanismu, co do činění s kolem, v němž nesmyslně, únavně a nekonečně běhá člověk s nadšeným výrazem v obličeji, jako ona zoufalá veverka či jiné zvířátko v podobných zrůdnostech našich předků. A opět je třeba říci, že divadelní potenciál oné konstrukce a jejího využití jsou silné a zajímavé. Od počáteční euforie, kdy člověku „v kole“ takřka závidíme jeho lehký pohyb až „vznášení se“, po závěr, kdy se uvnitř potácí vyždímaná troska, použitý nevratný obal něčeho upotřebeného, který je třeba z mechanismu odstranit, aby mohla nastoupit nová, čerstvá a zatím hrdě se usmívající síla. Téma člověka v kruhu, člověka v mechanismu bylo ve své obecnosti zajímavé, nicméně se vyskytly připomínky, zda-li by případná konkretizace a zpřesnění jak v tématu, tak v jeho realizaci přece jen nepřinesly výraznější výsledek.

Kopřivnický soubor však v obou případech prokázal vzácnou míru kolektivní souhry, múzičnost a muzikálnost (lahodně zpívané pasáže), značnou senzibilitu a poetičnost a intenzivní směřování ke skutečně oproštěnému, přesto však maximálně sdělnému a asociativnímu tvaru.

Neodpustím si však právě proto na adresu takto „sladěného kolektivu“ poznámku, týkající se větší jevištní odvahy co do rozehrání příběhu i jednotlivých situací, větší dynamiky a akčnosti hereckého projevu a celkového zvýšení apelativního účinku na diváka. Nemám obavy, že by to byla cesta, na níž nemá soubor dostatek sil a schopností. V případě setrvání u daného modelu totiž může hrozit nebezpečí postupného „usínání“, nemyslím na vavřínech či jiných botanických skutečnostech, ale „usínání“ ve vlastním lahodném zpěvu, herecké uměřenosti a jisté technické zručnosti. A to by byla škoda nejen pro ŠOK, ale přinejmenším pro severomoravské divadelnictví, které takového (a jiné šoky), jak prokázala třinecká přehlídka, naléhavě potřebuje. Byť nikterak nesouvisejí se slovesem šokovat.

P. S. Nalezla-li ona trubková konstrukce, s níž ŠOK pracuje, pocházející tuším ze skladby svazarmovců na některé z minulých spartakiád, podobně chvályhodné uplatnění i jinde, pak je to odpověď všem, kteří pochybují o tom, má-li tato mamutí tělovýchovná akce smysl...

RADOVAN LIPUS
FOTO LADISLAV TILL

Ze zkoušky inscenace *Jaro*



Pohronovské střípky VI

Kdybch měl odpovědět na otázku, které představení 58. Jiráskova Hronova bylo pro mne nejinspirativnější, tak bych bez váhání řekl, že trnavské A čo? Což samozřejmě prohlašuji jako člověk, jenž se snaží o zobecnění současného stavu a vývoje divadla; o kladení některých otázek, jež snad mohou být východiskem k dalším teoretickým úvahám. Leč — na druhé straně musím hned také dodat, že chápu četné rozpaky četných hronovských diváků nad tímto představením; ba dokonce jejich bezradnost nad tím, jak si s ním poradit. A vůbec to neochoty přijímat takovou podobu divadelní aktivity.

Divadlo jako projev tvořivosti

Před jistou dobou jsme tvořivost učinili — oprávněně — jedním z hlavních kritérií, jimiž jsme hodnotili společenský smysl divadelního amatérismu. Chápali jsme to tehdy jako nutnou a přirozenou snahu o překonávání jistých ustrnulých forem amatérské práce i jako — a to především — výzvu k úsilí osvobodit si na jevišti a jevištích přemýšlivě, osobitě, po svém a také jinak, nově skutečnost, jež nás obklopuje. Myslím si ovšem, že málokdo tehdy tušil, jakého důzina vypouštíme z láhve a kam až nám vyroste. Logicky se totiž muselo dospět k tomu, že tvořivost se prosadila do té míry, že chce být jak obsahem, tak výsledkem divadelního představení.

Abych byl konkrétní, připomenu tu Vizitu a její jevištní produkci, jež se nazývá Vystoupení. Před časem jsem měl v pražské soutěži jako porotce tuto produkci hodnotit. Vzdal jsem se tehdy slova a řekl jsem pouze, že tady prostě záleží jenom na tom, jak kdo přijme podstatu této jevištní činnosti — nebo také nepřijme. Neboť ona totální improvizace, jež je demonstrací tvořivosti a také čekáním na okamžik, kdy se moment tvořivosti dostaví, se prostě vzdává úsilí dospět k budované, komponované, celistvé estetické realitě, a tím se i vzpírá běžné kritické či teoretické reflexi. Pojem inscenace je tu už sám o sobě naprosto nepřijatelný a ztrácí svůj smysl. Jediné, o čem můžeme mluvit, je právě sám princip tvořivosti, jenž se projevuje ve své čiré a obnažené podobě a jenž je tu artikulován (to jest doveden k jistým základním, srozumitelným komunikačním článkům) jako prvotní i konečný záměr a výsledek.

Není to zajisté nic výjimečného. Zejména výtvarné umění od padesátých let s tím má své bohaté zkušenosti. Velice často se tu už léta hovoří o tom, že nastává smrt estetiky, že končí každá reflexe umění. Vznikla a vzniká v posledních desetiletích i řada pokusů (filozofických, kulturních, antropologických atd. atd.) tento vývoj nějak pojmenovat a většinou se nakonec vždycky všechny tyto pohledy přiklání k tomu, že spíše než o uměleckém díle bychom měli mluvit o tvořivosti. Soudím, že od principu tvořivosti jako vůle zbavit amatérské divadlo jenom opakování toho, co už bylo vytvořeno jinými jinde přes sebevypověď

a tzv. autorské divadlo musela jistá část našeho amatérského divadla dospět až sem a nám tyto problémy nabídnout. A že se jimi musíme zabývat přes všechny pochybnosti a rozpačitosti velice seriózně. Už proto, že je v nich uloženo nonkonformismus hledání, skutečně ničím nezastíraná a nekorigovaná snaha po spontánní tvořivosti a také vůle po tom rozbíjet a likvidovat strnulé a prázdné šablony předem připravených estetických forem. Ostatně — není náhodou, že dnes působí v našem amatérském divadle jistá skupina lidí, ať už jako tvůrci nebo také jako teoretikové, kteří vyšli z dramatické výchovy, kde rozvíjení a uvolňování spontánní tvořivosti dětí je aljou a omegou. A přiznejme si, že tato skupina — ať už osudy a cesty jejich jednotlivých příslušníků byly a jsou jakkoliv rozdílné — má dnes v českém amatérském divadle výrazný vliv na to, že jeho různé proudy a podoby se více nebo méně vzdalují od tradičních (a také konvenčních) rovin divadelního amatérismu. A ono více nebo méně znamená, že se tak děje na různých stupních prosazování tvořivosti.

Konstruktivní nedisciplinovanost

A do tohoto proudu nyní takřka jímá ve „federálních“ souvislostech na 58. Jiráskově Hronově vstoupilo trnavské A čo? Předpokládám, že iniciátorem takového směřování je Blahoslav Uhlár, jenž se k němu programově hlásí nejen na amatérském jevišti, ale má za sebou i představení tohoto typu v profesionálním divadle. Koneckonců: i programový bulletin k trnavskému představení je znovu výrazem jeho přesvědčení o neúčelnosti a zbytečnosti starých forem divadla, což se prakticky (a také teoreticky) projevuje tím, co stojí v podtitulku této části úvahy: konstruktivní nedisciplinovanost. Jestliže disciplínu chápeme jako kázeň a konstrukci jako způsob sestavování jednotlivých částí v uspořádaný celek podle předem připravených plánů, pak konstruktivní nedisciplinovanost znamená, že se toho Uhlár i trnavští vzdávají.

Tato konstruktivní nedisciplinovanost je koneckonců průvodním a trvalým znakem všech tendencí, které vytvářejí předpoklady k tomu, aby bylo možné uvažovat o tom, že pojem umělecké dílo bude nahrazeno pojmem tvořivost. A tím se také Uhlár a Trnavští liší od nemalé části našich současných českých snah jdoucích tímto směrem. V nich se totiž naopak setkáváme s konstruktivní disciplinovaností až překvapivou. Je dána toutou po vyjádření — někdy až téměř doslovně — jednoho tématu jako jisté racionální, nosné (a tím i rozhodující) součásti sdělení, které představení chce poskytnout. Mluví-li dr. Štefko ve své stati o 58. Jiráskově Hronově, že jsme se na něm často setkávali s abstraktní modelovou situací, která byla myšlenkově vlastně velice jednoduchá, brzo rozpoznatelná a bylo zapotřebí ji vyzdobovat a přizdobovat i prostředky ryze artistními, aby jaksi divadelně fungovala, pak je to jeden z důsledků této přehnané kon-

struktivní disciplinovanosti na bázi tématu. A právě proto bylo pro mne A čo? nejinspirativnějším představením posledního Hronova, neboť otevřelo prostor k úvahám o tom, kam lze dojít, pokud jde o sdělení a komunikaci na opačném pólu.

Přiznávám rád, že některé jeho jednotlivé části naplňovaly smysl jako kontext, z něhož šlo dojít k asociacím a leckdy i sémantickým významům označujícím zřetelně jisté skutečnosti našeho současného života. Nicméně musím vzápětí připomenout, že rozvolněnost a širka použitých výrazových prostředků, které jsou bez hranic díky oné konstruktivní nedisciplinovanosti, vyžadovaly i u těchto částí složité dešifrování. Ale Uhlár a trnavští chtějí polytematičnost a polyžánrovost divadla, a tak jim přiznejme, že mají právo požadovat od diváka, aby tuto složitou dešifraci podstupoval. I když zajisté i oni počítají s tím, že ne každý toho bude schopen nebo k tomu bude ochoten.

Připouštím, že v té polytematičnosti a polyžánrovosti je hodně lákavého, že se tu nabízí možnost v poměrně krátkém časovém i prostorovém úseku obsáhnout a zachytit bohaté mnohovrstevnatou skutečnost, která není zjednodušená, a proto nepotřebuje ani divadelně dodatečně vyšperkovávat. Ale přece jen na rozdíl od dr. Štefky mám jisté pochybnosti o tom, že se takto daří udržet důsledně to, co nazývá „úvahovou rovinou představení“. Marná sláva — jistá nepřítomnost ústředního hodnotícího centra se tu stále hlásí o slovo, rozbíhavost na všechny strany je díky oné konstruktivní nedisciplinovanosti příliš patrná. Aby bylo jasno: nevolem tím po návratu k některým osvědčeným postupům a přístupům, jež dovolují toto hodnotící centrum tvůrců prosadit. Kladu si pouze otázku, jestli není nutností hledat a nacházet toto centrum způsoby, jež jsou tomuto druhu divadla vlastní. Konečně — i dr. Štefko naznačuje, že třeba v postavě Jánošíka o něco podobného šlo, že se tu vracela „monotematická“ jistého mravního a sociálního imperativu. A neméně tak konstatuje, že se objevovala centrální tematická linie manipulace a automanipulace. Nejsem si však uskutku jistý, jestli konstruktivní nedisciplinovanost dovoluje takto vybudovat monotéma jako ústřední tematickou linii, jestli nevyžaduje obraznost zcela zvláštní, jejímž základem bude stále fungující symbolika (polytematická a polyžánrová) konkrétní názornosti jevištní situace. Ale to bych zabíhal už příliš daleko, do úvah ryze teoretických. A mně nešlo o nic jiného, než ukázat, že A čo? bylo a je osobitým příspěvkem do diskuse o možných cestách amatérského divadla.

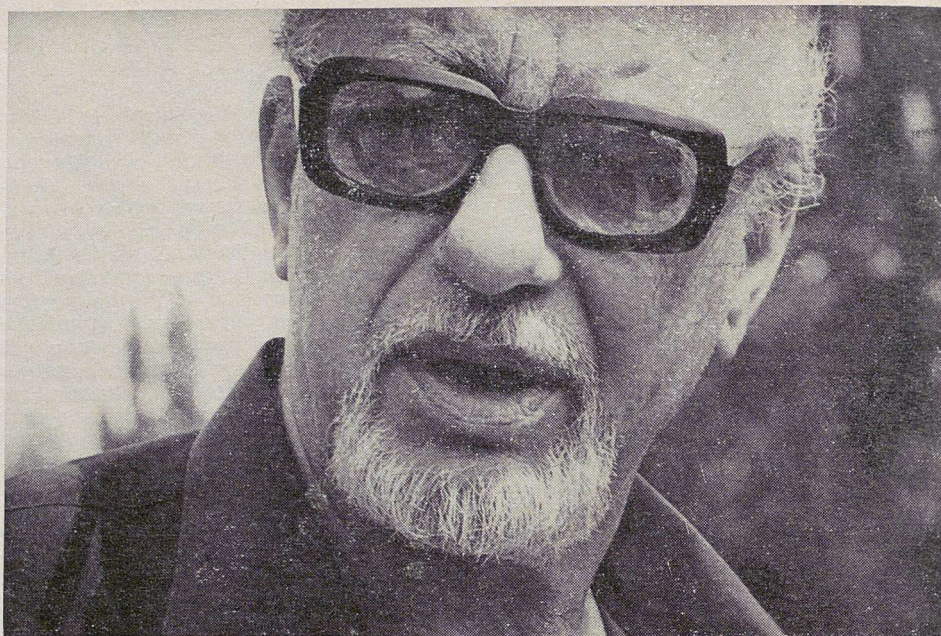
JAN ČISÁŘ

Soubor DISK při MsKS v Trnavě by se rád omluvil všem divákům inscenace A CO a Jaroslavu Filipovi za nesprávně uvedenou a neoprávně jméno autora hudby k této inscenaci. S J. Filipem jsme byli dohodnuti na spolupráci, avšak v týdnu generálky absolvoval zájezd se svým divadlem. Hudbu jsme potom vybrali kolektivně, ale bulletin jsme měli již vytištěn. Odpust, Jarko, odpust, vážení diváci!

Za soubor DISK Blaho Uhlár

Švédský dramaturg a režisér, který s Otomarem Krejčou spolupracoval na stockholmských inscenacích Racka a Platonova, charakterizoval před časem jeho práci takto: „Krejča neúnavně vyhledává, co je v lidech složité, rozporné a iracionální, a umí hercům otevřít role pregnantními a drasticky formulovanými obrazy. Má nebývalou schopnost předvést vnitřní dění skrze vnější, zviditelnit city a vztahy prostřednictvím často velmi komplikovaného pohybového schématu. Pohyb je snad vůbec hlavním nástrojem Krejčova režijního vyjadřování. V jeho inscenacích dochází vždycky k strhující kolizi mezi hlubokým psychologickým realismem v kresbě charakterů a silně stylizovaným, téměř expresivním pohybovým projevem.“

V pražském divadleku Říše loutek usedali v prvním čtvrtletí tohoto roku naši přední divadelní režiséři v rámci pořadu Rozpravy o režii. Tento u nás, žel, tak neobvyklý cyklus byl podnětem k seriálu portrétů, který zahajujeme cenným příspěvkem dr. Jindřicha Černého. (r)



OTOMAR KREJČA

■ Mám za úkol vrátit do povědomí českého čtenáře osobnost divadelního režiséra, který už čtrnáct let pracuje mimo hranice naší země. V době jeho poslední pražské premiéry (Corneillova **Magická komedie** v Divadle S. K. Neumanna) bylo Otomaru Krejčovi čtyřiapadesát let. To bylo v listopadu 1975. Avšak datum Krejčova skutečného odchodu z české scény je nutno posunout dál: do června 1972, kdy skončil provoz **Divadla za branou**. Souboru, který Krejča založil, vedl a jemuž vtiskl — v českých poměrech tak vyhraněně — vůbec poprvé — pečeti své vize divadla jako obrazu duchovních podstat lidské existence.

■ Režie byla tématem Krejčova uvažování dávno předtím, než se jí začal profesionálně zabývat. V poválečných letech, kdy na pražských scénách vytváří sérii velkých hereckých postav (Aischylova **Spoutaného Prométhea**, Rostandova **Cyrana**, Shakespearova **Macbetha**, Činského císaře v dramatu Frischově a **Molčalina** z Gribojedova **Hoře z rozumu**), navštěvuje univerzitní seminář strukturalistické estetiky a od studia struktur uměleckého díla přechází k úvahám o práci režiséra jako organizátora znakových struktur díla jevištního. O jakémsi vnitřním režiséřském přístupu svědčí i jeho vlastní herecké postavy, v nichž bohatost detailů se slévá do prokromponovaných objemů, které kypí vnitřním přetlakem a vybuchují v přesně volených významových vrcholech. Už na konci čtyřicátých let, v době, kdy na vinohradské scéně vytvořil **Grišku Otrepěva** ve Frejkově inscenaci Puškinova **Borise Godunova**, pokusil se Krejča o prvou realizaci svých režijních představ. Na scéně Komorního divadla inscenoval Gorkého **Falešnou minci**. Silně expresivní představení mělo už mnohé znaky příštích Krejčových režijních postupů, především významové opevňování vět do hloubky pronikajícím čtením textu, vyostřenou herec-

kou kresbu a nenaturalistickou pohybovou partituru.

■ Již ve Vinohradském divadle seznámil se Krejča s překladatelem a Frejkovým dramaturgem **Karlem Krausem**, kterého pak po svém jmenování šéfem činohry Národního divadla angažuje do ND jako dramaturga a později s ním zakládá Divadlo za branou. Tato úzká, nikdy nepřerušovaná spolupráce režiséra s dramaturgem je charakteristická pro Krejčovo pojmání režijní práce, pro niž je mu základním prvkem dramatický text, jeho příprava a jeho analýza, jeho zcela specifické, „talentované“ přečtení. Na významu pak nabývá toto partnerství tam, kde jde o novou původní dramaturgu. Ukázalo se to hned při první Krejčově původní premiéře v Národním divadle, Hrubinově **Srpnové neděli** (1958), jejíž napsání dramaturgie ND nejen podnítila, ale v průběhu přípravy textu pronikavě pozměnila jeho původní podobu. Pět inscenací nových původních českých her, které Krejča režíroval v Národním divadle v letech 1958–62, her, v nichž se ohlásil nástup tvořivé české dramatiky po letech stagnace, mohlo vzniknout pouze při tomto pojmání dramaturgické práce. V Divadle za branou potvrdil pak Krejča tento akcent na textové východisko své divadelní práce dokonce angažováním dramatika **Josefa Topola** do souboru. Z patnácti titulů, uvedených v Divadle za branou, se Josef Topol podílel jako autor nebo překladatel na sedmi.

■ Je zřejmé, že v tomto typu stálého spolupracovníctví se setkáváme s jádrem toho, co zveme **divadelní dílnou** a co Krejča považuje za podstatnou podmínku smysluplné divadelní práce. Práce, která není výrobou představení v rámci divadelního provozu, vytvářejícího tlak na splnění naplánovaného počtu premiér v sezóně, sestavených v repertoárovém plánu podle nejruznějších vnějších kritérií: žánru, národního a dobového původu textů atd.

Repertoár takové dílny je soustředěn do výlučnějšího autorského okruhu, než je v běžných divadlech zvykem, a ani u původní dramatiky, kterou Krejča staví do centra svého usilování, nepolevuje z náročných kritérií na básnickou plnohodnotnost textu. Jako by ji neustále poměřoval výsostností oněch děl světové dramatické literatury, které inscenuje vedle ní: **Čechovem** především, **Shakespearem**, **Soňoklem**, **Mussetem**, **Nestroyem**, **Giraudouxem**.

■ Do čela činohry Národního divadla nevstupuje ovšem Krejča ještě s vyhraněnou představou soustředěné divadelní dílny. Stojí především před úkolem vyvést tradici opředený soubor z tvůrčí stagnace, dát mu jasně formulovaný program a vytvořit podmínky pro plnou realizaci jeho uměleckých možností. Je si vědom dlouhodobosti a složitosti tohoto úkolu, jehož řešení závisí i na vývoji obecné kulturní situace. V tomto širším rámci je také chápáno programové prohlášení činohry Národního divadla z roku 1959, v němž mj. čteme: „**Divadlo musí soustředit všechnu pozornost k oblasti, v níž lze působit prostředky umění aktivně a přímo. Touto oblastí je duchovní, citová a mravní stránka člověka.**“

■ Krejča, který nenastoupil do čela činohry ještě jako režisér, opřel se v první fázi své práce o průkaznou uměleckou autoritu režiséra **Alfréda Radoka**, rozmnožil rychle soubor o dalšího režiséra, **Jaroslava Pleskota**, a později pozval ke spolupráci i **Miroslava Macháčka**. Povedlo se mu tak vytvořit širokou koncepci divadelní dílny respektující vžitou praxi repertoárového divadla a aktivizující prokazatelnými uměleckými výsledky celý herecký soubor. Svou vlastní režijní práci vřadil pak Krejča do řady inscenací, dramaturgicky sice nesených společným okruhem témat, individuálně se však odlišujících svým rukopisem. Podstatné na Krejčově šefovském pětiletí v Národním divadle je

právě to, že prokázal, v čem je možnost koncentrované umělecké práce v podmínkách tradičního repertoárového divadla: ve spolupráci několika silných režisérských individualit, sjednocených vyhraněnou osobností dramaturga.

■ Deset inscenací Krejčova režisérského nástupu v Národním divadle je uzavřeno do let 1957–64, přesahuje tedy jeho šéfovskou éru, která skončila v létě 1961. V tomto období vytvořil v Praze ještě dvě další režie v Divadle Na zábradlí (**Hrdinové v Thébách nebydlí, Zahradní slavnost**). V kontextu české dramaturgie je zcela neobvyklé, že osm z těch dvanácti inscenací je vytvořeno na české texty, z nichž je šest původních novinek. Ve všech, kromě prvního **Podivína**, spolupracoval se scénografem **Josefem Svobodou**, od **Majitelů klíčů** má stálého hudebního spolupracovníka v **Janu Klusákovi**. Svoboda podíl na těchto Krejčových inscenacích je natolik významný, že tvoří vlastně samostatnou kapitolu českých scénografických dějin; režisér se scénografem tu prozkoumávají z nejrůznějších aspektů moderní scénický prostor, jeho pojednání světlem, polykránovou i normální projekcí, kinetikou jevištních vozů i pohyblivých chodníků, světelnou oponou, soustavou hmotných panelů i lehkých, vznášejících se konstrukcí. Intenzita vizuálního dojmu je pak zesilována příznačným hudebním motivem, který dává každé inscenaci osobitý akustický znak. V tomto scénickém prostoru, který dává obzor lidskému jednání, rozvíjí pak Krejča v intenzivní práci s hercem své jediné, dramatikovým rukopisem modifikované téma: „**historie a současnost lidského ducha, vztah člověka ke světu, obecný i každodenní charakter našeho světa**.“

Od symbolické vize Spravedlivého člověka v zmateném kolotoči světa v Hikmetově **Podivínovi** (1957), přes šokující kontrast mihotavé náladovosti a znovuobjeveného konkrétní lidské banality v Hrubínově **Srpnové neděli** (1958), tvrdé přechlenění tradiční české báčorky v Tylově **Strakonickém dudákovi** (1958), první formulaci konfliktu mladé lidské plnosti s rozumovými a citovými kletstenci životního praktikismu v Topolově **Jejich dnu** (1959), kteréžto téma se pak až do grotesknosti rozvine v Kunderových **Majitelích klíčů**

(1962) a zasáhne ještě Shakespearova **Romea a Julií** (1963), a dál přes úchvatnou plnost **Racka** (1960), v němž nehybnost je vtělena do přesné partitury pohybu, monumentalitu tragického zápasu Tylovy **Drahomíry** (1960), tvrdou transkripci moderního venkovského dramatu v Hrubínově **Křišťálové noci** (1961) až k velké tragédii — symbolu Topolova **Konce masopustu** (1964), kde na Krejčovu scénu poprvé vstupuje motiv demaskující masky a s ním ovládne scénu jedno ze základních lidských témat, téma smrti. Ve sledu těchto inscenací se postupně tříbí Krejčova schopnost naplnit významem každý detail scénického obrazu a vintegrovat ho do celkové kompozice jevištního díla. A prvotním z těchto detailů je Krejčovi herecká postava, rozehraná do nesmírné bohatosti dílčích témat, které herec — inspirován režisérskou hloubkovou četbou textu — absorbuje do svého výkonu jako roli v sobě, nikoli sebe v roli.

■ Rok po premiéře **Konce masopustu** — na podzim 1965 — zakládá Krejča se svými blízkými spolupracovníky (mezi nimiž je i několik významných herců ze souboru ND) Divadlo za branou. Teprve zde uskutečňuje svou představu divadelní dílny jako trvalé kolektivity „**vrstvy umělců, kteří se navzájem náročně zvolili**“ a ve svém režijním díle dospívá k osobitým tvarovým syntézám, jejichž jedinečnost vysoko přerůstá domácí kontext. Divadlo existovalo necelých sedm let a vzniklo zde dvanáct inscenací, z nichž devět vytvořil Otomar Krejča. Byl režisérem zahajovacího dvojprogramu Ghelderodových **Maškar z Ostende** a Topolovy **Kočky na kolejích** (1965), následovaly Čechovovy **Tři sestry** (1966), Giraudouxovo **Intermezzo** (1967), Nestroyův **Provoz o jednom konci** (1967), pak další dvojprogram, složený ze Schnitzlerova **Zeleného papouška** a Topolovy **Hodiny lásky** (1968), Mussetův **Lorenzaccio** (1969), Čechovův **Ivanov** (1970), Sofoklův **Oidipus—Antigone** (1971) a Čechovův **Racek** (1972).

■ Z těchto inscenací se vydělují **Tři sestry**, v nichž vrcholí první fáze Krejčova režisérského díla: svou imaginativní metodou hloubkového čtení, která objevuje v postavách jejich složitou prostotu, zbavenou všech konvenčních nánosů i módních převleků, a v jejich vztazích odkrývá

intenzivní dramatismus — vytváří klasicky čistou, ryze hereckými prostředky pojednanou inscenaci Čechovovy hry. Je to naposledy — pokud ovšem mluvíme jen o Krejčových českých inscenacích, kdy Čechova inscenoval s plným respektem k autorskému dramatickému tvaru. **Ivanova, Racka** i pozdějšího libeňského **Platonova** už rozmontovává do motivických střihů, v nichž zaniká dějový sled hry a vzniká složitá pohybová a vztahová struktura, která je „**mimicko-pohybovým zviditelněním psychologických a situačních vztahů v celém světě hry**“. Na scéně jsou stále přítomny všechny postavy hry, trvají v přesně držených psychologickosituačních vztazích ke všem ostatním postavám, především k těm, které právě působí v prvním plánu hry, němou akcí nebo v dialogických útržcích do toho prvního plánu zasahují, rozvíjejí jeho téma do celé šíře hry a aktivizují jeho impulsy své téma vlastní. V určitých okamžicích vstupuje do toho prvního plánu celý svět hry — v Ivanovovi např. vytvoří postavy pohřební průvod za mramry s mrtvou Annou a tento průvod bez přechodu prolne do předsvatebního veselí v domácnosti Lebeděvových.

■ V čisté podobě se tato montáž poprvé objevila v režii **Lorenzaccia**, kde dějiny opovrhující davem děly se uprostřed davu, který stavěl scénu mocným a přihlížel jejich zvrstvím. Už tam Koblasovy masky ozřejmovaly inspirační zdroj tohoto divadla v **Maškarách z Ostende**. Jenže princip masek — který se pak vrací v **Oidipovi—Antigone** a svým způsobem byl přítomen i v **Zeleném papouškově** — byl jenom jedním ze sjednocujících prvků řady zahranišských Krejčových inscenací. Dodatečně jsme si mohli uvědomit, že to, co spojovalo **Lorenzaccia** (a **Ivanova** a **Racka**) s **Maškarami** a **Kočkou na kolejích** byl také princip montáže: vždyť **Maškary** byly uvozeny úryvky dialogů z **Kočky**, které před zahájením představení šly z reproduktoru, a na konci **Kočky** byl do rostoucího hluku příjíždějícího vlaku střížen hudební motiv **Maškar**. Ryzí textovou montáží byla Nestroyova hra **Provoz o jednom konci** a vlastně i textová předloha **Oidipa—Antigony**. Tam Krejča uplatnil i princip stálé účasti všech postav na scéně, do chůru se zařazovali dokonce i představitelé „mrtvých“ postav.

■ Jen zdánlivě tu mícháme dva protikladné postupy: montáž nových dějových celků a dějovou demontáž hotových her. Ve skutečnosti však oba tyto postupy svědčily o Krejčově rostoucí nechuť scénovat příběhy (sám jednou řekl, že děj je to, co nejdříve ze hry zapomeneme) a stále pronikavější tematizaci jeho inscenací. Spínal ve svých divadelních večerech dva dramatické texty, aby tématem jednoho ozřejmoval a akcentoval téma druhého, nestroyovská montáž mu umožnila hlouběji nahlédnout do podstaty Nestroyova vidění světa, v sofoklovském večeru se pokusil vzklénout spojující oblouk mezi individuálním a společenským osudem člověka, místo tišiny Čechovových příběhů inscenoval neklidný vír bloudící lidské duše. Dováděl vlastně jen do důsledků svou vizi divadla, vyjevujícího hrou podstatné rysy skutečnosti, kterou žijeme, zejména její aspekty duchovní. A otvíral si tím cestu k divadelnosti ryzejší, než jakou umožňují neustále zvnější obnovované, ztraktivizované, zmodernizované příběhy.

JINDŘICH ČERNÝ
FOTO JAROSLAV KREJČÍ



V tandemu s dr. Krausem

Fantazie pro

Je pondělí, 23. ledna 1989 večer, v divadelním sále OKVS Brno I na Leitnerově ulici hostuje CD studio při OKVS Brno I (takřka na mateřské scéně) se svou „muchláží“ Fantazie pro němou lyru napsanou na motivy stejnojmenného románu Jitky Henrykové. Na představení jsem přišel s předstihem, abych do sebe vstřebal tu správnou divadelní atmosféru. Sedli jsme si spolu s autorem a režisérem JARO-SLAVEM HAIDLEREM v rekvizitami přeplněné místnosti sloužící jako herecká šatna, kde se kolem nás prodírali herci a technici, kteří chystali scénu. Jaroslav udělal dvě dobré kávy a potom jsme si začali jen tak povídat. Pochopitelně hlavně o divadle.

● Když začít, tak začátky. Jak to bylo s tebou?

Asi stejně, jako s každým. Základní škola mně vtiskla své první role, dokonce i medvěda v nějaké hře, všechno bylo čisté, nezávadné, prvotní... Potom jsem recitoval na učilišti a hrál nějaké divadlo na vojně.

● To všechno z vnitřní potřeby?

Ale ne, to bylo spíš z nudy pro ASUT. Zkoušeli jsme Babičku a nikam nepostoupili. Do Brna jsem se dostal v roce 1979 a o rok později jsem byl vybrán konkursem do DSJS (Divadelní studio Josefa Skřivana). Údajně na základě veselé etudy pohřebního řečníka.

● A co tě čekalo u Skřivanů?

Pravda, přišel jsem po tzv. „letech tučných“ (po slavné Odysseyovské éře), ale i tak jsme se snažili. Moje první hra, ve které jsem hrál, se jmenovala V nepravé poledne aneb Švédové před Brnem (scénář – Petr Veselý, režie – Květa Arcanidu, premiéra 5. 5. 1983) a vlastně už tehdy snahy o barokního Savonarolu, který neprošel i pro své náboženské motivy (?). A to už jsme vlastně v roce 1984, kdy se část souboru pro názorové rozdíly odloučila a pod režijním vedením Petra Veselého nastudovala Expedici (na motivy Milneho Medvídky Pú – ŠP 84). My se pokoušeli v jiných prostorách o Bábela. Pro tehdejší administrativní potíže nebylo takřka kde zkoušet, zřízatel kladl důmyslné překážky provozního rázu a Bábel se nám rozplynul v nedohlednu.

Mezitím už byla celá scéna hotová (jakási krychle sestavená z lešenářských trubek, černé igelity na vykrytí horizontu atd., scéna Haidler a Matoušek), snad ještě ubrus přes stůl, to levé světlo trošku výš a herci se začali převlékat do kostýmů, které byly v kombinaci černé a žluté barvy. Harmonikář ve žluté košili si zkoušel motivy Vltavy a Vyšehradu a ostatní pro-



Pan Theodor Mundstock

testovali, protože si opakovali text. Dokonce někdo objevil i scénář (Mám ho!), ale jiný řekl, že nemůže najít magnetofonovou pásku. Takže se hledala páska a bylo 19.15 hod. Haidlerův pes vesele štěkal a první diváci se začali trousit.

● Jaroslave, a co bylo potom?

Potom přišel Pan Mundstock a vlastně přišel včas, protože jak už jsem předeslal, vztahy se zřízovatelem se nevyvíjely nejlépe a monodrama se dalo zkoušet i doma.

● Takže jsi napsal scénář, jehož prostřednictvím jsi chtěl vypovědět o zachování lidské důstojnosti v mezí situaci. Spolu s Jiřím Hanákem jste vše režírovali a ty jsi hrál a hraješ dodnes.

Hraju a pokaždé je pro mě představení svátkem, i když mám za sebou 70 repríz. A vlastně to byl u mě zásadní obrat, protože Pana Mundstocka vzala do své produkce Umělecká agentura Brno a já začal jezdit...

● Jak vím, jsi neklidná duše, takže co bylo dál?

Opět monodrama, které nevyšlo, jak jsem chtěl. Kennedyovy děti nebyly tím pravým divadlem, opět vleklé problémy se zřízovatelem, ale přesto už v dubnu 1987 se objevila premiéra Gilgameše.

V 19.35 hod. bylo v sále asi 50 diváků a zadní řady byly prázdné. Škoda, v duchu dodávám, že návštěvnost většiny amatérských divadel v posledních letech poklesla, snad jakoby nahrazena současnými kritickými pohledy masových sdělovacích prostředků místo zcela osobitých výpovědí. Ale to je o něčem jiném a navíc se právě začíná. Takže světla v sále pohasla a vystřídal je reflektory, tahací harmonika (výborný P. Forejtík) vykresluje prostředí v restauraci, vedou se jalové řeči. A pak už se odvíjí příběh na motivy románu Jitky Henrykové Fantazie pro němou lyru.

● Takže, abych se vrátil k věci, starosumerský epos, silně expresivní, poetické divadlo. Šel jsi do rituálního divadla záměrně?

Záměrně a s láskou, protože tam cítím ty kořeny všeho. A navíc: oheň, voda, olej, hlína, nejsou to krásné divadelní prostředky? No, a tak jsem to ještě potvrdil Savonarolou o rok později. Ale to už bylo CD studio při OKVS Brno I.

● A jinak?

Ale samozřejmě, jako protipól (někdo říká oddechovka) jsme nacvičili nádhernou pohádku K. Michala Vikýřníka, se kterou jsme v letních měsí-

Jaroslava Haidlera

cích kočovali po vlastech moravských a českých.

- Dobře, ale co obživa a důchodové či nemocenské pojištění?

Pochopitelně, jistě. Ano. Spočívá v reprízování vlastního monodramatu, dále v dobré spolupráci se ŠPRUŠLÍ a Liborem Sigmundem (Jáma, Plť živrt a současná práce na Sámovi), ve spolupráci s NEPOJÍZDNOU HOUSENKOU a Miroslavem Lopatkou (Idioteon). Dále vlastní scénář Kvak a Žbluňk sepsaný na motivy knihy A. Lobela pro účely Umělecké agentury Brno a pro stejné účely scénář a režie pohádky O slunečníku, měsíčníku a větrníku nastudované členy Slováckého divadla v Uherském Hradišti.

- Všeobecně se mluví o podmínkách práce pod agenturami. Jaké to je?

Těžké.

- Jak vím, tak studuješ 2. ročník pražské DAMU, obor dramaturgie. Považuješ to za budoucí konec práce s amatéry?

V žádném případě. Ona už je to asi fráze, ale je to většinou vážně jedno, jestli jde o amatéra nebo profesionála, spíš je to v tom, jaký kdo je a o co usiluje. A s amatéry se dají kolikrát stále ještě udělat věci, které by s profesionály nešly.

Děj Fantazie pro němou lyru na scéně běží, slova a myšlenky (Psát už nemůže, tak si vymýšlí) padají do publika stejně jako metafory, které se buďto chápou nebo ne. Přemýšlím o životní posedlosti a možná daru Ja-

roslava Haidlera a současně vnímám představení, ve kterém se právě skupina „renomovaných“ autorů baví na svém reálném zámku na Dobříši. Přijezd pana doktora Čápa, který chce psát o Cikánech nebo Židech, to je jedno, je korunován veselím. Pan doktor Čáp bude slavný! Nikomu nezáleží na tom, jestli to má v sobě a umí psát, nebo má co psát... Fantazie pro němou lyru. (Co kdybys zkusil psát z pohledu dítěte?) Zaujaly mě herecké výkony Moniky Šmerdové v roli Hedy a Petra Přehnila jako doktora Čápa. A už je tu vernisáž, v krásné nadšence grotesky. A potom ještě pěkný režijní nápad s tenisem, ale současně některé nepřesnosti, nevyváženost akcí a rozdílné herecké výkony (ještě Markéta Hajmannová snese pochvalu). Představení vrcholí. Všichni herci se veselí, drží se za ruce a zpívají: Proč bychom se netěšili, proč bychom se netěšili, když. Tečka, znehybnění všech a tma. A potom potlesk. Nejprve takový nesmělý, jakoby mladé publikum ani nevědělo, čemu a proč tleská. Ale přece si nakonec vynutí děkovačky, potom úsměvy, bezprostřední dojmy a honem do šaten pro kabáty. Večer byl téměř naplněn.

- Poslyš, představuješ jistý protipól vzhledem k Ochotnickému kroužku v Brně, vím, že vzdáváš hold Ananasu i Matce, mluvili jsme spolu o pražské divadelní pětce a jiných divadlech, ale co je vlastně v divadle důležité? (Jaká je tvoje parketa?)

Asi přes jakoukoliv módnost to musí být o něčem. A musí být v tom sdělnost. I když, já vím, moje rituální pokusy... je to těžké, ale každopádně se přikláním k Zdeňku Čecháčkovi (divadlo X), který říká, že divadlo má vždycky dávat naději.

- Víš, že pana Theodora Mundstocka chováš ve svém srdci jako skvost a mrzí tě na představení malý počet diváků, vím, že v Gilgamešovi nejsi zcela spokojen s prožitkem herců pro jejich nevyzrálost, vím, že se přikláníš k rituálnímu divadlu, ale Savonarolovi jsi zůstal mnohé dlužen. A co Fantazie pro němou lyru?

Ano, to беру, zdánlivě odjinud, dokonce záměrně, ale je to živé, barevné... ovšem pořád si myslím, že to v něčem drží krok jak s Gilgamešem, tak i Savonarolou, tedy dnes ne, vždyť je to teprve čtvrtá repríza, ale to se usadí a hlavně je to moje chyba, že pouštím polotovary. I když přílišná dokonalost nikdy nevyváží to správně načasované nadšení.

Je 21.30 hod. Diváci už dávno odešli, herci obtěžkáni rekvizitami a kostýmy společně odcházejí se ještě podělit o své dojmy. Jaroslav Haidler nějaké dívce něco vysvětluje, potom přivolává svého psa a přitom se se mnou loučí. Pořadatelé vypínají světla a vše důkladně zamykají. Večer je naplněn docela.

PAVEL VAŠÍČEK

FOTO JAROSLAV KRATOCHVIL (1)
A PETR KULHÁNEK (2)

Fantazie pro němou lyru



ÚZKOST

Krátká, uzoučká chodba. Na podlaze bílé, lesklé kachličky, na stěnách nový bílý nátěr a na nepřiměřeně vysokém stropě svítící silná zářivka. V jedné další stěně jsou vysoké, jednokřídlé bílé dveře a naproti nim dveře od výtahu. Na jedné straně chodby klečí menší silnější muž v červených manšestrových kalhotách, v červené silonové košili, posouvá před sebou oranžový plastový kbelík s vodou a umývá podlahu potříštěným silonovým hadrem. Otírá každou kachličku zvlášť. Věnuje jim neúměrně velkou pozornost. Pomalinku doumývá chodbu až do konce. Začne hadrem utírat kbelík, potom své boty, kalhoty a nakonec si v kbelíku umyje ruce. Vztáhne se. Jako by chtěl přejít ke dveřím, ale podlaha není suchá. Cinkne výtah. Otevrou se jeho dveře a vyjde bíle oblečený muž. Uklouzne na mokré podlaze a spadne.

Bílý: Do přič, kdo to tady...

Všimne si na konci chodby stojícího muže v červeném. Červený nakročí k Bílému. Ten se už zvedá.

Bílý: Dejte pozor, abyste se nezašpinil.
Červený: To ne.

Bílý vejde do dveří. Červený chvíli stojí, pak jde na místo, kde Bílý spadl, cosi nohou rozhrnuje a najednou spadne také. Okamžitě se zvedne a uskočí ke svému kbelíku. Rukou si velice dlouho přetírá kalhoty na kolenou. Vztáhne se, nakročí ke dveřím, stojí u dveří. Za nimi se ozve křik.

Hlas: Jak si to vůbec představujete?

Červený se obrátí a začne přivolávat výtah.

Hlas: Jak si to představujete? Jak si to vůbec představujete?

Výtah nepřijíždí.

Hlas: No, jak si to představujete?

Červený uskočí ke svému kbelíku, čupne si za něj, klekne si, choulí se. Pomalu začíná kbelík posunovat před sebou ke dveřím, naklání ho a lije vodu pod dveře.

LENKA LAGRONOVÁ

■ Námět a téma

Zatímco Gáborův text, probíraný v minulém čísle, vznikl rozvinutím vlastního (reálného) zážitku, Lenka Lagronová vycházela ze zadaného impulsu. Tímto impulsem byl pojem „úzkost“: úkol spočíval v tom, ztvárnit zadaný impuls scénářem krátkého výjevu, budoucího na konkrétním fyzickém jednání v příslušných okolnostech; dialog je v takovém výjevu jen podřízeným činitelem a má ho být užito jen v nejnútnejším případě. Zadaný impuls má při podobných cvičeních funkci námětu: místo nějakého dění, kterého se autor zúčastnil nanejvýš jako pozorovatel, i místo vlastního zážitku jde tentokrát jen o podnět ke svobodnému rozvinutí imaginace; podnět se v autorovi musí ozvat především pocitem.

Pocit je samozřejmě vždycky spjatý s konkrétní představou; Lagronová si pomohla představou uzoučké krátké chodby: zárodečný pocit vyvolává představu a představa zesiluje pocit, pomáhající jejímu rozvinutí. Uzoučká krátká chodba dostává bílé natřené stěny a bílé vykachličkovanou podlahu, osvětlenou silnou zářivkou na nepřirozeně vysokém stropě; cosi klaustrofobického se mísí s představou čekárny u zubaře či nemocniční chodby, kde člověk před vysokými bílými dveřmi s úzkostí čeká na to, co lékař řekne: představa čerpá ze zážitků spojených v paměti s konkrétními reáliemi, schopnými vyvolat příslušný pocit ovšem i bez závislosti na prožitých situacích, v nichž hrála nějakou úlohu úzkost.

Představitost by se mohla zastavit u situace člověka, který se strachem očekává lékařovu zprávu. Úkol by mohl být splněn i popisem jeho jednání v takové (realistické) situaci; výsledkem by byla ovšem jen ilustrace. Imaginativní logika, živěná silným pocitem, vede naši autorku hlouběji. Ve vymezeném prostoru, ve kterém proti dveřím do místnosti jsou dveře od výtahu, umísťuje muže v červeném, který pečlivě umývá podlahu; způsob mytí („otírá každou kachličku zvlášť“) jako

TVOŘIVÝ

by ztělesňoval nikoli okamžitou úzkost, ale úzkostnost. Muž se také nespokojí tím, že umyje podlahu, ale utře i kbelík a nakonec si v něm umyje ruce. Úzkostnost jako by byla u něho spojena s čistotností, která je až chorobná — a současně svým způsobem směšná: voda v kbelíku je přece mimo pochybnost špinavá.

Když vejde druhý muž (v bílém) a uklouzne na umyté podlaze, muž v červeném k němu pokročí a vyslechne větu „Dejte pozor, abyste se nezašpinil“, kterou — jak je možné soudit podle jeho následujícího počínání — vezme jako jakési varování: po odchodu muže v bílém jde ohledat místo, kde Bílý spadl, sám upadne, ale okamžitě se zvedne a uskočí ke svému kbelíku, kde si „velice dlouho přetírá kalhoty na kolenou“. I v případě, přijmeme-li jako danou jeho úzkostnost, mohlo by nám takové jednání připadat jako málo věrohodné, kdyby nebylo motivováno nepřímým (nikde nevysloveným) poukazem na možnost, že Červený nejenom myl podlahu, ale zahlazoval nějaké stopy: nešlo by si tak vysvětlit i to, že když se vedle ozve křik, Červený se nejdříve snaží uniknout, ale když výtah nepřijíždí, schová se nejdříve (podruhé) za kbelíkem, který posléze začne „posunovat před sebou, naklání ho a lije vodu pod dveře“?

Z hlediska realistické konvence zůstává jednání muže v červeném nakonec nevysvětleno. Ne že by se vysvětlit nedalo: můžeme přece — například — předpokládat, že muž rozlil na podlahu něco, na čem se dá uklouznout a co se mu stejně nepodaří zcela odstranit. Jen díky tomu, že žádné takové „realistické“ vysvětlení předložený text neobsahuje, nabývají hlubší platnost takové detaily, jako je barva oblečení obou mužů i stěn a umývaných dlaždiček, která by jinak měla jen dekorativní povahu — podobně jako umělý materiál, ze kterého je vyroben kbelík i mužova košile. V daném realisticky nemotivovaném kontextu se mužovo očistné úsilí stává vyjádřením až jakési nekrofilní snahy o sterilnost, která je ovšem marná: mytím jako by se snažil zbavit daný prostor jakýchkoli stop přirozeného života. Je opět řeč o stopách: reálným vysvětlením mužova počínání by mohlo být i zahlazování krvavých stop. Červená barva v protikladu ke sterilní bílé symbolizuje ale současně všechno „biofilní“, čeho jako by se muž bál a co je přitom od něho samého neodlučitelné (viz komické mytí rukou ve špinavé vodě).

I když nebyl přímo vysvětlen ani důvod závěrečné mužovy akce, bylo řečeno všechno: text nepodává realistické vysvětlení popsaného jednání, ale přesto — či právě proto — poukazuje k jistému smyslu: úzkost a úzkostnost spojená s chorobnou péčí o čistotu poukazuje nejenom k možnému pocitu viny jako ke svému zcela pravděpodobnému zdroji, ale v souvislosti s dalšími vyjmenovanými podrobnostmi ustavuje potenciální téma špatného svědomí člověka, úzkostně usilujícího zbavit se nejenom jakékoli špíny, ale i své „biologičnosti“ jako opaku sterilní čistoty a čistounké sterilnosti; kolize, kterou popsany výjev rozvíjí, vyplývá v poslední instanci z věčného konfliktu smrti a života v jejich dvojedinosti. Imaginativní rozvinutí námětu (podnětu, vnějšího tématu) „úzkosti“ přivedlo autorku — takřka jako samo sebou — k věčnému tématu (vnitřnímu tématu), které je ve hře zakotveno o to silněji, že nebylo apriorně stanoveno, ale vzniklo v průběhu intenzivně prožívaného tvůrčího procesu.

■ Racionální identifikace a imaginativní postup

Impulsem tvořivého procesu se pro Lenku Lagronovou stal zadaný pojem „úzkost“. Bylo řečeno, že podnět se v autorovi musí ozvat především pocitem; počáteční pocit se v souvislosti s vynořujícími se představami mění ve **směsici pocitů**. Fyzický pocit úzkosti ve smyslu „sevrženosti“ určil představu o prostředí: člověk je sevržen bílými stěnami malého prostoru s vysokým stropem. „Vnější“ sevrženost se nejasně asociuje se situacemi, ve kterých bylo autorovi úzko: vzdálená představa čekárny u zubaře či nemocniční chodby, ve které člověk čeká na verdikt lékaře (ať už se týká jeho samého nebo někoho blízkého) pramení z tohoto zdroje.

Představa situace se však nekonkretizuje: nevybavuje se s plnou názorností, tzn. že se nestává plně **vědomou**; imaginace, živěná pocitem, postupuje hlouběji do **nevědomí**, ve kterém je pocit úzkosti spojen s nejasnými pocity viny a touhy po očištění, které se nekonkretizují jejich **racionální identifikací**,

PROCES A SEBEPOZNÁNÍ

ale obrazem muže, který pečlivě umývá podlahu, jako kdyby chtěl zahladit stopy: místo racionální identifikace, předpokládající zapojení **diskurzivního** (racionálně logického) myšlení, máme co dělat se **symbolizací** jako výsledkem **imaginativního** myšlenkového postupu.

Vytanuvší obraz červeně oblečeného muže s oranžovým kbelíkem může mít přitom zdroj v původním fyzickém pocitu úzkostného sevření, od kterého by bylo možné se osvobodit výkřikem: přímé odražení pocitu, které by reprezentoval takový výkřik, se nerealizuje a mění se v představu barvy, která „křičí“. Takovou barvu mužova oblečení diktuje kromě toho i potřeba kontrastu k bílé barvě stěn a dlaždiček, i když je těžko říct, „co bylo první“: v důsledku příslušné „směsice pocitů“, kterou se tu v zájmu výkladu snažím uměle logicky rozčlenit, se obojí (tj. jak bílá, tak červená s oranžovou) objevilo nejspíš najednou.

Červené oblečení činí muže přirozeně velmi nápadným; snaha po očištění pomocí hadru, kterým byla umyta podlaha — nehlédě k umývání rukou ve špinavé vodě — je přirozeně marná: i kdyby ale mohla být účinná, červenou barvu neodstraní. O takové touze očistit se i od ní se samozřejmě můžeme jen dohadovat; nicméně není tak nepravděpodobné, že snaha „očistit se“ pramení i z pocitu studu za svou vlastní fyzickou — a mohli bychom říct biologickou — existenci: červená je přece barva krve a života — ale i barva studu; muž v bílém musí na rozdíl od Červeného působit v každém případě odtělesněně.

Bílý muž na bílém pozadí nejenže není tak „vystaven“, ale jeho existence v tomto prostředí je takřkajíc „v pořádku“; muž v červeném se tu najednou nevhodně vyjímá, ale jako by sem ani nepatřil; že je okamžitě napomenut, aby se neušpinil, je jen logické. Jisté ztotožnění autorky s mužem v červeném se zdá nabílední: projekce jistých pocitů do konkrétní postavy se rovná jejich objektivaci a umožňuje současně žádoucí odstup, nezbytný k jejich rozvedení konkrétním jednáním; při tomto rozvíjení jako by je už autorka nazírala (i) zvnějšku: komické momenty, které obsahuje jak pokus o umytí rukou ve špinavé vodě, tak závěrečné lití vody pod dveře, mohou svědčit o tom, že byly v tvořivém procesu jistým způsobem zvládnuty.

Přesto si autorka stěžovala na bolest hlavy, které jí ponoření do příslušné „směsice pocitů“ působilo. Bez takového „dolování v sobě“ by ovšem nikdy nedosáhla takového výsledku. Toto „dolování“ se rovná jistému sebepoznání, bez kterého se úspěšný tvořivý proces neobejde a který je také jediným adekvátním vysvětlením takových výroků, jako bylo například Flaubertovo prohlášení, že paní Bovaryová je vlastně on sám. Tvořivý proces by nikdy nebyl úspěšný, kdyby se v něm autor nedověděl něco sám o sobě. To také jediné zaručuje, že se z textu něco o sobě doví i čtenář či divák. Postupujeme-li dostatečně hluboko, vždycky tam najdeme něco, co lidi spojuje — a nejenom mezi sebou, ale i s bytím jako takovým —, jehož jsme všichni produkty i účastníky. Z tohoto hlediska představuje tvořivý proces jakýsi dotyk: dotyk toho, co skutečně jsme a co poznat (poznat nikoli ve smyslu logické definice, ale prožitku) můžeme právě jenom jeho pomocí.

■ Realističnost a symboličnost

Situace, kterou Lagronová rozvíjí, není „realistická“. Jistá „nereálnost“ předváděného jednání („nereálnost“ ve srovnání s „realností“ běžné každodenní zkušenosti) může představovat překážku pro vnímatele, který nebude ochoten podstoupit tvořivý proces, aspoň v principu podobný tomu, který podstoupil autor. Na rozdíl od (popisné) **realistického** výjevu můžeme text Lenky Lagronové považovat za **symbolický**. Nemám samozřejmě na mysli symboličnost v zúženém smyslu, v jehož rámci funguje symbol jako znak nějakého obecného pojmu a příslušná realie, symbolizující tento pojem, je vnímána jen z hlediska svého obecného významu.

Taková zúženě chápáná symboličnost se někdy uplatňuje i ve vztahu k barvám: červená v jistém kontextu má symbolizovat jenom krev, jenom život či jenom revoluci, podobně jako černá symbolizuje v konkrétním kulturním kontextu jenom smutek; přičemž to, co si při takové prezentaci určité barvy uvědomujeme, je právě jen toto pojmově obecné, zatímco jedinečné smyslově konkrétní působení daného zbarvení

zůstává potlačeno. Je jasné, že potenciální **obrazná** působivost příslušné realie zůstává při takovém užití nerealizována a **imaginativní** myšlenkový proces, který by mohla inspirovat, je potlačen ve prospěch **racionálně pojmového**.

Jak jsme viděli, v rozebíraném textu Lenky Lagronové může červená znamenat jak krev, tělesnost, život, tak například i stud — ale i úzkostný výkřik. V posledním případě „znamená“ vizuální jev cosi, co patří do oblasti akustické; to souvisí se **synestézií**, tj. s vyvoláváním vjemu jednoho smyslu podnětem z jiné smyslové oblasti. U Lagronové jde o transformaci projevu jednoho druhu (výkřiku), který byl potlačen, v **obraz**: červená barva mužova oblečení na pozadí bílé barvy okolí opravdu „křičí“. Na tomto příkladu lze také ukázat, co to vlastně znamená, říká-li se, že pro uměleckou tvorbu je třeba aspoň jistá míra synestetické schopnosti. Tím by se nemělo myslet, že umělec musí být nadán například barevným slyšením; jeho nadání ale určitě souvisí se specifickou **symbolizační schopností**, tj. se schopností objektivovat v tvůrčím procesu určité pocity do nějakého smyslově vnímatelného produktu, jehož vlastnosti jsou schopny v nás vyvolávat celý řetěz prožitků. Obsah těchto prožitků není přitom vyvolán jenom reakcí toho smyslu, na který výsledný produkt bezprostředně apeluje: promlouvá totiž i k dalším smyslům a jejich prostřednictvím zasahuje takřkajíc „celou bytost“ vnímajícího (rovněž nadaného jistou symbolizační schopností).

Příslušnou symbolizační potenciál nábývá prezentovaný jev teprve díky kontextu. Červená se u Lagronové vyskytuje nikoli jako taková, ale na těle hlavního hrdiny výjevu; jde o barvu kalhot a košile, která je silonová, tj. je vyrobena z umělého (nikoli přírodního) materiálu. Takové spojení obsahuje vlastně rozpor: červená jako symbol lidské „biologie“ se ocitá v protikladu k umělosti materiálu, který nabývá rovněž symbolickou platnost ve spojení se stejným umělým materiálem, ze kterého je vyroben oranžový kbelík, a s umělým studeným světlem zářivky: střetnutí „biologičnosti“ a „biofilie“ se sterilitou je provázeno střetnutím přirozenosti (přirodnosti) s umělostí. Symbolická potence uvedených realí se realizuje teprve v souvislosti s ustavováním smyslu celku, tzn. **dynamicky**: tím se symboličnost uměleckého textu liší od symboličnosti emblému (např. rudé vlajky), jehož symbolická kvalita má povahu apriorně přiřčeného, jednou provždy daného a tedy **statického** významu.

Realie, nabývající v uměleckém textu symbolickou povahu, nepřestávají přitom být — při veškeré symboličnosti svého fungování v jeho dynamické struktuře — naprosto **reálné**. Symboličnost a realnost motivů uvedených do díla vytvářejí jeho specifickou „dialektiku“, která je neodmyslitelná nejenom od textů rozvíjených především na základě „symbolické“ logiky (jako je tomu u Lagronové), ale ani od textů zcela realistických; ty zůstávají zcela popisné (neobrazné, neumělecké), neobsahují-li také tuto symbolickou rovinu.

Červená barva „jako taková“ — a tedy ani červená jako symbol v úzkém smyslu — se v předkládaném textu nevyskytuje: červené kalhoty a červená košile — právě tak jako bílé stěny, bílé dlaždičky a bílé oblečení — nepřestávají u Lagronové fungovat ve svém prvotním předmětném významu. Tím, že svou symbolickou povahu nabývají teprve ve svém dynamickém kontextu, se také liší od alegorie, která dělá z příslušných realí, objevujících se ve snech, freudismus, v jehož rámci fungují tyto realie nikoli **také** samy o sobě, ale **jen** jako „symbol“ (znak) něčeho jiného.

To, co se autor z textu o sobě může dovědět, není také obvykle cosi určitého (ve smyslu něčeho, co by měl raději tajit, protože to vypovídá o nějakých jeho komplexech), ale něco, co poukazuje k těm „duševním konfliktům“, které jsou výrazem dialektiky samého lidského bytí a konečkonců i bytí „vůbec“. Sebepoznání v tomto smyslu — tj. ve smyslu, ve kterém s ním máme co dělat v textu, který má umělecké kvality — je spojeno s tím, co text **vyjadřuje** (a co racionalizovat — verbalizovat, formulovat — lze až na základě dodatečné interpretace, protože v procesu vnímání se „to“ v nás ozývá celkovým, nerozčleněným, slovně neartikulovaným prožitkem). Po tom, co bylo řečeno, je snad jasné, že **výraz**, jímž umělecký text vždy je, nemá nikdy jen povahu **sebevýrazu** — právě tak jako **sebepoznání**, které obsahuje, není nikdy jen poznáním sebe sama jako individuálního subjektu.

JAROSLAV VOSTRÝ

ZNAKY AUTORSKÉHO

(DOKONČENÍ)

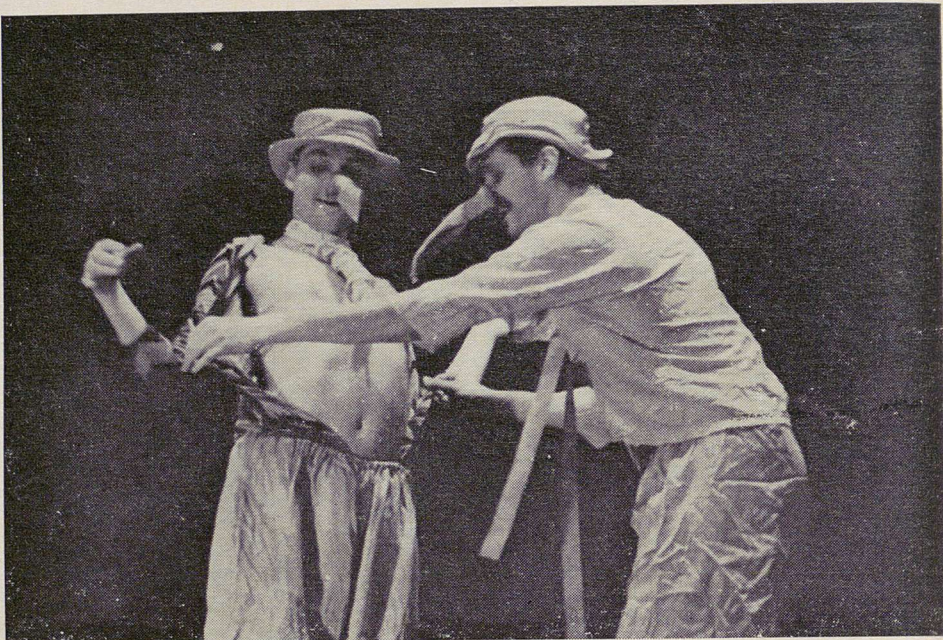
1. Autorské divadlo usiluje obnovit **jednotu tvůrce divadla**, která byla přirozená už v dřívějších fázích divadelního vývoje. Jde o jednotu původce, tvůrce a nositele výpovědi, jednotu autora, režiséra a celého tvůrčího divadelního kolektivu. Klade proto důraz na osobní **tvůrčí přínos a seberealizaci** všech zúčastněných. Průvodním znakem této jednoty je mimo jiné jejich pocit zodpovědnosti za celek i výsledek divadelního usilování celého souboru. Tento soubor, vedený jednou či více vyhraněnými tvůrčími osobnostmi (jednou z nich bývá prakticky režisér), se tak stává hlavním **subjektem divadelní výpovědi**, s níž divadlo přichází. Pro autorské divadlo je proto jedním z hlavních a určujících znaků to, že představuje otevřenou, naléhavou, osobní a osobitě ztvárněnou, subjektivně zabarvenou výpověď svých tvůrců.

V souvislosti s úvahou o úloze autorského subjektu v inscenaci dejme jednou slovo Srbové charakteristice přínosu E. F. Buriana: „Burian se v těchto inscenacích jako autor neskryval za dějem a postavami, nerozplýval se na obraze předváděné skutečnosti, aniž nechal za sebe ve funkci noetického prostředníka suplovat univerzální „osobnost přírodní“. Otevřeně se exponoval v **autorském subjektu** jako celistvá ... bytost a jako takový se též přihlašoval k **noetické odpovědnosti** za uměleckou rekonstrukci světa, kterou ve svých pracích prováděl, a tím i na ustavení hierarchizovaných vztahů mezi jeho hodnotami... Zároveň podával tuto výpověď tak empaticky a zaujatě, s osobně příznačným temperamentem, že i když **nevstupoval na jeviště jako fyzická osoba**, získávalo publikum dojem, jako by stál před ním a o vypravovaných událostech vyprávěl.“ (10)

Východním momentem při vzniku představení autorského divadla tedy nebývá dramatický text, ale osobně a osobitě citěné téma, jeho objevování a pojmenování, ujasňování a rozvíjení; dále hledání materiálu, jehož prostřednictvím bude toto téma sdělitelné. Tímto materiálem nemusí být zdaleka vždycky literární text (ať už prozaický, básnický, dokumentární či dramatický). Může jím být skutečná událost, výtvarný artefakt, pohybové cvičení a vztahy na jeho základě vznikající atd. Divadlo je v tomto případě suverénním uměleckým druhem, který se vymaní ze závislosti na literatuře, jež se stala pouze jednou z dílčích složek.

Při sledování tohoto procesu se ostatně můžeme opírat i o svědectví jednoho z tvůrců autorského divadla 70. let Svatopluka Vály: „Kdysi jsem realizoval původní text pouze z několika málo technickými úpravami, později jsem do textu radikálně zasáhl a vyškrtal vše, co nesouviselo s inscenačním názorem, také jsem se pokusil o významově přebudování struktury textu ... začal jsem dopisovat věci, které chyběly pro imaginaci režie ... stal jsem se literárním spoluautorem básníka pro potřeby inscenace ... Vyústění této linie vidím v samostatné literárně-režijní tvorbě. Píši o věcech, které zdánlivě s režii nesouvisí, mám je však za velmi zásadní pro svou práci. Není to nic nového. V antickém divadle býval básník i prvním in-

Ve zbývajících částech výkladu chceme zaměřit pozornost k jednotlivým charakteristickým rysům a stránkám autorského divadla, k jeho nejvýraznějším znakům:



scenátořem. Takové spojení vidím jako žádoucí klíč k novému divadlu.“ (11)

2. Autorské divadlo opouští předem danou osnovu dramatu a do popředí staví **zákonitosti divadelní** (12). K hledání jiných cest a možností vede autorské divadlo nedůvěra ke konvenční divadelní výpovědi o skutečnosti, její neschopnost pojmout do sebe širší okruh faktů, otázek, pochybností, pocitů, potřeba jít pod povrch problémů. Souvisí to i s otázkou, jak vyjádřit současnou skutečnost na jevišti, aby to bylo vyjádření adekvátní této skutečnosti: Odtud nedůvěra k dramatickému textu konvenčnímu, budovanému na fabulačním principu a psychologicky pravděpodobným dialogu. To současně vedlo k úvahám o možnosti emancipace dalších výrazových prostředků divadla, k poznávání, že tyto prostředky jsou nejen rovnoprávné, ale že vracejí divadlu možnosti, na něž jako by už pozapomnělo; přitom ale mohou mít zcela samostatnou úlohu při formování a formulování divadelního vyjádření. Na počátku takového představení může být jen svěbytná partitura nápadů, představ o akci či jednání, kde text je jen pomocným materiálem, podtitulkem. V tomto směru je možno rozeznávat dvě prostupující se vývojové tendence:

A) Uvolňování struktury dramatického textu:

— nahrazování fabulační výstavby děje, kauzálního řazení motivů atd. — nefabulačními kompozicemi (nejrůznější typy montáže, koláže apod.)

— využívání i vytváření různých typů „přechodných“ dramatických forem, „nepravidelných“ či „otevřených“ textů a vůbec využívání původem nedramatických textů všeho druhu, aniž by byly přizpůsobovány tradičním dramatickým formám (dramatiza-

ci, dialogizací), naopak je jim záměrně ponechána jistá nedokončenost, neúplnost, otevřenost, neboť jejich úloha je mj. v tom, aby otvíraly a vytvářely prostor pro čisté divadelní fantazii, aby maximálně uvolňovaly ruce svěbytné divadelní imaginaci; scénář je pochopitelně vedle toho i nositelem tematických složek vstupujících do přípravy inscenace.

B) Rozvíjení autonomního jazyka divadla

— úsilí o rozvíjení svěbytné divadelnosti, která má svůj vlastní jazyk; tento trend vychází z přesvědčení, že divadelní projev



DIVADLA

je především akce opřená o fyzické jednání herců a spojená s pohybem výtvarného a hudebního znaku; mimo jiné využívající akčně prostoru a prostředí jako důležitého významového elementu, stejně tak jako i akčních možností rytmu a dynamiky, exprese těla a obličejové masky; dále možnosti scénické metafory, dramatické hry a hravosti i improvizace.

Mimo jiné se stále více ukazuje potřeba pojem „divadelnost“ znovu promyslet a definovat právě z hlediska nových zkušeností, jak je přinesla divadla hnutí 2. reformy. Na jeden z vyhraněných typů čistě divadelního autorství upozornil například Karel Král v souvislosti s některými inscenacemi básnických textů v autorských divadlech (Příběhy dlouhého nosu v Divadle na povázku, Zrcadlení v HaDivadle): „Litera předlohy zůstala zachována — divadlo z ní pak vzniká jevištním plánem — kompozici režijní, výtvarně obrazovou a hudební syntézou hereckých prostředků od činoherního projevu, recitace, zpěvu, vícebandu přes pantomimu, klauniádu, akrobaci až k improvizacím.“ (13)

Zatímco interpretační divadlo postupuje při práci na inscenaci od dramatického textu a jeho interpretace přes vytváření dramaturgicko-režijní koncepce k inscenování tohoto textu, geneze inscenace v autorském divadle má více fází a je strukturovanější. První fází je ozřejmování a formulování tématu spojené s hledáním východního materiálu (nápad, výpovědi, náčrty, diskuse, záznamy, situace, výpisky z uměleckých děl, literatury faktu atd.). Ve druhé fázi jsou prověřovány divadelní možnosti a nosnost nasbíraného materiálu, který je dále rozšiřován, nově strukturován apod. Třetí fází je utřídění připraveného materiálu do podoby scénáře. **Scénář se stává spojovacím článkem mezi tématem a samostatnou inscenační tvorbou.** Navrhuje určitou posloupnost situací a akcí a vnáší do nashromážděného materiálu určitou scé-

nickou představu. Svým způsobem je tedy první konkretizací představy o zamýšlené inscenaci. Určitou „režijní knihou“ autorského divadla. Čtvrtou fází je už samotná inscenační tvorba, která je případ od případu buď více kolektivní, nebo naopak v ní vystupuje více do popředí úloha režiséra. Inscenování bývá nejednou spojeno se zvládnutím dovedností, které nepatří do běžné vybavenosti herce, jako hra na hudební nástroje, žonglování, stepování, artistické a akrobatické prvky.

Inscenační tvorba v autorském divadle přerůstá rámcem interpretace, stává se **svěbytnou a svěprávnou uměleckou autorskou tvorbou** se všemi požadavky autorizace i zodpovědnosti vůči sobě i světu. Je přímým, nezprostředkovaným vyjádřením osobního postoje s důrazem na tvořivost a seberealizaci všech zúčastněných.

3. Hledání autorského divadla bývá zákonitě spojeno s nekonformním, **kritickým postojem** vůči ustrnulým a kulturním jevům, které se zpravidla drží tvrdošíjně tradičních forem a bojí se změny, proměny a vůbec jakýchkoli zásahů do stávajícího stavu. Vytváří tak svým způsobem alternativní kulturu spjatou s pohybem a vývojem. Je zastáncem otevřenosti, vývoje a společenského pokroku. Samo sebe chápe ne jako výsledek, konečný stav, ale jako stále se obnovující, neskončený proces tvorby divadla.

4. Stejně tak je pro autorské divadlo příznačné hledání, **obnovování a upevňování komunikačních vazeb** mezi divadlem a současným divákem. V jeho základu je i jeho schopnost operativně reagovat na proměny společenského života i životního pocitu. Odtud i označení „divadlo nové komunikace“, které je právě v souvislosti s autorským divadlem nejednou používáno. V této souvislosti je možno uvést výrok jedné z čelných osobností hnutí otevřeného divadla Mina Tanaky: „Tanec není forma. Je to něco, co se rodí mezi mnou a vámi

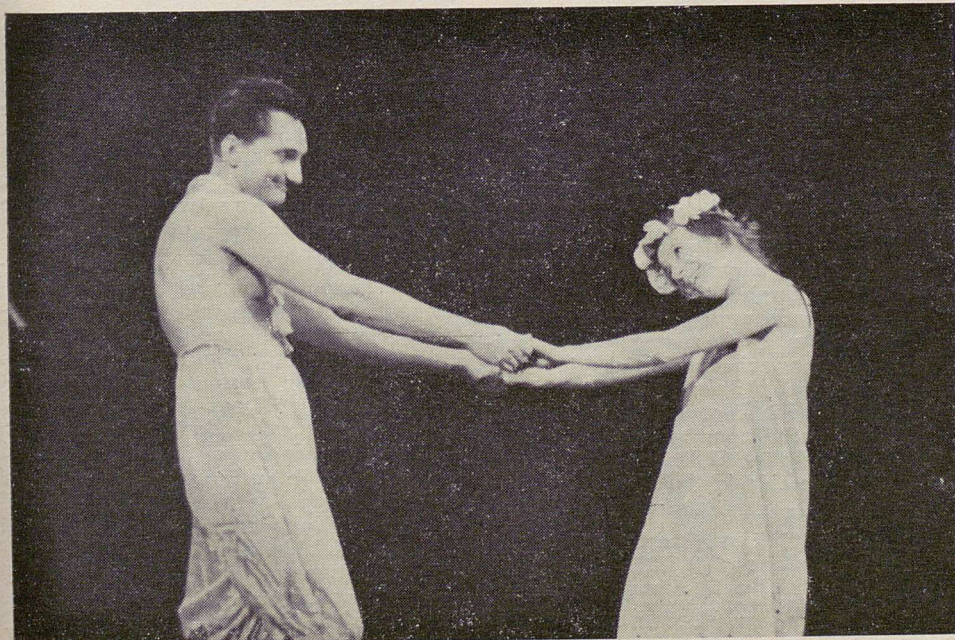
v okamžiku, kdy tancuji.“ — Výrok, který by bylo možno vztáhnout na označení základu komunikace autorského divadla s obecností. (14)

5. Herectví autorského divadla můžeme charakterizovat jako **herectví osobnosti**. (15) Pro autorské divadlo není charakteristický herec představující a prožívající, ale herec se schopností „zdivadelňovat“ sebe sama, rozvíjet své psychofyzické danosti a fyzické předpoklady a uplatňovat je v rámci celkové výpovědi. Je to herec s výrazným osobnostním tématem, jeho prezentací se podílí na autorské výpovědi představení. Pro toto herectví je příznačné vědomé uplatňování montážního principu, jehož prostřednictvím je možno zároveň postavu vytvářet i zaujmát k ní osobní i subjektivně zabarvený postoj, stanovisko, a to vrstevnatě, v mnohých lomech a odzdech.

6. Způsob práce a přípravy inscenace v autorském divadle stojí často v přímém protikladu vůči zinstytucionalizovanému provozu repertoárového divadla a způsobem jeho řízení. Kolektivní hledání a ujasňování tématu, vzájemná inspirace i provokování improvizace, proměnlivost postupů a způsobů přípravy inscenací, častý důraz na zvládnutí speciálních dovedností, např. dlouhodobým cvičením, dále skutečnost, že práce na inscenaci nezačíná od hotového a uzavřeného textu a že i samotný scénář dozrává v průběhu zkoušení mnoha často zásadních změn — to všechno jsou věci, které činí mnohdy nepřekonatelné překážky předpisům, kolonkám a plánům repertoárového provozu. Proto vznikají v okruhu autorských divadel **pokusy nově organizovat, modelovat divadelní provoz** tak, aby co nejlépe odpovídal potřebám tvořivé divadelní práce. Podnětné impulsy přinesl v tomto směru již téměř před dvaceti lety Petr Scherhauser v studii Divadlo na provázku — model 1970 (16), která se stala jedním ze základů organizačního modelu tohoto divadla. Z posledního období je to např. návrh na vytvoření Centra experimentálního divadla v Brně. Příznačné ovšem je, že soubory, které naplňují nebo se pokoušejí naplnit ideál autorského divadla, zpravidla vznikají a mohou vznikat jen mimo oblast profesionálního divadla v amatérských nebo poloprofesionálních podmínkách, zatímco trvalejší platforma umožňující autorským divadlům vytvářet sobě vlastní nové modely provozu, řízení a organizace divadelní činnosti našemu divadelnictví stále chybí.

JOSEF KOVALČUK
FOTO ROMAN VČELÁK

Ilustrační foto — Malý nezbeda (divadlo Mimosa)



POZNÁMKY:

- 10) Srba, Bořivoj: Poetické divadlo E. F. Buriana, s. 223.
- 11) In: Program Státního divadla v Brně, Zvláštní číslo k 10 letům Hanáckého divadla. Brno 1985, s. 24.
- 12) Viz: Kovalčuk, Josef: Od tématu ke scénáři (příprava inscenace v autorském divadle). MKS SKN v Brně, 1985.
- 13) Král Karel: Diplomová práce na FF UK Praha, 1985, s. 123.
- 14) Programový leták k vystoupení Mina Tanaky v Junior klubu Na chmelnici v červenci 1985.
- 15) O herectví autorských divadel podrobněji in: Hořínek Zdeněk: Možnosti divadelní montáže. Estetika 1984, č. 3, s. 172-184.
- 16) Porubjak Martin: Premena herectva v súčasnom divadle. In: Studia. Bulletin 1. pracovného setkání studiových souborů v Hradci Králové. SČDU 1981.
- 17) Scherhauser Petr: Divadlo na provázku — model 1970. In: Divadlo 1970, č. 2, s. 71-77.

Komedie charakterová a komedie mravů

Klasickou podobu dal charakterové komedii (francouzsky *comédie de caractère*, komedie charakteru) Molière, ale předobraz bychom mohli najít u Menandra, v dochované hře *Dyskolos* (české překlady pod názvy *Dědek a Takový protiva*), předvádějící zatrpklého, vztekklého misantropa, který chce být soběstačný, na lidech nezávislý.

Charakterová komedie v Molièrově pojetí staví do středu pozornosti jeden význačný dramatický charakter-typ, po němž bývá hra i pojmenována: *Tartuffe, Misanthrop, Lakomec, Zdravý nemocný*. Ostatní dramatické postavy (většinou dosti ploché), dramatické situace i zápletky slouží hlavně k tomu, aby titulní postava se mohla předvést v co největší šíři a rozmanitosti svých projevů. Její charakter je předem dán jako hotová, dramatickými okolnostmi nepodmíněná a situací nemotivovaná psychologická veličina, konkrétně pak: jako určitá ustálená deformace lidské přirozenosti.

Snad nejčistší příklad charakterové komedie skýtá *Lakomec* (1668), vydátné čerpající z římské předlohy Plautovy (*Komedie o hrnci*). Molière má ve zvyku představit hlavní charakter dříve, než se rozvine dramatický konflikt. Harpagon hned při nástupu na scénu předvádí svou neřest z té nejmalichernější a tím i nejnázornější stránky. Jeho obava, že bude okraden, dostává podobu hotového stihomamu: prohledává synova sluhu, proklíná jeho široké nohavice jako stvořené pro zloděje, jejich nositele by dal raději pověsit, slovem: chová se tak nepřiměřeně situaci, že působí jako blázen. V dialogu se synem a dcerou se začíná ukazovat nejnebezpečnější stránka jeho lakoty: otec vidí ve vlastních dětech nepřátele, usilující o jeho majetek. Dialogické demonstrace se v dalším průběhu děje střídají s monologickými, charakteropis nebo spíše chorobopis se stále doplňuje o nové detaily. Demonstrovaná vášeň se stává dramatickým činitelem, když svým vlivem zasahuje do milostných vztahů Harpagonových dětí: lakomec je ochoten obětovat jejich štěstí, přinese-li mu to zisk.

Charakterizace postavy je jednostranná (Harpagon je zcela v područí velké neřesti), ale hluboká: neřest je předvedena v nejjemnějších psychologických odstínech i se všemi společenskými důsledky. Lakotě se jeví vydávání peněz jako zločin, což je skutečně perverze jejich funkce. Fetišistické hromadění majetku je zdrojem věčného neklidu. Každý je potenciálním nepřítelem. Deformované chápání osobní situace a obaludný egocentrismus plodí zrůdné ovoce: přetvářku a pochlebnictví u těch, kteří si chtějí lakomce osedlat (takto „tartuffovsky“ se projevuje nápadník Harpagonovy dcery); neupřímnost, lstivost a posléze bezohlednost u vlastního syna, když chce u otce dosáhnout toho, co mu právem náleží. Kleatens si musí pokoutně obstarávat za nelidských podmínek peníze u lichváře, z něhož se vyklube vlastní otec, a nakonec, když nezbyvá jiné východisko, se podílet

na jeho okradení. Modloslužebný vztah k věcem produkuje nelidské vztahy mezi lidmi.

Rozřešení rodinné situace je dílem neuvěřitelné náhody: jako *deus ex machina* se postarší nápadník Harpagonovy dcery Anselm odkuklí coby otec Valeria a Marie, milostných partnerů Harpagonových dětí. Když záračný zachránce zorganizuje na vlastní náklady obě svatby, nepožaduje žádné věno a slíbí dokonce Harpagonovi pořídit nový oblek, může se lakomec vrátit ke své milované pokladně. Všechno je v naprostém pořádku – až na to hlavní: Harpagonova neřest zůstala nezměněna, zdar jeho děti se koná na útraty někoho jiného. Zápletky se technicky rozuzlí, ale problém zůstává nerozřešen: objektivnost charakterologie se dostává do rozporu s konvenčností dějového schématu. Molièrovo pojetí charakteru je statické.

Klasická teorie rozlišovala komedii charakterovou a komedii mravů (mravoličnou, *comédie des mœurs*). Jestliže v komedii charakterové tvoří osu dramatického dění jedinec, k němuž jsou všechny dramatické reálie nasměrovány, v komedii mravů se kriticky předvádějí mravy a nemravy, zvyklosti a neřesti typické pro určitou společnost nebo pro určité společenské skupiny. Hra je nasměrována ven – k situaci společenské.

Ranou, ještě nerozvinutou formou komedie mravů jsou *Směšné preciózky* (1659). Předvádějí a ad absurdum přivádějí dobovou preciozitu, afektovaný způsob konverzace a chování, životní styl vzdělaneckých šlechtických salónů. Z taktických důvodů promítá Molière tyto manýry do nižší – měšťanské – sféry. Tento přenos je však komicky produktivní: napodobitelství neurozených účinkuje jako zvětšovací sklo. Měšťanské preciózky odmítají své nepreciозní nápadníky a ti je za to potrestají: předhodí je svým prohnáním sluhům, kteří zahrají hru na preciozitu tak přesvědčivě, že získají plnou důvěru a přízeň obou dívek. Ve chvíli vrcholného triumfu falešné preciozity se objeví odmítnutí nápadníci, ušetří svým sluhům výprask a veřejným odhalením dívky dokonale zesměšní.

K demaskování používá Molière osvědčených prostředků intrikové a situační komedie (převlek, předstírání, výprask), ale záběr hry jde pod povrch pouhého předstírání. Preciozita dívek znamená více než opíčení po mravech vznešených: je v ní obsažen též pokus o únik z nudy a všednosti měšťanského života. Podobně převlek sluhů za šlechtice znamená více než situační prostředek: je též hutnou karikaturou *šlechtických* preciозních kavalirů.

Zralou a plně rozvinutou formu komedie mravů nejvýrazněji reprezentují tematicky příbuzné *Učené ženy* (1672). Nepostihují však jenom vnějšíkové manýry preciozek, zaměřují se na jejich vnitřní zájmy – namyšlené umělecké a vědecké diletantství.

Trojice učených žen, z nichž maminka Filaminta se specializuje hlavně na gramatiku, její sestra na preciозní beletrii a dceruška Armanda na filozofii, je spolu se svůdcovským krasoduchem Trissotinem (což v překladu neznámá méně než trojnásobný hlupák) postavena do protikladu a konfliktu s otcem Chrysaem, mladší dcerou Jindřiškou a jejím nápadníkem Klitandrem. Chrysalovi je ženská „učenost“ trnem v oku, protože brání rozumnému chodu domácnosti (Filaminta vyhání věrnou služku a dobrou kuchařku jenom proto, že nesplňuje její náročné požadavky na gramatiku), ale jeho představy o poslání a vzdělání žen jsou měšťácky přízemní (ženě prý stačí, když rozezná kalhoty od kabátu). Klitandr zastává rozumnější stanovisko: respektuje učenost, ale brojí proti módě a zdání, proti pseudoučenosti, která brání jeho milostnému zájmu.

Složitější vztah je mezi oběma sestrami. Armanda pyšně odmítla Klitandrovo dvofení, ale když přenesl svou přízeň na Jindřišku, dělá vše pro to, aby jejich spojení zmařila. Zde se vyjevuje hlubší, problémové jádro tématu: jestliže u Filaminty stojí ženství stranou zájmu (o domácnost se nestará, manžela si podrobila a další milostné ambice už nemá) a „učenost“ jí dává pocit převahy i určitou, byť pochybenou celistvost postoje, Armanda je rozpolcena mezi „učeností“ a ženstvím. „Učenecká“ povýšenost ji nedokáže ušetřit nepokoje srdce: těžce nese, že má sestra získat to, čím ona opovrhla. Když se nakonec podaří dramatický spor rozřešit (zkouškou, v níž se matčin favorit Trissotin ukáže jako ziskný pokrytec, který o domněle zchudlou Jindřišku ztratí zájem), Armanda zůstává nespokojena a cítí se obětí. Matčina rada, aby to brala filozoficky, je v jejím postavení chabou útěchou.

Učené ženy představují vyšší, náročnější, ale též divadelně méně věčný typ komedie mravů. Předmětem jejich kritiky už není jen komický povrch preciozity, analýza jde hloub a odhaluje, jak módní pseudoučenost, tedy učenost zvrácená ve své podstatě a ve svém poslání, deformuje lidské vztahy, potlačuje lidskou emocionalitu a narušuje milenecké, manželské a rodinné svazky.

Demonstraci této stránky preciozity nestačila už parodie a karikatura vnějších znaků, musela si vypomoci ideovými kontroverzemi, které probíhají v dlouhých a únavných konverzačních a disputačních dialogích. Touto cestou se daly vyslovit hlubší a závažnější pravdy a problémy než fraškovitou technikou *Směšných preciozek*, ale zároveň se tím příliš zatížila ideová stránka komedie na úkor divadelnosti. Není to jistě náhodou, že *Učené ženy* při vši své problémové pronikavosti a předvídatosti (sahající až k paradoxům soudobé emancipace žen) nepatří mezi oblíbené a častěji uváděné molièrovské tituly.

ZDENĚK HOŘINEK

Umělecký přednes není příliš atraktivní mimopracovní a mimo-studiijní činností. Amatérští recitátoři jsou pravděpodobně - většinou - citlivější, kultivovanější mladí lidé než většina jejich vrstevníků, jsou to lidé, kteří si vybrali ušlechtilý způsob seberealizace; tvoří v oblasti, která — přestože si to ne vždy uvědomujeme — přináší neobyčejný užitek národnímu společenství, udržuje smysl pro emotivnost a v nejlubším slova smyslu pro kulturnost ve společnosti ohlušené decibely a ekonomickými zájmy; kde jinde než v amatérském přednesu (popřípadě i v divadlech poezie a v některých divadlech malých jevištních forem) se udržuje vůbec nějaký smysl pro filozofii, etiku, smysl pro historickou kontinuitu? A právě proto považují za absurdní v této sféře, kde by mělo vládnout radostné osvobození člověka, lidská uvolněnost, radost z tvořivého činu, spoutávat účastníky - zájemce podmínkami, které vlastně suplují činnost institucionalizovaných, profesionálních součástí společenského organismu. (Mám na mysli především školu, ale i profesionální činoherní a jiná divadla nebo i osvětové a jiné kulturně-společenské instituce.)

každý amatérský soubor musel hrát z podobných důvodů na Jirákově Hronově Jiráská nebo jiný soubor musel na Šrámkově Písku zakomponovat do scénáře Šrámkovy texty. Tam každý chápe, že by to byla absurdnost; spisovatelovo jméno je spíše symbolem jistých trvalých hodnot, vyplývajících z jeho díla, hodnot, které by měly vnitřně inspirovat k uměleckému činu amatérské tvůrce. Ostatně — básník si může volně vybrat svoje téma, žánr, postavy, kompoziční postupy. Proč se recitátorovi uměle zužuje okruh pro jeho lidskou i uměleckou výpověď? Jen kvůli smutnému formálnímu sebeuspokojení, že jsme utčili klasické hodnoty?

Amatérští recitátoři, zejména v posledních dvou kategoriích, jsou — chtějí být — mají být — osobnostmi, nikoli naivními žáčky! Pozoruhodná recitátorka 70. let Marta Slavkovská-Siková: „V básni se snažím objevovat ty postoje a pocity, v nichž se právě nacházím. S jedním textem žiji poměrně dlouho. Nerada básně opouštím. Objevují v nich po čase nové hodnoty, a tak dochází k novým střetnutím s novými citovými rozměry.“

Jana Strníšková (dnes herečka nitranského divadla), 1975:

MORÁLNÍ POPRAVA

V amatérském přednesu musí být spisovatel bezprostředním, dobrovolným, uznávaným partnerem recitátora, musí být jeho aktivním (ale ne předepsaným) inspirátorem. Wolker byl v 50. letech mezi mladými Slováky básníkem mimořádně přitažlivým. Ale od nepaměti mě dráždilo vědomí, že tento spontánní básník se stal najednou **povinným**. Proč? Kolikrát přineslo povinné wolkovské kolo na WP zajímavější **umělecké** výsledky, úměrné vnějškovosti takové struktury recitační soutěže? Prospělo Wolkově přitažlivosti mezi mladými? Prospělo uměleckému přednesu? Čím? Stereotypností výkladu a použitých výrazových prostředků? Obobhatilo vnitřní svět recitátorů, opravdu prohloubilo jejich vztah ke klasice? Kdybychom chladnokrevně zhodnotili dlouhodobý efekt povinného kola, asi bychom přece jen zjistili, že znamenalo vždy spíše čin pedagogického charakteru (a i to s výrazným otazníkem, zda skutečně někoho „vychovalo“, a jestliže ano, tak do jaké míry; nebo jinak: zda výsledek byl úměrný ceně, kterou bylo třeba zaplatit vědomím nucenosti) než čin výrazně umělecký; představovalo statičnost, archivnost namísto dynamičnosti, namísto výboje ve vývoji uměleckého přednesu.

Kdoví, jak by se cítil Wolker (a v posledních letech při obohacení povinného kola i další básníci), kdyby věděl, jak ho mladým vnucují. Při jeho poetické křehkosti a intelektuální vyspělosti i charakterové ryzosti by se asi přinejmenším divil.

Básník Milan Rúfus už v roce 1965, kdy se někteří pedagogové a literáti i na Slovensku požadovali povinného Hviezdoslava nebo povinné klasické poezie v soutěžním řádu, prohlásil:

„Obávám se představy, že by se z Hviezdoslavova Kubína mohla stát akce, na které by se recitoval pouze Hviezdoslav. Báľ bych se, že z toho bude mauzoleum. Já se v mauzoleu velmi špatně cítím.“

Ján Kostra se vždy báľ chvíle, kdy se stane básníkem z čítanek, básníkem školsky povinným. Obával se, že ho to připraví o spontánnost lidí ve vztahu k jiskřivosti, živosti a barevnosti jeho básní. A to se také stalo ... Ve 40., 50. letech, spolu se Smrekem mladými nejčtenější a nejrecitovanější básník, se najednou stal „akademickým klasikem“. Je mi až úzko, když si pomyslím, jak může harmonické, lidsky volné, citově rozechvělé umělecké dílo „zcitankovatět“, anebo, jak se moderně říká, odcizit se.

A ještě jednou Milan Rúfus, citlivý a současně moudře uvážlivý lyrik: „Pokud by byla moje „recitovatelnost“ výsledkem manipulací, nemohlo by se stát nic horšího. Básník s mocí úřední. To je morální poprava. Jistě, jako ve všech druzích lidské činnosti i zde existuje možnost, dokonce povinnost poradit. Poradit ano, vnutit ne.“

Opravdu by mohl mít autor radost z toho, kdyby věděl, že jeho, svobodného a svobodu zvýrazňujícího tvůrce (Wolkra i Hviezdoslava) si někdo musel vybrat — a vybrat si ho ne proto, že by byl v něm našel zdroj výrazné inspirace, ale jen proto, že ho nazvali „básníkem mladosti“ (Wolkra) nebo „bardem“ (Hviezdoslava)? Jen proto, že psal i sociální poezii (ani jeden, ani druhý nebyl sám!)? Jen proto, že se vyvrcholení soutěže odehrává ve městě, kde se básník narodil? Nikoho ani nenapadlo, že by

„Vždy se snažím vybrat si básně, která rozechvěla především mě samotnou. A recitace je potom pro mne chvilkou, na kterou se — a to myslím upřímně — nezapomíná.“

A osobnost slovenského uměleckého přednesu 70. let Peter Vilhan: „Poezie je pro mne únikem do pravdy.“

Takoví interpreti si nezaslouží, aby se s nimi manipulovalo jako se žáčky. Ostatně, aspoň na Slovensku — kde, naštěstí, povinná klasika není — se každý výrazný recitátor alespoň jednou ve své dramaturgii ke klasickému textu pracoval. Ale právě to: **pracoval!** Soňa Behúlová-Müllerová dospěla k Hviezdoslavově RACHEL po přednesech mnohých jiných autorů (např. Seferis, Hrubín). A nikdo ji nemusel nutit, aby Hviezdoslava recitovala. **Čtěla** ho recitovat! Ale až tehdy, když k němu niterně dospěla, když k němu dorostla, když ji interpretace Hviezdoslava povznese-la, a ne zahanbila. A jeden takový vynikající přednes Hviezdoslava má větší hodnotu než deset povinných průměrných, konvenčních a nudných.

V soutěži divadel poezie se nikdo neodvažuje vytvořit povinné kolo. A přece ani tato soutěž nepostrádá výrazné umělecké zážitky s dramaturgií z tvorby „starých mistrů“. Mezi nejsilnější patřily na WP (v prvé polovině 80. let) inscenace brněnské Nepojízdné housenky. Magickou scénickou metaforou doslova oživily už pomalu prachem zapadající moderní klasiky (Hora, Biebl). Dobrovolně! Nadšeně! Byl to gejzír plný fantazie. A byl to nepietní, umělecký, osobnostně lidský výklad poezie básníků už většinou jen oficiálně uznávaných, ale celkem málo interpretovaných.

Zájmová umělecká činnost — i v uměleckém přednesu — pro mne není doplňkem činnosti školské. Je výrazem tvořivé aktivity a osobnosti, subjektivní angažovanosti (s úrovní odpovídající talentu jednotlivých recitátorů). V uměleckém přednesu je tato tvořivá a často experimentátorská aktivita a to důležitější, že vytváří významný protipól k velké části oficiální, a proto konvenční profesionální recitaci. Proto by i soutěž WP měla podporovat právě jedinečnost a svéráznost umělecké výpovědi, a ne ji oklešťovat nebo mentorsky usměrňovat. Zůstalo by víc času na přehlídku „volných“ textů (jiné by totiž nebyly), naskytla by se větší možnost, aby o umělecký přednes projevil zájem i jiní než přímí účastníci WP, zůstalo by víc prostoru pro hlubší vnímání přednesů i pro soustředěnější diskuse o nich. Kvantita by ustoupila kvalitě, dramaturgický formalismus „z moci úřední“ větší soustředěnosti na tvůrčí hledačství širšího okruhu recitátorů.

V Javisku 1/89 konstatuje Richard Veselý, že průběh soutěže (za dva dny odeznělo 28 přednesů — kolik jich odezní na WP? — a recitace se i pro zájemce — či jen porotu?) „poskytoval vnímavému posluchači (a divákovi!) v Kubíně jeden vrcholný zážitek za druhým“. „... přednesy byly spontánně přijaty vyspělým kubínským publikem. (Profesor Mistrík napočítal 13 dlouhotrvajících potlesků — a v Kubíně se jen tak pro nic za nic netleská.)“

Ne, amatérský umělecký přednes nepotřebuje úředně předepsanou poezii. Potřebuje šanci pro jedinečné, umělecké, lidské, osobnostní tvůrčí činy.

ERNEST WEIDLER

VÝBĚR PRO VÁS

Tentokrát se v naší nabídce sešlo několik titulů z oblasti komediálního žánru (při podrobnějším rozlišení sahá jejich spektrum od „ponuré komedie“ až po „fantasmagorickou hříčku“), které vyšly poměrně nedávno a stojí rozhodně za pozornost. Kromě současných her dvou autorů sovětských a jednoho autora z Černé Hory vás chceme upozornit na dva tituly ze zlatého fondu klasických komedií, které v češtině dosud nevyšly a DILIA je tedy vydává nejen nově, ale také poprvé.

Titus Maccius Plautus: KOMEDIE O LANĚ (RUDENS) antika

Přeložila a upravila Eva Stehlíková.
Obsazení: 8 mužů, 4 ženy, (kompars)
Hra s typickými, vděčnými a živými postavami a situacemi římské komedie.

Bernardo Dovizi zvaný Bibbiena: KOMEDIE O CALANDROVI (CALANDRIA) Itálie

Přeložil, Zdeněk Digrin.
Obsazení: 9 mužů, 4 ženy, (kompars).
Jedna z řady renesančních komedií (z počátku 16. století), napsaná na námět Plautovy komedie Menaechmi.

Veljko Radović: VÁLKA A MÍR V GRUDE Jugoslávie

Přeložil Dušan Karpatský.
Obsazení: 11 mužů, 4 ženy.
Edice MRSA (Malá řada socialistických autorů).

Alexandr Galin: STĚNA SSSR

Přeložila Jana Klusáková.
Obsazení: 12 mužů, 4 ženy.
Edice MRSA.

Děj hry kmenového autora moskevského MCHATU se odehrává v divadle během divadelní zkoušky. Šéfredaktor se rozhodl, že bude inscenovat nově

budovatelské hry zkoušet experimentálním způsobem. Dá mezi hledištěm a jevištěm vystavět místo opony spouštěcí pověstnou „čtvrtou stěnu“ z cihel, aby herci mohli zkoušet za touto zdí v ideálních podmínkách absolutní iluze, absolutního převěření, aby herci na jevišti skutečně žili, aby se do divadla dostala skutečná životní pravda.

V nepřítomnosti šéfredaktora vede zkoušku Asistent. Na scéně a dokonce i v zákulisí je zbudována dokonalá kopie hotelu, kde se odehrává děj zkoušené hry.

Jeden z herců, „mistr převleků“ a proslulý špýmař, dal mezitím v době své nemoci do novin inzerát, že hotel Central z důvodů rekonstrukce nabízí ubytování ve své filiálce, a udal adresu i telefon divadla. A do divadla skutečně začínají přicházet hosté, návštěvníci města a pracující na služebních cestách, kteří se chtějí ubytovat.

Tato základní situace, založená na všeobecném nedorozumění, umožňuje rozvíjení komických dialogů a výstupů (v zobrazení symbolizujících lidské mínění a nedorozumění) a jejich nečekaná řešení, všemožné zauzlování a rozuzlování děje na jevišti. Herci i „hoteloví hosté“ totiž dlouho nemohou odhalit svůj omyl (tím spíš, že do divadla mají nastoupit noví elévéové a navíc principem zkoušení je zde improvizace v co nejdokonalejší masce). Herci i „lidé zvenku“ začínají žít vlastním životem; repliky budovatelské hry jsou postupně vytlačeny skutečnými dialogy mezi „obyvateli“ jeviště, začínají se odkrývat jejich osudy, začínají mezi nimi vznikat a vyvíjet se nové vztahy, řeší se vznikající konflikty, jsou vyslovena osobní, upřímná, pravdivá vyznání...

Do divadla se vrací šéfredaktor a sleduje „improvizovanou zkoušku“, je však velmi nespokojen, protože skutečný život na scéně mu připadá nepravděpodobný, „nepřirozený“, na jedné straně fádní a na druhé příliš přehrávaný.

Skutečným vysvobozením pro všechny zúčastněné je, když se nedorozumění konečně odhalí.

Alexandr Červinskij: PIŠKVORKY SSSR

Přeložil Zdeněk Šimanovský.
Obsazení: 2 muži, 2 ženy, 1 chlapec, 1 děvče, 5 epizodních rolí oživlých předmětů.
Edice MRSA.

Hlavní a jedinou hrdinkou této „fantasmagorické hříčky“ je školačka Máša, přezdívaná Dalamánka, mimořádně originální osobnost. Cibulí, červenou paprikou a protřepáním teploměru si způsobí angínu, aby mohla zůstat sama doma a spáchat sebevraždu z nešťastné, velké romantické lásky ke „geniálnímu“ spolužákovi Vladičkov. Vyruší ji však telefon. Od té chvíle je telefon hlavním Dalamánkovým spoluhráčem. (Ovšem kromě domácích přátel – oživlých předmětů, které Mášu obklopují a které jí dělají společníky a rádcy v její samotě.)

Telefon jediný spojuje Dalamánku se světem, je jí partnerem v její trochu dětské, trochu romantické a přes všechnu fantastičnost trochu vážné hře na smutek, která je hrána tak opravdově a s takovým zaujetím a ve které hranice reality a Mášiny fantazie nejsou nikdy přesně vymezeny, takže se vlastně nedovíme, co všechno se skutečně stalo a co zůstalo ve světě Mášiny představivosti. I když pro Mášu se jistě všechno událo doopravdy.

Dalamánka se před smrtí rozhodne, že ještě ušlechtilé pomůže těm, kdo jsou jí nejbližší. Ale jak velkomyšlně jsou její úmysly, tak katastrofální jsou následky jejího „čarování“ prostřednictvím telefonu. Původně chtěla Dalamánka pomocí setkání svých rozvádějících se rodičů (tatínek = Kríček, maminka = Nulka) s jejich novými partnery – Genadijem z Kovoslužby a Lily z mlékárny, a pomocí také domnělé lásky milovaného Vladičky se spolužáčkou Katkou. Jako kdyby si to však Máša ve skutečnosti nepřála, vše se zlomyslně kazi výsledkem ušlechtilé snahy je, že se Genadij ocitá v blázninci, Lily na policii a Katčin byt je vytopen vodou. Nakonec však Dalamánkovo telefonování náhodně způsobí, že se večer celá rodina sejde po dlouhé době u večere a konečně s posledním zazvoněním telefonu volá Máša i Vladič, aby jí vyznal lásku a slíbil zajištění skvělé budoucnosti, kdy se umění zcela propojí s životem a svět začne žít podle zákonů krásy.

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Paragrafy na scéně

„Veškerá práva k provozování tohoto díla zajišťuje DILIA Praha“ je formulace, kterou se dočte návštěvník divadelního představení v každém programu profesionální nebo amatérské inscenace souboru české provenience. V této formulaci je zahrnuta jedna z podstatných činností DILIA jakožto organizace, která je garantem autorskoprávní ochrany děl autorů u ní zastupovaných. V uvedené formulaci je rovněž vymezena pravomoc DILIA ve schvalovacím řízení. DILIA neuděluje povolení k nastudování nebo provozování určitého díla z hledisek ideologických, kulturně politických, což je v kompetenci provozovatelů a příslušných národních výborů, ale pouze z hlediska autorskoprávního. Do schvalovacího řízení zasahuje DILIA pouze v případech, kdy dochází k porušení autorského práva. Zde se dostáváme opět k problematice užití autorského díla. Pokud má být dílo užito tak, jak jej autor vytvořil, není námitka z autorskoprávního hlediska k jeho užití. Jestliže v něm byla provedena jakákoliv úprava nebo změna, která je zásahem do díla, lze toto upravené dílo užít pouze se svolením autora nebo jeho dědiců; jedná se pochopitelně o díla chráněná. Souhlas je nutno získat písemně a zaslat agentuře DILIA. V případě, že souhlas k užití upraveného díla autor písemně nepotvrdil, má DILIA právo a zároveň povinnost jeho provozování zabránit.

O tom, že amatérské soubory nemohou provozovat chráněná díla autorů nesocialistických zemí, jsme se již zmínili. Dodejme, že užití těchto děl je vázáno podmínkami zahraničních agentur nebo přímo autorů, kde je stanovena výše procent z hrubých tržeb, která musí být vyplacena v devizách. Vyskytl se případ, kdy částku požadovanou v devizách byla ochotna amatérskému souboru

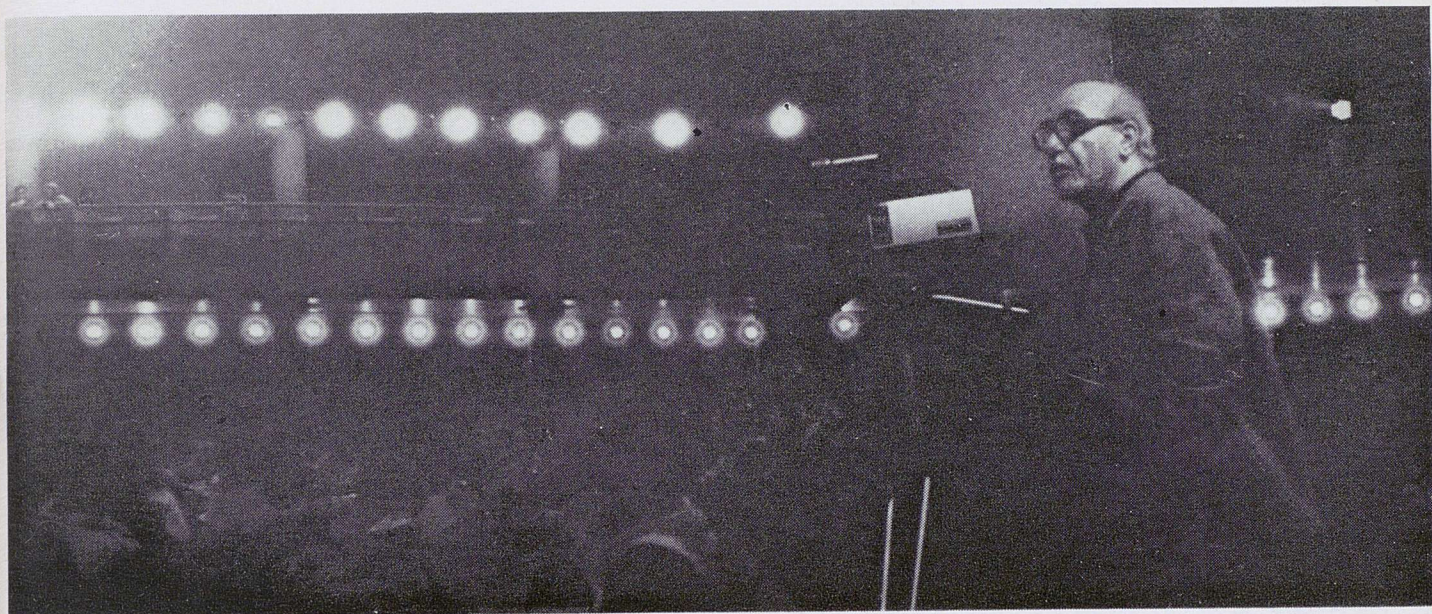
poskytnout socialistická organizace (JZD apod.), vlastníci devizové konto. Ani za těchto okolností nelze užití díla povolit vzhledem k tomu, že předpisy, závazné při poukazování tantiém v devizách, to nedovolují. V ojedinělých případech může získat amatérský soubor povolení k provozování díla zahraničního autora s tím, že provozovatel honorář mu bude vyplácen v Kčs. Jak známo, hlasy divadelních „tamtámů“ zazní i v nejzávažnějších koutech republiky a hned se objeví další žádosti o provozování stejného díla za stejných podmínek od dalších souborů. Zde je nutno si uvědomit, že autor dává v takovém případě svůj souhlas pouze jednomu konkrétnímu souboru, a to na časově omezený počet představení. Proto dalším žádostem nelze zpravidla vyhovět.

U díla, které je již provozováno, zprostředkuje DILIA vyplacení autorských honorářů z hrubých tržeb všem autorům podílejícím se na konečném tvaru scénáře. Jde tedy o autora nebo spoluautory textu, překladatele, autora scénické hudby, autora textů písní, autora hudby k písním apod. Je proto nezbytné, aby soubory uváděly v hlášení o provozování díla úplné údaje o všech autorech, kteří se na scéně podíleli. Neúplné údaje zapříčiňují nežádoucí průtahy ve vyplacení honorářů a mnohdy i spory. Po dohodě se všemi autory DILIA vystaví podmínky, kde je stanoveno procentuální dělení honorářů vyplácených z hrubých tržeb za každé představení. V případech, kdy není hrubá tržba dosažena, např. při akcích ROH, pro mateřské školky apod., je stanoven autorský honorář paušálem.

V tomto článku jsem použila termín **úprava textu**. Vzhledem k tomu, že často dochází k mylným představám a interpretaci tohoto pojmu, v příštím čísle se zaměřím na objasnění a rozdíly autorské úpravy, režijní, dramaturgické úpravy, popř. díla „na motivy“, a dále se zmíním o dílech volných.

TAJANA PAVLIKOVÁ

To vše by odnes čas...



Jenže... Fotograf není jen věčně překážejím a zdržujícím „dokumentaristou“ pro propagaci, historii a ješitnost herců. Vedle tvořivého režiséra, schopného podívat se na vlastní vytvořené dílo a dál s ním pracovat, může být i jedním ze spolupracovníků při dotváření inscenace.

Rozumím Krejčeho poučce „nefotografujte, co vidíte, ale co o té věci víte“ tak, že fotograf by měl do inscenace pronikat jako vnímavý, citlivý divák a zachycovat obraz svého poznání. Pak je také režisérovi jedním z nejneocenitelnějších „diváků — zrcadel“.

Otomar Krejča o tom ví. Při inscenování *Tří sester* v Teatro Stabile di Genova (únor 1984) si vyžádal i spolupráci Jaroslava Krejčího. Poslední čtyři dny generálek probíhaly ve zcela přesném rytmu: Od 21 do 24 hod. se zkouší — vše běží, profesionální výkony všech jsou samozřejmostí. Krejča nekomentuje, nekouskuje. Nahrává na video. Krejča fotografuje. Po projížděnce lehké připomínky. Do 1.00 povídání Krejča — Krejčí, 1.00 — 4.00 Krejča si u videa dělá poznámky, Krejčí vyvolává 9 filmů, ráno kontakty a náhledové fotky. Krejča je prohlíží. 19.00 — 21.00 tvrdé připomínky a hned znovu na jeviště... Čtyři dny, 1255 fotografií, pátý den premiéra. Prý je v Janově taky moře.

LUDEK RICHTER

Pohledy do zákulisí

Pavla Štolla



ISSN 0002-6786