

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

12.1990.6 Kčs

DĚTSKÉ DIVADLO
V CONNECTICUTU
MIGUEL ARECHE
MÁME
SKLONY
K ANARCHII

SKOMORCHOVĚ
ÚSTAV
JE ZRUŠEN
AŽ ŽÍJE...?



Sartre v Řeznické

Dílo předního evropského filozofa — existencialisty J. P. Sartra — na naše jeviště v letech minulých cestu nenacházelo. V zemi socialistického realismu nebylo „košer“. Nyní Studio Dr. J. Patky uvedlo Sartrovo **S VYLOUCENIM VEREJNOSTI** v Klubu v Řeznické. Inscenace je bohužel velmi konvenční, prostá jakéhokoliv překvapujícího nápadu. Herecké možnosti ženských (či spíše dívčích) představitelk jsou navíc značně omezené a danému úkolu naprosto nedostačující. Místo vytváření dramatické postavy a jejího charakteru jsme svědky deklamace textu, který je ale naštěstí sám o sobě schopen udržet divákovu pozornost až k závěrečné proslávané sentenci: „Peklo, to jsou ti druzí“.

TEXT A FOTO GUNTER BARTOŠ



Na titulu Miloš Kopecký jako Puk ve *Snu noci svatojánské* v režii Jana Kačera. Hrál se letos v létě na Pražském hradě. Foto GUNTER BARTOŠ

Vážení čtenáři,

píší tyto řádky na sklonku září, venku prší a vůbec už to není očištný déšť; prší vlezle, studeně a pořád a kolem redakce se unaveně plouží vybledlé deštníky na zabláčených nohách. Ani jedna tvář, žádné oči. V novinách se hádá kdekdo s kdekým, nejsou brambory a šušká se o dalším zdražování. Málokdo ví, kdo mu bude v příští chvíli nadřizený. Nejvíce skličují zvěsti, jež porůznu přinášejí autoři spolu s příspěvky. Žijeme všichni události velmi podobné, tápeme v propletení vztahů a vazeb a zdaleka to není pohádka. Dobro nevítež a my unaveni ztrácíme schopnost ho rozpoznat.

Až tyto řádky budete číst, bude možná bílo, nároží se budou ježít stromky a kuchyně budou vonět rumem a citrónovou kůrou. Snad se nám letos podaří definitivně zapomenout na Dědu Mráze, ponechat úřední korespondenci anonymní vánoce a infantilně chápaného „ježíška“. A uvědomíme si, že slavíme svátek Kristova narození. Nemám v úmyslu zarytým ateistům vnucovat náboženskou propagandu namísto té dřívější. I pro ty, kdo přijímají velmi volně symboliku Spasitelova příchodu, může být v historickém smyslu počátkem nové epochy, kdy nejvyššími hodnotami se stávají láska, obětavost a uznání vůči druhému; epochy, která dává naději. A dnes už se snad nemusíme vysmívat jejímu transcendentnímu chápání a vulgarizovat ji v pozemském slova smyslu. Naděje není jen moje nebo naše konkrétní vyhlídka, ale víra v možnost směřování k spravedlivému řádu věcí, tedy v dobro. Je to kousek pohádky, kterou jsme schopni žít, a měli bychom to vědět.

Přeji vám všem letos pod stromeček hodně víry, lásky a naděje.

Za redakci Amatérské scény Eva Rolečková

na snímku GUNTERA BARTOŠE PROMĚNA Franze Kafky v podání divadla Husa na provázku. Hrál se v létě při volbě prezidenta ve Zlaté uličce na Pražském hradě



Obsah

- 2 ŽIVOTASCHOPNĚ PADNOUT NENECHÁME
(Rozhovor s tajemníkem ministra kultury dr. Milanem Kupkou) E. ROLEČKOVÁ
- 3 Z JEDNÁNÍ PŘEDSEDNICTVA SČDO V. ONDŘÁČEK
- 4 FEMAD NABÍRÁ NOVÝ KURS M. SCHEJBAL
- 6 DVANACT DO TUCTU
(Z přehlídky malých forem v České Třebové)
VYKROČ S VIZÍ ROKU 1993
(Dic Wheeler z Connecticutu o práci s dětmi) E. ROLEČKOVÁ
- 8 NEJDE O DIVADLO, ALE O ŽIVOT
(O pražské dílně Z. Molika, spolupracovníka J. Grotowského) P. ŠTOURAČ
- 9 MÁME SKLONY K ANARCHII
(Rozhovor s ředitelem festivalu v Tolose M. Areche) E. ROLEČKOVÁ
- K 55. VÝROČÍ ZALOŽENÍ DIVADLA PRO DĚTI A MLÁDEŽ V PRAZE
- 10 ROZVOJ DĚTSKÉ KREATIVITY
(aneb od Nikolky ke Kazisvětouroví) V. ZÁVODSKÝ
- 12 POHLED DO EVROPY... J. PROVAZNIK
- 13 DIVADELNÍ CENTRUM V BRNĚ I. SAMOTNÝ
- 14 DIVADLO VE ŠKOLSKÉM SYSTÉMU
OBDOBÍ RENESANCE A BAROKA (5) L. ZUŠÁKOVÁ
- 15 SKOMOROCHOVÉ A. MORÁVKOVÁ
- 16 JAKÁ JE VLASTNĚ TRADICE JH? Z. JÍROVÝ
- 17 ÚSTAV JE ZRUŠEN, AŽ ŽIJE...? L. LAŽNOVSKÁ
- 18 ZASTAVENÍ
(Šedesátý a do dál...? — 2) J. CISAŘ
- 19 PERFORMANCE MADE IN USA V. GARDAVSKÝ
- 20 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (10)
(Doplnek k čítance 3) J. BRIXI
- 22 KRÁTKÉ ZAMYŠLENÍ S FRANTIŠKEM LISTOPADEM
D. STREJČKOVÁ
- 23 NA SKOK VE STUDIU NA JIHOZÁPADĚ
A. MORÁVKOVÁ
- 24 STRÍPKY
(Ochotníci s meči a kordy, Můžete si přečíst, Ptáte se — odpovídáme)

AMATÉRSKÁ SCÉNA 12 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

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

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

Grafická úprava JAKUB KABÁT

Předseda redakční rady prof. JAN CISAŘ

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

Tiskne Tisk, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
602 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
— UED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED
Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS — UED Praha, zá-
vod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí
vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, ad-
ministrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny:
středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého
výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 5. 10. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1990

46 027

Životaschopné padnout nenecháme

Pan Milan Kupka, tajemník ministra kultury, rozhodně není z rodu úředníků, jaké jsme znávali. Přijížděli na akce, pojedli oficiální občerstvení, potřásl z pocenými rukama místním funkcionářům a mizeli v černých limuzínách. Já jsem se s Milanem Kupkou seznámila na Hronově při posezení s jedním ze souborů. Měl na sobě rifle, v ruce lehce okoralý chlebiček a zaujatě hovořil o divadle. To je v Hronově normální, ale u ministerských úředníků jsme si ještě nezvykli. Při té příležitosti mi slíbil rozhovor a po několika týdnech jsme se tedy setkali v Praze.

Od Hronova jste si své dojmy už jistě utřídlil. Jak se díváte s odstupem na tuto přehlídku?

Myslím, že své stanovisko s odstupem nemusím nijak měnit. Taková přehlídka je velmi potřebná i v budoucnu. Jestli bude v Hronově nebo v jiném městě, to si musejí určit sami amatérští divadelníci. Musejí si určit i podobu přehlídky: Má-li být federální nebo republiková; budou-li ji zajišťovat pomocí svých sdružení či organizací, nebo zda se v tom obrátí na ministerstvo kultury a jeho odbornou instituci. A zda budou vyžadovat dotace. A jak už to všude ve světě bývá, kdo dává peníze, svým způsobem určuje i pravidla hry. Tím nemyslím nějaké direktivní určování. Předpokládám, že se amatérské organizace dohodnou. Ale bude-li požádáno o přímou součinnost ministerstvo kultury, bude mu záležet na tom, aby podporovalo přehlídku skutečně toho nejlepšího, co v oblasti amatérského divadla existuje. Myslím přitom, že povinností nás pracovníků ministerstva kultury je, abychom zajistili, že vynaložené finanční prostředky podpoří skutečnou kvalitu a všechno, co může být příslibem do budoucna. A to je důležité právě teď, kdy se finanční poměry teprve vyjasňují a kdy bude chvíli trvat, než se tento stát jaksi „zmátí“. Tím myslím období, než budeme moci uvažovat o sponzorech a o odpisech z daní. Já chápu ministra Klause, že se tomu zatím brání a chrání celek. Ani z hlediska kultury by nebylo dobře,

kdybychom se třeba za pět let ohlédlí a konstatovali, že se nám podařilo zachránit všechno. Dnes se často říká: „Nemůžete přece nechat padnout divadelní síť!“ Ale to je sugestivní vývod z nesprávného předpokladu. Já se domnívám, že divadla musejí prokázat svoji životaschopnost a pak je jistě nenecháme „padnout“. Přirovnal bych to ke snaze nenechat za každou cenu studovat na umělecké škole dítě, které nemá talent. Ono ji často vystuduje, ale je nešťastné po celý život.

Nebo dokonce ani není nešťastné...

To je pak ještě horší. Myslím si ale, že v amatérské oblasti je hodně lidí, kteří jsou schopni obhájit svou práci a jsou schopni se i uskrovnit, když je to nutné. Vzpomínám si na setkání s ochotníky v Kardašově Řečici. Ti nás vůbec nevíkali s nářky a s nastavenou dlaní. Oni jen chtěli, aby se o nich vědělo a aby se mohli vypovídat a podělit o zkušenosti a upozornit nás na některá nebezpečí. Ochotnické tradice neberu v žádném případě na lehkou váhu a k nim vždy patřilo to, co vyrůstalo z dělnosti. Tradice a dělnost — to přece patří k ochotnictví.

Obávám se, pane Kupko, že tradice jsou velmi různé a velmi různě se mohou i vykládat. Sporným se to letos ukázalo i na Hronově. Můžete mi říci, na které tradice si myslíte, že by právě v případě Hronova bylo třeba navázat? Na soukromé, na odborné či nějaké jiné?

Jestliže lze vůbec takto pojem tradice rozdělovat, tak samozřejmě na odborné. Myslím si, že rozdíl mezi profesionálním a neprofesionálním divadlem se v budoucnu setře. Budeme divadlo rozlišovat na dobré a špatné. Odborná tradice tu byla vždy a na Jiráskových Hronovech se často objevila progresivnější představení, než jsme mohli najít v kamenných divadlech. Inscenace Ludka Richtra, Františka Zborníka, Petra Lébla, Václava Klapky, Saši Gregara, to jsou jis-

tě nezapomenutelné hodnoty. Nikdo z těchto lidí ale nikam nepřišel a neřekl: „Dejte nám třista tisíc a my vám předvedeme umění.“ Neměl jsem samozřejmě na mysli tradici jako cosi zkostnatělého, ale jako lety vybudované tihnutí lidí k místu, kam se sjíždějí, aby si mohli mezi sebou pohovořit o věcech, které je zajímají. K dalšímu odbornému růstu by měl sloužit například zpravodaj, který v takovém rozsahu vlastně jediný zaznamenává přehlídku a může dokumentovat její odbornou stránku. Bohužel — toto byl stín na letošním Hronově. Leckdo z Hronovských bude samozřejmě jiného názoru, ale na vrcholné přehlídce, která reprezentuje a odráží současný stav amatérského divadla, by měly jít stranou regionální zájmy. Zpravodaj by měl informovat včas, přesně a objektivně, měl by dokumentovat inscenace recenzemi a ohlasy a v tom smyslu má i své historické poslání. A mně je líto, že až bude někdo s odstupem času hodnotit jubilejní 60. Hronov, ze stránek Zpravodaje toto hodnocení nevyvodí. Ale Hronovští si to uvědomili a dokonce jsme odjížděli s příslibem, že v příštím roce ministerstvo kultury doporučí odborného šéfredaktora. Chápu, že v letošním roce je mnoho věcí nevyjasněných, že bují různé partikulární zájmy... S tím musíme počítat. Je mi ale líto, že tato důležitá stránka letošního Hronova byla zklamáním.

A nejen pro vás...

Ze zkreslených interpretací a poloprávd ve Zpravodaji vzniklo mnoho nedorozumění. Já jsem třeba mluvil o ADA a SČDO a hned vzniklo mnoho řečí, že jsem antiplurální, že volám po sjednocení, ale víte — já nevěřím organizacím, které bez hlubšího zhodnocení prostě jen žádají dotace. Řekněme si to otevřeně: Bylo jedno SČDO, které fungovalo špatně. Teď existuje obrozené SČDO, vedle něho si hledá místo na slunci ADA. Vedle toho jsou další. Já jsem vřele pro, ať je jich padesát. Ale jádro problému je jinde: Každá organizace se obrací na ministerstvo, jedna chce 150 tisíc, jiná 300 tisíc. V součtu potom chtějí víc, než má odbor kulturně výchovné činnosti na celý rok a mnohem víc, než kdysi mívalo ono špatně fungující SČDO. Ale peněz opravdu bude stále méně a méně a ceny půjdou nahoru. A ministerstvo nemůže penězi plýtvat do všech stran, ale musí je dát lidem, kteří jich vhodně a smysluplně užijí.

A jak to zjistíte, k čemu je potřebují? Omlouvám se, ale reaguji tak i na vaši dřívější poznámku, že záleží na tom, co budou ochotníci chtít. Oni nemají svůj zastupitelský orgán, zvláště když se právě roztěpili. Obecné referendum asi také nebude možno pořádat. Zajímalo by mě tedy, kdo z hlediska ministerstva v této chvíli mluví za ochotníky?

Teď je přechodné období. Myslím si, že by to měla být nástupnická organizace ÚKVČ, které bylo od 1. 1. 1990 zrušeno. Nebude jistě mluvit za ochotníky, ale měla by s nimi být v úzkém kontaktu a znát jejich potřeby a přání. Mělo by to být odborné pracoviště, jehož úkolem je znalost terénu. Malá mobilní organizace

servisního typu, která slouží, chrání to dobré, pomáhá projektům, a v žádném případě nepřikazuje. V tom duchu se musí přebudovat i celé ministerstvo, což není tak jednoduché. Tady ani tam nesmějí být žádní šedí panáci, kteří jen sedí za stolem. Je nutné mluvit s lidmi, jezdit do terénu a co nejlépe se v něm orientovat. Domnívám se, že nic dobrého pro budoucnost se nevymyslí u zeleného stolu. Uvědomuji si, že tady někde se musí budovat i důvěra v ministerstvo kultury, v jeho odbornost a kompetentnost, kterou terén většinou zatím nemá. Té důvěry požívají jednotlivé osobnosti, ale nikoliv úřad jako celek. Jenže důvěra se nevybudoje za týden. A je obzvlášť těžké ji budovat v situaci tak prazvláštní, jakou tu dnes prožíváme. Připadáme si tak trochu jako hasiči. Běžíme k jednomu ohýnku, jakžtakž ho uhasíme a už musíme jít. V takové situaci se koncepce vytváří velmi těžko. Navíc nás brzdí dluhy minulosti: bojíme se odpovědnosti, teprve si ověřujeme své možnosti, jak věci změnit. Kdo třeba využívá poslanců? Ministerstvo jako orgán státní správy přece není všemocné. Demokracie a jejích výhod je třeba využít a chvíli potrvá, než se to naučíme.

Jsem ráda, že hovoříte o demokracii, ale ta má svá úskalí, ačkoliv byla a bude asi ještě dlouho tím nejlepším a nejkýženějším, co lidstvo v oboru vlády vymyslelo. Jednou z jejích stinných stránek je i to, že čím širší základna rozhoduje, tím menší nároky na její osvědčenost můžeme klást. Když dnes bude na leckteré vesnici rozhodovat „hlas lidu“, zda potřebují kulturní středisko, obejdou se bez něj. A to není jen tím, že pojem kulturní středisko je zprofanovaný. Obecnou potřebu kultury v národě léta nikdo nebudoval. Hodláte v tomto směru předcházet chybám nějakým zákonným ustanovením?

Tlak může ministerstvo vyvíjet tím, že podpoří zákony. Jenže zákon o kultuře jsme museli odložit, protože jsme si uvědomili, že nelze stavět dům od stře-

chy. V současné době musíme mít hlavně dobré dílčí zákony: Zákon o památkové péči, Divadelní zákon, Zákon o knihovnách...

A co zákon o kulturně výchovné činnosti?

To je otázka. Zatím se o něm nemluví, ale možná je to chyba. V tom směru by bylo jistě zajímavé, kdyby poslanci ČNR požádali ministerstvo o vypracování takového zákona.

Tento zákon se ale vypracovával neuvěřitelně mnoho let. Přepočítával se vždy podle toho, zda ideologicky přituhlo, nebo se právě uvolnilo. Pak se řeklo, že ho nahradí Zákon o kultuře. A ten tedy zase nebude...

V kultuře je jeden veliký problém: Není změřitelná a zvažitelná. Každý má pocit, že jí rozumí. Každý píše a co napíše, považuje za dogma, které je jediné použitelné. Pak se s tím vyrovnáte. Také si veřejnost myslí, že je nás na ministerstvu šestnáct set. Ve Španělsku má ministerstvo kultury tisíc šestset padesát zaměstnanců. My máme sto osmdesát pět lidí a nedostaneme na platy ani o korunu víc. Já bych se za rozšíření přimlouval. Ne proto, aby bylo víc úředníků s klotovými rukávy, ale protože tady chceme mít tým specialistů, kteří by byli pro ministra partnery v řešení problémů. Do listopadu bylo ministerstvo kultury většinou odkládkem těch, kdo se neuplatnili ve stranických orgánech. Často nemuseli nic znát a nic umět. Zavolał Müller z ÚV, ministr zvedl telefon a splnil rozkaz tím, že ho předal dolů. A pak už to jelo. Ale teď je situace jiná. Navíc se zrušením krajů v souvislosti s dalšími změnami přejde pod nás mnoho organizací a institucí, a to ne proto, že ty instituce samy chtějí. Máme-li s nimi kvalifikovaně pracovat, musíme k tomu mít patřičné množství odborníků.

Co rozumíte slovem „pod“? Jaká je forma závislosti těchto institucí na ministerstvu?

Budeme jejich zřizovateli. Při delimitaci (se zrušením KNV) přejdou prostředky na nás. Těchto prostředků ovšem není nikdy dost. Navíc nás čekají problémy s prostorami, právy, nájemným atd. Do budoucna vidím jako perspektivní možnost zřízení Fondu kultury, který bychom mohli využívat na financování těch věcí, jež jsou důležité, ale momentálně přinášejí problémy. O tomto fondu se jedná a měl by být tvořen dary, loterií a v budoucnu snad i odpisy z daní. Ale to už se dostávám k zatím neupřesněným detailům. V současné době se ne vždy vyplácí nechat nahlédnout do kuchyně, když jídlo není hotovo. Připravujeme jednání na téma této sféry kultury na začátek roku 1991.

Děkuji vám za rozhovor.

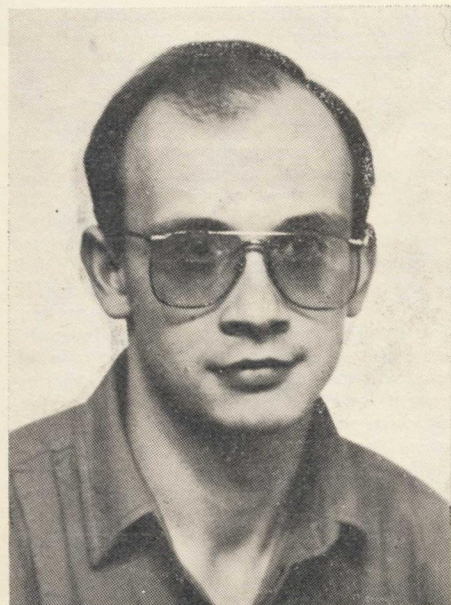
Z jednání předsednictva SČDO

Záříjové jednání předsednictva ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků se z větší části zabývalo vzdělávacími aktivitami v oblasti amatérského divadla i loutkářství. V letošním roce ukončilo tříleté studium třicet dva z celkového počtu čtyřiceti přijatých účastníků druhé režisérské školy SČDO. Předsednictvo projednálo otevření třetí režisérské školy a druhé scénografické školy. Scénografická škola bude mít dvě třídy: Jednu pro divadelníky a jednu pro loutkáře. Pro další zkvalitnění výuky se uvažuje pouze o dvaceti účastnících v každé třídě. V souladu s usnesením osmé svazové konference SČDO bude scénografická škola otevřena i pro nečleny SČDO. Zájemci mohou získat informace v sekretariátu ÚV SČDO, ty budou dále zveřejněny v informačním tisku SČDO a v Amatérské scéně. V závěru letošního roku organizuje SČDO kromě výuky cizích jazyků i výuku výroby loutek s mezinárodní účastí.

Část svého jednání věnovalo předsednictvo průběhu 39. Loutkářské Chrudimi a 60. Jiráskova Hronova. Podrobně se zabývalo problémy, kterými byly obě vrcholové přehlídky provázány. Schválilo návrhy, které budou při přípravě příštích ročníků prosazovány. Zejména předsednictvo doporučuje vypracování nových Statutů přehlídek, a to nejen Jiráskova Hronova a Loutkářské Chrudimi. ÚV SČDO bude prosazovat důležitou základní podmínku, aby tyto přehlídky byly organizovány tak, jak si to přejí hlavní aktéři, divadelní ochotníci, amatérští loutkáři, recitátoři atd. Je nutné zásadním způsobem zvýšit podíl přímé účasti amatérů na organizaci přehlídek prostřednictvím zájmových organizací. Existence těchto přehlídek při rušení KNV a KKS i krajských přehlídek je závislá i na finanční dotaci ministerstva kultury.

Novou zásadu (otevření účasti nečlenů SČDO až po národní přehlídky) budou doplněny Statuty soutěže monologů a dialogů O pohárek SČDO 1991 a soutěž jednoaktových divadelních her 1991/1992.

Předsednictvo projednálo řadu dalších otázek, které se ke čtenáři dostanou jinou cestou s ohledem na dlouhý časový termín uzávěrky Amatérské scény. V závěru jednání předsednictvo o přechodu celé organizace na dvoustupňové řízení tak, jak to uložila osmá svazová konference SČDO v dubnu letošního roku.



Připravila EVA ROLEČKOVÁ

VLASTIMIL ONDŘÁČEK

FEMAD nabírá nový kurs

Když jsem se přesně před rokem zamýšlel na stránkách Amatérské scény nad uplynulými sedmnácti ročníky FEMAD — Festivalu mladého amatérského divadla, bylo v podstatě nad slunce jasnější, že musí dojít k radikální proměně koncepce a zaměření této tvůrčí dílny. A to hned z několika důvodů. Nejen, že dosavadní model se prostě „přežil“ a více méně vyčerpal své možnosti, což podtrhl i fakt, že amatérské divadlo jako celek přeshlapovalo již delší dobu vlivem společenských okolností na místě. Neméně závažným důvodem k obměně FEMADU se stala skutečnost, že vrcholná přehlídka amatérského divadla Jiráskův Hronov doznala konečně po létech marného usilování charakteru divadelní žatvy, což beze sporu odpovídá její tradici i významu — na druhé straně to však de facto znamená přenesení základního obsahového modelu FEMADU do Hronova. Postrádá tudíž smyslu, aby existovaly dva divadelní festivaly podobné si jako vejce vejci. A tak si skupina divadelníků soustředěná středočeským metodikem pro divadlo Milanem Strotzerem (kolektiv, který připravuje obsahovou část FEMADU posledních zhruba šesti ročníků) byla nucena položit stejnou otázku, jakou si položili zakladatelé této akce Jiří Beneš a dr. Pavel Bošek již v roce 1972: co je v současné době nejvíce zapotřebí amatérskému divadlu, kde ho nejvíce „tlačí bota“? Odpověď byla nasnadě: nejchoulostivější a zároveň nejzanedbanější je oblast divadla pro děti. Tam je zapotřebí napnout tvůrčí síly, přestat nahlížet na tuto oblast s despektem, přestat o ní uvažovat jako o jakési zbytkové divadelní činnosti. Je nutné konečně začít splácet dluh, který vůči divadlu pro děti máme takřka všichni, a pokusit se co nejrychleji zlepšit současný stav. Navíc v době, kdy divadlo pro dospělé prodělává díky změnám společenským podmínkám určitý přerod, spojený s výrazným odlivem diváků z hledišť divadel, je na každém amatérském souboru, aby zvážil, zda není právě nyní vhodná chvíle obrátit pozornost na oblast divadla pro děti, neboť zde existuje prokazatelně potenciální adresát, jehož potřeby nejsou uspokojeny.

To vše nakonec vedlo k tomu, že letošní 18. ročník FEMADU byl cele věnován divadlu pro děti, neboť by to chtělo být právě tento festival, který by inicioval kvalitativní proměnu této oblasti a napomáhal by jí v dalších letech uskutečňovat. Ve dvou zářijových víkendech (14.—16. 9. a 21.—23. 9.) se proto sjeli do Libice nad Cidlinou (poděbradské Divadlo na kovár-

ně je stále ještě v rekonstrukci...) amatérští divadelníci, aby zhlédli nejinspirativnější inscenace věnované dětem, vyměnili si zkušenosti a dozvěděli se v diskusním klubu mnoho zajímavých poznatků právě o divadle pro děti, ale nejen o něm. Snahou hlavního pořadatele (stále ještě Středočeské krajské kulturní středisko) bylo prezentovat divadlo pro děti v jiné šíři, v co nejrozmanitějším spektru druhů, žánrů, poetik i stylů. Programová skladba FEMADU se neomezila pouze na počiny souborů dospělých, ale mohli jsme zhlédnout i dětské divadelní kolektivy, vedle amatérských souborů zde vystupovaly rovněž kolektivy profesionální, zajímavé podněty přineslo jak divadlo loutkové, tak činohra či oblast dramatické výchovy dětí. Po programové stránce rozhodně nezůstal FEMAD nic dlužen své pověsti, v drtivě většině přinesl na jeviště pozoruhodné a na výstoup inspirativní inscenace. Pravou lahůdkou pak byla dvě představení Východočeského loutkového divadla DRÁK z Hradce Králové. V prvním víkendu se tento věhlasný kolektiv představil svébytnou adaptací Tylova Strakonického dudáka (úprava J. Císař a V. Zajíč, režie J. Krofta) a v druhém víkendu Kainarovou Zlatovláskou (úprava a režie J. Krofta). Obě inscenace znamenaly pro přítomné nezapomenutelný divácký zážitek — téma o touze po lidské svobodě (Strakonický dudák), spravedlnosti a pravdě (Zlatovláska) bylo v obou případech zpracováno takřka dokonalou formou při využití veskrze moderních loutkářských, ale i činoherních postupů. Podobným způsobem, byť s odlišnou poetikou, pracuje rovněž Naivní divadlo Liberec, které se na festivalu představilo hrou z vlastní dílny I. Peřínové Kolíbá se velryba. Nutno konstatovat, že přes zajímavé scénografické řešení, výraznou barevnost, originální loutky a velmi dobré herecké výkony zůstali tentokrát liberečtí částečně dlužní své pověsti právě kvalitou textové předlohy, která zbytečně nastavovala a rozměľňovala vcelku sympatický anekdotický příběh. Mladý loutkářský soubor Vendelín PKO Hradec Králové sliboval svou inscenaci Rytíř Bruncvík aneb Kterak lva českého národ český do erbu sobě dostal dobrou zábavu recesního charakteru. Je škoda, že záměr nenašel adekvátní výraz v průběhu celé inscenace, jakoby inscenátorům postupem času docházelo dech, vytratilo se nadehled a tím i vztah herců k předváděnému příběhu. Je to škoda, protože soubor naznačil, že „má na víc“. Další loutkářský soubor „C“ ze Svitav se stal jakýmsi „pokusným králikem“, neboť jejich inscenace Sen noci svatojánské (I, II) a Hamlet jsou evidentně určeny dospělým divákům a z tohoto úhlu pohledu přinášejí beze sporu velkou kvalitu. Organizátoři je zařadili do programu zejména proto, aby se ukázalo, zda takovýto tvar je schopen vnímat i divák dětský — bohužel se ukázalo, že témata těchto inscenací přesahují hranici vnímatelnosti dětí a proto je děti odmítají. Přes toto zjištění nebyla vystoupení svitavských na letošním FEMADU zklamáním — naopak! Totéž však nelze říci o profesionální inscenaci Divadla Evy Hruškové PKS Praha Tři zlaté vlasy děda Vševeda, kde loutky plnily pouze ilustrativní funkci a epické vyprávění známého příběhu (se záměnou Plaváčka v dívku aj.) se stalo záhy monotónním a nudným. Na pokraji činohry a loutkového divadla se pohybovala inscenace souboru Hraničář z Rumburku O zlém draku Mračounovi, kde vlastní pohádkový příběh byl značně po-

tlačen a dominantu tvořily činoherní krea-ce protagonistů, jež vynikaly spontaneitou a vynalézavostí.

Z dětských divadelních kolektivů na sebe nejvíce upozornilo Hudradlo Zlív se svou Pohádkou o zemičce Zvoničce, ve které se režisérovi M. Slavíkovi podařilo skloubit postupy dramatické výchovy dětí a postupy činoherní v ucelený a působivý divadelní tvar. Méně tomu tak bylo v případě ZUŠ Žerotín Olomouc (O Palečkovi, který vyrostl a Princeznička na bále) a ještě méně v případě ZUŠ Písek (Labyrint světa a ráj srdce a Pověst o Ctiradovi a Sárce). Zajímavou a inspirativní práci z oblasti dramatické výchovy dětí prezentoval soubor Dividlo DDS MeDDM Ostrava v inscenaci Nevyplazuj jazyk na lva podle D. Héviere.

Nejvíce rozporů a rozpaků přinesl Amatérský soubor Jihomoravského divadla Město OB ve Znojme, který předvedl inscenaci Strakatá komedie z pera člena souboru J. Capouna. Inscenace, čerpající z odkazu commedie dell' arte, se nejvíce svou okázalostí a povrchností blížila pořadům televizního Studia Kamarád a přesto (nebo právě proto?) byla bezvýhradně přijata dětským publikem. Právě na této inscenaci bylo možné dokumentovat potřebnost a naléhavou nezbytnost kvalitní estetické výchovy naší nejmladší generace... Na mnoha přehlídkách již osvědčená Dobrodružství kocourka Modroočka Divadelního souboru FOS JEZ České Budějovice neklamala ani v Libici n. C. Pregnantně sdělené téma o hledání vlastní identity spolu se zajímavou formou znamenalo jen potvrzení všech dosažených ocenění. Velkým překvapením pak bylo vystoupení souboru Cukrnebudem OKS Svitavy s inscenací Zahradka podle J. Trnky (úprava a režie Jana Mandlová). Svitavští dokázali, že divadelní zážitek je spojen nejen s bohatou jevištní fantazií, ale i se silou bezprostřední autenticity účinkujících. To se projevilo i na jednom z vrcholů letošního ročníku FEMAD, na inscenaci autorů (a zároveň aktérů) J. Vodňanského, L. Fuchsové a M. Zákravského Čarala čarala Bongara Máro, kde hravě a poetické verše J. Vodňanského ožívají v bezprostředním styku s dětmi a zároveň za jejich účasti. Totéž se dá říci i o vystoupení Divadla V. H. S. Vsetín, které přijelo s parafází klasické pohádky Šípková Růženka pod názvem Klíč od království autora M. Šefrny. Hravost a fantazie i v tomto případě slavily zasloužený úspěch.

Letošní ročník FEMADU přinesl, jak je patrné z výše uvedeného, řadu podnětů pro soubory hrající pro děti. Neméně podnětů (a zřejmě závažnějších) přinesl i vzorek asi patnácti dětí, které absolvovaly prakticky všechna představení a jejichž zážitky zpracovávali dr. Ivana Veltrubská a Jaroslav Kodeš a poté se o ně podělili se seminaristy. Všichni zúčastnění se shodli na tom, že zkušenosti nabyté v Libici n. C., jsou k nezaplacení. Teď již záleží na tom, jak tyto zkušenosti zúročí ve vlastní práci, aby oblast divadla pro děti přestala být příslovečnou „Popelkou“. A pro všechny ostatní se stal 18. ročník FEMADU výzvou: přijďte za rok (důfáme, že tato bez nejmenší pochyby záslužná akce nezanikne) a uvidíte, že divadlo pro děti je (nenapadá mě jiné než nejfrekventovanější slovo současnosti) — smysluplné!

MILAN SCHEJBAL

Hraničář Rumburk
J. Mlejnek: O zlém draku Mračounovi
foto JIŘÍ STEJSKAL



Dvanáct do tuctu

Chvilími svítilo slunce a pak zase lilo jako z konve — i počasí ukazovalo, že jde o víkend, v němž se léto přehouplo do podzimu. V České Třebové se už po dvanácté konalo bienále přehlídky malých jevištních forem, přesněji divadelních scének, monologů, dialogů, úryvků her i kabaretů v podání souborů většinou zřizovatelsky svázaných s železnici — Železničářské České Třebové. Zatím je nejasné, zda tucet bude číslem uzavírajícím nebo potvrzujícím tradici a naznačujícím nové perspektivy. Není jasné, zda pořadatel — UKDŽ — bude mít možnost v budoucnu divadelní aktivity podporovat, a je také otázka, kdo je bude organizovat. Sdružený klub pracujících v Třebové byl i letos pozorným hostitelem, ale sídlí v budově, která patřila straně socialistické, a ta chce své zpět. Najdou se nové prostory a noví mecenáši?

Jisté pochybnosti vzbuzuje fakt, že přehlídka probíhá za naprostého nezájmu třebovských občanů, takže se tu navzájem v devatenácti vystoupeních zhlédlo ke stove účastníků. Ač je přehlídka celostátní, poprvé nepřišel žádný slovenský soubor ani sólista. Přihlásil se jediný kolektiv z Bratislavy a ač toužebně očekáván — nedorazil. Doufejme, že jde o náhodu, která nemá nic společného s vystoupeními panů Móriců.

Přehlídka byla bez diváků a přitom většinou svých vystoupení o ně usilovala. Charakterizoval ji výrazný příklon k zábavnému typu divadla a jevištních vystoupení, k nepřilíhající náročným textovým předlohám a poměrně vyrovnaná úroveň slušného průměru.

Jednu z hlavních cen si odvezl učňovský soubor z Loun za kabaretní scénickou montáž MOZAIKA. Právem byla oceněna jeho schopnost vyrovnat se s hereckou nezkušeností členů jejím zveřejněním a nadsázkou až ke komickému účinku. Dramaturgie, výrazové prostředky, nadhled a smysl pro humor naznačovaly, že kolektiv vede tvořivý pedagog.

Bílé divadlo z Bohumína se prezentovalo divadlem poezie z textů V. Holana a V. Machka DŮM MĚ MATKY. Přes určité problémy či sporné momenty ve stavbě i jistou dekorativnost má představení suggestivní atmosféru a je pravdivou sondou, ohledávající kořeny a smysl lidského bytí. Ve vývoji souboru patří Dům mé matky ke klíčovým inscenacím. Spolu se dvěma hamletovskými variacemi z České Lípy patřil k „vážnému“ ostrůvku v přehlídce a získal další z hlavních cen. Třetí cenu si odvezl přerovský Dostavník, který tu zúročil své mnohaleté zkušenosti z hudebního divadla. Ukázka z inscenace KDYŽ KABARET

BYL KRÁLEM ukázala kvalitní technickou vybavenost souboru, chybělo jí však to, co je na kabaretu nepřítaživější — aktualnost. Snad tedy příště.

K pravidelným účastníkům přehlídky patří pražský soubor Máj, který pro ni letos připravil dokonce šest vystoupení a odvezl si čtyři čestná uznání. A tak si říkám: přehlídka bez jiných diváků, než jsou účastníci, je jistě problematická. Přinejmenším jeden — a ne nepodstatný — pozitivní rozměr jí však nemůžeme upřít: pro soubory je možnost setkat se, vidět svá vystoupení a účastnit se odborného semináře potřebným objektivnějším nahlédnutím do výsledků vlastní práce i inspirací do budoucna. Motivuje je k dalšímu zdokonalování sebe sama a svých výkonů a tím přináší efekt nejen jim, ale i jejich domácím divákům. A to zas není tak málo.

Když přehlídka končila, slibovali si její účastníci, že se zase sejdou, „i kdybychom si měli tu přehlídku pořádát sami“. Ano, ta slova zazněla. Doufejme tedy, že třílístka bude šťastné číslo.

—šr—

Vykroč s vizí roku 1993

DIC WHEELER
Z CONNECTICUTU
O PRÁCI
S DĚTI

Jdeme do Evropy, ale Spojené státy jsou o něco dál. Víme o nich leccos z literatury a z filmů, ale od vědění k chápání bývá pár pořádně dlouhých kroků. Pár pořádně dlouhých kroků je i přes oceán a náš devizový příděl tuto vzdálenost většinou z nás učinil naprosto nepřekonatelnou. Útěchou nám budiž, že když už nemůže středně situovaný Čech do Ameriky, středně situovaný Američan si zaletí do Čech na dovolenou celkem snadno. A tak navštívil naši redakci pan Dic Wheeler, usměvavý sympaták z Connecticutu.

Byl jsem na dovolené v Maďarsku, teď čtyři dny v Praze a odtud pojedou do Vídně. Tam se setkám s kamarádem, chvíli s ním pobudu a potom se chystám do Londýna. A odtamtud domů. No ale když už jsem tady, rád bych načerpal i nějaké vědomosti o divadle pro děti a s dětmi. Chci navázat kontakty a co nejvíce se dozvědět. Spořím tak příjemné s užitečným.

Probírám se reklamními letáčky poměrně skromně vyvedenými, zato přehojnými. A to jistě Dick přivezl pouze část. Oddělovací Playhouse, centrum dětského divadla... Co je to?

Bylo založeno u nás v Middletownu v roce 1975. Je to nezávislá a nevdělečná organizace, která má své kanceláře a zkušebny v suterénu kostela sv. Trojice na hlavní třídě. Spolupracovníky máme po celém středním Connecticutu a jsme v tomto státě nejatraktivnějším divadlem pro mládež s celoroční působností. Snažíme se rozvíjet schopnosti dětí, jejich znalosti, sebevědomí a tvořivost. Nejsme přípravkou k profesionálnímu studiu herectví. Využíváme zkušeností pedagogů a umělců, specializovaných na práci s dětmi a mládeží od šesti do dvaceti let. Důraz klademe na týmovou práci a součinnost a pokoušíme se rozvíjet u dětí prvky herectví, pantomimy, klaunerie, hudby a pohybu. Pracujeme s více než tisíci dětmi. Zaměstnáváme kolem čtyřiceti profesionálních umělců na částečný úvazek, stejně tak i provozního ředitele. Tím uměleckým ředitelem jsem já. Ročně uvádíme tři až pět hlavních inscenací v místních školách a na univerzitě. V současné době máme na repertoáru Jesus Christ Superstar, hudební adaptaci Snů noci svatojánské a tragikomedii z doby moru ve 14. století Červené nosy.

Tady si dovolím malou odbočku. Sugestivní letáček nabízí reklamní text v dílci pro nás poněkud nezvyklé:

Červené nosy

Francie 1348

Dýmějový mor ničí zem, zabíjeje skoro polovinu obyvatelstva prudkou vlnou smrti, právě tak děsivou jako tajemnou. Lidé věří, že je to konec světa.

A do této temnoty proniknou FLOTIES, neuvěřitelná banda červenonosých klaunů, spolu se slepým kejklířem, jednonohou tanečnicí, koktajícím vyprávěčem pohádek, s bludnými rytíři a chlípnou jeptiškou. Jejich šaškovské plácání je útěchou pro umírající davy a hrozbou pro stávající mocné.

Hra byla uvedena roku 1985 Královskou Shakespearovskou společností. Červené nosy je zralá tragikomedie o významu naděje ve světě zoufalství. Některé scény a situace nejsou vhodné pro mladší děti.

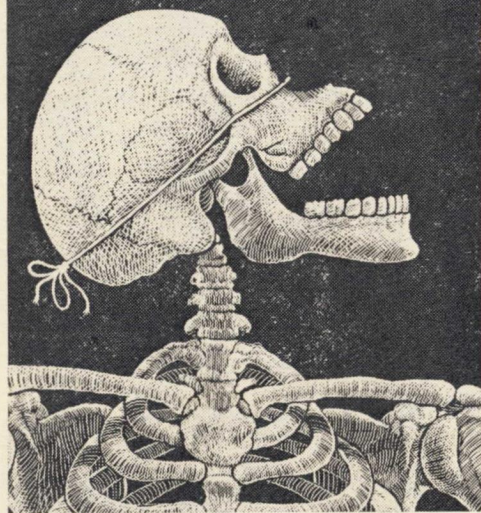
Autor Peter Barnes

Polemická nová hra, středověká, ale velice moderní, v níž bláznivá komedie od Monty Pythona hází rukavici do tváře zoufalství světa sedmé pečeti Ingmara Bergmana.

Pro nás poněkud razantní, explikativní... A autor kdesi v pozadí... Ale Dick pokračuje:

V dílnách a miniprodukcích jsme využili k hraní improvizací Shakespearovu Zimní pohádku. Učíme děti základům

RED NOSES



Oddfellows Playhouse

Children's Theater
P.O. Box 23
Middletown, CT 06457



PLEASE POST

If you receive extra copies of this brochure,
please pass them along to your friends
Thank you.

pohybu a tance, interpretaci vaudevillu, parodie, satiry. Učebny a prostory nám poskytuje Rusellova knihovna, Armáda spásy, Obecní výbor a další... Hlavně se snažíme sloužit potřebám **všech dětí**, nevybíráme si podle nadání. Soustředujeme se na děti ze sociálně slabších rodin, z národnostních a rasových menšin a děti handicapované.

A kdo to platí, ptám se. Dick ukazuje na dlouhý seznam jmen. Jsou rozdělena podle výše příspěvku na mecenáše, patrony, dárce, podporovatele, přispěvatele, a přátele. Takto roztrídění jsou po řadě vypsaní na reklamním letáčku. Na jiné straně téhož materiálu mě Dick upozorňuje na akci, které si zřejmě velmi cení. CIRKUS SE VRACÍ DO MĚSTA. Je to speciální prázdninová dílna, kterou Oddfellows Playhouse organizuje ve spolupráci s Komisí pro umění v Middletownu a místního oddělení Parku rekreace. Účastní se jí každé léto asi sto dětí, z nichž mnohé pocházejí ze sociálně slabších rodin. Akce má podporu starosty a město pro ni zajišťuje i speciální autobusovou dopravu, což není přepych, ale nutnost. V létě nejedí školní autobus a městská doprava v Americe takřka neexistuje. Lidé jezdí vlastními auty. Akce CIRKUS je sérií půldenních soustředění po pět letních týdnů. Vyústí v mohutné představení s veškerou technikou, maskami, hudbou. Na slovo je zde velmi málo místa. Stejně by nebylo slyšet. Uplatní se pantomima, tanec, efekty.

Ptala jste se, jak získáváme peníze. Všelijak. Například takhle:

Programový letáček obsahuje i následující text:

● Kromě dolarů hledáme místo, ty správné prostory pro naši různorodou činnost. Právě teď máme speciální oříšek, který nám, doufáme, pomůžete rozlousknout.

Potřebujeme a) sklady a za b) jevištní konstrukci. Máme dočasné řešení. Ale naléhavě potřebujeme stálé sklady na kostýmy, dekorace a rekvizity atp., kam bychom uskladnili, co jsme za léta našli, namalovali, vyrobili. A ještě naléhavěji potřebujeme dílny pro výrobu nových her. Prosím — máte nějaké nápady?

● V současné době uvažujeme o tom, aby se Playhouse stal součástí Kulturního střediska města. Jednání k této otázce na radnici mělo překvapivý úspěch. Šlo se 150 osob na podporu této myšlenky, což udělalo velký dojem na tatíky města. Teď to bude chtít úsilí nás všech. Členská organizace na podporu Centra se zformovala, prosím, připojte se, jsou tu peníze do začátku a jednání slibují, že dáme dohromady velký balík peněz. Playhouse se na tom všem atraktivním podílí a máte-li také zájem a nevíte jak, zavolejte nás.

● Ani vám neumíme vypovědět, jak jsme zahanbeni — a srdečně potěšeni — vzrůstající podporou. Tisíceré díky. Děkujeme nejen za peníz, který potřebujeme, ale také za to, že tím vyjadřujete „Věřím v to, co Playhouse dělá“. (Kdybyste přestali věřit, proboha, řekněte nám. Vy jste pány.)

Oddfellows Playhouse poskytuje i pomoc školám. Náklady na to kryjí opět nadace, obchodní organizace a město. Přibližně polovinu rozpočtu (celý rozpočet cca 100 000 dolarů) kryjí štedré ústavy, sdružení a obchodní organizace.

Po mnoha letech se v Middletownu konečně uvažuje o městském kulturním středisku. Vedeme v tom směru jednání v poslední době poměrně úspěšná, ale uvidíme. Víte, já si myslím, že stát by měl podporovat kulturu, ale to u nás v Americe neexistuje. Jsme tak svobodými-

lovni, že nemáme ani ministerstvo kultury. Každá instituce se u nás chápe jako zařízení na omezování svobody jednotlivce. Tak jsme sice volní, ale závislí na libovůli jiných jednotlivců. Ještě bych vás rád upozornil na hru THE MORE THINGS CHANGE (Čím více se věci mění). Je to vlastní muzikál, který uvedla jedna naše skupina mladých. Je výsledkem skutečně kolektivní, tvůrčí práce souboru. Začali jsme literární a hudební dílnou v lednu a únoru letošního roku. Zúčastnilo se jí na šedesát dětí a v průběhu práce vznikla stominutová hra s příležitostmi pro každého, bez hereckých hvězd. Je to hra o historii i současnosti Ameriky, jakási výpověď o generacích. Hra se vyvíjela další tři měsíce a stále docházelo ke změnám, neboť jsme se více soustředili na tvůrčí proces než na výsledek. To, co vzniklo, bychom rádi nazvali experimentálním vaudevillem, satirickým skotačením v novodobé americké historii, bez pevné zápletky. Já když pracuji s dětmi, vždycky myslím víc na proces než na výsledek.

Co k tomu dodat? Myslím, že stačí ocitovat finále:

Chor:
Zbořte zdi
strhněte přehradu mezi námi
zbořte zdi
strhněte ploty mezi sebou.

Čím více se věci mění, tím spíše zůstanou stejné

Je to pravda nebo snad způsob, jak nás udržet v pokoře?

Svět je v pohybu, nyní musíme být statictí.

Riskuj nebo se dostaneš na slepou kolej.

II. světová válka, smysl pro národní jednotu,

rok 1968 rozerván, polarita,

černí a bílí, bohatí a chudí, poldové a děti,

pusťme se do práce a zapomeňme na to, co bylo.

Chor: ...
Nelson Mandela je volný, Václav Havel je svobodný,

Namibia je volná a ty netoužíš po svobodě?

Vykroč s vizí roku 1993.

Nový světový pořádek, respektování individuality.

Jsme jeden národ, jedna velká lidská rasa,

kdokoli s tebou, když se postavíš na jeho místo.

Amerika se nyní opožďuje, svět se mění, zápasíme s časem, hrajeme si s problémy jako s politickými hračkami,

stále to staré myšlení — velké pušky pro velké chlapce.

Připravila: EVA ROLEČKOVÁ

Nejde o divadlo, ale o život

(O PRAŽSKÉ DÍLNĚ Z. MOLIKA,
BLÍZKÉHO SPOLUPRACOVNÍKA
J. GROTOWSKÉHO)

Necelý týden po amerických Living Theater přijel do Prahy člen jiné divadelní legendy šedesátých let — Zygmunt Molik, od roku 1959 herec dnes již neexistujícího Teatru Laboratorium a blízký spolupracovník Jerzy Grotowského. Přijel na pozvání Pražského kulturního střediska, aby zde vedl šestidenní dílnu a aby se setkal s mladými lidmi, kteří i přes děsivou neinformovanost vědí, kdo to je Grotowský.

Teatr Laboratorium již v roce 1970 ukončil svoji divadelní práci a roku 1984 byl definitivně rozpuštěn. Jeho bývalí členové žijí rozptýleni v nejrůznějších zemích světa a každý z nich se věnuje své práci. Čtyři z nich už nežijí... Teatr Laboratorium patří minulosti.

Zájemcům o hereckou práci Teatru Laboratorium se příjezdem Zygmunta Molika do Prahy naskytla jedinečná příležitost pracovat šest dní s člověkem, který spolu tvořil historii jedné divadelní skupiny. Skupiny, která svým divadelním i mimodivadelním působením podstatně ovlivnila vývoj moderního divadla, a jejíž význam je dnes ještě těžko docenitelný. Grotowského skupina totiž byla a je jednou z mála, které se nebály položit si základní otázku: k čemu dnes divadlo? a odpověď přijmout se všemi důsledky: vyčerpávající práci, každodenním mnohahodinovým cvičením a posléze definitivním odchodem ze světa divadla.

Pražský seminář Zygmunta Molika byl zaměřen k elementárním problémům energie těla a hlasu. Vzhledem ke krátkosti dílny se o žádné soustavnější výuce nemohlo ani uvažovat. Dala spíše impuls k tomu, aby herec, který se dílny zúčastnil, začal tímto směrem hledat dál sám. Při zvěřejném setkání si účastníci dílny postesklí, že by takhle potřebovali pracovat nejméně rok, aby práce začala přinášet výsledky; bylo jim líto, že nemohou pokračovat v načaté práci. „A proč byste nemohli“, podivil se Zygmunt Molik. „Věci, které jsme si tady ukazovali, jsou v každém člověku — je jen třeba je rozvíjet. Pracujte sami, hledejte.“

Ale i přes onu krátkost přinesl seminář zajímavé výsledky. Skrze zdánlivě jednoduchá cvičení si mohli studenti uvědomit

základní pravdy o svém těle a hlasu. „V každém cvičení najdete hranici svých schopností. Při opakování cvičení pak musíte tuto hranici překonat. Musíte si dát úkol z oblasti nemožného. Jen tak bude mít cvičení smysl.“ A skutečně. Po soustavné práci a opakování si člověk začíná uvědomovat své netušené schopnosti, začíná mít důvěru k vlastnímu tělu. Po třech dnech tréninku přešel Zygmunt Molik k „tvůrčí práci“. Vybral jedno z cvičení, řekl k němu krátkou asociaci a formálně ho předvedl. Vyzval jednoho studenta, aby toto cvičení zopakoval, ale naplnil ho „svým životem“. Student se však při práci soustředil na přesné vnější napodobení cvičení. Zygmunt Molik ho okamžitě přerušil. „Zapomeň na trénink, zapomeň na to, že děláš cvičení. Žij svůj život, řekni nám o tom, co žiješ, a nemysli na tělo. Nech ho pracovat samo. Tělo je váš nástroj. Musí být připraveno a schopno vyjadřovat to, co chcete sdělit. K tomu je trénink. Když však začínáte tvořit, je nutné na trénink zapomenout. Ukázal jsem vám

Dílnu fotografoval ALEXEJ PERNICA



Vpravo autor fotografií, vlevo Z. Molik



tady některá cvičení, ale všechna cvičení jsou k ničemu, jestliže nebudete uvnitř pravdiví. Cvičení vás mohou naučit, ale ne-naučím vás, jak žít život."

Svým odchodem ze světa divadla dal Grotowský jasně najevo, že to podstatné na divadle není vůbec divadlo. Zygmont Molik na jakékoliv pokusy povídat si o divadle odpovídal za svého pražského pobytu vždy protínávrhem: „Pojďte si povídat o životě. To je zajímavější. O divadlo totiž tolik nejde. Jde o život."

PAVEL ŠTOURAC

Máme sklony k anarchii

FEMAD letos navštívil pan Miguel Areche, ředitel mezinárodního festivalu loutkového divadla v Tolose a viceprezident španělské sekce UNIMA.

Při obědě jsem zjistila, že pan Areche nemá rád knedlíky a bramborový salát a nenadchla ho ani bezbarvá hovězí pečeně. Věnovali jsme se tedy divadlu.

Každoroční loutkářský festival v Tolose je podporován baskickou vládou, administrativními a politickými institucemi a hlavní finanční krytí plyne z výtežku ze vstupenek. Hostující soubory vybírá kolektiv lidí, kteří se zúčastňují zahraničních festivalů a mají přehled o evropském loutkářském dění. Náklady na pořádání akce činí přibližně 120 000 dolarů, z toho 10 % je určeno na reklamu, přibližně 60 % na financování hostujících souborů. Festival trvá týden a koná se vždy ve druhé polovině listopadu. Festivalový výbor vydává sborník o zúčastněných souborech a inscenacích. Jiný zpravodaj není třeba vydávat, neboť o inscenacích ve značném rozsahu informuje všechen běžný denní tisk.

Festival v Tolose má ryze prezentační charakter. Ve Španělsku žádný festival nemá svou odbornou část s diskusemi a semináři, jak jsem je poznal ve východních zemích. V Československu jsem byl pouze jednou, před šesti lety na Loutkářské Chrudimi. Velice rád bych přijel i letos, ale zabránily mi v tom pracovní povinnosti. Škoda, že nezvete zahraniční hosty každý rok. Váš festival je velkolepý a velmi inspirativní.

Jak byste odlišil loutkářský styl u nás a ve Španělsku?

Jsem rád, že mluvíte o stylu. Každý festival má svůj styl, který je odrazem divadelní školy, jež se v jeho zemi uplat-

ňuje. Když přijedu někde na festival čistě národní, tedy bez podstatné mezinárodní účasti, mám pocit, že je to všechno v jednom stylu. Chrudim je ovšem výborně organizovaná a hrají se tam skvělé inscenace... Ale to jsem trochu odbočil, že? V českých zemích se na jevišti hodně užívá slov. Ve Španělsku si hledíme méně textu, ale více vizuálních efektů. Užíváme jiné vodičské techniky. A hlavně — užíváme výhradně rozdělené interpretace. U vás je vodič zároveň hercem. Ale to je zřejmě vliv divadla Drak.

Festival v Tolose je významný tým, že se specializuje na divadlo pro děti. Dovolte, abychom se trochu uchýlili od loutek, protože čtenáře Amatérské scény bude spíše zajímat divadlo pro děti obecně. Jaké s ním máte zkušenosti a jaké volíte prostředky? Poznala jsem trochu děti ve Španělsku a zdá se mi poněkud neukázněné...

Já bych řekl, že děti jsou na celém světě stejné. Je ovšem pravda, že u nás vždy na začátku představení někdo vystoupí a vysvětlí dětem, proč přišly do divadla. Řekne jim, že divadlo není cirkus a že ti, co jim dnes budou hrát, tu pracují. A práce dětí bude spočívat v tom, že budou dávat pozor. Tohle jednoduché školení většinou stačí.

Ale já jsem se ptala na divadelní prostředky...

Takže jsem neunikl. Dobrá, řeknu pravdu: Divadelní prostředky divadla pro děti ve Španělsku jsou na úrovni doby kamenné. Divadlo dospělých pro děti neexistuje. Dobré loutkové divadlo také ne, i když je mnoho loutkářů, kteří mají tu drzost si myslet, že to, co dělají, je dostačující. Komunikace s dětmi je jim cizí. Vyhrocují rozpor mezi dobrem a zlem, ale to samo o sobě ještě nestačí. Všeobecně chybějí dramaturgové. Neexistují kursy ani semináře. V celém Španělsku jsou jen dvě divadelní školy: velmi všeobecně zaměřené Divadelní centrum v Madridu a Divadelní institut v Barceloně, kde je i jediná loutkářská sekce v celé zemi. Členové sekce UNIMA založili loutkářskou akademii v Seville, ale ta je spíše zaměřená terapeuticky na léčení drogové závislosti mládeže. Divadlo tu funguje jako prostředek léčby.

Ličíte španělskou situaci jako esteticko-výchovný horror. Přece se nějak bráníte...

Za posledních sedmáct let jsme ve Španělsku vystřídal šest školských zákonů. Nejnovější vyšel minulý týden. Ten zavádí do dosud pomýlené výchovy alespoň nějakou naději. Základy dramatu, hudby a výtvarné výchovy. Ale takový zákon stanoví kritéria. Prostředky nedává žádný. A tak všechno závisí na libovůli jednotlivých škol. V květnu pořádala španělská sekce UNIMA kongres loutkářů, kde jedním z témat bylo „loutky a škola“. Střetli se tam loutkáři, učitelé a profesori, kteří mají na starosti přípravu učitelů. A všichni zůstali stát před jedním velkým nevyřešeným problémem. Potřebujeme kvalifikované učitele ale nevíme, kdo a jak je připraví. Víte, my jsme Španělé. U nás je velký problém něco zorganizovat. Máme přirozené sklony k anarchii.

A ještě něco vám řeknu, když už si tak otevřeně povídáme: Rádi jsme skoncovali s frankistickým režimem a politicky není třeba dalších slov. Ale v té době existovalo ve Španělsku amatérské hnutí, rozvíjelo se a bylo podhoubím a živnou půdou profesionálního umění. Dnes nic takového neexistuje a my na to doplácíme. Dnes každý nezaměstnaný, který absoluuje čtrnáctidenní kurs loutkářství, se cítí být profesionálem. Chce jen peníze a nehodlá se nic učit.

Pane Areche, když tohle napíšu, budou si mnozí lidé u nás myslet, že jste to neřekl, a že vám pouze vkládám do úst neštěstí obhajoby, které u nás v poslední době vykřikujeme do omrzení my všichni, kdo se snažíme o uchování státní péče o amatérskou kulturu...

To věřím a je mi to líto.

Připravila EVA ROLEČKOVÁ

K 55. výročí založení divadla pro děti a mládež v Praze

V roce 1935 se rozhodla založit svůj vlastní soubor pro děti Mila Mellanová. První premiérou tohoto nového souboru byla hra L. Weberové FRANTA A MÍTA LETÍ O CENU (2. 10. 1935 v tehdejší Novém divadle na Václavském náměstí). Pražské dětské divadlo M. Mellanové se později přejmenovalo na Pražské divadlo pro mládež, potom na Městské divadlo pro mládež a od roku 1953 na Divadlo Jiřího Wolke.

Letos v říjnu oslavilo divadlo 55. výročí svého vzniku premiérou povídky Bohumila Hrabala OSTRÉ SLEDOVANÉ VLAKY. Do divadelního scénáře ji převěděl a režisuje ji Ivo Krobot.

Pro nejmenší děti uvedlo novou veselou klauniádu, plnou hravosti a fantazie, s názvem CIRKUS U DVOU SÁSKŮ. Šaškové se v ní setkávají ještě s dalšími dvěma pohádkovými bytostmi — dobrým duchem a kouzelníkem. V prosinci chce divadlo žít vánoční náladou. Na téma biblického příběhu o narození Ježíška bude pro děti, jejich rodiče i prarodiče hrát hru Jana Kopeckého BETLÉMSKÁ HVEZDA. Součástí vánoční atmosféry bude i přilehlá pasáž, v níž budou stánky s drobnými dárky, vánočním pečivem apod.

Abyste se na vánoční výzdobě divadla mohly podílet i děti, vyhlásilo současně DJW soutěž o nejlepší vánoční ozdobu, vlastnoručně vyrobenou, a o nejhezčí obrázek s vánočním motivem pro děti od 6 do 12 let.

al

Rozvoj dětské kreativity aneb Od Nikolky ke Kazisvětouroví

Kdybychom mezi mladými návštěvníky brněnských hledišť uspořádali anketu, která je jejich nejoblíbenější profesionální scénou, patrně bychom dostávali povětšinou stejnou odpověď: divadlo Husa na provázku. Představení tohoto souboru, již přes dvanáct let pracujícího — spolu se sesterským HaDivadlem — jako experimentální těleso Státního divadla v Brně, bývájí vždy na řadu týdnů vyprodána. Nehledě k tomu, že vícekrát za sezónu vyjíždí „Provázek“ do jiných měst u nás i v zahraničí.

Čas od času věnuje Husa na provázku svá nastudování také nejmladšímu obecnstvu. Jako vhodný příklad tu mohou posloužit zejména inscenace režisérky Evy Tálské, od počátku existence „Husy“ cílevědomě soustředěné na látky poetické a lyrické. Po dodatečně dětské variantě Alenky v říši divů za zrcadlem Lewise Carrolla, nazvané Malá Alenka (1975), v níž spontánní reakce dětí pořádně prověřily improvizáční schopnosti všech interpretů, to byl především průbojný a nápaditý, dosud reprizovaný a také v cizině uváděný Svět snů (1981), vykouzlený z prvků klasických pohádek Boženy Němcové a Karla Jaromíra Erbena. Mladý král Radovit tu putoval za křehkou Jablonořovou pannou a překonával úklady ošklivé čarodějnice Hatarajdy. Režisérka pracovala s dynamicky zvládnutým jevištním prostorem a s

voicebandovým pojetím verbálního projevu, destruovaného až na zvukomalebná citoslovce. Průběžně sledovanou představu úplné aktivizace nejmenších návštěvníků téměř beze zbytku naplnilo nastudování režiséřčina pohádkového scénáře Svolávám všechny skřítky! Královna. (1984). Bez přítomnosti rodičů, pod vedením dvojice herců — starších kamarádů, při překonávání vlastního strachu a probojovávání vítězství dobra jednající děti skutečně prožily nejen katarzi završené vzrušující dobrodružství či pocit lidské soudržnosti, ale dosáhly také spontánního uvolnění své imaginace. Dospělí interpreti se pak podíleli i na režisérčiných pozdějších, převážně dětských vystoupeních, jako byla pohádková féerie Za devatero horami (1990).

Nyní si však ve stručném chronologickém pohledu všimneme jevištní aktivity samotných dětí, jimž Husa na provázku (sice s několika přetřkami, ale přece jen v jisté kontinuitě) poskytla a dosud poskytuje příležitost a prostor. V návaznosti na velkorysost svých původních programových východisek zpracovalo vedení „Provázku“ v roce 1977 pracovní návrh projektu Centra divadelní mládeže. O jeho náplni a činnosti se uvažovalo v několika oblastech (studio pantomimy a klauniády, studio scénické poezie, stálá konfrontační přehlídka „otevřených“ amatérských i profesionálních divadelních skupin, poradna pro

mladé ochotníky, stáže, dílny atp.). V oné době mohlo ovšem jít víceméně jen o výhledové úvahy, posléze vztahované k budoucímu sídlu Husy na provázku v rekonstruovaném a dostavovaném paláci pánů z Fanalu na nároží Petřské ulice a Zelného trhu (podle původního harmonogramu mělo být otevřeno v roce 1990, ale sliby — chyby). Nejcenější konkrétní výsledky přineslo tedy v tom směru amatérské Dětské studio Divadla na provázku, založené už v roce 1975.

Podnět režiséra Zdeňka Pospíšila, aby pod heslem „Děti dětem“ byla dána možnost seberealizace také nejmladší populační vrstvě, soustředil postupně více nežli 150 členů většinou ve věku 8—16 let, rozdělených do několika skupin podle stáří a poté také podle pokročilosti. Pod odborným vedením absolvovali účastníci ve formě tvořivé hry společnou výuku základů herecké techniky i estetické (hudební, rytmické, pohybové, slovní atp.) výchovy, čímž se programově sledovalo odkrývání potenciálních kreativních rezerv dětské mentality, senzibility a spontaneity. Jako hlavní pracovní metody se osvědčily improvizace a rozhovor, přičemž se dospělí divadelníci chovali k dětem jako k rovnocenným partnerům a individualitám. Založení této divadelní dílny jakožto základny pro vyhledávání nových talentů čas od času vyústilo v přípravu inscenace, určené pro publikum shodné věkové kategorie a koneckonců i pro dospělé.

Zahajovací premiérou Dětského studia DNP byl folklorně laděný Nikolka (1976) podle scénáře brněnského rozhlasového pracovníka a spisovatele Jindřicha Uhra, mající podobu dětské hry na divadle. Šlo vlastně o ozvlášťující variaci šohajovského tématu, které tehdy slavilo na „Provázku“ zasloužený úspěch v podobě Olbrachtovy a Uhdeho Balady pro banditu (1975), režirované Z. Pospíšilem jakožto oficiálně uváděným scenáristou a oo rozhlasové nahrávce přenesené rokem 1979 Vladimírem Síssem na barevné filmové plátno. Kloudovo výtvarné řešení Nikolky vycházelo z reálného hospodářského inventáře statku (skutečný žebříňák, košťata atp.), spoluvytvářejícího autentický prostor her venkovských dětí; loutek, které si účastníci sami zhotovovali z běžného selského nářadí, bylo mj. využito coby dubléru malých herců.

Teprve po třech letech naplňování zmíněného studijního programu přišel zdařilý původní muzikál pro studentskou mládež Bramborový den aneb Objevení Ameriky (1979), debut již zemřelého středoškolského profesora Františka Brüstla (hudbu pro písně Mileny Trnkové složila trojice členů studia). Z. Pospíšil neustále počítal s autorským vkladem mladých interpretů a jednoduchými, leč účinnými prostředky jevištní metafory rozehrál jak študácky recesní příběh bramborové brigády s figurkami karikovaného pedagoga a jeho vykutálených svěřenců, tak do něho vloženou sekvenci o Kolumbově setkání s exotickou indiánskou civilizací. Brzy nato následovala úsměvná Liška Bystrouška (1979), napsaná s využitím řady lidových popěvků sklada- telem Milošem Štědrým (mj. autorem překrásných folkových a country melodií Balady pro banditu) podle prózy Rudolfa Těsnohlídka. Konfrontovala svět zvířat, kde se kolektivně uplatnily nejmenší děti, se světem lidí, v němž hráli členové dospělého souboru i přízvaní externisté. Čtvrtou a poslední inscenací původního Dětského studia, určenou mládeži i těm starším, byla Erbenova Kytice (1979). Z.

Mark Twain: Tom a Huck
foto JOSEF KRATOCHVIL





František Brůstl: Bramborový den
foto JOSEF KRATOCHVIL

Pospíšil z ní vybral čtyři balady a s pomocí vyprávěčského partu hostující zasloužilé umělkyně Marie Pavlíkové je udržel v poměrně uzavřeném scénickém tvaru.

Svou zodpovědnou uměleckou přípravou i ohlasem u obecnosti a kritiky byla čtveřice premiér prvního období Dětského studia rovnocennou součástí celkového repertoáru Divadla na provázku. S odchodem režiséra Z. Pospíšila do švýcarské emigrace a s dospíváním mladých herců bylo počátkem osmdesátých let třeba koncepci studia přetvářet a modifikovat. Přišla i období, kdy celý projekt prakticky usnul a musel být poté obnovován od základů. Několik předních členů se zapojilo do běžné práce DNP, někteří dostali v renovovaném studiu příležitost jako adepti režie, jiní využili nabytých zkušeností v nově zakládaných souborech amatérských (M-dílňa, Elipsa, Ochotnický kroužek a další) a tak již samostatně osobitě obohatili brněnské autorské divadelnictví.

V roce 1981 byl dosavadní program Dětského studia, ve stísněných prostorových podmínkách Domu umění uskutečňovaný čím dál tím obtížněji, korigován. Namísto dlouhodobé skupinové výuky sestavovaly se tehdy jednorázově z dřívějších účastníků i nových zájemců věkově nedělené, různě početné i rozličně vyspělé

kolektivy, zaměřené k realizaci konkrétních inscenačních projektů a pedagogicky vedené režiséry či herci stálého souboru.

Silně redukováný a pouze reprodukční chod této paralelní scény byl r. 1982 oživen premiérou označenou Hry a hříčky (Pět etud), prezentovanou nejstaršími interprety pod hlavičkou tzv. Mladého studia. Hostující pardubický režisér Hubert Krejčí, absolvent JAMU s jistými zkušenostmi na poli autorského, nejen pantomimického divadla, z ruštiny přeložil, scénaristicky skloubil a ve výrazově oprostěné, leč také nevzrušivé podobě nabídl tři frašky vkládané coby mezihry do artistního japonského středověkého divadla (tzv. kjógeny) a dvě další dramatizované předlohy, respektující vyhraněnou stylovou podobu tohoto poněkud exkluzivního orientálního jevištního umění. Neméně exotická inspirace stála u počátků Hry na Indiány (1983), uváděné znovu pod názvem Dětského studia. Scenárista a debutující režisér Petr Osolsobě sáhl pod dohledem Petera Scherhaufera k mayským rituálům a mýtům o zrodu světa i lidstva, ohrožovaného mocenskými silami, z knihy Popol Vuh. Jejich značně specifický vnitřní svět a kulturní odkaz musely však i při mnoha cenných scénických momentech v práci ukázněně sešraného kolektivu zůstat dět-

skému poznání, mentalitě a psychice nutně vzdáleny.

P. Scherhauffer držel ochrannou ruku také nad Hrou na bláznivý regiment (1984), kterou na motivy povídky Jana Weisse za hudební spolupráce Jiřího Ryšánka textově i scénicky připravil Vojtěch Fatka. Expresionistická předloha byla tu v jevištně dynamickém, herecky spontánním pojetí i v několikanásobné alternaci rolí vhodně přizpůsobena dětskému chápání, aniž se ztratil její aktuálně burčující protiválečný étos nebo prvky groteskně obudné a absurdní, nad nimiž v závěru představení triumfovaly nespoutaná volnost a fantazie. Dětskému studiu náleží konečně zásluha, že se jako první (ještě před profesionálním Divadélkem Na hradbách) pokusilo aktualizovaně, s důrazem na pohybovou složku, zpřítomnit čtyři ze šesti libret programového díla mateřského souboru, který mu kdysi dal jeho název — poetistické knížky Jiřího Mahena Husa na provázku (1985). Na těchto „otevřených variacích“ podílelo se s různou mírou úspěchu šest ostřílených i začínajících „provázkových“ režisérů — z těch dosud nejmenovaných Petr Pochylý a Martin Havelka.

Význam reorganizovaného Dětského studia možno vidět především v tom, že představovalo vhodnou platformu pro dal-



Mark Twain: Tom a Huck
foto JOSEF KRATOCHVIL

ši nastupující generaci divadla Husa na provázku s možností uplatnění její relativně samostatně experimentující jevištní aktivity. Hlavní smysl nespočíval přitom v mechanickém reprízování definitivně zafixovaného inscenačního tvaru, nýbrž v procesu kolektivního hledání nových scénických výrazových možností.

Nová pauza v práci Dětského studia, vyplněná kupř. twainovskou montáží Tom a Huck (1988), prozatím skončila zhruba před rokem. Početného kolektivu, doplněného novými konkursy, ujal se čerstvý absolvent režie na JAMU Vladimír Morávek, známý již z experimentů na školní Cínoherní scéně Antonína Kurše (např. spektakulární rocková Manon), z práce v mrštíkovském Divadle v Klubu expresivní psychoanalytické drama Marshy Normanové Kdo zabil Jessii na jevišti Satirického divadla Večerní Brno sympaticky prostořeká postmodernistická koláž Alexe Koenigsmarka Velký kombinátor končí), Husy na provázku (k diskusím ortenovské variace Skutečně jsem nechtěl ublížit nikomu) a i v dalších nonkonformních hereckých partách.

Úvodní premiérou této zatím poslední fáze Dětského studia byl předvánoční biblický apokryf Komedie o narození (1989), mystifikačně označený jako text „anonyma 20. století“. Nedlouhá předloha, napsaná archaicky stylizovaným veršem, dodržela známý novozákonní příběh, hojně prokládaný populárními, ale moderně instrumentovanými barokními koledami s hudbou Tomáše Příkryla. Na stupňovité scéně Jaroslava Klanici, kam herci občas vjížděli na pohyblivých vozech, se objevili také starosvětský důstojný Opovědník i Josef Romana Sasínka a Vladimír Javorský jakožto starostlivě vše organizující Archanđel, přemáhající úklady mondénního ženského Dábla (Veronika Bednářová), zlovestné Smrti se zlatou maskou (Gabriela Věžníková) i korpulentního krále Heroda v podání rockového zpěváka Karla Heřmana. Na rozdíl od svých dosavadních inscenací, kde zpravidla převládala eklektická eruptivnost, vytvořil tentokrát V. Morávek inscenaci dostatečně nápaditou, ale zároveň bez samoučelnosti zkázněnou, mile naivistickou a v uplatnění skromných výrazových prostředků jednotitou. Přes přílišný sentiment jsme ocenili jak mnohé dílčí nápady a vůbec zvládnutí padesátičlenného dětského „komparsu“, tak celkovou vkusnou aktualizaci biblického poselství, které právě ve dnech společenských přeměn promluvílo k obecnstvu povzbuz-

divě a naléhavě i v nejčasovějším kontextu: o zrození líbezné naděje, probuzení světa a svržení moderních Herodů.

Důležité místo připadlo Morávkově inscenaci Kazisvětour, v níž se propojila studiová činnost, až dosud soustředěná do Domu umění, s uliční happeningovou aktivitou, kterou moravská metropole předtím nejvýrazněji poznala zásluhou hostujících polských souborů při loňském posledním ročníku národní přehlídky vysokoškolské Akademické Brno. Zajímavá byla ostatně už prehistorie Kazisvětoura. Druhé číslo „scénického časopisu“ Husy na provázku a HaDivadla Rozrazil, následující po oficiálně napadeném pořadu k vzniku Československé republiky, mělo být původně zaměřeno k ekologické problematice. Bouřlivé události listopadu 1989 však vedly k tomu, že v rámci aktivity právě ustaveného Občanského fóra bylo operativně věnováno osobnosti a tvorbě dramatika Václava Havla, a to v době, kdy ještě nebyl zvolen do prezidentské funkce. Ekologickou „štafetu“ převzala tedy pohotově s názvem Rozrazil u příležitosti tzv. Dne země pod Morávkovým vedením v dubnu 1990 právě „provázkovská“ omladina.

Za scénografické součinnosti Jaromíra a Zdeňky Klanicových zaměřilo se Dětské studio spíše na deformace společenské nežli ke škodám v okolním životním prostředí. Po expozici s dramaticizací starší humoresky Karla Michala o zhrzeném bubáku Vikýřníkovi byli diváci za tmy převedeni do suterénního bludiště budovy, kde se namáhavě prodírali kolem různých šokujících výjevů a poté se v sousedním parku aktivně účastnili oficiálního přivítání totalitářského státníka — Kazisvětoura. Pod komandem drsných průvodkyň pak všichni putovali středem města, kde bylo připraveno mnoho mluvených i pantomimických „živých obrazů“, názorně demonstrujících abnormální lidské vztahy jakoby v demonev řiši (punk, narkomanie, prostituce, vekscláctví, konzumní maloměstáctví, převlékání kabátů apod.); na malebném Římském náměstí pak při svících proběhl obřad likvidace Zla s pointujícím nežným apelem na dobrotu a lásku dospělých. Přes jistou dramaturgickou nedopracovanost a diváckou nepřehlednost stál tento pokus o společenskokritické pouliční divadlo (s napětím vnášeným sem mj. spontánními reakcemi nezasevěných chodců) rozhodně za to.

Jak už připomenuto úvodem, přispěla k práci orozeného Dětského studia také režisérka E. Tálská. U příležitosti posledního Mezinárodního dne dětí připravila vlastní pohádkové reporelo Za devatero horami, které se pak reprízovalo vždy pětkrát denně. Výtvarníci Dušan Zdímal a Boris Mysliveček rozdělili všechny prostory stálého působiště „Provázku“ na řadu kóji, kterými pod vedením dobrácké Babičky s hrající čarodějnou skříňkou (Alena Ambrová) procházely nevelké skupinky chlapců a děvčat bez rodičů a pokaždé se tak ocitly v kouzelném prostředí jiné báčorky — u vládce skřítků, hloupého Honzy, Sněhurky, Popelky, Šípkové Růženy, ve vodním království atp. Do společné hry tu opět vstupovaly improvizující a happeningové momenty, takže každý houf zaktivizovaných dětí (současné herců a diváků) absolvoval vlastní pokaždé trochu jiné zážitky.

Za zmínku stojí rovněž účast členů současného Dětského studia na několika posledních paradivadelních akcích Husy na provázku. Např. představovali figurky živeho šachu a jiných her na celonedelním

plenérovém divadelním, hudebním a sportovním maxipodniku na Kraví hoře, nazvaném Všichni za jeden provázek a zakončeném pyrotechnickými efekty s půlnočním svotojánským rejem čarodějnic. Jindy se vyjádřili na náměstí Svobody, když stále dokola opakovanými etudkami propagovali novinky novopečeného brněnského vydavatelství Atlantis.

Pro celou dobu trvání Dětského studia, byť postupně vedeného několika režiséry, zůstávají příznačné základní metody jeho kolektivní práce, kdy mají „herci“ obdržet podle svých typových předpokladů alternativní konkrétní úkoly a je pak na nich, jak je vlastní fantazií a nápady dokážou naplnit a rozvinout. Ani pro budoucnost (režisér V. Morávek má před sebou vojenskou prezenční službu) nemusíme snad tedy mít o zdejší činnost a poutavou estetickou výchovu jeho svěrenců obavy.

VIT ZÁVODSKÝ

Pohled do Evropy nemusí být pro našince vždy jen depresivní

Jsou oblasti (a je jich bohužel demoralizující množství), kdy je člověku smutno nebo i stydno, začne-li se rozhlížet po evropském terénu, do kterého bychom měli vbíznout, dá-li pánbůh, vkročit. Na druhé straně jsou však i oblasti, za něž se opravdu stydět nemusíme, kterými se dokonce — troufám si tvrdit — můžeme s klidným svědomím chlubit.

Když jsem letos brzy zjara odjížděl do lucemburského městečka Echternachu na přípravnou schůzku 5. evropského setkání dětského divadla, měl jsem — co bych to tajil — nemalou trému. Budeme schopni obstát v mezinárodní konkurenci? Nebude naše dramatická výchova v tomto kontextu popelkou? Průběh přípravných schůzek a zejména pak vlastního čtrnáctidenního evropského setkání (15.—29. června 1990) ukázal, že v této oblasti vskutku nejsme chudými příbuznými. Ba právě naopak — patříme k evropské špičce.

Nápad pořádat evropské setkání dětského divadla se zrodil v roce 1979 na semináři v Eskilstuně ve Švédsku. Prvního setkání se ujali Belgičané a v roce 1982 ho uspořádali pro 150 dětí ze 6 zemí v Marciagne. V roce 1984 zorganizovali 2. evropské setkání Švýcaři v Neuchatelu pro 150 dětí z 11 zemí. O dva roky později se konalo 3. setkání, tentokrát ve Vordingborgu v Dánsku, to už bylo pro 150 dětí z 15 zemí Evropy. 4. setkání ve Vídni v roce 1988 se už účastnilo 250 dětí z 23 států.

Letošní setkání bylo zatím největší. Díky dramatickým proměnám na evropském kontinentu se ho poprvé mohly zúčastnit téměř všechny státy východní a střední Evropy (z Východu tu chyběly jen Albánie a Polsko). Účastníky setkání v Echternachu byly: SRN, NDR, Anglie, Rakousko, Belgie, Bulharsko, Dánsko, Španělsko, Finsko, Francie, Holandsko, Maďarsko, Irsko,

Island, Itálie, Lucembursko, Malta, Norsko, Portugalsko, Rumunsko, Švédsko, Švýcarsko, Československo, Turecko, Sovětský svaz a Jugoslávie. Každá země delegovala 8 dětí, z nichž — a to byla potěšitelná a následovně novinka — vždy dvě měly být neslyšící a tři dospělé — dva pedagogické vedoucí (jeden musel být zkušeným speciálním pedagogem) a jednoho lektora dramatické výchovy. (Českou dramatickou výchovu reprezentovala v Lucembursku Radka Svobodová-Kratochvílová.)

Smyslem i cílem echternašského setkání byla podle náborového letáku a prohlášení organizátorů především výměna zkušeností a vzájemná inspirace. Organizátoři udělali všechno pro to, aby se děti při práci ve třídách („workshopech“) setkávaly s co největším počtem svých kamarádů z jiných zemí. Předem proto sestavili šest velikých, zhruba čtyřicetičlenných skupin a každou skupinu přidělili čtveřici lektorů. (Jednacími jazyky byla angličtina a francouzština.) Veliká skupina měla možnost pracovat dohromady nebo se podle potřeby mohla rozdělit na čtyři malé podskupiny. V třídách dramatické výchovy pracovaly děti pouze ráno, odpoledne měly možnost si samy vybrat z nabídky pětadvaceti různých aktivit připravovaných většinou pedagogickými vedoucími — počínaje akrobacií a žonglováním přes techniku herecké práce a loutkové divadlo až ke komplexněji pojatým programům na náměty z řeckých bájí. Hlavními vedoucími echternašského setkání byli dánská učitelka dramatu Bodil Larsenová (hronováti návštěvníci ji znali jako lektorku jednoho ze zahraničních seminářů) a anglický učitel dramatu Paul Kaiserman z Leedsu. Jejich funkcí bylo koordinovat všechny skupiny, zprostředkovávat a udržovat kontakty mezi lektory různých tříd a připravovat a zajišťovat společné akce, zejména úvodní a závěrečné. Oni měli být také hlavními garanti celkové hry formulované na můj vkus trochu novinově, ba plakátově: „bořit přehradu, budovat mosty“. Navíc se o průběh setkání staral početný lucemburský tým pedagogů (zvlášť je třeba jmenovat hlavního koordinátora Bernarda Thilla), kulturních pracovníků (včetně velice dělných a ochotných pracovníků ministerstva kultury), studentů, techniků atd.

Všechno bylo tedy připraveno, promyšleno, domluveno — zdánlivě nic nebylo ponecháno náhodě... Akce byla velkoryse finančně dotována (díky Radě Evropy, ale také díky lucemburskému ministerstvu kultury a díky dalším institucím), děti i lektori měli k dispozici velice solidní techniku, materiál na výtvarné a další činnosti v dostatečném množství a výběru, skvělé prostory na práci v místním lyceu (kdysi opatství)...

A přece tahle velkolepá akce nesplnila moje očekávání. A budu-li upřímný, ve srovnání s našimi národními přehlídkami a semináři dětského divadla v Kaplici a letos Prachaticích mělo 5. evropské setkání úroveň narychlo spíchnuté okresní dílny. To, že ne každý stát vyslal do Echternachu děti, které by měly zkušenosti s dramatickou výchovou, by snad tolik nevadilo. I když na akci této úrovně, těchto ambic a této finanční injekce by člověk předpokládal, že nebude třeba zabývat se elementárními problémy. Co však práci ztěžovalo daleko víc, byla velmi různá úroveň lektorů. Vedle vyslovených omylů, lidí, kteří se s dětským divadlem a dramatickou výchovou setkali

poprvé až na tomto evropském semináři, tu byla řada lidí, kteří těkali od nápadu k nápadu, nebyli schopni logicky si hry a cvičení uspořádat do toho, čemu se u nás zpravidla říkáva metodické řady, a uchylovali se prakticky k manipulování davem dětí, při kterém šlo o všechno možné, jenom ne o tvořivost a rozvoj osobnosti dítěte. Přesto se tady šlo po povrchu, mnohé se dělalo na efekt, mnohé vedlo děti — ve svých důsledcích — k podporování konzumentských pudů. Místo toho, aby děti měly příležitosti připravit si např. večerní akce nebo se na jejich přípravě výrazně podílet, spustila se technická mašinérie konzumentské „diskotéky“ i na břehu řeky Sauery neboli Šury (podle toho, jestli jste zrovna stáli na německé nebo na lucemburské straně, neboť Echternach je město stojící přímo na hranici), místo aby si děti po sobě uklízely — omlouvám se za ty přízemní starosti, ale i to patří k životu společenství — a podílely se na provozu a chodu setkání, všechno jim bylo naservírováno pod nos. Koncentrované se tu projevil onen falešně chápaný a ve svých důsledcích sporný kult dítěte, které může všechno a nemusí téměř nic.

V těchto relacích a v této konkurenci se ukázalo, že — byť za železnou oponou — jsme nežili v některých směrech jako barbaři. Jistě, profesionální a oficiální kultura měla prostor k manévrování velice úzký a díky tomu byla její tvář zvrásněná a zdeformovaná. Amatérské, neprofesionální aktivity a divadlo zvlášť, a zejména pak dramatická výchova včetně dětského divadla má objektivně posuzována vysokou úroveň — a to soudě nejen podle špiček, jichž není málo, ale i podle průměru. Podle mého není náhodou, že o práci Radky Svobodové se v Echternachu hovořilo velice dobře. A zcela jistě nebylo náhodou, že na naše děti (členové zlíviského dětského souboru HUDRADLO, vedeného Mirkem Slavíkem, a děti z Bratislavy, zvl. ze souboru Saši Skořepové a M. Mikulkové) jsem slyšel na každém kroku jen chválu, především lektori si pochvalovali jejich tvořivost, nápaditost, schopnost navazovat vztahy i přes jisté jazykové problémy, a také — což nepovažují za vedlejší věc — skromnost, ochotu spolupracovat, kamarádství.

Kvalitní dramatická výchova, a amatérské divadlo vůbec, ovšem u nás nespadlo z nebe. Už na několika fórech se upozornilo — a právem — na to, že si takovouto úroveň u nás vydobyla vlastně navzdory starému režimu. Na její růst mělo vliv i to, že prakticky ve všech krajích i na divadelním oddělení ÚKVC v posledních letech pečovali o divadelní obory profesionální pracovníci (s prominutím metodici — jiné, vystižnější slovo mě opravdu nenapadá), kteří byli především odborníky a taky nadšenci a kteří ani náhodou nepatřili do smečky úředníků, neřku-li ideolobců. Výsledky jejich práce se nedají sečítat na kalkulačkách ani měřit na stopkách, ba ani počítat výši kont, ale projevují se vždy se zpožděním několika let na rostoucí úrovni vedoucích souborů, lektorů, seminaristů, a tím i v čím dál tím vyšších nárocích na každého amatéra a na každého, kdo s dětmi pracuje. Ostatně je příznačné, že lektori ze zemí, kde je dramatická výchova v dosti chaotickém stadiu, ba v plenkách (a nejsou to jen Rumunsko nebo Bulharsko, ale třeba i Francie), byli letošním evropským setkáním uspokojeni, zatímco ti ostatní nepřestávali diskutovat

o tom, jak dál, aby příští evropské setkání bylo nejen příjemným setkáním, ale aby pomohlo dramatické výchově (tvořivé dramatičce) a jejímu šíření.

JAROSLAV PROVAZNÍK

Divadelní centrum v Brně

Vidí svou budoucnost jako organizované divadelní hnutí, které má v programu vzdělávání i široce odštěněnou divadelní činnost. Chtěli bychom v Brně otevřít stálé divadelní studio, které by zvalo k účinkování soubory z celé republiky a jednou možná i z Evropy a z celého světa. Otevřenost by mj. spočívala v tom, že by na základě konkursu mohli divadelní tvůrci, kteří nemají vlastní prostor ke zkoušení a k vystupování, získat možnost k nastudování inscenace či zajímavého projektu v prostorách tohoto centra, a to buď se svým souborem nebo se souborem, který se speciálně k této akci vytvořil. To ovšem záleží na penězích. Chtěli bychom uvádět divadelní i paradiadelní akce na pomezí hudebních produkcí, výtvarných a jiných. Když se smíchají dva nebo více oborů, je to vždy zajímavé. Divadelní centrum chce vydávat publikace a knížky a nabízet videonahrávky zajímavých akcí. Chceme se zaměřit na nejruznější typy divadelních aktivit, tedy i na loutkáře, šermíře a všechny, kdo se pokoušejí o divadelní tvar. Chceme nabídnout určitý program a koho zaujme, toho uvítáme. Organizace či organizovanost je k uskutečňování programu pouhým prostředkem a v žádném případě nesmí fungovat jako cíl. Pochopitelně jako všichni dnes musíme hledat finanční zdroje. Počítáme s vedlejší hospodářskou činností a s tím, že různými regionálními akcemi budeme vyrovnávat náš rozpočet. Chtěli bychom zabezpečit divadelním zájemcům i určitý servis: Videokazety, rozmnožovací stroj, mixpult, světelnou výbavu, apod. Budeme poskytovat různé formy služeb. Nechceme si vázat členskou základnu nějakými přihláškami nebo příspěvky. Pro nás je členem Divadelního centra ten, kdo se s námi kontaktuje. Příspěvky očekáváme jen na určité konkrétní služby, v žádném případě za pouhé členství. A v žádném případě se neomezujeme pouze na Moravu. Kdo zjistí, že mu právě my máme co nabídnout, měl by se s námi kontaktovat. Formy další spolupráce si pak upřesníme spolu.

IGOR SAMOTNÝ

Poznámka redakce: O velice zajímavých seminářích, které Divadelní centrum pořádá, jsme informovali v AS 10/90. Pokud víme, připravuje ve spolupráci s dalšími partnery i netradiční prázdninovou divadelní dílnu pro rodiče s dětmi. A plánují ještě mnohem víc. Případný kontakt ochotně zprostředkujeme.

Divadlo ve školském systému období renesance a baroka (5)

Pobělohorská doba nám zachovala — vedle původních textů — také sbírku vzorových dramát, psaných jako příklad pro jezuitské profesory. Jejich autor se jmenoval Karel Kolčava, v řadách Tovaryšstva přijal jméno Carolus Colczawa a byl sám pedagogem na řádových školách. Život prožil ve druhé polovině 17. století a dočkal se vydání šestého a posledního dílu svých Dramatických cvičení roku 1716. Celkem 23 her je uvedeno okázale skromnou předmluvou, v níž autor omlouvá svou nepatrnou učenost a vysvětluje, proč se věnoval této činnosti. Odvolává se na „filozofa“ (tj. Aristotela), jehož autorita podporuje školské divadlo. Cituje i jiné, tehdy uznávané veličiny (Cicerona, Seneku, křesťanské církevní otce) a hledá u nich argumenty pro školské divadlo, pojaté ovšem jako morální a poučné „pocity jakési morální a střetnutí myšlenek“.

Ilustrací jeho zásad je kterákoli z jeho her. Tematicky byly značně různorodé — každá nesla v záhlaví „Argumentum“ (předmluvu), která krátce nastiňovala děj a uváděla pramen, z něhož čerpal. Objevují se tu antičtí autoři (např. Valerius Maximus), bere i z církevních historiků, děj zasazuje do Anglie doby Jindřicha VIII. i do antického „Nového Kartága“ či do Německa za vlády Otty III. Nechybí ani oblíbená tematika svatojánská.

Název je vždy složen ze dvou částí. První charakterizuje hlavní postavu, druhá zpravidla uvádí hrdinovo jméno. Tak hra o filozofovi a státníkovi Thomasu Moorovi zní „Stálost ve víře, aneb Thomas Morus, anglický kancléř“. Hra, v níž vystupuje římský vojevůdce Scipio Africký, je pojmenována „Vládychtivost čili Korbin“. Hra plná dvorských intrik nese obšírný titul „Zvítězivší nevinnost aneb Maria, Otty III. choť“.

Pečlivý soupis jednácti osob zaujme rovněž svou schématicností. Vždy je zde kladný hrdina, vzor všech příkladných ctností, a proti němu zlotilý a samozřejmě alespoň morálně poražený protivník. Tak proti sobě stojí tyranský Jindřich (Henricus) a „obránce katolické víry“ Morus, či legální dědic trůnu Korsua proti krvežíznivému, ambicióznímu bratru Korbinovi. Po boku jim stojí jejich důvěrníci, často ovšem i intriky spřádající dvojice s obdobnými jmény (Levarchus — Polarchus, Relonus — Ieronus, Berillus — Sperillus). Ostatní postavy bývají historické (Scipio, členové rodiny Moorovy) či vybájené (dvorní dáma Ottovy manželky Melinda).

Soudobé zálibě v alegorických postavách a zosobněných abstraktech se Kolčava rovněž nevyhnul. Tak ve Vládychtivosti vystupují personifikovaná Naděje, Strach a Ctižádost, ve Stálosti ve víře Nespravedlnost, Stálost a Tyranie se Lstí, v Tyránii triumfující a poražené Geniové Anglie, Mírnosti a Krutosti.

Těmto postavám je vyhrazeno právo na úvodní Praelusio (předehru), které je veršované, zpravidla plné citů, bouří v přírodě i mezi lidmi. Autor nešetří vyzváním nejen křesťanského boha a svatých, ale rád se také pochlubí znalostí antické mytologie. Takto například spolu rozmlouvají Naděje, Strach a Ctižádost v předehře ke Korbinovi:

Strach: Tato srdce desetinásobnými bouřemi

Jupiter naplňuje. Opovrhni (přirozenou) náklonností

Pod níž zuří smřtí hněvu

A přival bolesti zuřivý.

Naděje: Nadějí se mírní srdce žár

Zapud' hrozby, zapud' obavy

Strach: Zapud' nejistotu útěchou Naděje

Naděje: Zapud' těžkosti bolného života,

Nadějí následuj. Naděje neoklame.

Ctižádost: Odhod' železnou masku Strachu,

Nadějí následujme!

Také ostatním postavám vkládá Kolčava do úst verše. Jsou plynulé, neprohřešují se proti antickým metrickým pravidlům. Jejich nedostatkem je však právě tato až jednotvárná plynulost. Prozrazuje zběhlou a sečtělou, zároveň ovšem i nevelký talent.

„Slova, slova, slova“, bylo by možno charakterizovat způsob, jímž Kolčava, reprezentant jezuitského divadla, tvořil svá dramata. Postavy mnoho mluví, vylévají své city a pocity proudem velkých slov, jednájí však málo. Krátká jevištní akce, uvedená stručnou scénickou poznámkou, je ihned obšírně komentována: Korbin, dějství III. scéna 12.:

Korbin: Hle, zde pole věčné slávy se rozprostírá.

Korsua: Vbrzku krev nečestnou meč tento bude pít.

(pěsní boj)

Korsua: Padla krvelačná šelma.

Korbin: Běda mi!

Korsua: Po zásluze nyní

Žezlo tam v podsvětí vezmi a do pekla se ubírej!

Kolčavovy hry patrně sloužily a byly zamýšleny skutečně jen jako inspirace pro kolegy — neprofesionální dramatiky z řad jezuitů. Není však vyloučeno ani to, že některá po příslušné úpravě byla i uvedena určitou kolejí.

Inscenování her probíhalo opět pod vedením „otců“ profesorů. Ti samozřejmě bděli hlavně nad tím, aby představení splňovalo cíl, daný heslem „Vše ku větší slávě boží“. Nelze jim však upřít ani při psaní, ani při realizování textů značnou zběhlou, rutinu vycházející z praxe i znalosti místních poměrů. Profesori tvořili svá dramatická díla pro své žáky, které dobře znali, s nimiž byli v denním styku po dobu několika let. Znali je od dětství a loučili se s nimi, když se z nich stávali mladí mužové (přibližně mezi 17 a 20 lety).

Dialogy a monology, podobné Kolčavovým, bylo možno slyšet na školských jevištích v českých zemích a jistě i jinde, všude tam, kde se nacházely jezuitské koleje. Na slovním projevu herců — studentů bylo postaveno každé představení a profesori — režiséři je vedli ke zvládnutí techniky řeči (výslovnost, síla hlasu) i k deklamaci. Pro určité duševní stavy se doporučovala standartní prostředky. Například v bolesti měli studenti mluvit „hlasem planoucím a vášnivým“, v hněvu „naléhavě až ostře“, strach značil „hlas chvějící se“. Vždy se ovšem dbalo, aby „jemně uši uhlašující lidi“ neurážel nikdo přílišnou hlasitostí či dokonce hrubostí.

Stejně v pohybové složce představení se projevoval sklon k tradiční, konvenční charakteristice postav. Herec na jevišti se obracel k divákům „tváři i tělem“, stával se do oblíbeného postoje s jednou nohou nakročenou a mírně pokrčenou v kolenu. I chůzí se předem prozrazoval charakter postavy (intrikán vešel „pokradmu“) stejně jako sklonem hlavy. V gestice se přísně odlišovalo, co je a není „decentní“. Například za zatatou pěst by mladý herec určitě nebyl pochválen...

V hereckém projevu se objevovalo skutečně mnoho konvenčního, ale nelze předpokládat, že to diváci považovali za chybu či nedostatek. Naopak, zřejmě vychutnávali a oceňovali provedení předem známých klíšé podobně jako diváci orientálního divadla. Také k projevu kazatelů mělo školské herectví velmi blízko.

Stejná konvenčnost se objevovala v řešení kostýmů. Podle jezuitských poetik panovala např. konvence barev. Zlatá byla znakem nebešťanů, stříbrnou nosily nepříliš početné ženské postavy, zelená byla barvou mládí, bílá nevinnosti. Historickou věrnost pobělohorskí jezuitští divadelníci neznali a vycházeli ze současné módy. Velmi rádi také využili nabídky šlechtických mecenášů převzít pro školu jejich odložené šatstvo...

Samozřejmě záleželo na postavení a zámožnosti koleje, jak bohatá byla scénická výprava. V některých kolejích byly přímo sály, tzv. auditoria, určená pro deklamace, jinde se malé i větší dramatické útvary inscenovaly ve třídách. Oblíbená byla i představení pod širým nebem. Školy také, jak už bylo řečeno, přijímaly pozvání k účinkování na různých panstvích. Nesporně se také účastnily okázalých jezuitských církevních slavností, živých obrazů a průvodů.

Z ciziny jsou doklady o velmi dobře vybavených školských divadlech s barokními kulisami, technickými triky i osvětlením. U nás tyto podmínky zřejmě neměla ani nejvýznamnější kolej, pražské Klementinum. Scénická výprava ovšem existovala, byť skromnější a stylově se nejspíše podobala soudobému divadlu profesionálnímu.

Náš malý exkurs do historie školského divadla barokními jezuitskými kolejemi končí. Látka je samozřejmě nesmírně obsáhlá, doposud ne zcela zpracovaná, dokazuje však silnou tradici školních divadelních představení. Tradici, na kterou (modifikovanou pro současnost), by možná bylo dobré navázat.

LIBUŠE ZUŠÁKOVÁ

LITERATURA:

- Balbinus, B. A. Verisimilia humanorum disciplinarum, Praha 1666
- Campanus Vodňanský, Johannes: Bretislaus
- Dějiny českého divadla I., Praha 1968
- Fleming, Willi: Geschichte des Jesuitentheaters, Berlin 1923
- Janoušková, Marie: Bretislaus
- Klosová, Markéta: Lešenské hry J. A. Komenského, in Studia comeniana et historica, 38, XIX/1989
- Kolczawa, Karl: Exercitationes dramaticae, Praha 1703—1716
- Komenský, J. A.: Diogenes cynik, České Budějovice 1920
- Polišenský, Josef: J. A. Komenský a jeho odkaz dnešku, Praha 1976

Skomorochové

První zmínku o nich najdeme roku 1068. V diskusi o jejich původu, která dodnes není uzavřená, se vyskytuje názor, že skomorochové pocházeli z řeckých kolonií a pronikli až na sever (severní národy, které žily u Černého moře, čile s řeckými koloniemi obchodovaly; proto se dá předpokládat, že se seznámily i s řeckým divadlem). Dodnes nejsou k dispozici přesné výzkumy těchto styků. Snad budoucí práce archeologů obohatí svědectví o dějinách nejstaršího divadla na Rusi. Jedno je jisté: skomorochové byli nejstarší herci. Reprezentovali obdobu histriónů, jokolátorů atd. A. N. Veselovskij poukázal na jejich řecký původ, související s názvem. Sloveso „skomoroši“ znamená v ruštině zpívat, tančit, hrát různé scénky, vyprávět historky. Původně se prý skomorochové formovali z řemeslnických vrstev, a proto jejich tvorba měla opoziční, demokratický charakter. Postupně se zprofesionalizovali.

První letopisné záznamy o nich se shodují se vznikem fresek na stěnách chrámu sv. Sofie v Kyjevě, které zobrazují jejich představení. Máme tak k dispozici vyjádření dvojího vztahu k nim: letopisec se o nich vyslovuje jako o služebnících ďábla, zatímco autor fresek si je dovolil zobrazit v chrámu hned vedle ikon.

Průběhem doby se umění skomorochů stále častěji váže na satiru. Letopisec Pověsti dávných let s trpkostí poznamenává, že lid dává přednost kejklřům skomorochů před návštěvou kostela. Církev se k nim od počátku stavěla nepřátelsky. Toto nepřátelství ještě zesílilo po vpádu Tatarů, kdy církev začala hlásat askezi a její autorita vzrostla. Tak třeba metropolita Kirill ve svém poučení z roku 1274 zakazoval chodit „na rusálie skomorochů a jiné ďábelské hry“. Představitelé církve stavěli skomorochy na roveň hadačů a kouzelníků.

Zpočátku tito lidoví herci působili odděleně. Vyprávění ruských bylin, zpěv písní, hra na hudební nástroj nevyžadovaly víc než jednoho interpreta. Teprve později se sdružovali ve větší skupiny a putovali při hledání výdělku od vesnice k vesnici a z vesnic do měst, kde vystupovali už nejen před vesnickými, ale i městským publikem. Pronikli až ke knížecím dvorům, kde se podíleli na slavnostních představeních. Jedno takové představení najdeme na stěně sofijského chrámu: freska zachycuje tři tanečnické skomorochy, jeden tančí sólově a druzí dva tvoří pár. Jeden z páru drží v ruce šátek, jakoby parodoval ženský tanec.

Podle zápisů řecká princezna Anna, které se vdala za knížete Vladimíra, přijela do

Kyjeva s velkou družinou, kde byli byzanští herci a skomorochové. Počátkem 16. století psal metropolita Josaf Ivanovi Hroznému: „Proboha, poruč je vyhubit (tj. skomorochy) hosudare, aby po nich nebylo vidu ani slechu! Pro tebe to bude veliké spasení, když nebudou ty jejich běsovské hry!“ Car Ivan široce využíval služeb skomorochů v boji proti nejvyšším církevním kruhům a bojarům. Když vyháněl novgorodského arcibiskupa Pimena, nařídil mu, aby se převlékl za skomorocha, a vozil ho po městě. Jindy předváděli skomorochové mnichy a car i dvořané si nakonec také navlékli masky a tancovali společně s nimi. Skomorochové, jak dokládá letopisec, bavili svatebčany při svatbě carovy dcery.

Na přelomu 16. a 17. století vzrůstá úloha skomorochů, ale tento termín označuje v té době především hudebníky, tanečníky a zpěváky. Podle Demostroje byl oborem skomorochů „tanec, hra na píšťalu a běsovské písně“. Skomorochové byli za vlády Ivana Hrozného zařazeni mezi dvorskou čeleď. Jejich úkolem bylo pořádat podivné v Zábavní komoře. Bohužel o podobných zábavách 16. a první poloviny 17. století existuje málo pramenů. V roce 1613 byla Zábavní komora nahrazena Zábavní komnatou (byl to první divadelní sál v Rusku). Dvorní zábavy měly prý převážně cirkusový charakter. Po příkladu cara brali skomorochy do služby i někteří bojaři.

A. Olearius z lipské univerzity ve 30. letech 17. století vypráví o komediantech, kteří předváděli loutková představení. „... uvážou si kolem těla pokrývku, a tak provozují loutkové divadlo, se kterýmžto mohou pobíhat po ulicích“.

Skomorochové nejenže hráli loutkové hry, předváděli učené medvědy a psy, ale i sami se přestrojovali, pitvořili — provozovali „běsovské hry“ a „ďábelskou podivnou“. Postupně se specializovali v různých žánrech a působili na vesnicích, ve městech a dokonce i ve vojenském prostředí.

Snad po povstáních, kterých se účastnili, se dvůr zřekl jejich služeb a začalo pronásledování. Zábavní komnata byla zrušena. V roce 1648 byla vydána listina, která zakazovala pouštět skomorochy s hudebními nástroji do domů, kde by chtěli předvádět svá představení. Dále se v listině uvádí, že „ti ďábelští služebníci probudili v pravoslavných křesťanech mnohou posedlost“. Zákaz byl splněn přehorlivě: například v Moskvě byly hudební nástroje skomorochů odvezeny k řece Moskvě a tam spáleny. I protopop Avvakum píše, že vyhnal skomorochy s tancujícími medvědy...

Jak vypadalo představení s „tancujícími“ medvědem? Medvěd byl v povědomí východních Slovanů považován za posvátné zvíře a znamenal plodnost a sílu. Ještě dlouho lidé věřili, že když se ho dotknou, uzdraví se. Medvěďák požíval vážnosti. Každý ho rád ubytoval. Představení se skládalo z „učení“ medvěda. Medvěďák (skomoroch) ho učil tancovat. Oslovoval ho

přítom uctivé jménem a jménem po otci. Porovnával jeho figuru s člověkem právě tak jako jeho krok, pohyby. Přítom nezřídka využil takových příměrů k satíře, kritice mravů a lidských slabostí.

Například: „Tak a teď nám předvedte, Michajlo Ivanyč, jak pop Martyn se loudá na hrubou, opírá se o hůl a jde, co noha nohu mine, a po hrubé pádí domů jako pominutý, že ho ani popka nedohoní.“

Představení s medvědem se těšilo obrovskému zájmu venkovského i městského obecnstva.

K oblíbeným scénám loutkového divadla patřila scénka o starých hrobařích nebo scénka s lékařem. Obě se provozovaly samostatně, ale později se staly součástí loutkové komedie o Petruškově a dalších lidových dramatech.

K satiricky nejostřejším se řadí komická scénka o bojarovi (snad vznikla ve 40. — 60. letech 17. století), kterému se přicházejí klanět prosebníci. Bojar je nadutý a tlustý a vyhání je. Ale prosebníci se nedají odbýt. Dvorní vtáhnou dva othraci a honí tlustocha. Totéž se stane kupci — ti dva ho pronásledují s holemi. Nakonec seberou peníze a zámíří do „carské krčmy.“ Představení končilo výzvou do publika: „Hej vy, kupci bohatci a bojaři nenasytové! Přineste sladkou medovinu, navaňte sladkého piva, otevřte dveře dokořán a přijměte hosty, bosé a othrané, přijměte chudinu!“

K nejstarším „velkým“ formám náleží populární loutková komedie o Petruškově. Obvykle ji provozovali skomorochové. Hra má celou řadu verzí. Nejčastěji byla tato: Petruška přichází s písničkou pozdravit diváky (obvykle měl na sobě pestrý kostým a na hlavě čepičku). Oznámi, že se chce oženit, a vychvaluje přednosti své nevěsty a její věno. Na jeho zavolání přichází nevěsta, chromá, šilhavá, a Petruška se s ní pustí do tance. Pak Petruška projeví přání koupit koně. Přijde cikán a vychvaluje své zboží. Petruška nedá cikánovi peníze, ale vyplatí ho holi a vsedne na koně, ale spadne. Stěná a volá doktora. Přichází doktor, představí se, ale pak se rozlobí na pacienta proto, že mu Petruška nedokáže ukázat, kde vlastně ho bolí. Petruška doktorovi nařeže a vyžene ho. Často následovala ještě další scénka — s vojákem, který učil Petrušku vojenským postojům a povelům. Scénka byla založená na nedorozumění a slovní komice. V závěru čert odnáší Petrušku do pekla za všechno, co natropil. Přesto závěr nepůsobí smutně — Petruška se obvykle loučí s diváky a slibuje, že se uvidí při příštím představení (analogie Petrušky s našim Kašpárkem, Kasperlem a dalšími je nasnadě). Motivy z komedie o Petruškově byly později mnohokrát využity — vzpomeňme na Blokovu Jarmareční frašku nebo na Stravinského Petrušku.

ALENA MORÁVKOVÁ

VŠICHNI TĚMĚŘ JSOU
PRO ZACHOVÁNÍ TRADICE
JIRÁSKOVA HRONOVA, ALE

Jaká je vlastně tradice JH?

Mladá fronta k recenzi na letošní JH přidala „Jiráskův Hronov v šedesáti do důchodu!“ Nevím, zda do důchodu, nezdá se mi to nutné, i když právě šedesátý ročník se představil dost skleroticky. Chtěl bych se tu z řady důvodů zamyslet nad tím, jaká že je vlastně tradice této přehlídky, která dosáhla až k nároku na důchod. Neboť kdekdo se během přehlídky před ní i po ní domáhal tradice JH, chválil ji, zaklínal se jí, požadoval její uchování a pokračování v ní. S tím bylo jedním dechem vysloveno mnoho spíše pochvalných slov na minulé Jiráskovy Hronovy, jakož i sřízavých kritik na jejich totalitní deformace. Takže je snad na místě klást si otázku, o jaké tradici tu vlastně kdo mluví.

Nelze podle mého soudu porozumět přístupům Hronovských (zejména těch starších) k samé podstatě JH, neohlédneme-li se dostatečně za jeho počátky. Kult „Mistra“ byl v Hronově svého času skutečně až neuvěřitelný. Jirásek, který se v Hronově nejen narodil, ale který v něm od roku 1914 do své smrti v roce 1930 žil, byl pro toto tehdy čtyřtisícové městečko pýchou, národním spisovatelem veřejně slaveným a odrážejícím odlesk této slávy i na jeho „Padolí“. V roce 1921 mu například byl v jeho bydlišti k 70. narozeninám vzdán „slavný hold“ za přítomnosti zástupců vlády, parlamentu, vědy a umění — a jak uvádějí dobové prameny — na sto (!) tisíc osob přišlo Mistra pozdravit. Ostatně na jeho počest bylo rozhodnuto postavit i Jiráskovo divadlo.

Hned po otevření divadla vznikla myšlenka pořádat tu každoročně přehlídku ochotnického divadla, a to jednak jako oslavu Mistra, jednak jako svazovou přehlídku nejlepších spolků Ústřední matice divadelních ochotníků českých (Soubory Svazu dělnických divadelních ochotníků československých se přehlídek nezúčastnily). Představa, že jde především o „Jiráskovy oslavy“ zůstala zafixována v myslích hronovských občanů a jako „oslavy“ označují přehlídku dnes i mladí, kteří přitom k Mistrovi už žádný hlubší vztah nemají. Takže to je jedna tradice — a přes všechny další je třeba ji brát v úvahu, pokud nemá jít JH skutečně do důchodu. Bohužel tato tradice měla i své negativní stránky — např. neustálé tlaky (nejdříve Hronovských, posléze i představitelů režimu) na povin-

nost sehnat někde nějakou hru Aloise Jiráska — vem kde vem.

V prvních osmi ročnících, tj. do roku 1938, to konec konců nebyl problém — v prvním ročníku se hrál jen Jirásek, v dalších vždy také Jirásek vedle Stroupežnického, Šamberka, Šuberta, Mahena, Zeyera, Šrámka, Šaldy, Dyka aj.; byla tu v roce 1938 i Čapková Matka.

Za okupace zprvu tato tradice pokračovala, od roku 1942 se ale JH již nesměl oficiálně konat a hronovští alespoň onu tradici různě nahrazovali. Po osvobození byla snaha pokračovat v prezentaci české dramatiky, objevují se však i Tajovský, Gorkij, Przybyszewski, Gogol. V roce 1948 ale již končí ta první tradice oslav a svazové přehlídky. Od roku 1949 a zvláště po tzv. Soběslavském plánu (1950) dostala přehlídka výrazně „osvětový“ charakter a bylo jí určeno poslání pomáhat v uskutečňování tzv. kulturní revoluce. Mistrovi to neublížilo, byl oblíbeným autorem Zdeňka Nejedlého. Vedle klasického repertoáru se tu ale objevují např. Cachův „D 70 nevyjíždí“ a „Duchcovský viadukt“, dále „Parta brusiče Karhana“, „Kremelský orloj“, dramatizace Makarenkova „Začínáme žít“, Zápatockého „Vstanou noví bojovníci“ apod.

Neprofesionální divadelníky se ale většinou nikde nepodařilo dovést jen k „osvětové dramatice“. A tak i v padesátých letech se na JH hrají také Čapkův „Loupežník“, Ibsenova „Nora“, Drdovy „Hrátky s čertem“, Lope de Vegovy „Vzbouření na vsi“, Gorkého „Děti slunce“, Kubátové „Jak přišla basa do nebe“, Shawův „Pygmalion“, Balada z hadrů V + W, Čechovův „Racek“, Aškenazyho „Ukradený měsíc“, dramatizace Maupasantovy „Kuličky“ aj.

Šedesátá léta znamenají ústup politických tlaků a tedy i plakátových inscenací. Hrají se i Dürrenmattovi „Fyzikové“, Majakovského „Sprcha“ a ve stejném roce (1964) Havlova „Zahradní slavnost“, hry Mrozkovy, Macchiaveliho, Ionescova, Smočkova, Jarryho, Masopustní hry Hanse Sachse atd. Tahle tradice šedesátých let vydržela až do roku 1971.

Potom přichází tradice deseti let normalizačního tápání: normalizacechtiví šéfové na ÚV a na ministerstvu kultury se domáhají angažovaných her, ale ta-

kové ostatně ani nejsou, ani se je nikdo nechystá hrát. Tedy téměř nikdo. Vstupu Traplových slátanin, na které autor nabyt několik ambiciózních souborů slibem účasti na JH, se podařilo při výběru zamezit, ačkoli to znamenalo čelit mnohým intervencím. Sedmdesátá léta ostatně byla — řečeno podle Marxe — už jen fraškovitou reprízou diktatury let padesátých. A tak se tu vedle klasiků a Jílka, Soloviče, Zahradníka hraje také Déryho a Posův „Festival“, Vasiljevova „A jitra jsou zde tichá“, Broszkiewiczův „Konec knihy VI“, Šukšinovy „Charaktery“, Feldekův „Jánošík podle Vivaldiho“, Mittovo „Svíť, svíť, má hvězdo“ aj.

Tradice osmdesátých let se rozvíjela zvolna a těžce. Rozovského dramatizace Tolstého „Příběhu koně“ byla událostí roku 1982, Vančurova a Zborníkova „Markéta“ a „Adam stvořitel“ bratří Čapků roku 1983, „Matka Kuráz“ ze Zelenče a z Ústí zazněla výkřikem v roce 1984. Zborníkovo „Vyber si synku“ a Shakespeareovo-Klapkovo „Jak se vám líbí, jak se vám líbí“ tu byly v roce 1985 — a dál si už snad vzpomenete sami. To byly inscenace, které tehdy Hronovu záviděli profesionálové — pro odvahu a pro impulsy divadlu vůbec.

Nevím, jak to bylo v těch předcházejících tradicích, ale té poslední jsem mohl nahlédnout do zákulisí, mj. i jako předseda několika ročníků programové rady JH. Součástí této tradice také bylo, že podle statutu JH sice programová rada sestavovala z návrhů krajů návrh programu JH, ale ten podléhal ještě schválení vyhlášovatele, tj. ministerstva kultury, jmenovitě ředitele odboru Dr. Kohouta. A ten se zase radil na ÚV, takže to schvalování trvalo obvykle měsíce. Přitom nikdo z ministerstva inscenace neviděl, rozhodovalo se podle jmen autorů, nanejvýše podle textů. Poprvé jsem se s tím setkal v roce 1984, kdy programová rada vybrala mj. vítěze Jihomoravské přehlídky, soubor z Blanská se Suchého „Elektrickou pumou“. Suchý byl však „nevhodný autor“, a tak nám do ústavu přišel osobně vynadat sám zástupce vedoucího oddělení kultury ÚV KSČ J. Pernica. Požadoval, aby dramaturgie JH byla něco jako panelová dramaturgie pro Národní divadlo — česká a slovenská klasika, ruská klasika, možná i nějaký světový (hodný) klasik, sovětská a naše angažovaná hra. Pokusili jsme se mu vysvětlit, že je to

Setkání starých struktur v roce 1952



nesmysl, že prostě nelze vybrat soubory, rozdat jim hry, zaplatit profesionální režiséry a sestavit z toho přehlídku, že by pak JH úplně ztratil smysl a výsledkem by byl paskvil. Jaksi jsme se navzájem nepochopili a rozešli jsme se, aniž bychom si „vyměnili názory“. Je třeba ocenit, že se nám nic nestalo, nicméně přehlídka zůstala pod bedlivým dohledem. Mimořádně se to projevilo v roce 1986, kdy dr. Kohout vyřadil z návrhu programu tři hry — Nestroyovu „Hostinu kanibalů“, Léblovu „Polepšovnu“ a Kafkovu-Bednářkovu „Premenu“. Nepomohly žádné rozbor, jednání, záruky prof. Laurina, který byl šéfem výběrové poroty.

Tehdy to novináři velmi rozmazali, což do jisté míry pomohlo. Celkem pozitivně zasáhl i tehdejší ministr kultury dr. Klusák. Ale bylo ještě nutno uspořádat oborovou konferenci o amatérském divadle a za pomoci různých, tehdy uznávaných, sentencí z ní vytvořit kruhovou obranu neprofesionálního divadelnictví.

V roce 1988 se pak poprvé podařil pokus o novou tradici: překročit rámec prostého výběru na činoherní přehlídku a vykročit k metě vrcholné divadelní žatvy. Objevily se tu poprvé přední inscenace ze Srámkova Písku, Kaplického divadelního léta, Loutkářské Chrudimi, Wolkrova Prostějova aj. a výrazně pozvedly celkovou úroveň Jiráskova Hronova. Toto pojetí JH pak kupodivu prošlo i v tehdejší vedení ministerstva kultury, kde navíc byl schválen i náš — po léta opakovaný — návrh, aby totiž návrhy z krajů postupovaly na JH bez dalšího prověřování. Domnívali jsme se, že je téměř vyhráno, vždyť nám takto prošla i Pitínského „Matka“... Leč: Majakovského „Příliš horká lázeň“ z Blanska vytočila vedoucího tajemníka krajského výboru KSČ Lišku do nepříčetnosti, další krajští a okresní funkcionáři se pak předháněli v projevech rozličnosti, náměstek ministra kultury zesinal; zažil jsem za ta léta dost, ale něco podobného nepamatuji. Následné sankce už skončily listopadem... takže tohle je také součást tradice.

Promítneme-li si ze všech tradic JH to pozitivní, zůstává snad především neutuchající snaha amatérů hledat a občas i nacházet divadelní vyjádření současného života — ale jistě i společenská setkávání se ne sice úplně stejných lidí, ale přece jen lidí s oborově obdobnými zájmy.

Nechci úvahu o tradici JH zastřít na závěr růžovým oparem bezbřehého optimismu. Po zhlédnutí letošního závěrečného Jiráskova Pana Johaneše jsem si potvrdil, že tu zejména v posledních letech zdaleka nešlo jen o politickou dimenzi obsahu JH, protože třeba právě takovýto Johaneš by nepochybně souduhu Lišku ponechal zcela v klidu; protože tu zřejmě jde také o názor na poslání divadla a na způsoby jeho realizace; o to, jestli Jiráskův Hronov bude jen Mistrovými oslavami nebo široce založenou divadelní žatvou, k jejímuž uskutečnění Hronovští dobrovolně přispějí. Součástí nové tradice přehlídky skutečně národní nemůže být ale rozhodně netolerantnost k názorům těch, kdo dělají divadlo jinak.

ZDENĚK JÍROVÝ

Ústav je zrušen, ať žije...?

Chci se pokusit o zamyšlení nad zrušeným Ústavem pro kulturně výchovnou činnost a jeho nástupnickou organizací. Zamyšlení, ztížené faktem, že jako pracovnice ústavu nemohu být zcela objektivní a nezaújatá. Navíc chovám i obavu, aby se s onou vaničkou nevyšlo i dítě.

Domnívám se, že samotný akt zrušení ústavu byl pouze otázkou času. Tato instituce byla kolosem na hliněných nohách a stále méně byla schopna pracovat jako jeden celek. Uvnitř ústavu totiž přestávala fungovat koordinace a zcela se vytratil smysl pro podstatu, tj. např. zmizel rozdíl mezi útvary z hlediska poslání ústavu hlavními a těmi, které pro ně vytvářejí servis. Na jedné straně klesal počet odborných pracovníků divadelního oddělení a došlo k nesmyslné kumulaci funkcí, na druhé straně se rozrůstal správní aparát, oddělení mezinárodních styků a další. Není něco v pořádku, jestliže počet vzdělávacích akcí divadelního oddělení převyšuje plán činnosti vzdělávacího střediska, limitovaný normohodinami pedagogických vedoucích.

Hlavním důvodem, proč ústav nebyl jedním celkem, je skutečnost, že normalizačním opatřením ministerstva kultury byly spojeny dvě dosud samostatné instituce s rozdílným adresátem a z toho vyplývajícími neslučitelnými metodami práce. Osvětový ústav, následovník někdejšího Masarykova lidovévýchovného ústavu, s nímž však už neměl nic společného, se obrátil k zařízením, k národním výborům, tedy k profesionálnímu aparátu. Předmětem jeho práce byla celá oblast kulturně výchovné činnosti. Ústřední dům lidové umělecké tvorivosti, v němž ke konci šedesátých let vznikla velmi moderní koncepce zájmové umělecké činnosti (stát se zde neobjevuje jako nařizovatel, ale jako ochránce), se obrátil především k hnutí neprofesionálního umění. Spojením ztratila tato oblast řadu možností. V opakujících se vlnách museli pracovníci útvaru ZUC obhajovat specifiku své práce a často i zatajovat své odborné schopnosti lektorů, autorů a podobně. Jen tak se mohlo stát, že progresivní koncepce dramatické tvorby Evy Machkové, která se teprve nyní začíná postupně realizovat, vznikla stranou pozornosti vedení ústavu i ministerstva kultury. Jak ústav ocenil, že v jeho řadách pracují uznávaní odborníci, mj. autoři učebnic (Eva Machková, dr. Srámková)? Odpověď — nijak. Patrně si vedení ústavu vůbec nepovšimlo.

Obě části ústavu se však prokazatelně chovaly odlišně i v ideologické oblasti. Osvětová část byla především nositelem trendu ideologizace obsahu kulturně výchovné činnosti. V třilétých rychlokurších zde na počátku sedmdesátých let získala vzdělání řada nových ředitelů kulturně výchovných zařízení. Samotné pojetí kulturně výchovné činnosti se stále více vzdalovalo od podstaty, tj. od zájmů lidí. Útvar ZUC se v této době (samozřejmě v různé míře) učil tancovat mezi vejci, tj. mezi ministerstvem, ÚV KSČ a jeho oddělením kultury,

krajskými a okresními stranickými aparáty a mezi hnutím, v němž se amatérské divadlo stále silněji bránilo smíření s realitou všedního dne. Pracovníci divadelního oddělení museli umět vysvětlit obsah hry, aniž by byla zakázána, museli vědět, že zařazení některých autorů a jejich nikoliv jen dramatických děl (problémy kolem Seiferta, Halase apod.) riskují existenci. Relativní svobodomyšlnost Srámkova Písku, tak ostře kontrastující s hlídáním Jiráskovým Hronovem (s výjimkou roku 1989, který také skončil dobře známým tzv. Liškovým skandálem), nevyplývala pouze z revolučnosti a nekompromisnosti mladého divadla. Stála jeho organizátory i odborný aktiv mnoho nervů, například když dr. Srámková byla povolána k výsledku na StB v Šumperku v průběhu Dílny SP v roce 1989. Pracovníci divadelního oddělení se snažili především pomáhat jednotlivým inscenacím. AMERIKA Ochotnického kroužku, která způsobila skandál už na krajské přehlídce, i loňský boj kolem Majakovského a Metry Blansko, boj, v němž však soubor, jeho zřizovatel, metodická KKS dr. Suchomelová i divadelní oddělení ústavu zoufale prohrávali, mohou sloužit jako příklady za jiné. Nemám v úmyslu vydávat divadelní oddělení za disidentickou organizaci. Nebyla by to pravda. Chci pouze poukázat na to, že věci byly složitější, než se nám teď zdá; a že když měřit trest, tak spravedlivý. Domnívám se, že největší devizou útvaru ZUC normalizačního období je to, že zabránil, aby došlo k řidičským slozkami zamýšlenému návratu k direktivním metodám řízení neprofesionálního umění padesátých let.

Amatérští divadelníci mnohokrát v období po listopadové revoluci zřetelně formulovali svou potřebu odborné péče. Tu by jim ve formě nabídky, inspirace, konfrontace, informací měla nabídnout nástupnická organizace. Měla by být budovaná na co nejtěsnějším kontaktu s hnutím. Domnívám se, že by měla vzniknout jakási Matice uměleckých zájmů jako souhrn nejružnějších aktivit a subjektů, působících v celé oblasti neprofesionálního umění. Tento orgán by měl bezprostředně ovlivňovat činnost organizace a posuzovat její výsledky. Mezi státem a zájmovými organizacemi musí dojít k dělbě práce s vědomím, že státu půjde především o kvalitu a celek, zájmovým organizacím zejména o realizaci zájmů svých členů. Prostor musí dostat i mladé divadlo, které patrně nebude mít chuť vstupovat do zájmových organizací stávajících či zakládajících vlastní. Prostor musí dostat i formy svou podstatou ne kolektivní (např. umělecký přednes). Klíčovou otázkou je péče o rozvoj uměleckých aktivit dětí a mládeže. Zde by nová organizace měla vystupovat jednak jako koordinátor, jednak jako organizátor. Není podstatné, kdo bude pořadatelem přehlídek a festivalů. Za podstatné pokládám, o čem budou, kdo je bude platit. Nemyslím si, že stát pouze místo bývalému ústavu dá finanční prostředky zájmovým organizacím. Patrně bude podporovat pouze smysluplné projekty, jejichž realizace bude ve společenském zájmu bez ohledu na to, zda je jejich autorem státní organizace nebo spolek. Tak je tomu ve všech kulturně vyspělých státech. Nová organizace bude tedy muset spolu se všemi partnery i v dalších resortech (např. školství) hledat své místo, aby naplnila potřebu odborné péče, po níž amatérští divadelníci volají.

LENKA LÁZNOVSKÁ

Šedesátý - a co dál...? (2)

Tato uvažování o všem možném mají svou nevýhodu v okamžiku, kdy jimi — byť sebevolněji — prostupuje nějaké společné téma, které překračuje z jednoho pokračování do druhého. Neboť — zcela přirozeně a logicky — je to téma zapomenuto, přehlášeno mnoha jinými čtenářskými zážitky, a když se opět vynoří v novém čísle AS — kdo je tak pilný čtenář, aby si opět nalistoval to, co bylo předtím? A tak mně dovozte, abych připomněl, že v tom předešlém Zastavení, jež bylo inspirováno šedesátým Jiráskovým Hronovem, jsem se dotkl především v souvislosti s inscenací Witkiewiczovy Vodní slípkou jistého divadelního proudu, jenž se vymyká — řekněme to pro stručnost tak — tradičním principům vnímání divadla.

Kdybych teď měl tyto odlišné principy shrnout, řekl bych, že se soustřeďují na paralely, podobnosti a souvislosti vztahů v nejrůznějších a vzdálených rovinách a před pojmovou formulací dávají přednost obraznému myšlení. Nezájímá je analýza, ale celostně uchopení problému; nechťejí nazírat svět a člověka v časové posloupnosti, ale synchronně — a tím nahrazují kauzalnost. Zcela konkrétně: Na jubilejním Hronově se opět představil divadelní soubor DISK z Trnavy, který jsme viděli už před dvěma lety s inscenací A čo, která si tehdy odvezla jednu z hlavních cen. Představení nazvané TANAP po těch dvou letech pokračovalo v metodě, již důrazně předvedlo A čo a která ve všech manifestech a projevech jeho praktických i teoretických tvůrců (B. Uhlár, M. Karásek) nese název dekompozice stavby divadelního díla. Což umožňuje uvádět do vazeby a souvztáhnosti zcela rozdílné a sobě nepodobné situace, události, styly, postupy, a tak právě synchronně — to jest nečím, co se děje současně v jednom čase a prostoru, jímž je představení — vytvářet celistvý obraz určité skutečnosti. Je jenom zákonitě, stala-li se synchronnost jedním a základním prostředkem zobrazení a sdělení (tedy tvorby významů a jejich smyslů i způsobem vnímání), musela potom být odmítnuta jakákoliv fabule a jakýkoliv příběh. To znamená kauzalita příčin a následků, jež po sobě jdou v čase a jež fabule a

příběh organizují. Pripustíme-li, že fabule a příběh jsou v tomto pojetí jedním z hlavních principů, jež uspořádávají drama, pak samozřejmě pro tuto divadelní tvorbu musí být drama mrtvé. Nastupuje pouze bezprostřední komunikační vztah mezi jevištěm a divákem. Nebo ještě jinak: všechno, co na jevišti chce existovat i být vnímáno jako jevomeň prožívaného světa, jenž není vysvětlován jako průsečík mnohonásobných kauzalit (biologických, psychologických a sociologických atd., atd.), ale zprůměrněn jako společná zkušenost totální povahy.

Tohle — obávám se — se daleko lépe formuluje jako program či poslédze jako kýžený záměr, jenž se dá v inscenaci vytyčit pozorným divákem — kritikem, než se to realizuje ve vlastním výsledku. Sestupme proto nyní o něco níže z výšin teoretických a řekněme si prakticky, že pro divadlo tohle objevování prožívaného světa a společné zkušenosti znamená především využití a použití jeho jedinečných, konkrétních, reálných materiálů v jejich bezprostřednosti smyslového jevu, jež není pojmově označována. Divadlo tu má samozřejmě ohromnou výhodu. Tyhle materiály může používat bez jakékoliv omezení a hereckou akcí je uvádět do libovolných souvislostí významových, z nichž se rodí nový nečekaný smysl. Herecká akce má v tomto duchu vždycky charakter oznamení — způsobuje, že adresát (divák) je jí zaměřen na to, co má být proponovaným obsahem sdělení. A jak víme, herecká akce může tuto funkci plnit znamenitě i beze slov — v rovině nonverbální. Neboli: může se už ze své nejvlastnější podstaty vyhnout pojmové abstrakci a zůstat jen a jen u bezprostředně uchopeného jevu, jenž usiluje být jádrem obrazu, symbolizace. Tuším, že nějak takto pochopil smysl své inscenace Zlý duch i metody, již byla tvořena, divadelní soubor Jana Palárika z Čadce, když v programu JH (Slovo o hře-inscenaci) hovoří o „divadle minimálněslovné poezie“, v němž má jít hlavně o „poezii situace, akce, obrazu a jejich souvislosti“. Tedy stejný zdroj a pramen divadla, o němž je tu stále řeč.

Jenže — tímto způsobem začal tento divadelní kolektiv vyprávět fabuli, tvořit onu kauzální a časovou řadu příčin a následků. Slovo vyprávění tu má svůj enormní význam. Poukazuje totiž k tomu, že slovo je v divadle nejenom proto, aby herci mluvili, ale také proto, že mu ze své podstaty jako určitý materiál určité povahy dodává neméně určité uspořádání. A specifické uspořádání uměleckého díla — v našem případě díla divadelního — je nositelem všech jeho funkcí; zajistí je i společenské. A jestliže se inscenace v tomto směru opírá o vyprávění, fabuli a její kauzalitu, jestliže tohle je jejím ústředním momentem uspořádání, pak ona touha po obraznosti situace, akce, po „minimálněslovné poezii“ je torpedována přinejmenším tím, že divák onen proponovaný obsah oznamení dolože především z kauzálních souvislostí fabule — proč se něco stalo, jaký to mělo následek a co zase tento následek vyvolal dále, čeho byl příčinou. V tom okamžiku už nutně slovně formuluje jednotlivá svá poznání, analyzuje jednotlivé části inscenace, verbalizuje a tak vlastně uniká z onoho zažitého

světa společné zkušenosti, jehož podstatou je synchronnost celistvosti.

To ovšem nic nemění na tom, že ten šedesátý, jubilejní Hronov trvale jistou svou částí — nikoliv kvalitativně i kvantitativně zanedbatelnou — úporně a trvale signalizoval, že české i slovenské — federální — amatérské divadlo v této rovině cítí svou šanci. Šanci, která za jistých okolností může být krajně významnou odpovědí na otázku, jaké budou další osudy divadla vůbec. Nicméně ponechme zatím toto zobecnění či pokus o něj stranou a věnujme se problému, jak už dnes tato šance nabývá konkrétních podob v inscenačních postupech a výsledcích.

A v tomto kontextu nemohu pominout představení, jež se jmenuje MARX INTERNATIONAL a s nímž přijel polský soubor Teatr im. Majora Szmausa z Českého Těšína. Tenhle sympatický kolektiv jsme už před nějakou dobou také na Hronově viděli a od té doby se nemohu zbavit pocitu, že jejich přirozená divadelní hravost nepostrádá rysy recese, mystifikace a někdy až blasfémie — přinejmenším v tom, že se sami tvůrci srdečně a upřímně baví tím, co všechno diváci hledají za smysl v tom, co jim předvádějí. A dokonce mu záměrně nabízejí možnosti, aby sám sebe mystifikoval. Vždyť už název MARX INTERNATIONAL nabízí množství různých výkladů, i když po zhlédnutí představení bych jej nejspíš vztahoval k bratřím Marxům a jejich klanství a to slovo International bych asi nejspíše odvozoval ze známého označení hotelů třídy super deluxe. Je to předešlé vskutku klauniáda. Čtyři ztroskotané existence sedí v jakémsi prostoru, pro který bychom nejspíše mohli použít neutrální pojem „pohostinství“. Na počátku představení dlouho, nadšeně a přitom zoufale zírají nehnutě na to, jak se jim z lahve zavěšené u stropu pomalu, kapka za kapkou, naplňují jejich pohárky rumem. Tohle se ostatně prolíná celou situací, tohle čekání i rituál. A tyhle čtyři — mohu snad říci maskou i oděním vagabundy — obsluhuje perfektně bílé oděný kuchař, jenž ani v gestech a dovedně profesorní obratnosti nepostrádá perfektnost zaměstnance prvotřídního hotelu. Leč: ať pro své hosty připravuje jakékoliv jídlo — to se děje před našima očima na jevišti — tak vždycky se mu jakýkoliv slibný materiál promění v provázek. A totéž se děje i těm, kdo čekají na jeho výrobky. Mohou dělat cokoliv — smrkat či jít na malou stranu — vždycky je z toho provázek. Ten princip se dá brzy pochopit, ale protože jsou to gagy přesně provedené a vymyšlené, tak se vždycky pobavíte, vždycky vás to zaujme. Alespoň mně se to vždycky stalo. Ale pozor: na diskusi o tomto představení jsem se setkal s prudkým nesouhlasem, jenž je nepřijatelný, protože odmítl jeho celistvost jako obraz světa nesmyslnosti, jenž prostě a priori odsuzuje jakoukoliv činnost člověka k absurditě, ke zmaru.

Odvolávám se záměrně na tento kritický soud, protože asi nejlépe vystihuje to, co jsem se snažil v této úvaze ukázat. Totiž to, že divadelní situace není předmětem analýzy částí a jejich propojení, ale právě oním spolužitím jisté celistvé skutečnosti, do níž se promítá

životní zkušenost. Neboť z onoho stružného popisu, jež jsem učinil na začátku, nemohu než dojít k tomu, že MARX INTERNATIONAL je vtip, který je klaunským gagy rozveden. Ostatně: jestliže oni čtyři hosté unisono nakonec prosloví jedinou větu o tom, že z kuchaře nikdy kuchař nebude, pak to svědčí o tom, že pointa se pohybuje rovněž na úrovni vtipu. Ale — vtip, jak říká už Aristoteles, je také metaforickým řešením něčeho, co usnadňuje pochopení čehosi složitějšího, nesnadnějšího. A jakmile všechny ty klaunské vtipy i závěrečnou pointu pochopíme v oné synchronní komplexnosti, celistvosti, pak není už těžké dojít k obrazu absurdity lidského konání a činění. A smích mrzne na rtech. Nevím — vzhledem k tomu, co jsem řekl na počátku o tomto souboru — jestli to zrovna takhle zamýšlel. Ale rozhodně to udělal. A jaksi — možná bezděčně — nabídl na šedesátém Jiráskově Hronově nejlepší a nejpodnětější zamýšlení o tomto druhu divadla.

JAN ČÍSAŘ

Leodova prvního velkého evropského turné, do naší země přicestoval již se zkušenostmi z vystupování v Jugoslávii a Švýcarsku. Pro své turné si připravil sólovou performance Okamžik úžasu, která se nejspíše vystoupení od vystoupení podstatně mění. Rozdíl je jistě, vystupuje-li umělec několik hodin v ulicích Bělehradu (v Československu plánoval vystoupení v plenéru v Pardubicích), nebo účinkuje-li v komorním prostředí malého sálu, tak jak jsem měl možnost zhlédnout zahajovací zhruba půlhodinovou MacLeodovu kreaci v Plzni, kde byl hostem v divadle Dialog.

MacLeodův projev se v tomto případě (a v tomto prostředí) více blíží produkci divadelní s akcentovanými výtvarnými prvky, aniž by „scénografie“ (píši raději v uvozovkách) byla jednoznačně dominantní. Scott MacLeod je zřejmě vynávající první rané performanční vlny, zabývající se konfrontací jedince s mocí pokazené civilizace. Později se umělci pomocí performance snažili spíše o uvědomování si super-individuální zkušenosti času a nastolení intuitivního rámce, v němž se může odehrát existenciální osvícení — soudě podle kusých zpráv a recenzí v našem tisku, především v Jazzbulletinu č. 26.

Scott MacLeod působil souvislým pásmem jednotlivých výjevů ponejvíce na rozum vnímatelů, nutil je dešifrovat podtexty a symboliku svého konání spíše, než aby uvolnil divákovu vědomí k převážně emotivnímu vnímání. Nastoupil na scénu nalíčen červeně a bíle s vertikálním dělením, s omotanou částí hlavy dlouhým neprůhledným fáčem, zakrývajícím obě oči. Doklopýtal na jeviště s rukama svázanými motouzem a s tímž motouzem převázaným otlučeným kufrem větších rozměrů. Postupně s pomocí diváků (a nože) se z provazového sevření osvobodil. Posléze stále zcela bezbranný, vysvěcen do naha, lezl po čtyřech dokola stolu, aby vždy na stejném místě zasténal (zajímavé je, že tento a ještě několik dalších momentů produkce se staly podnětem k mírnému, avšak dobře slyšitelnému obveselení části publika), načež se výtvarně efektně potrápil poléváním svých zad tekutým voskem od svazku červených hořících svíček. Pak si oblékl ošuntělé šaty a začal navazovat už cílevědomější kontakt s publikem. UVědomil si sebe sama a odstraněním fáče dospěl k prohlédnutí a dokonce vzrušivému dialogu červené poloviny těla s bílou, vrcholící zápasem se sebou samým. Tento zápas je přerušován dvěma diváky (dvoji zaklepání klady) po zřejmě předchozí domluvě s umělcem. To považují v celkové stavbě vystoupení za moment značně problematický. Snaží-li se umělec přimět během představení některé diváky ke spontánní spolupráci, vnučí obecnostu předem domluvené akce nutně pochyby, nejde-li i v ostatních případech divácké aktivity o podvod. Stále si jistější osobnost v dalším průběhu večera odřezává různé



Scott MacLeod foto LADISLAV W. VYSKOCIL

Performance made in USA

Umělecké vyjadřování formou performance na našem písečku (natož pak v Pisku!) ještě nezdomácnělo. Nejen že je proto obtížné takovouto uměleckou kategorií hodnotit, problematické je už i jen rozhodnout se, co tímto módním termínem pojmenovat a co do takto pojmenovaného fenoménu vlastně zařadit. Performance nespadla ani dnes ani včera z nebe.. Už nejméně tři desítky let svým způsobem příbuzné a vzájemně se překrývající usilování nazýváme jednou happenningem, jindy akcionismem, living artem, případně body artem, v poslední době nejčastěji performancí. Naše luhy a háje jsou v tomto ohledu přece jenom přehlednější než houštiny a džungle zahraniční, přesto si nejsem jist, jak nejpřesněji pojmenovat akce Vladimíra Boudníka, Milana Knížáka, Petra Štembery či produkce divadla Kolotoč, které jsou (či byly) v našich podmínkách z poměří výtvarného umění a veřejného vystupování zatím nejvýraznější.

V srpnu navštívil na 12 dní Československo sanfranciský spisovatel, básník, kritik a avantgardní dramatický umělec Scott MacLeod, aby na 8 místech naší republiky předvedl, co si on představuje pod pojmem sólová performance. Československé zastavení bylo součástí Mac-

na scéně zavěšené předměty s nějakou omezující funkcí (respirátor, náhubek, šátek apod.), postupně si je upevňuje na obličej, aby je pak po jakémsi hypnotizování stiskem ruky předávala jednotlivým divákům, přivedeným za tím účelem z hlediště na jeviště. Zde zarazilo, že se mezi těmito diváky objevili i oni dva výše zmiňovaní „domluvení diváci“. Celá performance pak vyvrcholila obarvením vlasů, odličováním barevného líčení obličeje a očistným dlouhotrvajícím ponořením hlavy do nádoby s vodou.

Nepochybuji, že se tento druh umění, spojující v sobě stylizovaný jevištní projev s prvky výtvarnými, v budoucnu i na našich jevištích či v jiných prostorech více zabydlí. Zájem diváků o dovedenou exkluzivitu byl mimořádný, sálek divadla Dialog praskal ve švech, nebylo si kam sednout. Na druhé straně bude asi takovéto vyjadřování vždy jen bonbónkem, který by při nedostatku soli přestal brzy chutnat. Sám MacLeod sdělil, že v San Franciscu, městě nepoměrně větším, je pro něho únosné uvádět performanci zhruba jedenkrát za měsíc při účasti srovnatelné s plzeňskou (cca 100 diváků).

Těžko ovšem posoudit, jak dalece je první sanfranciská vlaštovka z exotických krajín performance reprezentativní. K tomu nám chybí možnost srovnávání. Pochybnosti vyslovuji nejen proto, že vstřícné plzeňské obecnost bylo spíše jen nezvykle pošimráno, místo aby bylo silně emotivně vzrušeno. Spíše mně jde o to, že MacLeodovo vystoupení nijak výrazně nepřekročilo tradiční estetické vazby a klasifikace jako je pantomima a divadlo, nenastolilo novou estetiku, odstraňující hranice mezi životem a uměním.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Doplněk k čítance 3

Být velký, slavný, šťastný, tvořit, mít,
být bojovník či mluvčí národa.
Toť byly hvězdy, jež v sny mládí svítí
v dnech kouzelných, kdy zítřek všechno dá.
Tak jako tehdy den se připozdívá,
zírám jako tehdy hvězdy záříci.
Z těch hrdých tužeb jediná mi zbývá:
bez hanby jíti pražskou ulici.

Autorem těchto veršů je další velký český básník — klasik Viktor Dyk. Pokusím se v tomto článku vyvést básníka z jeho pochyb a dokázat čtenáři, že Viktor Dyk by mohl chodit pražskými ulicemi bez hanby ještě dnes na rozdíl od některých „básníků“ současníků, kteří mezi námi chodí maximálně s lehkou nervozitou. Ukázku z Dykova díla jsem uvedl již v úvodním článku tohoto cyklu. Vzhledem k tomu, že jsem rukopis odevzdával v loňském předrevolučním říjnu, napsal jsem, že báseň byla nebezpečně aktuální v éře stagnace. Ale myslím jsem v éře totality a normalizace. A chtěl bych vás dnes přesvědčit, že Dykovy básně zůstávají nebezpečně aktuální i dnes, v éře posttotalitní a postnormalizační.

S Viktorem Dykem jsem se díky čítance seznámil, neboť on tam byl zastoupen vždy. A v té době už vzpomínané gymnasiální, kterou jsme ještě jako studenti v r. 1972 na brigádě likvidovali tak, že jsme ji trnem zbavili plátěné vazby a vytvořili plátěnou a papírovou hromadu sběru, jsem si přečetl nejen tu jeho nejznámější a předchozím režimem zprofanovanou báseň Země mluví, ale také Smutnou píseň vesnického šprýmaře, která ve mně probudila zájem nejen o básníka a jeho dílo, ale vůbec o občanskou lyriku.

Kupředu jdeme, je-li vhodná chvíle,
vhodná-li chvíle, jdeme zase zpět.
Při kterémkoli tak nás vidím díle:
ne zlí, ne dobří. Něco uprostřed.
Vábení věčně vším, co pro nás cizí,
šumařit jdeme v chladný po nás svět.
Na půli cesty tato náhle zmizí.
— Ne sví, ne cizí. Něco uprostřed.
Zvedneme ruku. Potom zase klesne.
Dnes oheň v nás. A zítra zase led.
Hrozí se dnes, a zítra sotva hlesne.
— Ne živí, mrtví ne. Tak něco uprostřed.

Viktor Dyk se narodil o silvestrovské noci 1877 v Šopce u Mělníka. Gymnasium absolvoval v Praze, tady se také účastnil tehdejšího pokrokařského hnutí a začal psát své první verše a dramatické pokusy. V r. 1896 odmaturoval, odbyl si debut jako dramatik (jednoaktovka Pomsta na vinohradském Intimním volném jevišti) a začal publikovat verše v řadě dobových časopisů (Vesna, Niva, Moderní revue aj.). R. 1900 získal absolutorium právnické fakulty, ale právu se nikdy ve své praktické činnosti nevěnoval. Novinařil, psal a angažoval se politicky. Angažoval se především pro vytvoření samostatného českého státu, ačkoli si byl vždy vědom, že vznik a udržení státu v Čechách nějak snadné nebude. Ale on, rytíř Viktor Dyk, stál vždy hrdě a pevně na své metě a bránil ji pevnými a jasnými slovy, která byla mnohdy nad činy.

To bylo. Hrdě kdysi měřil jsem
úspěchy bědné, čestné ztráty.
A nenávisti vzkvetl v srdci mém
květ jedovatý.
To bylo kdysi. Mohu stejné zlo
a stejnou bídu v lidských očích čísti.

Než přehlížím dnes vše, co zhřešilo
bez nenávisti.
Bez nenávisti. Ale coš jak strach,
coš jako úzkost jas vždy znovu kalí.
Ptát musím se: Což jsme my po Čechách
nedozráli?
A svoboda jen jako děcku nůž,
jímž pořeže se, ale neubrání?
A navždy mrtvo v rodné zemi už
lásky vzplání?
Psi rvou se o kost, vlky slyším výt
a Dábel, ten se potměšile směje.
Chtěl bych tu s vámi ještě chvíli být,
neboť zle je.

Od počátku 20. století až do vytvoření samostatného československého státu vládla v Čechách napjatá atmosféra. Ta, která Čechy vlastně nikdy neopustila a kterou důvěrně známe i my. Žabomyši boje mezi politickými stranami, pro něž se zapomíná na věci důležitější... Síť udavačů a konfidentů, na jejichž popud ztrouchnivělé rakouské mocnářství ještě kope... Atmosféra, v níž se leccos říkat nesmí, leccos raději nemůže a leccos se prostě neříká. Viktor Dyk reagoval na tuto atmosféru velice citlivě a dokázal ve svých básních „zachytit i neforemá slova“.

Plíží se večery, plíží se teskna...
Poslední výkřik už ztrácí se v kraji.
Veliké bolesti, veliká hesla
vyvětrávají.
Včera jsme smáli se, včera jsme lhalí,
včera jsme bouřili, včera se bili.
Obzor dnes zatažen: my bychom spali.
A není síly.
Pro něco mlčení, pro něco lítost,
pro sebe posměchy přitřpklé máme.
Proklátě: jak naše zalhána bytost!
Vývětráváme.

Už od počátku Dykovy tvorby (sbírky A porta inferi, 1897, Síla života, 1898) v ní můžeme sledovat dvě základní linie řešící autorův klíčový etický problém, totiž rozpor mezi hledáním (činu, pravdy, člověka), které má naléhavost mravního imperativu a skeptickým vědomím faktické marnosti individuální nadosobní ideje. V první linii své tvorby řeší tento rozpor v obecné poloze, ve vztahu jednotlivce k reálnému světu (Zmoudření Dona Quiota, 1913, Krysař, 1915).

Ty věci naivní, ty věci směšné,
jak krásné jsou !!
Jak krásný blud, když lze jím chápat,
jak krásná cesta, třebaže lze jen tápat
beze hvězd noční tmou!
A jak je krásný sen, jímž nitro hoří
v mráz, sníh a led.
Nezhynem v poušti, neutonem v moři,
nás nepřesvědčí ani nepokoří
šedivý svět.
Ty věci naivní, ty věci směšné,
ale jen vám.
Oh neřekněte: „Zmoudřel. Přišel do let.“
Vždy bude něco těšit, něco bolet.
Vždy něco dám.
A jestli poražen, tož nebudu přec k smutku
mít příčinu.
A jestli padnu, padnu vždycky na štít.
Nebudu čelo nad svým bludem vraštit,
jak zahynu.

Druhá linie, kterou tu přednostně sleduji, se soustřeďuje na problematiku národního života a v postihnutí obecných jevů a souvislostí je nadčasová. Básník je tu ironickým a kritickým glosátorem (Satiry a sarkasmy, 1905, Pohádky z naší vesnice, 1910, Prohrané kampaně, 1914), který ostře komentuje společenské a politické události, prodejnost a bezpáteřnost, pohodlnost a zradu. Dyk stojí vždy důkladně na straně politické akce proti pasivitě, oportunismu a loajálnosti, kterou skvěle zkarikoval v proslulém typu Čehony (Můj přítel Čehona, 1925).

Ohlédnou-li se zpět a na ně vzpomenu si,
jak se mi hnusily, jak dosud se mi hnusí
ty duše blátivé, ty duše jako z těsta,
jež zhněte každý den a zvábí každá cesta.
Té beztvárnosti, jež tvar každý přijme!
A posléz v popředí je vždycky uvidíme,

lidi, jichž charakter je nemít charakter,
přítakovače dne, přísluhovače směřů,
mimikry osudů, již vždy se přizpůsobí,
ty smutné hrdiny přespříliš smutné doby.
Oh, uctívači každé nové modly,
ohlédnu-li se zpět, jak těžko jsme se shodli,
jak těžko bývalo, jak těžko v zemi jest,
kde nikdo nevede a každý dá se vést.

Všímám si u těch klasiků vždycky jejich vztahu k ženám. Autor romantické a vysoce ženské lyricko—epické skladby Milá sedmi loupežníků (1905) byl v tomto vztahu trochu podobný Janu Nerudovi. Oženil se 25. ledna 1928 po sedmadvacetileté známosti se Zdeňkou Hláškovou (1878—1946), prozaičkou, básnířkou, literární a divadelní kritičkou a překladatelkou ze slovinštiny. A ty jeho zamilované básně jsou silně poznamenány autorovým intelektem a racionálností.

Dobrý den! A jestli ranila jsi,
vždy dobrý den!
Mé srdce tiše němým mořem pluje,
mé srdce nelká ani nežaluje
na těžký sen.
Dobrý den! A jestli zítra raníš,
vždy dobrý den!
Snad přijde čas a snad se zhojí jízvy,
kde čekal boj, já nelekal se vyzvy
jsa připraven.
Dobrý den! Leč jestli já tě raním,
tož dobrou noc!
Co tvé je právo, u mne zve se vina
a křivda, kterou ticha připomíná
má čaromoc.
Tož dobrou noc!
Leč marně její rámě se nabízí.
Sen pro ty jen, kdo mrtví nebo šťastní.
Na bolest mohou zapomenout vlastní,
leč nikdy na cizí.

A dá se říci, že to byl do jisté míry tento celoživotní vztah, který se stal Viktoru Dykovi osudným. Doprovázel svou ženu na cestách po tehdejších Spojeném království Srbů, Chorvatů a Slovinců a zemřel předčasně ve věku 54 let 14. 5. 1931 zasažen srdeční mrtvicí při koupání v Jaderském moři u vesnice Lopud v zátoce Šunj. Slavnostní pohřební obřad se konal 20. 5. v Praze a s mrtvým se rozloučili smuteční řečníci Rudolf Medek a Arne Novák. Zemřel politik, který se vždy nekompromisně stavěl za plnou suverenitu českého národa a proti násilným zvratům a revolucím, zejména té bolševické, za což ho neměli rádi levičáci. Neměl ho rád ani Julius Fučík, ale Dyka — básníka si vážil i on. Byl to on, kdo nazval Dykův nekrolog Rytíř Viktor Dyk. Julius Fučík byl totiž komunistou v demokratické společnosti a kulturním člověkem, který nestál o to, aby padaly hlavy, a který nevěděl, že kamarád soudruh Klement Gottwald se už na stínání hlav připravuje. Zemřel básník, který nikdy nepřestal ve svém díle uplatňovat vysoké morální nároky a který znovu a znovu bojoval proti nedostatkům typickým pro českou povahu. O tom sám napsal:

V čas, kdy se obzor mládí otvíral,
cest tisíc vedlo v kraje nedohledné.
Tenkrát sis Olympany dobíral:
„Co psali stokrát, píší po sto jedné!“
S obrazu saiského ni roušky cip
jsi, posměváčku, neodhrnul dosud.
V zvonivém smíchu zlovuk jakýs skříp.
Bezděčně krutý zachytil jsi osud!
Zbůhdarma lidé po sté nepíší.
Je třeba k tomu podnětu a vzpruhy.
Psát třeba je, že prvý neslyší,
psát třeba je, že nepochopil druhý!
Vesele po prvé se zavolá,
ač nikdo neozve se, neohlédne.
Stokráte marně volat udolá.
Co lásky třeba, psáti po sto jedné.

Ach ano, kolik lásky bylo a je třeba k tomu, aby bylo možno znovu a znovu neúnavně bojovat za totéž a psát totéž znovu a nově v těch, řečeno Dykovými slovy, „malicherných Čechách“. A tak se znovu a znovu Viktor Dyk marně bral za ideje a ideály i za to krásné heslo „rovnost, volnost, bratrství“. V těchto Čechách, kde se všechny ušlechtilé snahy znovu a znovu rozdrbují na osobní šarvátky, na diskuse o vhodnosti, účelnosti a interpretaci výsledků lustrací a na uštěpačné poznámky na adresu a na úkor těch, kdo měli odvahu postavit se do čela.

Plouží se po vsi těžce šedý den.
Lidé si hledí vzájem do oken.
Že něco najdou, tím se nešálí.
Hřích jako slabost dávno poznali.
Přechází u nás marně šedý den,
odvracejí se lidé od oken
a jsou zas dále ze své nudy zlí.
Zvážili. Sčetli. Lehkým našli.

Je tedy zákonitě, že tato dykovská tradice je u nás stále živá. A zdá se, že se v současném politickém a pseudopolitickém zamotávání asi hned tak nepřežije. Mám o tom důkaz — báseň Karla Kryla Timur a jeho parta z letošního 18. čísla časopisu Reportér (21. — 27. 9. 1990). Je to typický Kryl, ale ve své nekompromisnosti a ostrosti vidění je to tak trochu dykovské. Dovolte mi v článku o Viktoru Dykovi ocitovat z nové tvorby Karla Kryla. Ono to totiž souvisí:

Ze sametové revoluce
zbyl vpravo mozek — vlevo srdce
Lid slaví nové svatě
a z miliónů milých kmánů
dva milióny partyzánů
v matiče stověžaté.
Ve všeobecné servilitě
sní novináři o korytě
a okusují pero,
jiní už hrabou — rovni strace,
věduce — vzhledem na lustrace —
že pod lustrem je šero.

Nechceš být Malý Černý vzadu?
Věz: — na ministra bez úřadu
lze dotáhnout do hbitě,
jen třeba vědět, že je hlavní
smlčet, že imperativ mravní
umírá na úbytě...

V článku o Viktoru Dykovi cítím povinnost se zmínit i o dramaturgických dluzích vůči autoru v oblasti činoherní. Na divadle se asi nejčastěji hraje takové či onaké zpracování prózy Krysař, tu a tam jsem četl titul Velký mág, ale úhrnem se dá říci, že Dykova dramatická tvorba je opomíjena. Domnívám se, že neprávem. Rád bych tu upozornil alespoň na jeden titul, který jakoby v sobě syntetizoval vše, co jsem napsal o tematickém zaměření Dykových prací básnických. Je to divadlo o tom, že pravda není pro lidi únosná, o tom, že nelze zklamat gloriolu, kterou někdo někdy vytvořil, a o tom, že hrdina se stává nepřítelem zbabělců a přesto jim může podlehnout, protože jich je mnohem víc. Pohádková hra Ondřej a drak (premiéra Národní divadlo, 23. 12. 1919, režie M. Nový) je ve své průzračnosti dokonalým zpodobením malosti, zloby a závidění onoho pověstného malého českého člověka. Jediný Ondra se nebál draka — žliďraka a aby zachránil krásnou dívku a celou vesnici, vypravil se na něj jako bájný rytíř. Ve sluji se s „drakem“ domluvil a vesnice se to dozvěděla. A všichni ti malí a zbabělí se Ondrovi vysmějí a zahrnou ho urážkami, protože osvěceně usoudí, že větším uměním je zabít draka, který není, než draka skutečného. Pohádka samozřejmě končí happyendem, ale je zejména dnes velmi aktuální a pravdivá. V prologu hry se Básník vyrovnává s Osudem, jímž je mu věčný a marný boj s těmi „malichernými Čechami“. Hluboký lidský a filozofický smysl prologu je ukryt v jeho závěru v prosté odpovědi, která vypovídá mnohé o vnitřním rozměru rytíře Dyka:

„Až budeš zklamán vším, bezmocný, nemocný
ó, rci, co učiníš?“
Já řekl: „Usměju se.“

Vzhledem k datu narození Viktora Dyka se článek o něm výtečně hodí do tohoto dvanáctého čísla. Pro mne samotného je vlastně vánočním dárkem a doufám, že se mi podařilo prokázat aktuálnost a naléhavost jeho veršů. A dovolte mi v této souvislosti jednu osobní vzpomínku. Měli jsme jistý čas na devítiletce staříčkou češtinářku paní učitelku Novákovou (říkali jsme tehdy paní učitelka, neboť právě probíhalo období, o němž jsme se později dozvěděli, že bylo krizové), která nás na vánoce a Velikonoce nechala vždy přinést do školy Babičku Boženy Němcové a z ní jsme si společně četli vánoční či velikonoční pasáže. A my, děti zhlouplé a Pionýrem odkojené, jsme byly náhle bohatší o novou, dosud nepoznanou životní dimenzi. O rozměr prožitku toho, co bylo, když ještě pracující lid nebyl pyrrhovsky vítězem a svět byl jaksi hezčí, přirozenější a šťastnější. Viktor Dyk měl k Boženě Němcové krásný vztah, který vyjádřil v básni Památce Boženy Němcové:

Šla štedrá dárkyně, šla, každé slovo květ,
šla s okem zářícím a nečekajíc díků.
To srdce horoucí šlo obdarovat svět,
ta hlava nad rakví se vznášela mučedníků.
A došla v kterýs chladný zimní den
chodkyně křehnoucí, chodkyně unavená,
bez růží, bez slunce, dvě prázdných dlaní jen
a oči vyhaslé a srdce vyloupené.
Toť prostá legenda. Toť příběh očí dvou
a srdce jednoho, jež mělo bez útěchy.
A v ženě ubité ubila lásku svou
ta země podivná, jež jmenuje se Čechy.

Nemá cenu psát v závěru tohoto článku o významu básnického díla Viktora Dyka pro současnou dramaturgii divadla poezie. Ten se mi snad podařilo dokázat prostřednictvím zvolených ukávek. Z pramenných zdrojů chci upozornit na podstatný výbor z Dykova díla básnického, prozaického i dramatického obsažený ve Spisech vydávaných v letech 1947–54 Československým spisovatelem. Pozornosti by neměl uniknout ani znamenitý výbor Eduarda Petišky Dobré slovo příštím, zpracovaný v r. 1970 a vydaný v Mladé frontě, v edici Květy poezie až r. 1982. Holt, nebyl Viktor Dyk po chuti obezřetným a bdělým normalizačním cenzorům.

Ale kdyby někdo měl snad pochybnost, proč dělat třeba Dyka, a chtěl se dozvědět, odpovím mu slovy básníka:

A mohl-li vám sílu dát
kterýsi verš můj v těžké chvíli:
mně neděkuje. Chci se znát,
že mně též bylo třeba síly.
A vlil-li ve vás důvěru,
když bylo krušno v srdci, hlavě,
mně neděkuje. K večeru
jsem v tmě též hleděl nedočkavě.
A lepší vzduch-li z něho vál,
van, který vězení zdí boří:
mně neděkuje. Též jsem stál,
pěst zatatá a srdce v hoři.
Kdo v prudkém víchru zmítání
se nepotácel nikdy z nás?
I slabá ruka zachrání,
podala-li se v pravý čas!

JIRÍ BRIXY

Texty básní byly převzaty ze sbírek:
Pohádky z naší vesnice (1910)
Prohrané kampaně (1914)
Lehké a těžké kroky (1915)
Noci Chiméry (1917)
Poslední rok (1922)
Okno (1923)
Domy (1926)

Krátké zamyšlení s Františkem Listopadem

Letos v srpnu jsme v Praze přivítali (od loňského listopadu již podruhé) portugalsko-českého spisovatele, pedagoga a režiséra Františka Listopada, nebo, chcete-li, Jiřího Synka, což je autorovo skutečné jméno.

František Listopad měl u nás zůstat po mnoho let prakticky téměř neznám. Dlouho zde nemohl publikovat, až se mu loni konečně Československo znovu otevřelo a my jsme mohli uvítat velkého umělce opět v jeho rodné zemi.

Narodil se v listopadu roku 1921 v Praze; za války byl zaměstnán v nakladatelství svého děda A. Synka, od roku 1941 žil v ilegalitě. Účastnil se odbojového hnutí jako člen skupiny „Za svobodu“. Po válce studoval estetiku a literární vědu

na filozofické fakultě Univerzity Karlovy. V té době spoluredigoval kulturní rubriku Mladé fronty. V sedmačtyřicátém roce byl vyslán jako redaktor časopisu ministerstva informací Parallele 50 do Paříže. Únorové události osmačtyřicátého roku byly důvodem umělcova rozhodnutí, že se do Československa nevrátí. Do konce padesátých let pak pracoval jako novinář ve Francii. Poté přijal místo lektora slavistiky na Lisabonské univerzitě. V letech 1984 až 1987 pracoval jako ředitel Národního divadla této iberské metropole. Dnes je ředitelem Vysoké školy divadelní a filmové v Lisabonu a současně vedoucím pracovníkem státní portugalské televize.

František Listopad, který publikuje pod uměleckým pseudonymem Jorge Listopad, je autorem sedmi knih psaných v portugalské (mimo jiné Primeiro Testamento, Estreitamento Progressivo, Novos Territórios [toto dílo napsal a vydal v Macau] a stejného počtu děl v češtině. Píše prózu, poetické povídky, poezii a, jak sám říká, „knížky pro děti, které nejsou knížkami pro děti“ [Album de Família, které vzniklo ve spolupráci s výtvarníkem José de Guimaraesem]. Jeho tvorba byla přeložena do dalších jazyků. František Listopad je držitelem mnoha mezinárodních ocenění; za prózu „Tristan čili zrada vzdělance“ získal jednu z evropských cen, podobně i za již zmíněné „Rodinné album“ obdržel literární cenu v Itálii. V současné době dokončuje román „Z Čech až na konec světa“.

Tvůrce má na svém kontě také řadu pozoruhodných statí o divadle. Během jeho srpnové návštěvy Prahy jsem se ho zeptala:

Co vás tentokrát přivedlo do Československa? Víme, že v prosinci jste doprovázel hlavu portugalského státu při jeho návštěvě Prahy...

Jde tentokrát o soukromou návštěvu; zavítal jsem do Prahy, Brna, Kolína a některých dalších míst, navštívil jsem příbuzné. Přiznávám, že mě sem zavedly vzpomínky z dětství. Zároveň jsem chtěl splnit i některé pracovní povinnosti, mimo jiné projednat možnost režirování portugalských her tady a vydání antologie poezie, kterou jsem psal venku.

S kým jste se setkal?

S řadou českých umělců, předně s Janem Grossmanem, Ludvíkem Kunderou, hovořil jsem také s André Níkem, Milošem Vacíkem a dalšími osobnostmi.

Hovořil jste o možnosti představit českému divákovi portugalskou hru. Smím se zeptat jakou, pokud to není tajemstvím? Jde mi o semiologii divadla, o nový pohled na portugalské klasické drama. Zvažuji režii hry iberského klasika, název zatím neprozradím.

Pane Listopade, dovoluji, abych vám položila ještě dvě otázky týkající se portugalského univerzitního divadla. Jaká jsou specifika univerzitního divadla vůči amatérskému divadlu jiného typu a jak se studenti zaměřují na dramatickou výchovu? Vyučuje se tato specializace v Lisabonu?

Univerzitní divadlo je zcela jiný typ divadla než divadlo amatérské. Řekl bych, že leží někde mezi profesionály a amatéry. Podle mého názoru je lepší a na vyšší umělecké úrovni než divadlo čistě amatérské. Má jiné dělení, jiný je i repertoár. Dramatická výchova v Portugalsku se odehrává především v Lisabonu, kde je také jediná vysoká škola tohoto typu Escola Superior de Teatro, což je jakási obdoba pražské AMU. Pro zajímavost — před časem jsme na škole inscenovali s divadelním kroužkem TUT Calderonův „Život je sen“, dále jsme uvedli Büchnera a dramatizaci Chaucerových povídek s Helenou Simoesovou v hlavní roli. Jinak dramatická příprava probíhá také na prvním a druhém stupni škol, kde ovšem bohužel stále postrádáme kvalifikované učitele. Kromě Lisabonu jsou dalšími významnými středisky dramatické výuky Coimbra, Porto a Aveiro, popřípadě Vila Real.

Existuje festival univerzitního divadla jako centrum, které zprostředkovává výměnu informací mezi jednotlivými univerzitními divadly? Jak je financován a jaká si volí témata?

Festival univerzitního divadla se koná pravidelně každé dva roky v Coimbre; je to tzv. Bienal Universitária de Coimbra. O něm jste jistě slyšeli. K výměně informací bych řekl především to, že existuje časopis TEATRUNIVERSITÁRIO, který vydává TEUC — Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra [Studentské divadlo Coimberské univerzity]. Pokud jde o financování festivalu v Coimbre, počítá se s podporou lisabonské fundace Calouste Gulbenkian a ministerstva školství. Repertoár souboru zahrnuje hry klasické i experimentální, přičemž u dramatu portugalských klasiků je snahou obsah aktualizovat, modernizovat, přiblížit současnému divákovi, zařadit děj do soudobého kontextu.

Pane Listopade, děkuji vám za rozhovor a budeme se těšit na další setkání s vámi. Takže v prosinci snad zase na shledanou!

Připravila DAGMAR STREJČKOVÁ



Na karikatuře O. Štembery z Mladé fronty z roku 1946, která představovala mladé literáty, je F. Lístopad první zleva. Vedle něho stojí O. Kryštofek, L. Fíkar a J. Hořec. Ležící je kritik J. Morák.

Na skok ve Studiu na jihozápadě

Dozněl potlesk po představení Švarcova Draka (studio uvedlo tuto inscenaci i u nás). Hrál se na holé scéně bez rekvizit, jak je tady zvykem. Jen občas se ozvláštní některý detail. Inscenace dosahuje pře-

kvapivého účinku v hromadných scénách obyvatel města, kde se s pomocí světelných efektů a hudby vyjadřuje strach a úzkost, která vládne ve městě ovládaném drakem. Studio si Švarcovu grotesku přizpůsobilo svému stylu — škrtilo scény se zvířaty i scény hostiny v purkmistrově paláci a soustředilo se na aktualizovaný příběh dobra, reprezentovaného Lancelotem (T. Avilov) a zla, reprezentovaným purkmistrem, jeho synem Jindřichem a „dračími“ pozůstatky v myšlení obyvatel města. Ovšem vytratila se tak autorova svěbytná pohádková poetika, která ho ve spojení se satirou odlišuje od všech současníků. V této souvislosti jsem si připomněla loňské pozoruhodné představení zlínského divadla v režii M. Hynšta, který tlumočil Švarcův text se všemi specifickými rysy a ve scéně hostiny využil zkušeností z brechtovského divadla.

Sedím v moskevském „Beljakovičově podsvětí“, sklepním prostoru s černými

stěnami a stropem a představitel Lance-lota V. Avilov se zpovídá: „Naše studio je z nejstarších v Moskvě. Průměrná doba zkoušek je asi neuvěřitelná — jeden týden. Hrajeme současně všechny Gogolovy hry, máme na repertoáru přes třicet titulů — od Shakespeara a Gogola až k Bulgakovu Moliérovi, Sukšinovi, Albeemu ... V posledních letech často hostujeme. Já sám jsem začínal jako amatér, nestudoval jsem herectví. Největšího úspěchu jsem dosáhl v Hamletovi. Jednou z nejnovějších inscenací je „oprášený“ vaudeville V. Sologuba, který hrajeme pod názvem Předpotopní vaudeville. Má úspěch u diváků díky aktualizaci — dosahujeme jí například i tím, že já a Beljakovičův bratr hrajeme ženské role důstojných matron ... Naše studio je jedno z mála finančně soběstačných. Na nedostatek diváků si taky nemůžeme stěžovat ...“

ALENA MORÁVKOVÁ

Ochotníci s meči a kordy

V posledních letech se naše amatérské divadelnictví rozšířilo o novou pomezí oblast — vystoupení rozličných šermířských skupin. Žánrově oscilují mezi atraktivní podívanou s volným spojením duelantských či kaskadérských kousků na straně jedné a mezi kompaktnější divadelní inscenací, opřenou o studium dobových pramenů, na straně druhé.

Zpravidla také zjistíme, že u těchto part zřetelně převažuje fyzická a pohybová průprava účinkujících nad syžetovou naitivou a začátečnickými pokusy o prokreslenější herecký výraz, přičemž popelkou obvykle zůstává i kvalita slovního projevu.

Na jižní Moravě a zejména v Brně můžeme nejčastěji pod širým nebem (na hradbách rekonstruovaného Špilberku, nádvoří Nové radnice, v Kapucinských zahradách i jinde) vidět kupř. soubory L.A.G., Duel, Kardinál, Asmodeus i některé další. Všimněme si alespoň letmo dvou pořadů, jež mají do značné míry jevištně dramatický charakter.

Skupina REX připravila již několik pořadů (např. Brunen, Zrcadlo času nebo Poslední den), typických tím, že se vždy tak či onak vztahují k historii moravské metropole a jejího okolí — ať už se jedná o dobu poděbradskou, třicetiletou válku, napoleonská tažení apod. Její poslední premiérou je pořad Vivat pandur, odehrávající se počátkem 18. století. Vedoucí party a autor scénáře Radim Dufek (zároveň představitel hlavní postavy vznětlivého šlechtice) přizval ke spolupráci nejen režisujícího herce Ladislava Marečka a hudebního skladatele Daniela Forró, nýbrž i spřízněnou šermířskou družinu Herold. Skrovný děj vybírá několik epizod z dobrodružného života proslulého barona Františka Trencka, vězněného kdysi právě na Špilberku a posléze pohřbeného v kryptě nedalekého kapucinského kostela. Seznamujeme se s ním v době, kdy nedobrovolně odchází z ruské armády a na svých statcích ve Slovensku zakládá ozbrojené oddíly pandurů. Poté ve službách rakouské císařovny bojuje s Francouzi a ve Slezsku s Prusy, nežli pro svou krutost upadne u Marie Terezie do nemilosti a je odsouzen na doživotí do kasemat. Některá tato fakta epickou formou kramářské písně sděluje a celou snaživě aranžovanou podívanou rámuje dvojice zpěváků s kolo-vrátkem. V podobných produkcích jde o všem hlavně o to, aby se v jednoduché scénografii našlo co nejvíce příležitosti pro rozličné konflikty a souboje, ať už mezi pandury a jejich protivníky či venkovany nebo mezi horkokrevnými Trenckovými lidmi navzájem. Ocenění zaslouží, že kolektiv, hostující rovněž v Praze, si všechny dobové „chladné“ i střelné zbraně, kostýmy a uniformy s citem pro historickou věrnost zhotovuje sám.

Jiná z řady brněnských skupin historického šermu se nazvala Manus armata (Ozbrojená ruka). Před časem nabízela pořad O víře, lásce, zradě a smrti, nyní v obměněném složení vystupuje s progra-

mem Dlouhovlaska, který na námět Niky Nezvalové a opět s hudbou D. Forró režíroval Jaroslav Kotulán. Jde rovněž o jednoduchý dobrodružný, spíše dětem adresovaný příběh — tentokrát osamělého romantického šlechtice Jana, k němuž se posléze jako přestrojený věrný sluha připojí chytrá „princezna zlodějšů“, aby mu pomohla vysvobodit tajemnou titulní hrdinku, vězněnou bandou ošuntělých lapků pod komandem jistého Divouse. Dosti kostrbatá dějová linka je pochopitelně vedena tak, abychom mohli tajit dech při rozličných bitkách a rvačkách s měnicími se zbraněmi ve střetávání neohroženého dobra se zavilým zlem, ať už k nim dochází mezi oběma proti sobě stojícími stranami nebo uvnitř individuálně trochu diferencované, neustále vzájemně rozváděné a zpravidla zároveň také podnapilé zločinecké bandy. Soubor Manus armata vystupoval také na zámcích Vranov nad Dyjí a Lednice.

vz

Můžete si přečíst

Kolektiv: SLYŠELI JSTE... (vydala Panorama)

Hry Oldřicha Knitla Život na ostro, Anny Smetanové Prozatímní čekárna, Heleny Benešové Někdy člověk nepochopí, Michala Láznovského Zahrádkáři, Jana Vedrala Delfy a Daniely Fischerové Zapřený Albert, představují reprezentativní průřez rozhlasovou dramatickou tvorbou osmdesátých let.

Příběhy všedního života v dramatickém zpracování specifického typu, určené pouze k poslechu, se sice nemohou stát hoto-vým materiálem pro amatérské divadelníky, mohou však být inspirací a východiskem a v neposlední řadě zajímavým zdrojem informací a srovnání.

V závěrečné studii se editor Jiří Hubička věnuje specifice rozhlasové dramatické tvorby, jejímu vývoji a perspektivám.

- eit -

PÍŠETE – ODPOVÍDÁME

Vážená redakce,

jsem pravidelnou čtenářkou Amatérské scény a občas navštěvuji i přehlídky divadelních a recitačních souborů, protože jsem sama s dětmi v této oblasti celá léta pracovala.

„Upoutal“ mě článek v srpnové Amatérské scéně, kde paní Machková zpětně hodnotí národní přehlídku recitačních kolektivů v Mělníku. Nenašla jsem v tomto hodnotícím článku ani sebemenší zmínku o píseckém souboru, který mně (a myslím, že nejen mně) svými představeními, zvláště pak závěrečným LABYRINTEM, připravil nejvládnější zážitek z celé přehlídky. Dlouho jsem se nesetkala s tak citlivým,

moudrým a čistým sdělením, které mi děti dokázaly předat.

Mrzí mě, že byl opomenut nejen „bon-bónek“ přehlídky, ale bylo přehlédnuto i představení (pro někoho možná provokující) o Ctiradovi a Sárce, které se set-kalo s velkým diváckým ohlaselem.

Zarazilo mě, že bylo jmenováno tolik souborů (dokonce i méně úspěšných) a o tak kvalitní práci nepadla ani zmínka. Proč?

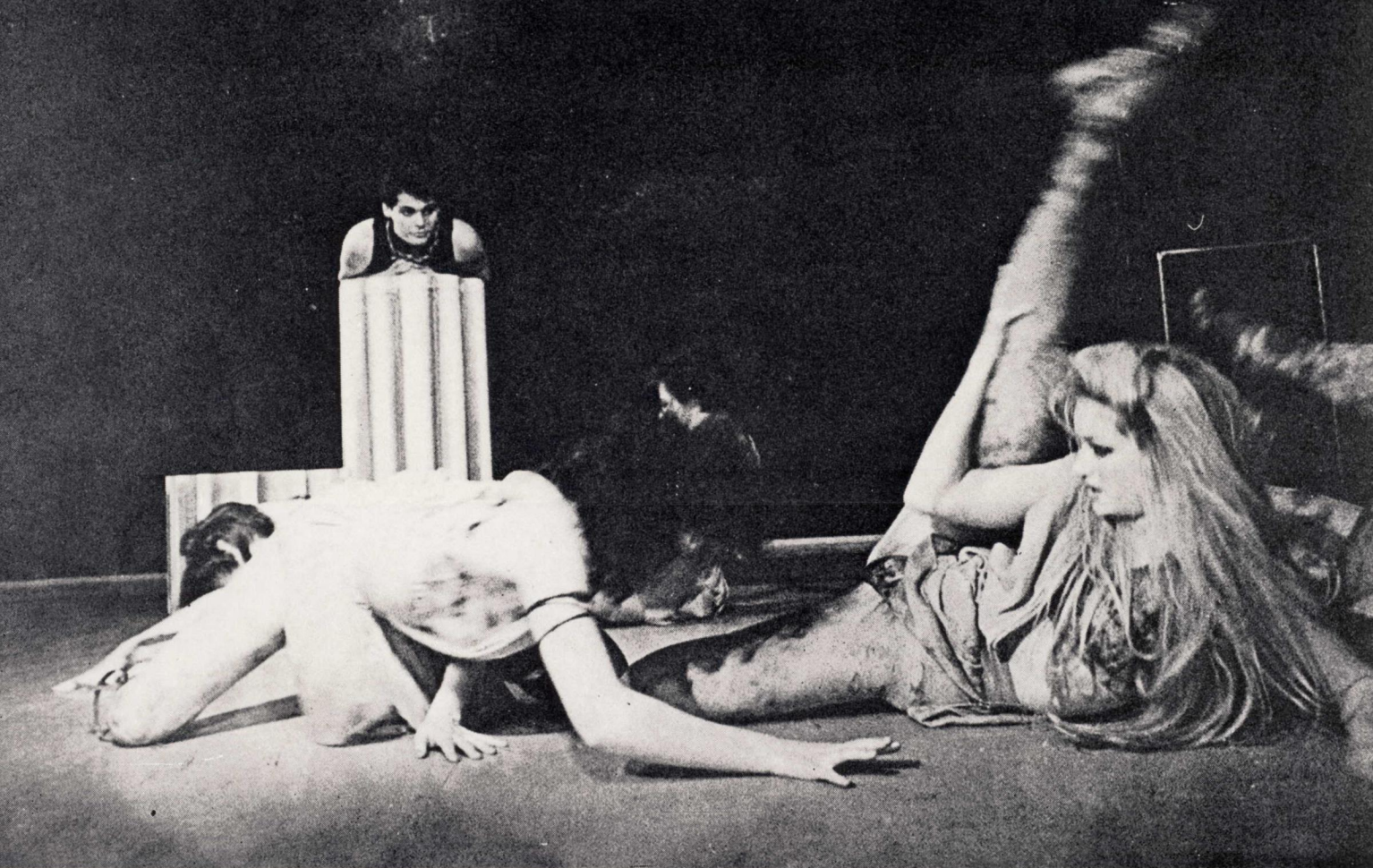
EVA BUŠÁKOVÁ, PRAHA

Vážená paní Bušáková,

Casopis má svůj stabilní rozsah a jím je také dán rozsah jednotlivých článků. Redakce a autor se proto musejí rozhodnout, zda dají v referátu o přehlídce přednost popisu, vyjmenování všeho, co na přehlídce bylo, vylíčení, jak na co publikum reagovalo atd., anebo zda chtějí hledat hlubší souvislosti, zabývat se problémy, klást otázky. Ve shodě s redakcí jsem se rozhodla pro to druhé (ostatně se tak snažím psát vždycky), protože výčty a popisy uspokojí jen ty, kteří představení připravili, a potom některé z diváků přehlídky. Ale všem ostatním čtenářům — a těch je o hodně víc — nic moc neřeknou. Těžko takový článek může praxi dětského přednesu jako celku ovlivnit. Souhlasím s autorkou dopisu, že LABYRINT písecké LŠU patřil k nejsilnějším zážitkům mělnické přehlídky. Ale na Mělníku byl zařazen jako program doplňkový a navíc jsem věděla, že bude v hlavním programu přehlídky dětských divadelních souborů v Prachaticích a že se tedy o něm bude psát v souvislostech dětského divadla, do nichž patří. Pokud jde o CTIRADA A SÁRKU, mám na vystoupení podstatně jiný názor než Vy. „Úspěšnost“ totiž neměřím hlasitostí reakce. Znáám Marii Husineckou a její práci už bezmála dvacet let, pravidelně ji sleduji a považuji ji za jednu ze špiček naší dramatické výchovy. Mnohé její inscenace jsou doslova paměťhodné — z posledních let nejvýrazněji BUĎ FIT a HRA NA DEŠT. Ale ne všechno se jí podaří stejně dobře. CTIRADA A SÁRKU považuji za jakýsi úlet či oddech v její práci. Členky souboru se dobře „vyblblly“, my jsme se v tu chvíli zasmáli — ale tím to myslím končí. Pořad se prostě neubráníl některým podbízivostem. Ale proč by právě takový pořad nemohl někomu padnout do noty, na to máme každý právo, je to věc osobního vkusu, ale někdy i momentální osobní naladěnosti. Ale v kontextu celé práce Marie Husinecké i celého dětského kolektivního přednesu to není takový problém nebo objev, aby bylo zapotřebí se nad ním hlouběji zamýšlet. Pochopitelně, kdyby existovalo specializované periodikum pro dramatickou výchovu dětí, bylo by možné zabývat se i těmi jevy dětského přednesu, které nepatří ke klíčovým a k nejnaléhavějším. Ale o tom „kdyby“ si v této chvíli jen můžeme nechat zdát. Proto pro podrobnější rozpravy o všem, co účastníky přehlídky — diváky i tvůrce inscenací — zajímá či trápí, je zatím místo a čas jen v semináři, kde může každý nastolit kteroukoliv otázku, o níž máme zájem.

EVA MACHKOVÁ

PROSÍME VÁS, PANÍ BUŠÁKOVÁ, ABYSTE NÁM SDĚLILA SVOU PŘESNOU ADRESU; JINAK VÁM NEMŮŽEME PROPLATIT HONORÁŘ. REDAKCE.



Na této a čtvrté straně obálky fotografie VIKTORA KRONBAUERA
z premiéry hry G. B. Shawa Androkles a lev
v Klubu v Řeznické. Režie: Jaroslava Šiktancová

