

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

4. 1990 • 6 Kčs





VRATA - D.M.U.



Pod tajemnou zkratkou D. M. U. (divadlo malých uniforem) uvedlo umělecké sdružení Vrata svůj další opus. Představení, převážně postavené na formálních efektech (projekce, light show, kostýmy atd.), osciluje mezi satirou a kabaretem. Divák odchází v rámci možností pobaven a příliš intelektuálně nezatížen. Jak říkají sami autoři: „Vždyť je to jen tak.“ (Též foto na titulu.)

Foto GÜNTER BARTOŠ



Svazy, fóra, hromady

Nastala doba svobodného schůzování. Je to pochopitelné. Nutno odklízet trosky starého režimu a radit se o tom, co stavět a na jakých základech. Schůzují i amatérští divadelníci. I mezi nimi vznikla nová aktivita — fórum — Fórum amatérských divadelníků. V době, kdy dostáváte do rukou toto číslo AS, urazilo FAD jistě notný kus cesty. Pro dokumentaci zde uveřejňujeme alespoň text výchozího dokumentu, který vznikl na valné hromadě zástupců amatérských souborů Čech a Moravy, konané 13. a 14. 1. v Žižkovském divadle. Jde o Otevřený dopis ministru kultury:

(. . .) Jsme znepokojeni tím, že je vážně ohrožena samotná existence amatérského divadla. Podmínky, které se zatím rýsují, znamenají přivírání dveří pro veřejnou podporu amatérskému divadlu a navíc přinášejí i nežádoucí komercializaci.

V současné době se v Čechách a na Moravě zabývá amatérským divadlem padesát tisíc občanů. Výsledky jejich činnosti jsou významnou součástí umělecké kultury našeho národa. Divadlo — a tedy i amatérské divadlo — je nezastupitelné z hlediska vytváření estetického vztahu člověka k světu, zejména v dětském věku. Proto považujeme za nezbytné:

— vytvořit příslušné legislativní normy a předpisy podporující existenci místní kultury

— řešit ekonomiku této oblasti na pluralitním základě

— zabezpečit, aby celá oblast kultury spadala výhradně do působnosti ministerstva kultury ČR

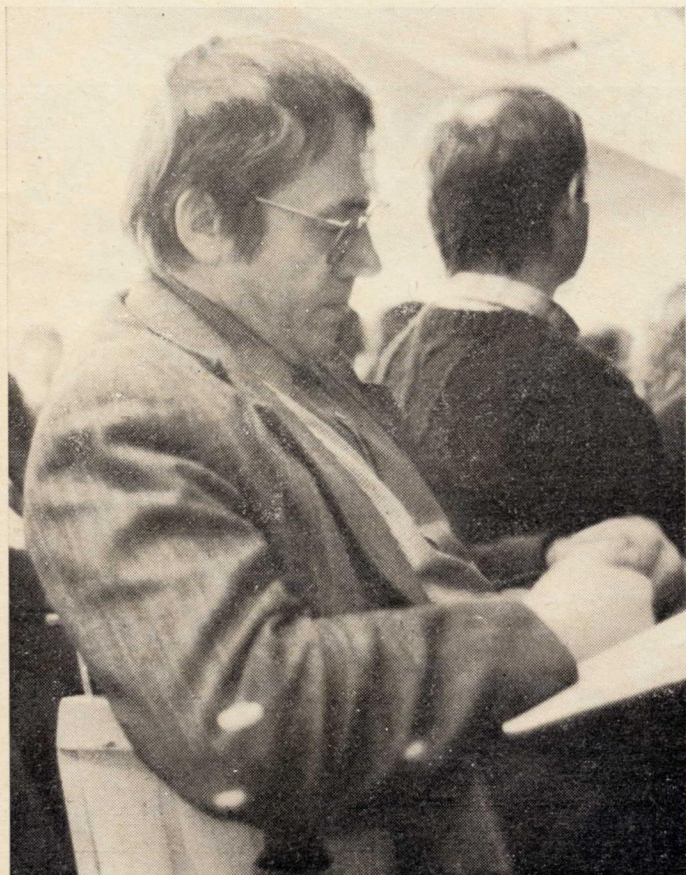
— uznat zájmovou uměleckou činnost jako společensky prospěšnou a zabezpečit amatérskému divadlu odbornou péči.

Uvědomujeme si, že amatérské divadlo je nezníčitelné, ale je věcí moderní společnosti a jejího státu, aby ho ve vlastním zájmu účelně podporovala a neponechávala živelnosti.

Od tohoto okamžiku přestává být Svaz českých divadelních ochotníků jediným představitelem amatérských divadelníků. Proto žádáme, abychom byli zastoupeni u všech jednání týkajících se amatérského divadla.

O krajských valných hromadách Fóra a jeho dalších aktivitách přineseme podrobnější informace v příštím čísle. (r)

Josef Brůček na hromadě v Žižkovském divadle / Foto BARBARA HUČKOVÁ



Obsah

- 2 KDYŽ SE NEUVĚRITELNĚ STANE
SKUTKEM ANEB OPOŽDĚNÉ
SVĚDECTVÍ V. Šrámková
- 4 VÁCLAV HAVEL:
ŽEBRÁČKÁ OPERA
HORNÍ POČERNICE
1. 11. 1975
- 12 ZAHRADNÍ SLAVNOST
20. 5. 1989
- 14 UMĚNÍ A . . . S. Richter
- 17 OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Zdeněk Kaloč) V. Königsmark
- 20 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE
(Není tak daleko) J. Břixi
- 21 ZASTAVENÍ
(Radosti i starosti) J. Císař
- 22 KAPITOLY O KOMEDII
(Groteskní komedie) Z. Hořínek
- 23 DIVADELNÍ „HAMBURGERY“ S. Weigová
- 24 DILIA — POZORUHODNÁ EDICE

AMATÉRSKÁ SCÉNA 4 • 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, Háfkova 1

Vedením redakce pověřen IVO MARKVART

Grafická úprava JAKUB KABÁT

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

Tiskne Tisk, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
682 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. 2. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1990

46 027

Když se neuvěřitelné stane skutkem

ANEB
OPOZDĚNÉ
SVĚDECTVÍ

me na jih do yokohamského zálivu. Tam byl cíl naší cesty — Yokohama a 2. mezinárodní divadelní kanagawský festival. Nevím, zda za to mohla lehká podoba mořské nemoci, ale i „Jiráskovci“ z České Lípy uvěřili, že jde do tuhého a začali projíždět upravenou verzí Klapkova Henryka, v níž proti představením na Srámkově Písku, Jiráskově Hronově a dalších domácích štacích mnohé dialogy nahradila jevištní akce. Navíc piloali anglické vstupy, které měly festivalovému publiku pomoci orientovat se ve hře a překonat jazykovou bariéru. Já jsem se na svou práci pozorovatele a delegáta AITA připravovat nemohla, tak jsem trochu kibi-covala, kde je třeba přesněji pointovat, aby byl pro cizince srozumitelný přechod z jedné situace do druhé. Když jsme konečně byli kousek od cíle a obdivovali bránu do přístavu — překrásný moderní most přes yokohamský záliv, měli jsme za sebou dva a půl tisíce kilometrů letadlem z Prahy do Moskvy, šest tisíc čtyři sta letadlem do Chabarovska, devět set kilometrů vlakem do Nachodky a dalších jeden a půl tisíce již zmíněné cesty po moři. A opravdu — byli jsme v Japonsku. Právě začínala druhá polovina října 1989.

Časový rozdíl mezi námi a Zemí vycházejícího slunce je osm hodin. Den, který jsme měli na zadaptování, jsme použili na prohlídku Yokohamy, v současnosti několikamilionového souměstí Tokia a hlavního města prefektury Kanagawa. Že je současné Japonsko zemí bohatou a výstavnou, s tím jsme počítali, ale s úžasem a obdivem jsme si prožili, že přes kolony aut je v ulicích stále čistý vzduch, že nenajdete jedinou uličku, ani tu sebeužší, kterou by nelemovala zeleň: pro stromy a keře je tu využit každý centimetr a cokoli tu roste, včetně kopřivy, vypadá

Snad až na lodi ze sovětské Nachodky jsme uvěřili, že před námi je Japonsko. Ale stejně jsme si pro jistotu stále opako-
vali, že plujeme Japonským mořem a že za průlivem mezi ostrovy Hokaidó a Honšú vjedeme do Pacifiku, kterým se stočí-

Henryk v Yokohamě: většina slov byla převedena do jevištní akce ve snaze, aby byla určitá a jasná každá situace, každé gesto.



Představení souboru ze Sanghaje

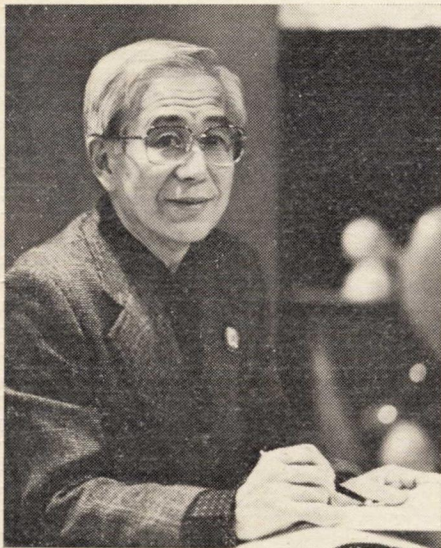


Na lodi z Nachodky do Yokohamy jsme uvěřili, že na festival dojedeme a začalo se pilně zkoušet



nesmírně dekorativně. Měli jsme pocit, možná mylný, ale rozhodně intenzivní, že v každém okamžiku tu pamatují na člověka — fontánkami, zákoutími k odpočinku, ale i nášlapnými dlaždicemi a zkosněním chodníků pro slepé a invalidy na přechodech, až po písničku, která se na nich hraje: jiná, když vybízí do kroku, a jiná, když je třeba zastavit. To vše a mnoho dalších drobností je doprovázeno maximální ohleduplností jednoho ke druhému a snahou pomoci. Tak to alespoň vidí cizinec. Pro násince v říjnu 89 to byl dlouho nepoznaný zážitek. A i když těch

Foto FILIP LASUT



Duší kanagawského festivalu byl pan Michiya Tanaka, zástupce Japonska v AITA.

největších bylo víc, tento k nim rozhodně patřil.

A divadlo? Festivalu se účastnilo jedenáct souborů. Měli jsme štěstí, že z Československa tu byly soubory dva — vedle Českolipských ještě soubor z Partizánského s inscenací Frikando, frikando, kterou viděli diváci na předposledním Jiráskově Hronovu. Společně jsme snášeli strasti a slasti cesty a při představeních jsme se podrobovali při vytváření atmosféry v hledišti. Po dvou souborech mělo ještě západní Německo (z Lingenau a z Dontzdorfu) a Sovětský svaz (moskevské Divadlo na jihozápadě a soubor z Oděsy). Další soubory byly z Francie, Finska, Číny, USA a Japonska.

Taková mezinárodní sešlost a záštita AITA pochopitelně vzbuzovaly velké naděje. Ale divadelní zákraky se tu moc nekonalý. Zdá se, že mezinárodní amatérské divadelní festivaly osmdesátých let se v tomto od let sedmdesátých odlišovaly až do konce decenia. Takže spíše než inspiraci si naše soubory, které podle mého názoru (ceny se neudělovaly) patřily k umělecké špičce festivalu, odvážely jistě poznání o stavu a rozvoji amatérského divadla v jednotlivých zemích. A díky setkání se současným čínským a japonským divadlem a přátelské atmosféře festivalu nejen pocit občanství evropského, ale i světového (i když to zní trochu nafoukaně).

Rozhodně bylo zajímavé, jak jsme z použitých výrazových prostředků mohli vyčíst

nejen informaci o situaci amatérského divadla v té zemi, ale i vyvodit představy o zázemí a společenských motivech, z nichž vzniká. Jistě byly trochu povrchní, ale většinou jsme se na nich shodli. Nejblíže našemu divadelnímu citění byly oba sovětské soubory — hrály jako o život, s plným nasazením, se snahou po sebevyjádření. Moskevské Divadlo na jihozápadě reprezentovala v Yokohamě mladší amatérská část souboru v Sergejenkově podobnosti Psi. Inscenace nesla všechny typické znaky Běljakovičovy režie: práci s prudkým rytmem, střihem a světelnými změnami. I když si člověk říkal, že to už od tohoto režiséra zná, přesto to bylo působivé. Oděský soubor naopak stávl na přesvědčivém, jemně odstíněném hereckém výrazu. Problémy, o nichž oba kolektivy vypovídaly, se jich hluboce dotýkaly. Šlo o stylové i tematicky zcela různorodé inscenace, které ovšem měly shodné hlubinné téma: rozkrývání společenského zla, deformujícího lidské individuum. Divadlo je pro tvůrce očistou, cestou k pravdě.

Na opačném pólu tohoto vztahu k divadlu bylo čínské představení plytké hry Útěk a osnova, hry o emancipaci ženy, která touží vrátit se od malého dítěte do továrny. Brání jí v tom neporozumění a žárlivost manžela. Soubor ze Sanghaje chtěl původně na festival přivést jinou inscenaci, ale aby mohl jet, musel zaplatit tuto daň představám o ideovosti divadla. Představení bylo popisné, nevzrušivé a evokovalo představu reprodukčního českého divadla poloviny padesátých let. Cilevdoměji ve volbě tématu, i když podobně v duchu realistického herectví nevelkých hloubek, byla pojata inscenace hostitelského yokohamského souboru Aoi-ki. Jmenovala se Kryt a šlo v ní o nečekaný prožitek pocitu, že patrně došlo k atomové válce, čímž se odhalily skryvané problematické vztahy v rodině.

Ze západních souborů jsme nejvíce ocenili Francouze v muzikálové koláži Ach, ta krásná válka! Sympatický kolektiv s humorem nahlížel na nečtosti svého národa na pozadí 1. světové války. Příjemné písničky střídaly veselé scénky, přičemž se nenápadně odkrývala hrůza válečné mašinérie. Jednotnou rovinu stylizace a spontánnost výkonů narušovala pouze herecká nevynovnanost kolektivu, který odvážně hrál, zpíval i tančil. (Nejsem si jistá, kolik našich souborů by těmto nárokům dostalo.) S muzikálem přijeli také Američané, přesněji studenti divadelní školy z Baltimore. Uvedli Godspell J. M. Tabeleka — muzikál na motivy z bible, určený především dětem a mladému publiku. U japonského obecnstva měli úspěch nejen proto, že Japonci jsou ve své většině okouzleni vším, co je americké, ale i pro své pěkné a dobře školené hlasy a pohybovou techniku. Představení však bylo pro potřeby festivalu kráceno a z divadelního hlediska bylo zcela nevynalézavé. Vše bylo vyjádřeno písní, pro divadelní jednání nebyl důvod.

Oba západoněmecké soubory byly party příjemných a vtipných lidí s velkou láskou k divadlu. Je zajímavé, že jejich komediantství a smysl pro humor se lépe prokázaly v poloimprovizovaných desetimínutových výstupech, jimiž se kolektivy všech zemí představovaly v úvodním programu festivalu, než v dovozených představeních. V nich snaha o umělecký výraz narážela na nezodpovězení některých základních otázek, především na malé zdůvodnění, proč sdělují právě toto a tímto způsobem. V obou případech šlo o po-

hádku. Lingenští posunuli v přibězích, nikoli v jejich komplikovanosti či podobnosti, pohádku bratří Grimmů Brémští muzikanti dospělému divákovi. Dontzdorfské zase pojednávali moderní asociativní pohádku, lehce připomínající Alenku v říši divů, jako klasický realistický příběh a podle toho pracovali s rytmem, časem a pointováním jednotlivých výstupů.

(Mimoходом: komponované úvodní večery z desetimínutových národních programů jsou teď na zahraničních divadelních akcích jakousi módou — tady jsem si uvědomila, že kupodivu ne nesmyslnou, protože divadelní kolektiv se představí v širším záběru, víc o sobě vypoví. Neefektivnější na tomto festivalu bylo asi vystoupení Oděských: ruští chlapi se vydali na festival do zahraničí, ale za nimi pádila Perestrojka, která se posléze změnila v Miss KGB. To vše v ironizovaném patectickém výrazu a s hudbou hrdinských filmů z padesátých let a trochou Čajkovského.)

Japonští hostitelé si byli vědomi, že se malokterý z účastníků festivalu do jejich země vrátí (uvědomují si svou vzdálenost od západních zemí Evropy a Ameriky, a proto tím víc usilují o kontakty a konfrontace). Proto se nám snažili ukázat vše, co je v kanagawské prefektuře krásné a typické. Pohorí kolem Fudži s činnými mikrosopkami a posvátným jezerem, hory, které se zdály vyšší, než jsou (a jsou dost), protože se zvedaly od hladiny Pacifiku. Viděli jsme představení divadla kabuki a byli jsme v divadle nó, v němž jsme si prohlédli starodávné masky, kostýmy a hudební nástroje, tuto tradiční kulturu Japonska. Vedle toho jsme navštívili i moderní kulturní centrum ve Fujisawě, které svou architekturou, vnitřním vybavením a pojetím patří už do 21. století. Byli jsme v Tokiu u císařského paláce a prošli jsme se po místním Vláčáku, kterému se tady říká Ginza. I trochu jinak vypadá a metr plochy je tu přý dražší.

Velký dojem na nás udělalo město Kamakura s typickými japonskými zahrádkami. Je to místo, kam poprvé do Japonska přišel z Číny buddhismus. Účastnili jsme se i zkrácené zenbuddhistické meditace v jednom z klášterů, i když po pravdě řečeno, moc nám to meditování, které je i fyzicky mimořádně náročné, nešlo. O to s větším nadšením jsme si prohlíželi buddhistické chrámy a svatyně vytesané ve skále. Před mnohými svatyněmi visí velké rolničky zavěšené na pruhu látky, na němž je napsána nějaká moudrost. Rolnička tu nejen supluje naše zvonky, ale je i symbolem štěstí (malé rolničky se dávají jako amulet pro štěstí). Naše přítelkyně Hatsumi a Yoko nám prozradily, že když u svatyně zacinkáme a přitom si budeme něco přát, vyplní se to. Buddha nám pomůže. Nevím, u kolikáté svatyně jsme si řekli, že všichni zvoníme a myslíme si totéž: Ať se už situace u nás doma změní! Potom jsme se vrátili 1. listopadu 1989.

A neuvěřitelné se stalo skutkem. Nejen naši návštěvu Japonska. I doma. Zato toto svědectví se opozdilo pro přemíru událostí a úkolů. Hatsumi a Yoko nám ve vánočních pozdravech gratulovaly ke svobodě a demokracii. Kdybych měla dar víry, uvažovala bych o konverzi k buddhismu.

Na shledanou, sayonara, Japonsko vzdálené i blízké. Je to neuvěřitelné, jsi v našich vzpomínkách.

VITEZSLAVA ŠRAMKOVÁ

Václav Havel: Žebrácká opera Horní Počernice I. listopad 1975

Pokud je mi známo, jediná z her v této knize, jež byla provedena (a myslím jen jednou), je Vaše adaptace Gayovy ŽEBRÁCKÉ OPERY. Bylo to ochotnické představení ve venkovském městě, dnes už po celém divadelním světě proslulé absurdním trestem, jenž na Vás co na autora byl uvalen za to, že jste se na svoji hru přijel podívat: odnětí vůdčího listu. Příslušný bezpečnostní či snad soudní orgán tedy zakročil podle principu: „Vlastní hru zhlédnuv na jevišti, motorové vozidlo napříště řídit nesmí.“

JIŘÍ VOSKOVEC Václavu Havlovi, New York, červenec 1977

O JEDNOM VÝROČÍ

Je to deset let, co se u nás stala věc kuriózní a dalo by se říci ojedinělá v celém pomalu už končícím dvacátém století: ochotnické divadelní představení ohrozilo bezpečnost státu. Bylo to představení Havlovy Žebrácké opery a konalo se v sále kulturního domu v Horních Počernicích. Nastudoval je režisér Andrej Krob, původním povoláním monter ocelových konstrukcí a v době spáchaného zločinu jevištní mistr činohry Divadla Na zábradlí, se skupinou divadelních amatérů, v civilu dělníků, studentů a divadelních techniků. Představení nebylo přístupné veřejnosti, byla to jakási předváděcí zkouška pro přátele a známé autora a herců. Sál byl plný, atmosféra vzrušená a veselá, inscenace měla na ochotníky překvapivě vysokou úroveň a sklídila zasloužený úspěch. Ni-

kdo z přítomných, ani autor tím, že napsal v duchu své poetiky variaci na Gayovu hru, ani režisér tím, že ji režíroval, ani herci tím, že v ní hráli, ani diváci tím, že se představení zúčastnili — nikdo z nich netušil, že se tak dopouští protistátního činu. Režisér a herci se to dověděli až u výsledků, kde se jim otvírala temná perspektiva nedozírných následků, obecnost pak z inkviziční kampaně, která se kolem Horních Počernic rozpoutala. Kampaň měla všechny znaky podobných velkoakcí. Rozsával se strach a hrůza, lidem se sugeroval pocit vědomé spoluviny za spoluúčast na politické demonstraci, která ohrozila bezpečnost státu atd. atd. Následky se pak tu a tam dostavily, nedozírné však nebyly, v kultuře na čas přituhlo, ale kampaň pomalu slábla. Žádné podvratné protistátní rejdy nebyly prokázány, stát držel, Horní Počernice

ho nepovalily. Zbyla jen, a ve vzduchu a v dějinách zůstala trčet, groteskní a smutná ostuda.

Zvláštní ovšem je, že se mi při tom desátém výročí Počernic ze všeho nejméně vybavily všechny ty „neblahé následky“ — marná sláva, čas běží a lidé jsou už dospělí. Vědí, že nedospělé, neuvážené, okamžitým taktickým záměrům, momentálním atmosféram a konstelacím odpovídající akce, kampaně a aféry končívaly buď ostudou, nebo do ztracena. Buď se dřív nebo později odtroubí, nebo jsou najednou nezvěstné, propadly se, kdoví, jestli vůbec byly. Dospělý člověk prostě už dávno pochopil, že jde o průvodní jev jeho života, na nějž musí být připraven, ale kterým se nesmí dát vést z míry ani vyrušit sám ze sebe, ze setrávání ve svém pojetí mravnosti.

A tak se mi při pomyšlení na Horní Počernice vrátilo živě, jako by to bylo včera, něco jiného: jejich pravda. Jejich potřeba pravdy, jejich touha po volné, přirozené, svobodné pravdivosti. Z ničeho jiného představení Žebrácké opery v Horních Počernicích nevzniklo a žádný jiný smysl nemělo.

Na rozdíl od strážců bezpečnosti a ideologů, přesvědčených, že Václav Havel vyrobil novým zpracováním tématu hry Johna Gaye ze staré Anglie rafinovanou časovanou bombu pod socialistické Československo, si ani režisér, ani herci, ani diváci nic takového nemysleli. Pochopili okamžitě, bez námahy a samozřejmě, že je to hra o každé moci založené na lži a hlásající pravdu. O moci zhlížející se v sobě, cítit rozkoš z ovládnutí. O moci manipulující národy, společnostmi, osudy, dušemi už dávno, vlastně od nepaměti, mimo jakékoli etické kategorie. Taková moc funguje už po tisíciletí všude po světě v malém i ve velkém, točí malými i velkými kolečky i celými soustrojími a mechanismy, od rodinných klanů, zednářských lóží, bankovních konsorcií, vládních administrativ a aparátů, církevních hierarchií až po státní mašiny na výrobu poslušných občanů. Na této myšlence je ostatně založena už Gayova hra, stejně jako Gogolův Revizor nebo Gribojedovo Hoře z rozumu, abychom uvedli povinně přijatelné argumenty.

Zvláštností Havlovy Žebrácké opery je velice prostý, ale skvěle důmyslný způsob posunu staré látky do nejživější přítomnosti světa: autor zbavuje hru důsledně romantiky a sentimentu originálu i předchozích adaptací a princip bezzákladnosti a lži žene ad absurdum: lze tu každý každému a každý tu zrazuje každého. To je ovšem pouze **vynález** autora, žijícího v absurditě naší doby a zvlášť na absurditu citlivého. Havlův skutečný **objev**, zakládající jedinečnost a brilanci textu, je povahy estetické: lumpové, pasáci, děvky, zloději, grázlové, úplatné kreatury a mravní stvůry mluví v celé hře od začátku do konce vybraně intelektuálním jazykem, precizně formulovanými větami a souvětími, argumentují logicky budovanými argumenty. Tři protagonisté kusu, obřauneři Lockit, Macheatch a Peachum hrají svou vysokou hru jazykem sofistikovaných logiků, vědecky fundovaných psychologů a znalců všech odstínů diplomatické mluvy. Jejich tón je za všech okolností seriózní, podle potřeby i lehce ironický, persiflovaně tklivý až mírně patetický, zachovávají salónní vznešenost i v bordelu a v kuchyni.



Tato havlovsky navozená, do nebe řvoucí diskrepance mezi nejprostší cynickou podlostí činů těchto lidí a jazykem, do něhož svou gaunerskou filozofii odívají, je skvěle nalezená poloha moderní parodie. Vyvolává v hledišti salvy smíchu a zároveň v divákovi budí spodní mrazivou hrůzu z dokonale fungujícího podvodu světa.

Smysl hry, její poselství a apel jsou právě v této reakci diváka. Protihráčem má být jeho pravda proti generální lži, jeho potřeba čistoty proti špině manipulátorů lidstva.

Krobovo představení v tom jediném publiku, které Havlovu Žebráckou operu zhlédlo, právě tuto reakci vyvolalo. Režisér neprofesionál dal představení řád, dynamiku, ducha, chytrý humor a svou osobní vrozenou velkorysost. Herci neprofesionálové hráli všichni za svou pravdu, bez divadelních manýr — hráli za sebe, za sebe pátrali po smyslu postav.

Právě to a skoro jenom to ve mně z Počernic zůstalo. To velké svobodné srozumění lidí na jevišti s lidmi v hledišti, cosi jako veselá, přirozená slavnost, smích z potěšení nad živým představením a zároveň radost, že se tu děje něco dobrovolného, udělaného zadarmo, z lásky k věci, z chuti vykičovat pravdu. A také z potřeby vzdát poctu umlčenému autorovi.

SERGEJ MACHONIN

Ze samizdatu O divadle. Praha, 1987, sv. 2., s. 334-336

První provedení Havlovy Žebrácké opery Divadlem na tahu pokládám za jednu z nejvýznamnějších divadelních událostí uplynulého dvacetiletí. A bylo to i neuvěřitelné zážitkové lidstvo. Dokonce s příchutí dobrodružství — a to už od chvíle, kdy jsme v setmělých, liduprázdných Horních Počernicích vystoupili z autobusu a začali hledat hostinec U Čelíkovských. Potkávali jsme jen podobně bloudící skupinky mladých lidí, kteří se navzájem opatrně vypyčovali na cestu. „Hostinec U Čelíkovských...“ zaznělo pokaždé jak heslo spiklenců. Na dvoře restaurace, kdysi patrně zahrady, jsem pak už poznal řadu známých tvář. Všichni byli vzrušení. Vždyť většina z nás snad ani nevěřila, že k představení opravdu dojde. Ze se uskuteční veřejná premiéra Havlovy nové hry! Bylo to, jako kdyby za chvíli měla propuknout svoboda. Pořád jsme se rozhlíželi, kde jsou policajti nebo aspoň tajní — a kdy zasáhnou. Určité typy byly podezřelé, ale představení začalo! A bylo to krásné. Jistě, hráli to amatéři, a přece to nebylo „ochotnické“ představení. Ze všech účinkujících vyzařovalo, že přišli, aby poprvé prezentovali mimořádně dobrou hru významného autora. Že je těší, že jsou první a že v sobě našli sílu nestarat se, jak na jejich počínání bude reagovat zaskočený režim. A bylo to o to působivější, že vůbec nešlo jen o nějakou demonstraci nebo pouhé gesto, ale o rozhodnutí žít a jednat přirozeně, podle svého. Proto taky divákům nevadilo, když se třeba herec na jevišti na chvíli zarazil, protože si nemohl vzpomenout na další text, a když se pak po chvíli marného přemýšlení obecenstvu omluvil a odešel

do portálu podívat se do knihy. Pak se vrátil a klidně pokračoval. (Ne sice dlouho — musel si text jít přečíst ještě jednou.) A nepůsobilo to jen směšně, bylo to dokonce v něčem osvobodivé a s herci nás to ještě víc sblížilo. Proč? Protože nám především tak oddaně a inteligentně přinášeli smysl této chytré hry.

Rušno bylo ovšem i pár dní po představení. Městské orgány rozvířily nesmyslnou kampaň zloby a zastrašování. Zahájil ji pražský primátor, který se zprávy o představení snažil využít i ve svém osobním boji proti městskému tajemníkovu. Napadl ho, že se na území Prahy, za kterou odpovídá, připravuje kontrarevoluce a on proti tomu nic nedělá, protože o ní dokonce, jak se ukazuje, vůbec ani neví. První akcí této kontrarevoluce byl podle primátora Zusky „první organizovaný sraz opozice“, která se sešla v Horních Počernicích právě při příležitosti provokativní premiéry hry Václava Havla, tedy autora nedávného pobuřujícího dopisu doktoru Husákovu. Druhý sraz opozice se pak měl podle jeho informací konat za necelých čtrnáct dní v Realistickém divadle, tentokrát pro změnu při premiéře hry, kterou napsala dcera proskribovaného spisovatele Jana Procházky (a kterou jsem režisoval já). Byla to hra celkem nevinná, a tak pro zvýšení efektu prohlašoval aspoň pan primátor za jejího pravého autora střídavě Jana Procházku a Pavla Kohouta. Jednoduše — hra byla zakázána a divadlo v ten večer, kdy měla být premiéra, bylo uzavřeno, před divadlem stály divadelní vozy, připravené odvézt scházející se kontrarevolucionáře a na vyklizeném chodníku postávaly uniformované hlídky s vyslačkami. Nedělo se, samozřejmě, vůbec nic. Jen pro třiatdacetiletou talentovanou autorku to znamenalo konec publicity a pár let pokazeného života. Jak postupoval režim proti odvážným účinkujícím Žebrácké opery už bohužel nevím. Vzpomínám si však, že byly i pokusy o represe proti některým divákům tohoto počernického představení. Tak např. NVP žádal, aby divadelníci, kteří se premiéry zúčastnili, byli z divadel okamžitě propuštěni. Já měl to štěstí, že se můj ředitel Karel Palouš tomuto příkazu nakonec statečně vzepřel. (Od nové sezóny byl ale vystřídán.) Ale větší potíže měl už třeba Triska; nebo v případě Krejčí (který byl v té době členem libeňského divadla) toho pak využili k trvalému zrušení možnosti pracovat v Praze. A to se vůbec nezmiňuji o fámách, které beze studu šířili tzv. „odpovědní činitelé“ o tom, jaké protistátní hrůzy se tenkrát v Počernicích odehrávaly.

Nedávno jsem byl v Činoherním klubu přítomen prvnímu českému „regulérnímu“ představení Havlovy Audience. Tak docela regulérní vlastně naštěstí ani nebylo. Mohlo být totiž spíš jenom domluvené než nazkoušené. Landovský směl zase víc než po deseti letech hrát doma, jenže mohl přijet až na poslední chvíli. Proto představení začalo zcela neformálně omluvami režiséra a ze třetí řady mu odpovídal autor, ze kterého se zatím stal prezident republiky a který teď, po jedenácti letech, prožíval svůj neskutečný návrat na české jeviště. A ještě víc se pak povídalo hned po posledních větích hry — prostě, nebylo to ani tak představení, jako spíš jakési

zvláštní setkání, nečekaná událost. A já si v těch chvílích vzpomínal nejen na natáčení Audience před dvanácti lety, ale právě i na to počernické představení Žebrácké opery. Bylo tu totiž, přes veškerou rozdílnost historických okolností, něco společného, podobně „neregulárního“, silného i nového. Ve všech těch třech případech nebylo taky důležité umění a našim hlavním zážitkem bylo, že jsme najednou ostře pocítili svou otevřenou konfrontaci s dobou a že jsme při veškerém vědomí vážnosti situace nacházeli radost a jistotu v humoru. Bylo v tom tedy něco soursodého i s nedávnými dny naší „vládné revoluce“ — ostatně taky poznamenané rukopisem téhož autora. (Nevím, třeba to něco napovídá i o další cestě našeho divadla.)

LUBOŠ PISTORIUS

[...] ŽEBRÁCKOU OPERU (1972) jsem psal trochu jako relaxaci po utrpení nad Spiklenci. Je to nové zpracování klasické látky, které vzniklo na objednávku: jistě pražské divadlo si u mě novou verzi Gayovy hry objednalo ještě v době, kdy se mu zdálo, že by ji snad mohlo — nějak — uvést. Psal jsem to lehce, uvolněně, s chutí, bez zbytečného spekulování a nedrcen pocitem, že jde o vše. Možnosti ukryté v předloze a naděje — byť mlhavá — na uvedení mi práci pochopitelně usnadňovaly. Mám tu hru rád a zdá se mi, že je živá, což mi potvrzuje i její příznivý ohlas mezi přáteli a známými. Na druhé straně ale musím přiznat, že ani v ní nevidím pro budoucnost nějaké východisko: její princip považuji v podstatě za nepřenosný. Je zajímavé, že ani tato hra, i když je zřejmě atraktivnější než Spiklenci (mimo jiné též díky své hlubší zakotvenosti v domácím prostředí), se na divadlech neujala; zatím ji uvedla pouze dvě profesionální divadla, Teatro Stabile v Terstu a Zámecké divadlo v Celle. Proč tomu tak je, mi není jasné, rozhodně to má ale hlubší příčiny než ty, které jsou mi obvykle uváděny, totiž všeobecný kult Brechta v západních divadelních kulturách a z něho pramenící pocit zděšení a odporu, že se někdo opovírá dotknout látky, které se už jednou dotkl velký B. B. Malý zahraniční zájem o tuto hru byl mi ovšem stonásobně vynahrazen neopakovatelným zážitkem: jejím ochotnickým představením v Horních Počernicích 1. listopadu 1975. Vnitřní svoboda a mravní opravdovost skupiny mladých lidí, kteří se moji Žebráckou operu odvážili tehdy sehrát (a z nichž většina do té doby nestála na jevišti!), vdechly tomuto představení tak nečekanou divadelní poutavost, že jsem měl (a zdaleka nejen já) po mnoha letech poprvé zase pocit divadla v tom nejhlubším a nejlepší smyslu; byl to najednou opět ten elektrizující prostor radosti, pravdy, svobody a kolektivního srozumění. Této své premiéry, po dlouhé době první a zřejmě ještě nadlouho jediné, kterou jsem viděl (a navíc doma, v prostředí, kde se mi mnozí bojí odpovědět na pozdrav), si vážím nejvíc ze všech, které jsem kdy měl. [...]

VÁCLAV HAVEL

In: Hry 1970-1976 (Z doby zakázanosti), Toronto, Sixty-Eight Publishers, 1977



Ten večer v Horních Počernicích byl vzácný zážitek: v té době jeden z mála těch, které člověk potřebuje, aby se udržel v duševní kondici. Ano, šlo o divadlo, které je nezbytné k údržbě duše. Nešlo tu totiž o pouhou „komunikaci“ mezi jevištěm a hledištěm ve významu sdělování, ale ve smyslu sdílení: v sále panovalo vzácné srozumění mezi autorem, ansámblem a publikem. Srozumění vyplývalo ze společného přemýšlení — z přemýšlení, které není — a nemá být — jen záležitostí rozumu, ale i zálež-

ností srdce. Režisér a herci dobře věděli, že autorovi ve hře nejde o intelektuální konstrukci, ale o předkládání otázek, které se týkají celého člověka. Tento celý člověk jako by byl v moderní době rozdělen — rozdělen na rozum a cit, vlastní činy a jejich motivace, strategii a taktiku, vědomí a nevědomí, touhu a prospěch, ztracený tajný smysl, neuskutečnitelný mimo obnovenou lidskou identitu, a momentální racionálně daný účel. Společnost lidí, kteří ztratili sami sebe, ovšem degraduje a místo obce máme co dělat s mechanismem, který jim vládne: tím, kdo stojí za všemi umnými intrikami, je v Havlově hře nikoli náhodou policie (a to i v případě, kdy není jejich přímým původcem). Ve styku s di-

vadelním představením se publikum v ideálním případě obnovuje: sbírá se každý sám za sebe a sbírá se jako obec. To se tenkrát v Horních Počernicích stalo. Je radostné, že lze původcům tohoto ojedinelého zážitku za to — byť po tolika letech — poděkovat veřejně.

JAROSLAV VOSTRÝ

Když Vladimír Stoklasa zkoušel v kulturním domě U Čelíkovských v říjnu 1975 s dětským souborem hru J. Loukot-



kové Tajemství černého lesa, přišli za ním lidé, kteří se představili jako členové Divadla Na tahu. Ptali se, zda mohou zkoušet po nich a pozvali režiséra na premiéru Zebrácké opery. Pan Stoklasa se 1. listopadu o něco opozdil. Vklouzl do zaplněného sálu a až do přestávky měl dojem, že se dívá na nějakou adaptaci Brechta. Když se rozsvítilo, zahlédl mezi obecnstvem O. Krejču, J. Třísku, V. Chramostovou, V. Svítáčka a další známé tváře. Ozřejmilo se mu, že je svědkem čehosi výjimečného ... „A pak se o mně začalo říkat, že jsem Havla přivedl do Počernic já a jistotu jsme byli ostřeji sledováni — tedy naše divadelní aktivita,“ vzpomíná úlevně pan V. Stoklasa.

[...] Za dobu více než dvaceti let, po kterou se mé hry hrají na různých jevištích, jsem získal několik zcela elementárních a naprosto prověřených zkušeností s tím, jak mají být hrány. První z těchto zkušeností je, že jakákoli snaha vnějšími prostředky zdůraznit jejich absurdnost nebo komičnost je neomylně zabíjí a způsobuje, že se na nich nikdo ani nepousměje. Stylizované aranžmá, biomechanika, pitvoření, šaškování, herecké sebedědávání, směšné grimasy, akrobacie, stylizovaná řeč, všechny druhy nadsázky — to je přesně to, co zcela

bezpečně tyto hry připraví o jakoukoli zajímavost, eventuální půvab, napětí či komiku. *Je prostě třeba je hrát co nejnormálněji.* Pravdivě, živě, jemně, uměřeně — jako by to byl Čechov. Herci samozřejmě musí cítit lehkou ironii všech dialogů, paradoxnost a absurditu situací, nesmějí to všechno ale nijak vnějškově zdůrazňovat, ale musí naopak udělat vše proto, aby tyto rozměry jaksi samovolně, ale s železnou nevyhnutelností vyrostly z jejich živého, poetického, pravdivého hraní. [...]

VÁCLAV HAVEL

Poznámky ke hře Largo desolato, in: Do různých stran, s. 287-288, Čs. středisko nezávislé literatury, Scheinfeld, 1989.

Už ale musím představit ANDREJE KROBA, který si uprostřed temných a stojatých 70. let umanutl Žebráckou operu v polních podmínkách inscenovat.

V r. 1967 píše v srpnovém čísle AS o Králi Ubu, postupujícím na Jiráskův Hronov, Jiří Beneš mj.: „Režisér A. Krob ví, co od svých mladých interpretů může chtít, proto se často vzdává úsilí vytvořit charakter a spíše využívá daných typových vlastností jako zdroje humoru. Nejsou ti mladí samozřejmě všichni stejní, je tu celá bohatá škála od pouhého typu s půvabem neherectví přes různé stupně talentu až k herecké kreaci Matky Ubu (tu hraje jejich učitelka Milena Mrázová). Ale všichni mají ohromný smysl pro legraci, obrovské nadšení a obdivuhodnou kázeň. Upřímně řečeno, dali mi víc radosti než mnohý vyspělý kolektiv.“ Ale vraťme se ještě před inscenací, která slavně postoupila do Hronova, kde byla vypískána.

Začátkem roku 1963 nastupuje Andrej Krob jako jevištní technik do Divadla Na zábradlí. Ze dvou možností si vybírá tu horší. Místo zajetého a perfektně fungujícího souboru L. Fialky, který se připravoval na své budoucí zahraniční zájezdy, rozhodne se podílet na formování nově vznikající činohry. Jako jevištní mistr tvůrčím způsobem spolupracuje s šéfem činohry a režisérem Janem Grossmanem, dramatikem Václavem Havlem, výtvarníkem Liborem Fárou a dalšími osobnostmi.

Havlovy lry Zahradní slavnost, Vyrozumění, Ztížená možnost soustředění, Beckettovo Čekání na Godota v režii Václava Hudečka, Ioneskova Plešatá zpěvačka, Jarryho Král Ubu, režírovaný J. Grossmanem s výpravou L. Fáry, inscenace, jež vyžadovaly — vzhledem k podmínkám, ve kterých se činohra tehdy nacházela — maximální vypětí sil všech, kteří se na nich podíleli. Byly nejlepší školou pro toho, kdo se chtěl věnovat divadlu jinak než divák či hasičská hlídka.

„Mám občas takovou posedlost udělat něco viditelného, donekonečna vymýšlet, zkoušet a hledat přímo při práci správnou cestu k vysněnému definitivnímu tvaru. Na počátku šedesátého šestého roku jsem na čas odešel ze Zábradlí. Pro některé jsem znamenal komplikace, pro jiné jistotu, že každý nápad může být na jevišti realizován. Říkalo se o mně, že slyším na všechno. Snad to byla pravda.

V Březnici, kam jsem přišel mimo jiné vyřešit svůj problém s bydlením, jsem kromě donkichotských pokusů být dobrým správcem tamnějšího zámku založil divadelní soubor. Se studenty březnické zemědělské školy jsem nacvičil Jarryho Krále Ubu. Hned napoprve jsme vyhráli mezioblastní přehlídku v Jablonci nad Nisou a já jsem dostal cenu za nejlepší režii. V Hronově to z různých důvodů už tak dobré nebylo, ale dali mi aspoň cenu za nejlepší výpravu. Představení sice v mnohém vycházelo z Grossmanovy inscenace, ale přesto bylo jiné. Tenkrát jsem si domýšlivě myslel, že kdyby byl Alfred Jarry naživu, líbilo by se mu moje

představení víc. On ho napsal jako patnáctiletý kluk vlastně pro loutkové divadlo. Těm studentům bylo něco málo přes patnáct. Měl jsem pocit, že si s ním docela dobře rozumějí.

Po ročním působení na Březnici jsem se vrátil zpět na Zábradlí. Čekal tam na mě Kafkův Proces s několikátunovou výpravou Borise Soukupa a pár namáhavých zájezdů se dvěma předřenými kulískáky. — Pak přišel rok 1968. Především srpen. Z repertoáru vymizela velice rychle naše několikaletá dobrá práce. Na Zábradlí řešil Grossmanův nástupce J. Gillar, zda je politicky únosné, aby se Rousseauova hra jmenovala Pomsta ruské sirotky. Odešel jsem podruhé. Ocitl jsem se v Redutě jako společník Pantomimy Alfreda Jarryho. Stihl jsem pár skvělých představení HARAKIRI a po rozpadu skupiny jsem se zhruba desetkrát houpal v houpacím křesle v prologu Hybnerovy inscenace Idioti.

Kolem se začalo všechno rozpadat. Všude se začali objevovat likvidační úředníci, zatímco zahajovačsky školení zahajovači zahájili náš starý známý normalizační proces. Noví kulturní pracovníci se novým spoluzaměstnancům chlubil se svými pistolemi v podpaží, zatímco se v Redutě objevilo Divadlo J. Cimrmana vyhnané ze svého jedinečného prostředí (a výhledově určené k likvidaci). Přičítám si jako plus, že jsem se velkou měrou zasloužil o to, že nakonec zlikvidováno nebylo.

Mé „amatérství“ nikdy nebylo soustavné. Když ve mně dozraje touha udělat nějakou skopičinu, tak ji udělám navzdory všemu. Pak se chvíli raduju,

Natáčí se Pokoušení (dole uprostřed Andrej Krob) / Foto JAROSLAV KUKAL



jak se mi povedla, a naparuju se jako páv ... Potom se mi to všechno zprotiví a já se zase vrátím tam, odkud jsem přišel. Tak to bylo i se Žebráckou operou. Bylo jasné, že musím v tom marasmu něco udělat. I přesto, že jsem se s V. Havlem pracovní rozešel, zůstali jsme přáteli. Na Hrádečku jsme odjakživa nejbližší sousedé a moje chalupa vlastně plnila i pro mnoho z mých přátel funkci jakési čítrny nezávislé disidentské literatury, kterou mně i mým přátelům manželé Havlovi vždy ochotně půjčovali. Tak jsem se seznámil s Havlovou adaptací Gayovy Žebrácké opery. Václav Havel nenamítal nic proti tomu, abych ji inscenoval. Nevím, do jaké míry tenkrát věřil, že se to podaří. Občas ho děsily i některé inscenační nápady, proti kterým svým způsobem tiše brojil, ačkoliv

ozvláštnit Fistulu vysavačem. I když jsem tuto poměrně dlouhou sekvenci zkrátil na minimum, kdykoli dojde na vysavač, v duchu se značně červenám.

Soubor Divadla Na tahu, který se rozhodl Žebráckou operu nazkoušet, jsem sestavil ze svých přátel, přátel mých přátel nebo ze spolupracovníků a spolupracovníků v Redutě. Zkoušelo se, kde se dalo. Většinou po bytech. Vzhledem k množství postav bylo toto zkoušení velmi komplikované. Na druhé straně ho usnadňovalo nadšení i zodpovědnost, s jakou soubor ke zkouškám přistupoval. Valná většina — s jedinou výjimkou, kterou jsem byl já — si velice rychle osvojila text, který především pro hlavní představitele byl už sám o sobě víc než náročný. V průběhu zkoušek se z různých důvodů měnilo i obsazení. Jednu z hlavních ženských rolí bylo nutno přepsat nedlouho před premiérou. — Dekorace, kostýmy a rekvizity šil, připravoval a sháněl, kdo mohl či uměl.

Příprava hry včetně několika týdnů pauz trvala více než rok a v určitém okamžiku ji už nebylo možné dál protahovat. Proto bylo datum 1. 11. 1975 určeno jako den premiéry. Současně se objevila možnost předvést představení v Horních Počernicích v sále restaurace U Čelíkovských. Dá se říci, že existovalo jakési povolení MNV, které zřejmě v naší žádosti, kde jsme uvedli jak jméno hry, tak i jméno autora adaptace, nevyčetlo nic podezřelého. Představení navštívil i zástupce MNV, který pro jistotu o přestávce odešel. Vše tedy začalo, jak mělo. Naše obavy byly zbytečné. Sál byl zaplněn do posledního místa.

Představení začalo tím, že se opona rozevřela mnohem dřív, než měla. Herci byli přistiženi v nedbalkách. Musím ale říci, že to byla jediná kulísácká chyba v tomto kulísáckém představení. Hra se rozeběhla, očekávané reakce se objevily na předpokládaných místech, publikum se odvažovalo čím dál víc. V tomto okamžiku jsem uvěřil tomu, že se skutečně účastním divadelního představení. Také jsem uvěřil, že se nám podařilo představení utajit před StB a že se nám ho podaří dohrát až do konce.

Přijeli pro mě 7. 11. třemi auty na Zábradlí, kam jsem se tehdy už potřetí a vlastně naposled vrátil. Vyslychalo mě pět členů StB asi šestnáct hodin bez přerušení. Byl jsem u nich poprvé a oni se toho snažili využít. Nic podstatného se ale nedozvěděli. Druhý den v sobotu výsledky pokračoval. Měli jakési zprávy, že chceme představení opakovat, a tak se tímto způsobem pojistili. Po jedenácti hodinách mě pustili domů. Pokud vím, příští den byli vyslyšení někteří další účastníci představení. My jsme stále trvali na tom, že jsme neprovedli žádný protistátní skutek. Já jsem jim při výslechu řekl, že věřím tomu, že se tu Havel bude za pár let běžně hrát. Vyšetřovatel mi pak dal ruku na rameno a řekl: 'Pane Krob, pan Havel se tu už nebude hrát nikdy, to vám zajišťuju.' A nezajistil, i když to trvalo poněkud déle. Oni se tehdy stále vyptávali, zda v tom nehrál Landovský, kdo to režíroval, přičítali to na vrub někomu jinému. Nakonec zřejmě uznali, že se jedná o jakýsi shluk svobodomyšlných nadšenců, že s nehoráznými obviněními nemohou nikde obstát. Václav Havel intervenoval u různých osobností a hrozila z toho mezinárodní ostuda ... Pak to utichlo ...

Po Počernicích jsme se scházeli na tzv. zahradních slavnostech na Hrádečku. Tam se scházelo asi padesát lidí. Hrál se tam třeba Audience, pořádaly se výstavy, vystupoval tu Hutka, Soukup ..., ale to už je jiná kapitola. Podnikat něco veřejně nepřipadalo v úvahu. Pak jsme se po pauze dali do Havlova Pokoušení, které jsme natočili jako videofilm.

Co dál? Jsem zakládajícím členem Originálního videojournalu. Máme za sebou kus dobré práce. Pokusím se v ní pokračovat ... Co já vím ... Třeba si koupím koně a maringotku. Budeme hrát po venkovských hospodách. A začnem U Čelíkovských."

připravil IVO MARKVART

Audience na Hrádečku / Foto BOHDAN HOLOMÍČEK



to nebylo ani tak zapotřebí. Všechny moje pokusy o jakési režijní ozvláštnění hry likvidoval dokonale napsaný text, který s dokonale promyšleným pohybem všech postav hry ve všech prostředích, kde děj probíhá, vylučoval předem vše rušivé. Když jsem mnohem později natáčel na video Havlovo Pokoušení, pokusil jsem se v jedné scéně

Publikum bylo vskutku premiérové. Většinu pozval sám autor hry. Herci (a celé zákulisí) byli nabití nervozitou, kterou podpořilo i to, že v hledišti nesedí pouze naši přátelé, tetičky, maminky, ženy nebo milenky, ale i profesionální divadelníci většinou rozmístění po pražských kotelnách a jiných podobných pracovištích.

[...] Amatérská skupina, která představení sehrála a kterou tvořili většinou mladí lidé — divadelní technici, dělníci a studenti —, nastudovala hru z vlastního rozhodnutí a jen proto, že se jí líbila a že jí práce na ní bavila; nešlo jí tedy o nějakou senzaci, natož o senzaci politickou, a nestála o žádnou publicitu, ani domácí, ani zahraniční. Já jsem dal k nastudování hry souhlas proto, že jsem se nechtěl dobrovolně připravit o vzácnou příležitost vidět po dlouhé době opět svůj text na jevišti a že vůbec nemám ve zvyku zakazovat komukoliv uvádění mých her. Ani hercům, ani mně nešlo tedy o nic jiného, než aby se představení uskutečnilo a mělo u svých

diváků úspěch. Obvinění režiséra a herců z provokačních záměrů je zcela nsmyslné, stejně jako podezření, že jsem představení zorganizoval já sám a že jsem před účinkujícími skryl jeho pravý — to jest politicko-provokativní — cíl. Ostatně není mi ani jasné, v čem by eventuelní provokační záměr měl vlastně konkrétně spočívat: pokud mé hry vědomě provokovaly nebo provokují, pak jedině měšťáky, kariéristy, oportunisty a byrokraty, o nichž se snaží — po svém — vypovídat. Za tento druh „provokace“ se však věru nemám důvod stydět a myslím, že nikdo slušný mi to také nemůže vyčítat. [...]

VÁCLAV HAVEL

In: O lidskou identitu, s. 175, Londýn, Rozmluvy 1984.

VÁCLAV HAVEL: ŽEBRÁČKÁ OPERA
(14. obraz — závěr hry)

(Na scéně je Lockitova domácnost. Je to — až na nějakou dobře viditelnou, ale jen vnější obměnu, např. v celkovém ladění — tentýž interiér, který tvořil domácnost Peachumovu. Když se otevře opona, jsou na scéně LOCKIT a LOCKITOVÁ. LOCKIT má na sobě župan, sedí u stolu a zapisuje cosi do velké účetní knihy; LOCKITOVÁ v zástěře se pohybuje kolem plotny a vaří večeři. Po delší pauze se ozve LOCKITOVÁ)

LOCKITOVÁ Ty, Bille —

LOCKIT (aniž vzhledne) Co je?

LOCKITOVÁ Myslíš, že to byl dobrý nápad?

LOCKIT Co?

LOCKITOVÁ Řešit to s tím Macheathem tak radikálně —

LOCKIT Neměli jsme jinou možnost, Mary —
(Vtom někdo zaklepe na pravé dveře. LOCKIT rychle zabouchne svou knihu a ukryje ji do zásuvky)
(zvolá) Dále!
(Pravými dveřmi vstoupí HAROLD)

HAROLD Hlásím, šéfe, že exekuce na tom Filchovi byla vykonána —

LOCKIT Jak se choval?

HAROLD Statečně. Těsně před smrtí zvolal: „Ať žije londýnské podsvětí!“

LOCKIT Šťastný člověk, i ve smrti zůstal sám sebou!
(HAROLD chce odejít)
Harolde —

HAROLD Ano šéfe?

LOCKIT Má tam Macheath teď nějakou návštěvu?

HAROLD Myslím, že ne —

LOCKIT Tak mi ho sem, prosím tě, přiveď!

(HAROLD odejde pravými dveřmi; LOCKIT vytáhne ze zásuvky opět svou knihu a začne do ní cosi zapisovat)

LOCKITOVÁ Ty, Bille —

LOCKIT (aniž vzhledne) Co je?

LOCKITOVÁ Proč chceš mluvit s Macheathem?

LOCKIT Uvidíš —

LOCKITOVÁ Chceš mu dát šanci?

LOCKIT Proč?

LOCKITOVÁ Mám strach, aby si Lucka něco neudělala —

LOCKIT Prosím tě —
(Vtom někdo zaklepe na pravé dveře. LOCKIT rychle zabouchne svou knihu a ukryje ji do zásuvky)
(zvolá) Dále!
(Pravými dveřmi přivede HAROLD MACHEATCHE se spoutanýma rukama)

HAROLD Tak tady ho máte, šéfe —

LOCKIT Díky. Zůstaň pro jistotu na chodbě —
(HAROLD odejde pravými dveřmi; LOCKIT se dívá chvíli zkoumavě na MACHEATCHE, pak ukáže na židli)
Sedněte si —

MACHEATH Děkuji —
(MACHEATH usedne ke stolu naproti LOCKITOVÍ a zvědavě na něho hledí)

LOCKIT Včera jste mě nařknul, že jsem vás zavřel na přání Willyho Peachuma — vzpomínáte?

MACHEATH Ovšem —

LOCKIT A teď si myslíte, že vás chci na přání téhož Peachuma pustit. Je to tak?

MACHEATH (zaraženě) Ne —

LOCKIT Ne. A copak dělal Peachum dnes u vás v cele?

MACHEATH Přišel se se mnou před mou smrtí smířit —

LOCKIT A nenavrhl vám přitom náhodou, že vás odtud dostane, když přistoupíte na fúzi vašich organizací?

MACHEATH Ne —

LOCKIT Ale ano! Měl jsem to s ním totiž domluveno; byl to trik, který nás měl před vaší popravou dostat k vašim lidem —

MACHEATH Proč mi to tedy říkáte?

LOCKIT Teď už můžu —

MACHEATH Proč?

LOCKIT Protože jste nám na to bohužel nenaletěl. Peachum se to sice pak pokusil ještě zachránit tvrzením, že ten plán se mnou domluvil jen na oko, aby vás dostal ven, ale ani téhle verzi, kterou jsme měli připravenou pro případ, že mu nebudete v první fázi věřit, jste neuvěřil —

MACHEATH Jakto, že ne? Vždyť jsem Peachumovu nabídku přijal.

LOCKIT Ano, ale jen proto, abyste se dostal ven, zmocnil se — v rámci fingované fúze — majetku obou organizací a pak dřív, než vás s vašimi hochy definitivně pochyťám, prchnul s jistou dámkou někam, kde vás nenajde nikdo mimo ptáky a hvězdy!

(MACHEATH vzrušeně vyskočí)
Jinými slovy: když jste pochopil, že vás Peachum klame, když vám říká, že mě klame, rozhodl jste se ho oklamat. Jenomže — naštěstí pro nás a naneštěstí pro vás — vzápětí jste byl sám oklamán. Už tomu rozumíte?
(MACHEATH hledí okamžik vytřeštěně před sebe, pak vydechne)

MACHEATH Ta děvka!
(MACHEATH zhrouceně klesne na židli a dívá se zdrceně před sebe; LOCKIT a LOCKITOVÁ vymění významné úsměvy)
To je definitivní konec —

LOCKIT Člověk má vždycky šanci, Mackie. Aspoň v téhle věznici —

MACHEATH Nechci žít. Nehodím se do tohoto světa!

LOCKIT Kdybyste se nekasal!
(Delší pauza)
MACHEATH No tak? Na co ještě čekáte? Můj krk je vám k dispozici!

LOCKIT Čekám, až se trochu uklidníte.
(K LOCKITOVÉ) Mary, myslím, že doušek likéru by udělal panu kapitánovi dobře —
(LOCKITOVÁ naleje do sklenky likér a postaví ho před MACHEATCHE)

LOCKITOVÁ Poslužte si —

MACHEATH Děkuji —
(Pauza; MACHEATH hledí zachmuřeně do země a přitom usrkne mechanicky likér; LOCKIT ho pozoruje. Po chvíli se MACHEATH ozve tichým, schlíplým hlasem)
Tak spustte —

LOCKIT Podívejte, Mackie: Peachum, jak jste už pochopil, pracuje pro mě a těší se mé plné důvěře. Avšak právě proto, že pracuje tak spolehlivě, zaslouží si, aby jeho služba stála na ještě pevnějším základě, než jakým je pouhá důvěra. Potřebuji důkazy —

MACHEATH A co pro to mám já udělat?

LOCKIT Nic víc a nic méně než uskutečnit tu fúzi, kterou vám Peachum navrhuje, a pak se už jen — jako jeho zástupce — trochu dívat kolem sebe a občas mi sdělit, co je v podniku nového, jak si váš šéf vede a jestli mi odvádí pro městskou pokladnu skutečně všechny tržby. To je všechno. Když na to přistoupíte, ručím za bezpečnost vaši i vašich chlapců. Co tomu říkáte?

MACHEATH Vy se nebojíte, že vás podvedu?

LOCKIT Jak?

MACHEATH Co když zjistím, že vás Pe-

achum podvádí, ale budu ho krýt nebo se s ním dokonce proti vám spolčím?

LOCKIT To neuděláte —

MACHEATH Jak to můžete vědět?

LOCKIT Tak za prvé: nikdy nebudete mít jistotu, zda ten či onen doklad Peachumovy zrady není jen mnou inspirovaná zkouška vaší spolehlivosti — a buďte ujištěni, že takové zkoušky budu občas dělat! A za druhé: o jakémkoliv vašem pokusu se s Peachumem za mými zády domluvit mě bude Peachum okamžitě informovat: v případě, že mě klame, ze strachu, že může jít o mnou inspirovanou zkoušku jeho spolehlivosti — a buďte ujištěni, že takové zkoušky budu občas dělat! Tak co — přijímáte? *(Dlouhá napjatá pauza; MACHEATH přechází zamyšleně po místnosti, pak se náhle obrátí k LOCKITOVÍ)*

MACHEATH Podívejte, Lockite: já na svém životě nelpím, smrti se nebojím a jsem dokonce ochoten svůj život i obětovat — ovšem jedině za předpokladu, že tím posílím autoritu hodnot, za něž zemřu, a že tudíž svou smrtí prospěji životu druhých. Svůj život jsem si totiž nedal a nepatří mi — jsem pouze jeho správcem — a jakým bych to byl správcem, kdybych bezdůvodně ničil to, co mám ošetřovat? Klamou-li mě, jak se ukazuje, všichni kolem mě, neznámá to, že ode mne očekávají něco jiného, ale pravý opak: nabízejí mi tím vlastně jen jakýsi princip našeho vzájemného styku. Co by se stalo, kdybych tuto nabídku odmítl? Mé okolí by to chápalo jako vyzývavý projev mé povýšenosti a pýchy — tím spíš, že by to bylo spojeno s tím teatrálním dovětkem popravu — a každý by se zeptal: odkud ten člověk odvodil své právo odlišit se tak okázale od ostatních, vydělit se z řady, pohrdnout míněním většiny a poplivat i to

minimum disciplíny, bez něhož se žádná společnost neobejde? Byl bych chápán prostě jako domýšlivý exhibicionista, který si chtěl hrát na svědomí světa; obětoval bych se za něco, v co nikdo mimo mě nevěří; má smrt by tedy zůstala nepochopena, autoritu žádných hodnot by neposílila, nikomu by nepomohla, jen by způsobila bolest několika mým blízkým. Byla by to typicky zbytečná smrt. A je to koneckonců pochopitelné: odmítnout totálně pravidla hry, která tento svět člověku nabízí, je sice pohodlnější, ale k ničemu to obvykle nevede; daleko těžší, ale zároveň nepoměrně smysluplnější je tato pravidla naopak přijmout, zajistit si tím možnost komunikace se svým okolím a pak této komunikace využít k postupnému boji za zlepšení daných pravidel hry. Jinými slovy: jediným správným, důstojným a vpravdě chlapeckým řešením mé situace je obrátit se k životu čelem, vrhnout se odvážně do jeho rozbouřených vln, nebát se jeho špíny a všech nástrah, jež člověku klade do cesty, a všechny své síly a všechny svůj um vložit do boje za to, aby byl lepší, než je!

LOCKIT Mackie, promluvil jste jako muž! Jsem hluboce dojat — *(LOCKIT podá MACHEATHOVI ruku, následuje vzájemný stisk, poněkud neobratný díky tomu, že MACHEATH má spoutané ruce. Pak LOCKIT vyndá ze zásuvky jakýsi papír, kalamár a brko a vše postaví slavnostně před MACHEATHE)* Tady mi to, prosím, podepište —

MACHEATH Nestačila by ústní dohoda?

LOCKIT Ne — *(MACHEATH se tedy sehne ke stolu a s velkými obtížemi — díky poutům — papír podepíše; LOCKIT ho přitom bedlivě sleduje. Jakmile je podepsáno, uchopí LOCKIT rychle papír, fouká na něj, a když je podpis suchý, uklidí papír do*

zásuvky a pak znovu podá MACHEATHOVI ruku; komplikace se přitom samozřejmě opakují)

Doufám, že se před námi otevřela etapa solidní a konstruktivní spolupráce! *(volá k pravým dveřím) Haroldo! (Pravými dveřmi vstoupí HAROLD) Sundej mu to! (HAROLD sejme MACHEATHOVI pouta; MACHEATH začne lehce komíhat rukama, aby uvolnil ztuhlé svalstvo)* Jste volný Mackie! Buďte zdrav — *(MACHEATH se uklání — stále ještě třepetaje rukama — LOCKITOVĚ, prostírající k večeři)*

MACHEATH Rukulíbám, milostpaní —

LOCKITOVÁ *(s úsměvem)* Doufám, že když všechno tak dobře dopadlo, skončíte s rozpustilostmi a budete žít konečně se svou Lucy! Má vás ráda —

MACHEATH Spolehněte se, maminko! *(k LOCKITOVÍ) Servus! (MACHEATH odkvapí pravými dveřmi; za ním odejde HAROLD. LOCKITOVÁ naleje do talířů polévku a pak s LOCKITEM usedne k večeři; LOCKIT si zastrkuje ubrousek za límec, přitom hovoří)*

LOCKIT Tak Mary, a od tohoto okamžiku má naše organizace pod kontrolou prakticky celé podsvětí!

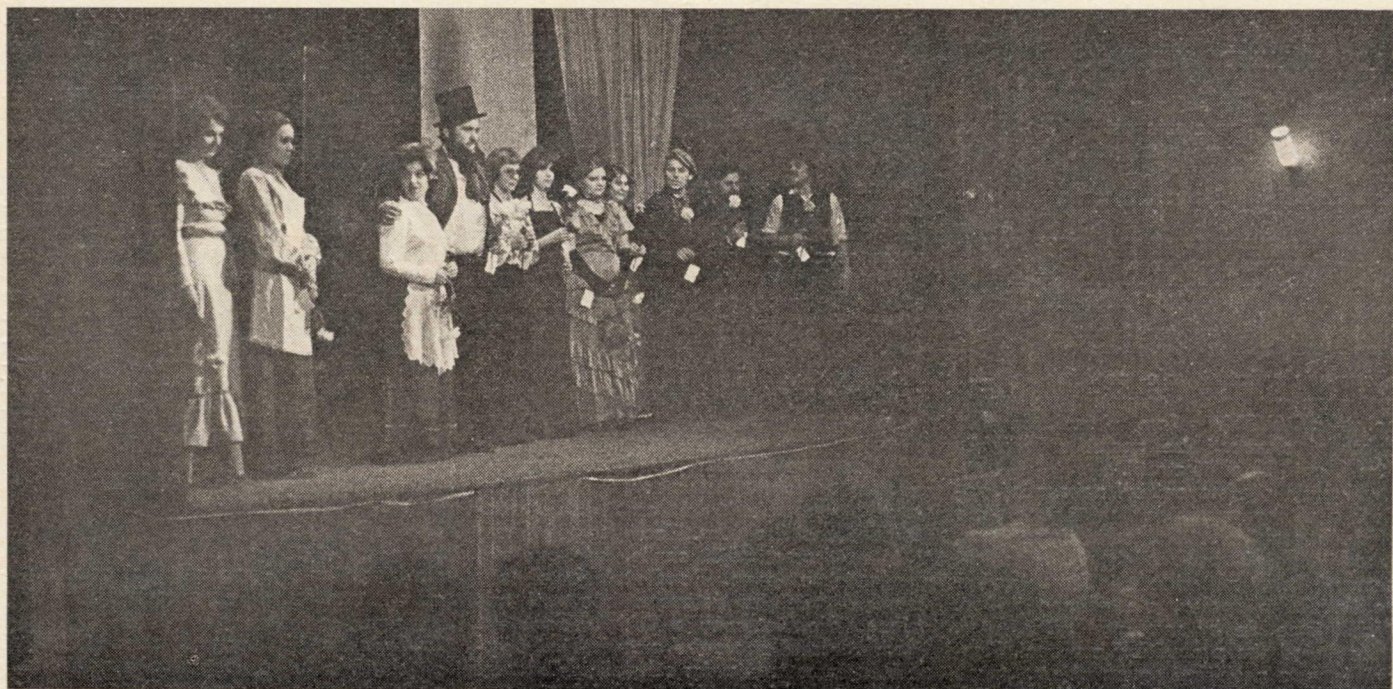
LOCKITOVÁ Dalo to fušku, viď?

LOCKIT Získat kontrolu nad londýnskou policií byla proti tomu hračka!

LOCKITOVÁ Stejně to je zvláštní, Bille: nikdo o naší organizaci neví a všichni jí slouží!

LOCKIT Kdo neví, že slouží, slouží vždycky nejlíp! Dobrou chuť! *(LOCKIT a LOCKITOVÁ se pustí do jídla. Opona padá)*

Zebrácká opera — děkovačka / Foto BOHDAN HOLOMIČEK



Zahradní slavnost

20. 5. 1989

role a kde je jejich místo, se neklaněli na jevišti, kde mohli potlesk zaslouženě sklízet, ale stáli a tleskali s námi. Auto-
rovi bohužel nepřítomnému. Tečkou za představením byla velká kytice růží symbolicky hozená na pódium.

PETR MAŠEK

O čtené Zahradní slavnosti — a nejen o ní — jsem v lednu hovořil s iniciátorem PARDIE 89 a vedoucím souboru oIDAVID JUDr. VÁCLAVEM PETRMICHELEM:

... Nápad vznikl už na podzim 88. Zkoušet jsme začali brzy po uvěznění V. Havla. Sešli jsme se asi sedmkrát. Neměli jsme žádné herecké ambice. Chtěli jsme pouze co nejvčetněji předat text, významové ho rozkryt.

Ale i kvalita přečtení může být různá...

Velmi nám pomohla spolupráce s Ivanem Rezáčem, členem činohry ND, i doslov ke hře od režiséra Jana Grossmana. Chtěli jsme zaměřit pozornost diváků především k textu, nikoli k interpretům. Na zkouškách jsme prožívali opravdovou radost z dokonalého textu, z autorovy hry s jazykem, z rafinované logické stavby. A o tuto radost jsme se chtěli s divákem podělit. Často se nám zdálo, že je tu Václav Havel s námi — mimo celu.

Petr Mašek měl z večera dobrý dojem. A vy?

Nijak zvláštní ohlas na naše výkony jsme neočekávali, ale reakce publika nás ohromila, lidé vstali, tleskali, někteří jsme si utírali slzy. Něco podobného už asi nezažijeme, tak mohutný ohlas, takové souznění.

A prošlo to tehdy?

Nestačilo to neprojit. Jen jeden úředník před představením meditoval nad tím, jestli to není nějaká hra ze šedesátých let, že je mu ten název povědomý...

Jak jste prožil 17. listopad?

Se svými přáteli z divadla. Ocitli jsme se v policejní pasti na Národní třídě. Největším obrazem té chvíle byl pro mne pohled na plačící paní, která stála zoufalá na balkónu protějšího domu. Viděla shora všechnu tu hrůzu a nemohla nám pomoci. Jediným únikem byl běh masovým mlýnkem v podloubí bičů. Viděl jsem, jak jeden z nich vlekl za vlasy mladého muže se slovy „Ty seš muj“... Po každé předchozí demonstraci jsme se vždycky sešli v Demince, spočítali se a vládla docela veselá atmosféra. Tentokrát jsme mlčeli.

I pak jste byl v centru události...

Všechno probíhalo v horečném tempu. Stal jsem se členem koordinačního stávkového výboru Českomoravské divadelní obce a jeho mluvčím v koordinačním centru Občanského fóra. Tady jsem prožíval i ty nejdramatičtější chvíle, kdy čas měl fantastickou cenu. Pendloval jsem tedy mezi Divadelním ústavem, kde měl náš výbor sídlo, Laternou a DAMU, současně jsem udržoval spojení s amatérskými divadelníky prostřednictvím středních setkání v Malostranské besedě.

Jak má fungovat právník za revoluce?

To nevím. Já jsem vysvětloval. Například to, že otázka úpravy činnosti stávkových výborů právními předpisy je v bezprávném státě naprosto zbytečná, nebo že účast na stávce je vlastně překážkou v práci na straně pracovníka z důvodů obecného zájmu, a že obavy z následných postihů lze eliminovat jedině osobní odvahou nést vědomě riziko občanské cti, a že tudíž faktickou nemožnost takové postihy uplatnit zaručuje jedině jednota a koordinace postupu stávkových výborů neboli: Když



Foto archiv souboru

zlobí celá třída, je soudruh učitel namydlenej.

Jaké jsou nyní záměry vašeho souboru?

V době něžného revolučního chaosu se mi ještě naposledy podařilo (aniž bych si osvojoval právo jediného rozhodovatele) použít ve smrtelných křečích se zmitajícím direktivním nástroji řízení a zrušit tak oIDAVID. Teď ale vážně: Po inscenacích Veřejná zkouška a Nová Holota jsme připravovali třetí a poslední, jakousi volnou kompozici s pracovním názvem Vehikulum. Když jsme však 17. listopadu na Vyšehradě zpívali hymnu, nikdo z nás netušil, že je to vlastně prolog k úplně jiné hře, která bude trvat 1000 hodin, a že jejím epilogem bude slavnostní slib prezidenta Václava Havla do rukou předsedy Federálního shromáždění Alexandra Dubčka. Roli si obsadil každý sám.

oIDAVID tedy zanikl, ale co zůstalo?

Každý zánik je současně zrod. S minimální ztrátou vznikla societa s úžasným morálním kapitálem. Nechceme ho rozměnit, ale investovat. Scházíme se, radíme se, přemýšlíme. Ale už teď je nad slunce jasné, že předchozí úsilí pramenící z touhy po zveřejnění občanského postoje vůči totalitě nebo jen z prosté touhy spolupracovat nebylo vynaloženo marně. Jestli svůj kapitál zhodnotíme, ukáže teprve budoucnost, ale o té nic nevíme.

To znamená, že nebude PARDIE 90?

Naopak.

Co říkáte pokusům o založení nové organizace amatérských divadelníků?

To by zasloužilo samostatnou esej. Možná o tom, kdo to je nebo není amatér, tedy ochotník nebo diletant, a hlavně z jaké-

Je sobota 20. května 1989 a oIDAVID (čti divadlo DAVID) pořádá v Parku kultury v Praze, tehdy PKOJF, již podruhé své PARDIE, tentokrát koncipované jako zahradní slavnost. Vyhrává kapela Evino prádlo, na betoně nebo na trávě, pod střechou i mimo ni se střídají scénky, monology, dialogy; soubor Jakoubek ze Stříbra přijel zazpívat takřka legendární Kořeny, budovatelské písně, které otřásl Prostějovem v r. 1987. Večer pak oIDAVID čte — hraje Zahradní slavnost Václava Havla. Takto ji slyšel — viděl jeden z diváků:

99 POSTAV HLEDÁ AUTORA

Asi tolik lidí se sešlo v malém hledišti Arény 99. Většina z nás asi věděla, o co půjde, ale jistě byli mezi námi i náhodní diváci zlákaní chodícími reklamami, které bezostyšně hlásaly: „Zahradní slavnost začíná v 19.00.“

Čtená zkouška je asi vždycky nedovolený polotovar. Čtená zkouška částí textu, slepovaných průvodním slovem a přerušovaných biografickými daty autora je prapodivný hybrid, na první pohled jednoznačně odsouzený k zániku. Herci sice občas překračovali role pouhých lektorů, ale jinak bylo jeviště nehybné. Promyšlený pokus oIDAVIDA ovšem ukázal, že text Zahradní slavnosti lze podat v jakékoliv formě, aniž by příliš ztratil.

Závěrem představení byl nekonečný potlesk a většina z nás se kolem sebe stále zvědavě rozhlížela. Nehledali jsme však, jako jindy při podobných vystoupeních, nezané hosty z jistého tajného, nicméně ne ilegálního spolku, ale někoho jiného. Věděli jsme, že by snad měl přijít autor, krátce před tím propuštěný z vězení. Tleskali jsme a prohlíželi se navzájem. Herci, kteří přesně vycítili, v čem spočívají jejich



Václav Petrmichl

ho hlediska vůbec k takovému rozlišení dochází. Je-li to otázka odměňování, tedy peněz, nebo kvalifikace ve smyslu papírového dokladu, nebo zda jsou ještě hlediska další. Jisté je, že organizace divadelníků s přívlastkem „amatérských“ se bude muset touto otázkou zabývat. Já osobně nevěřím ve smysluplnost jakékoli zájmové organizace, ve které mají být všichni, kteří chtějí dělat všechno. Podle mého názoru musí jít vždycky o konkrétní lidi s konkrétními zájmy, jejichž průnik může být zárodkem spolčení.

(kr)

UDÁLOST VE HŘE

Východiskem opravdového dramatu, psávalo se ve starších poetikách, je významná událost.

V Zahradní slavnosti, právě tak jako v mnoha současných hrách, významná událost schází. Přesně řečeno, není tu událost žádná. Od začátku do konce se děj posouvá nikoliv objektivními ději, ale výklady, interpretacemi. Tyto výklady jsou nejenom zkreslené a falešné, ale jsou namnoze výklady dějů pouze předpokládáných nebo tušených.

Také Cechovovy hry postrádají velkou dramatickou událost. Ve srovnání s dějovou amplitudou Shakespearových her — sledujících proces, v němž se král stává žebrákem nebo všemi opovrhovaný outsider despotickým vládařem — působí jejich příběh banálně a jakoby epizodně: někdo přijede po mnoha letech do rodiny, způsobí tu zmatek, vyvolá několik nadějí, zmaří několik vztahů, pak opět odjíždí a historie se vrací na místo, z něhož vzešla.

Na tomto napětí mezi všedním příběhem a hlubokou sondou do nitra postav vybudoval Cechov svoji zvláštní poetiku: lidé obědvají, baví se, chodí na procházky, a vykládají hlouposti — a právě v těchto chvílích se odehrávají procesy, které rozhodnou o celém jejich osudu, o životě a smrti.

Také v Zahradní slavnosti — podobně jako u Cechova — se spíš „mluví“, než „jedná“. Ale v Zahradní slavnosti dialogické reflexe — interpretace, nadto, jak jsme řekli, obvykle chybné nebo vyvozené z mylných závěrů — k významným událostem nejenom míří, ale tyto události vyvolají a stvoří. Jedna interpretace dává do pohybu další, interpretace se lavinovitě šíří a vyvolávají velkou proměnu ve struktuře společnosti, v níž se komedie odehrává. Na začátku hry stojí falešný dohad, na konci je zrušen Likvidační úřad i Zahajovačská služba a vybudována gigantická instituce „Ústřední komise pro zahajování a likvidování“ a jejím šéfem se stává Hugo Pludek, který byl před čtyřicetými hodinami bezvýznamnou osobou.

JAN GROSSMAN

Z textu Uvedení Zahradní slavnosti. In: Václav Havel: Zahradní slavnost, Praha Dilia, 1964.



... sociální v naší vlně

old DAVID Praha

/eti divadlo DAVID/

vás srdečně zve na

Pardie '89

ZAHADNÍ SLAVNOST

velkých postav české

i světové dramatiky

o=0=0

sobota 20. května 89

od 13⁰⁰ do 22⁰⁰ hodin

Aréna 99 FKJF Praha

časně mladé generaci se často

hovoří. Převážná část mladých

lidí při "procesu přestav"

em

roz

urče

velu

doby

Provo

vello čes

krátním p

mokrati

ústřední

ale předev

by naplne

by všech

KČ v pr

Fraci

velká pr

tého r

proto

cenné

ukolů, k

stanoven

Dop

vy

Umění a...

Motto: Žijeme v době řešení rovnic o mnoha neznámých — všechno je v pohybu, všechno je předmětem hledání nových řešení; ale naše hledání je těžší právě o to, že se nemůžeme v řešených rovnicích opírat o více známých. Můžeme a musíme tedy nyní vycházet z toho, že všechno je možné, je-li to rozumné a je-li to přání opravdické většiny opravdických lidí.

UMĚNÍ A POLITIKA

Uvažujeme-li o možnostech vytvoření nových lepších podmínek pro umění a kulturu, je na místě položit si hned na začátku otázku: jak dalece — a hlavně jakým právem — laik může mluvit o či dokonce do uspořádání právních a organizačních záležitostí? V té otázce je obsažena hned otázka druhá: Co je normální a na co jsme si jen zvykli, ačkoli je to normalnosti vzdálené na hony — neboli v čem jsme to do nynějška žili a jak by se náš nynější život měl změnit?

Dosavadní zárlivá politická moc nesnesla jakýkoli samostatný názor, natož pak osobnost, která přesahovala nejen svou velikostí, ale i okruhem zájmů svůj úzce vymezený obor, a přála naopak šedému průměru, který byla ochotna vyzdvihnout na piedestal, neboť její prestiž nemohl ničím ohrozit. (Kolik jen máme národních umělců, o kterých se i lidé v umění zběhlí doslechli poprvé právě až při jejich jmenování!)

Proto musel zmizet až do své smrti do soukromí takový gigant jako Jan Werich, člověk s obrovským respektem, a přece dosud ani zdaleka doceněný. Proto se ptali mocní politici po uveřejnění známého interview v Mladém světě, jakým právem si Miloš Kopecký dovoluje uvažovat o věcech mravnosti a morálky. Proto nebyl oblíben Jiří Suchý. A vlastně nikdo, kdo vyčníval a nebyl ochoten svou velikost učinit pouhým stožárem pro vlajku budoucí moci — v divadle Jan Hrušínský, Dana Medřická, Josef Kemr. (Každý nechť si to převede do toho oboru lidského čištění, ve kterém se pohybuje.) V systému průměrnosti, malosti a šedosti neměli velcí co pohledávat.

A paradoxní (nebo snad zákonité?) je, že to platilo (a dosud platí) dokonce i uvnitř samotné komunistické strany. Je neuvěřitelné, že strana, která vládla a chtěla si moc udržet, si postavila do svého čela člověka tak průměrného jako je Miloš Jakeš. Neříkám to teď kvůli Milošovi Jakešovi samotnému (myslím, že o něj nikdy v podstatě nešlo a tím spíš o něj nejde teď, v okamžiku, kdy se stal obět-

ním beřánkem, jenž má sejmut vinu za louku zdupanou celým stádem) — jde mi o to, co fakt jeho zvolení říká o způsobu myšlení a základních kritériích strany, která si ho mohla postavit do svého čela a dva roky ho v ní prakticky jednomyslně podporovat (naposledy ještě 22. listopadu 1989 ústy Karla Urbánka v roli výboru pro stranickou práci v CSR).

Výsledkem bylo, že my občané jsme se vzdali (ale abych byl spravedlivý, přejmenším napůl jsme byli vzdáni) veškerého práva na uspořádání věcí veřejných, vlivu na zákony i úřady, které je provádějí — jako by to všechno bylo něco shůry daného, člověku a priori nadřazeného a dostupného jen odborníkům. Jako kdyby špatný zákon nebylo třeba změnit, namísto se jím řídit, jako kdyby zákony byly od toho, aby změnily člověka, a ne člověk od toho, aby měnil zákony.

Příliš jsme podlehlí denní praxi, učící nás, že politika je nejvyšším stupněm lidského vědění a politici jsou ti, kteří jediní mohou mluvit o všem (a do všeho) a jejich soud je konečný a jedině správný.

Naproti tomu divadlu (a umění vůbec) „rozumí“, a tudíž do něj může mluvit, každý. Právý opak je pravdou. Politik nemusí rozumět divadlu, malířství, literatuře, každému dílčímu oboru lidského umění, vědy... Na druhé straně: Polis je obec. Politika je správa obce. Každý nemůže a nemusí vědět, jak správu obce provádět. Ví však, co ve své obci a od své obce žádá, jak by chtěl, aby jeho obec vypadala. Měl by vědět (kdyby mu o tom byly poskytovány pravdivé a úplné informace), jaké jsou možnosti obce tato přání naplno-

vat. A politik je jen odborník schopný a povinný (díků času, který věcem obecným může věnovat, vzdělání a takto získanému širšímu přehledu) hledat, nalézat, nabízet a po schválení lidem prosazovat nejlepší cesty k nejlepšímu cíli. Je povinen snažit se zajistit co nejlepší podmínky pro dosažení toho, co lidé chtějí. Je tedy politika věcí všech, ne všechno věcí politiků.

Každý divadelník je občan a má právo mluvit do uspořádání věcí veřejných, jež pak dle vůle občanů v konečné fázi zajišťují k tomu určené instituce; ne každý úředník těchto institucí je však divadelník. Umělec musí mít právo vyjádřit svobodně svůj občanský, společenský, politický, mravní názor jazykem svého umění tak, jako ho má právo vyjádřit všemi dostupnými nenásilnými prostředky každý občan. Neboť — opakuji — každý umělec je občan bez ohledu na profesii.

Zákony a instituce (obsah i formy jejich práce) jsou věci měnitelnou na základě vůle lidí. Politika a politici (stejně jako bezpečnost či národní výbory) jsou tu pro lidi, ne lidi pro politiku a politiku. Úkolem institucí a úřadů od politických až po odborné a politické a úředníků v nich pracujících je sloužit lidem a ne vládnout a nechat si sloužit.

Uvažujeme tedy o potřebách kultury, umění a speciálně divadla, jak by se měly promítnout do nových zákonů a do organizace kulturních institucí, obsahu a způsobu jejich práce.

UMĚNÍ A ZÁKONY

Divadelní zákon i jeho „novelizace“ se dostaly do beznaděného rozporu se stavem společnosti a požadavky doby a je třeba je změnit.

Na prvním místě je to otázka zastaralého „povolování“ inscenací a představení, při němž si kdosi na základě jakýchkoli představ o společnosti a umění a svého osobního vkusu osobuje právo rozhodovat o uplatnění či za maření dlouhodobé práce jiných. Domnívám se, že na vyšší úrovni je jediné řešení: divadelní představení by mělo podléhat pouze ohlašovací povinnosti pořadatele na základě zákona shromažďovacího. Případné stížnosti na obsah či formu představení by měly být řešeny výlučně na platformě zákona — jako stížnost či žaloba pro porušení některého z jeho ustanovení a jako takové by měly být rozhodovány, a to vždy veřejně, s expertizou odborníků z divadelních kruhů a při dodržení principu vyvozování stejných důsledků pro obě ve sporu zúčastněné strany: souboru i toho, kdo stížnost podává.



Jinak jediným způsobem regulace divadelního „vyjádření“ by měl být zájem či nezájem, souhlas či nesouhlas publika — to je ovšem vnitřní regulace: přestávají-li na nás diváci chodit, musíme zavvažovat o správnosti své cesty či způsobu jejího naplňování, nebo se smířit s tím, že budeme hrát sami pro sebe.

Žádný orgán by však neměl mít právo provádět tuto regulaci zvnějšku; samozřejmě, že tam, kde je poskytována určitá finanční dotace, má ten, kdo ji poskytuje (v našem případě tedy stát), právo posuzovat rozumnou rovnováhu mezi vloženými prostředky a mírou jejich zhodnocení — vždy však s vědomím toho, že přínos divadelní a vůbec kulturní činnosti není možné přímo vyčíslit v korunách.

Další důležitou otázkou je otázka právní úpravy vzniku a existence amatérských divadelních souborů. Domnívám se, že ta by se měla řídit zákonem společným. Amatérské divadelní soubory by měly mít statut právního subjektu (se všemi právy i povinnostmi z toho vyplývajícími) a jako takové dle vlastní volby existovat: a) buď zcela samostatně, bez zřizovatele (s tím, že by si veškeré náklady na svou činnost hradily samy z výtežků představení poukazovaných pořadatelem na konto souboru), b) nebo na základě oboustranně závazné smlouvy se zřizovatelem, který by měl být na takovéto společensky záslužné činnosti zainteresován tím, že by byl formou odpisů snižen jeho odvod do státního rozpočtu o výši finanční podpory poskytnuté souboru; v případě, že jde o zřizovatele bez vlastní výtěžné činnosti (kulturní domy, dětská a mládežnická zařízení, školy a podobně), měla by být částka na tuto společensky potřebnou činnost přidělena ze státního rozpočtu; soubor by pro zřizovatele byl jistou propagací, příp. vycházel zřizovatelé vstříc v jeho kulturních potřebách, zřizovatel by byl garantem jeho zajištění po stránce zkušebny apod.

UMĚNÍ A EKONOMIKA

Tím jsme se dotkli i otázek ekonomických, které nyní jako strašidlo obcházejí kdečím, kulturu nevyjímaje. Zhusta šířená představa, že kultura a umění ve všech svých druzích budou moci být finančně soběstačné, je projevem naivity, nedostatečně širokého rozhledu či přímo úzkoprse resortního vidění, jednostranné preference ekonomicko-komerčních hledisek — prostě nezodpovědného přístupu ke kultuře a umění jako celku.

Rádobydemokratická demagogie hlásající, že komerční úspěšnost či neúspěšnost



je důkazem kvality či nekvality umělecké produkce, je nechtěným svědectvím o omezenosti rozhledu jejich hlasatelů. Kvalita kultury a umění je finančně neměřitelná a jen zřídka měřitelná zájmem publika. Případy, kdy dojde v některých oborech v určitých okamžicích k souladu mezi mírou kvality a progresivitu umělecké produkce na jedné straně a diváckým zájmem na straně druhé, jsou spíše kýženými ideály než pravidlem. (Smoulové jistě nejsou špičkou umění a vážná hudba jeho dnem, ač spotřebitelský zájem by tomu napovídal.)

Samozřejmě právě pravda o časté disproporcii mezi kvalitou a potřebností umění a komerčním zájmem je velice ošemetná, neboť byla v nedávné minulosti zhusta zneužívána k uplatňování ideologického monopolu, subjektivistickým nevolím i osobním čachraření. Každý snad však pochopil, že nemluví o „umění“ a „kultuře“. Skutečnost je však taková: Několik málo hudebních směrů či skupin (nejmá těch, jež jsou právě v módě) jistě může být víc než soběstačných. Zcela jistě to však neplatí o umění a kultuře jako celku.

A dvojnásob to platí v době, v níž byl vkus mnoha diváků devastován odvary televizních inscenací až na úroveň novodobých limonád „pro služby“ a v očích širokých vrstev lidí jediným úkolem divadla bylo ukázat ony televizní idoly živé; venkoncem ani hrát nemusely.

Stát nemá na starosti jen rozvoj hospodářství, ale i rozvoj člověka a společnosti vůbec. Nikdo také nepopírá, že kultura a v ní na předním místě umění je pro-

středkem kultivace čili „zhodnocování“ člověka, jež se nakonec projevuje i v oblastech výrobních. Ať tedy stát (ve spolupráci s podniky) podle toho jedná a přebírá na sebe povinnosti z toho vyplývající.

Je samozřejmé, že kultura už nemůže být financována na principu zbytkového rozpočtu (tedy že dostane, co zbude, až se „důležitější“ podělí), nýbrž její podíl musí být pevně zajištěn procentuálně, což tak jako tak obsáhne její závislost na úrovni hospodářství. V tomto směru není ani při očekávaných problémech možné jít pod nynější úroveň, naopak, vzhledem k neuvěřitelně nízkému podílu výdajů na kulturu je třeba žádat zvýšení.

Zároveň musí být státem vytvořeny zákonné podmínky pro hospodářskou podporu umění a kultury ze strany podniků, např. formou odpisů částek investovaných do kulturních domů, amatérských souborů apod. z odvodů do státního rozpočtu.

UMĚNÍ A INSTITUCE

Šetřit se dá i v tomto oboru především na administrativě, která nejenže odsávala peníze, ale ještě rozvoj umění a kultury brzdila a deformovala. Tak například se zdá, že jakékoli opodstatnění postrádá většina funkcí stávajících odborů kultury ONV a KNV, které měly jen kontrolně řídicí, příkazovací a zakazovací cíle a dohled nad praktickými kulturními zařízeními. Bylo by žádoucí, aby jejich rozumné funkce (jsou-li jaké) přešly na odborné a provozní pracovníky typu nynějších OKS či KKS.

Tato zařízení by pak měla podobně jako ministerstvo kultury být vybudována ne jako řídicí a kontrolní centra, nýbrž jako servis — „středisko“ vytvářející podmínky k uskutečnění toho, co si lidé tvořící kulturní hodnoty, distribuující je i lidé o kulturu se zajímající přejí a koordinující tyto potřeby v rámci daného regionu. Měla by zajišťovat potřeby kultury v daném regionu po stránce finanční, materiální a organizační, především distribuci přidělených finančních prostředků do míst jejich využití.

Dále by měla být k dispozici jako informační a poradenský servis pro kulturní zařízení i občany: měla by upozorňovat místní kulturní zařízení na zajímavé akce, pořady, programy atd., dávat náměty ke koordinaci a v případě zájmu koordinovat součinnost v daném regionu (např. je-li v regionu zajímavý soubor ať už místní či projíždějící, vznikla-li někde zajímavá akce, jež by stála za přenesení i jina-



apod.). Měla by se podílet na uplatnění kvalitních amatérských souborů v rámci daného regionu i mimo něj (nabídky, výměny...).

Rozhodně by měla být zachována a prohloubena metodická péče o amatérské soubory ZUC, již mají v současnosti na starosti OKS a KKS. Ta by měla sledovat vývoj aktivního pěstování kultury v daném regionu a na základě toho (včetně požadavků samotných souborů a jednotlivců) iniciovat, organizovat, finančně i jinak zajišťovat a pomáhat uskutečňovat metodické akce, zejména přehlídky, přednášky, semináře, dílny apod.

Právě v době, kdy nastává čas konkrétního rozpracování a naplňování demokratických přeměn v každém oboru a na všech úrovních naší společnosti, půjde o to pečlivě rozlišit kvality jednotlivých lidí a prospěšnost a smysluplnost dosavadních institucí tak, abychom v rámci žádoucích změn neztratili i to, co se v dosavadním vývoji podařilo dosáhnout, co se osvědčilo — abychom zkrátka nevyhlili s vaničkou i ono pověstné dítě.

Pro nás amatérské divadelníky jde především o systém metodické péče, bez níž se amatérské divadlo neobejde, nemá-li klesnout jeho úroveň, která je zatím zejména ve svých špičkách chloubou našeho divadelnictví i vynikajícím reprezentantem našeho státu v zahraničí. Metodickou péči si však amatéři v žádném případě nemohou v patřičné šíři a kvalitě zajistit sami, ani pomocí jakékoli své organizace.

V současné chvíli se amatérské divadlo, jak známo, dělí na divadlo dospělých, tradiční autorské divadlo, umělecký přednes a divadlo poezie, divadlo dospělých pro děti, loutkové divadlo a dětské divadlo a dramatickou výchovu. Metodická péče o tyto obory je zajišťována na národní úrovni divadelním oddělením Ústavu pro kulturní výchovnou činnost v Praze, na regionálních úrovních pak krajskými a okresními kulturními středisky vždy s dvěma, respektive jedním metodikem.

Domnívám se, že tento systém by měl být tak či onak zachován. Organizace regionální péče bude jistě záviset i na budoucím politickém územním uspořádání (kraje — okresy). Nicméně stojí za úvahu, zda by pro zajištění potřebného počtu kvalitních metodiků nebylo efektivnější zachování, případně rozšíření metodických orgánů spíše pro větší regiony typu menších „krajů“ či několika sdružených okresů a to tak, aby tato zařízení byla „řízená“ pouze po odborné stránce, a to vertikálně.

K zajištění demokratického principu by pak bylo neefektivnější, aby stvrzování metodiků bylo věcí valně hromady amatérských divadelníků daného regionu, bez zasahování zpravidla nekompetentních orgánů národních výborů.

Převedení všech státních kulturních institucí (OKS—KKS, kulturní domy, ale i divadla, agentury...) z kompetence nynějších národních výborů řízených ministerstvem vnitra do kompetence ministerstva kultury je jedinou zárukou možné odbornosti spravování oboru, jemuž má dané zařízení sloužit.

Požadavek kompetentnosti je prvotní i pro obsazování míst v kulturních zařízeních. Kultura a umění by měly přestat být odkladištěm zasloužilých a vysloužilých, učitelů, funkcionářů a vojáků, kteří o kulturu a umění vědí sotva tolik, že jsou. Vedoucí místa by měla být zásadně obsazována veřejným konkursem, přičemž jediným kritériem musí být kompetence odborná a mravní — ne jak tomu bývalo až dosud: „kádrové“ předpoklady prokombinované se systémem osobních známostí.

To by snad vedlo i k novému ujasnění pojmu kultura a jeho priorit pro potřeby činnosti institucí kulturou se zabývajících. V představách mnohých pracovníků kulturních domů a středisek je totiž tento pojem zcela naplněn kursy šití, vaření, nejvýš pak ještě jazyků či individuální výuky na hudební nástroje, případně aerobikem či jazzgymnastikou. To všechno do nejširšího vymezení pojmu kultura patří (ostatně jako „všecko, co je na rozdíl od přírody výsledkem činnosti člověka“, resp. v jen o něco užším pojetí všecko, co vytváří „souhrn materiálních a duchovních výsledků lidské činnosti“), postihuje to však jen jeho okrajové oblasti. Zaměřuje se tu demokratický princip vycházení ze zájmu lidí za bezkonceptní přizpůsobivost bez sebemenší snahy pomáhat lidem k rozšíření a prohloubení jejich kulturních zájmů, jejich kulturnosti.

... A UMENÍ

Samolibost režimu oslobujícího si právo rozhodovat o všem, nařizovat a zakazovat cokoli po léta deformovala umění. Vlastní tvořivosti neschopní funkcionáři s povýšeneckou lhotežností či dokonce rozkoší libovolně rozhodovali o maření tvořivosti druhých. Režim a jeho úředníci určovali, co nesmí být hráno, kdo nesmí být publikován či hrán, kdo nesmí hrát, režisrovat... a naopak sami dosazovali své, často nepřilíživě schopné lidi a pokoušeli se alespoň rámcově, někdy však i zcela konkrétně

ně určovat, co publikováno, hráno být má. V praxi vymezovali témata, o kterých je možno či žádoucí hrát a určovali tak, co smí být reflektováno a jak. Určovali zda, kolik, kdy a komu smí být podáno nebezpečné drogy umění.

Ne vždycky a ne všechno se jim, naštěstí, dařilo — vždy to však znamenalo zbytečné vydání lidské energie a času, který mohl být užitečně využit jinak. Řada lidí byla z umění vykážána, řada umělců emigrovala či se z umění stáhla. Prožili dvacet či čtyřicet let — vlastně celý aktivní život — v čekání. Život ztracený, poničený, okradený.

To všichni víme. Ale jsou i skrytější, méně nápadné, ne však méně důležité deformace. Pokřivenost politicky způsobila i řadu praktických i teoretických deformací ve vnitřním tvůrčím procesu.

U některých tvůrců vedla k mylnému názoru, že tvůrčí proces je procesem šířím skutečnosti do jakési méně napadnutelné podoby. Mnohdy pak došlo k takovému zevšeobecnění a rozmělnění záměru, že výsledná prázdnota či povrchnost byla paradoxně vydávána za nutnou daň „ukrytí“ průrazného myšlenkového náboje.

Našlo to svůj odraz dokonce i v teoretické reflexi. Např. v zcela pomýleném chápání metafory jako (dočasně nutného) prostředku ukrytí, zašifrování napadnutelných myšlenek. Metafora nezískává a neztrácí význam s určitou politickou situací. Je to prostředek nového vidění a aktivního poznávání skutečnosti tvůrcem i publikem.

Jinou takovou následnou deformací je pochybená teorie, že autorské divadlo je svou podstatou i genezí náhražkou za chybějící dramatické texty(!), či že vzniklo z potřeby ukrývat skutečné významy mimo text. To je ovšem omyl hned nadvakrát. Za prvé tím, že každý text nepsaný pokud možno renomovaným autorem pro „všeobecné“ divadelní provozování kýmkoli, nýbrž „na tělo“ a „na duši“ zcela určité konkrétní skupině lidí, je degradován na náhražkovy; i tady, po stránce literární, je třeba posuzovat kus od kusu a rozlišovat texty kvalitní a nekvalitní podle jejich skutečných hodnot. Za druhé tím, že zmíněný názor preferuje slovesnou stránku divadelní tvorby a vydává za utilitární, nenormální politickou situací vyvolaný jev to, co je jedním z nejvýraznějších směřování moderního divadla obecně — totiž růst významu mimoslovního a syntetického mezisložkového sdělení. Kteroužto obecnost jasně dokazuje fakt, že zmíněný trend je stejně živý i ve zcela demokratických společnostech. V tomto případě nelze klást na text měřítko, která si sám nevytkl; jinak řečeno, v této skupině není vůbec na místě posuzovat samotné text (jako artefakt — literární dílo), nýbrž jen inscenaci, jejímž je text neizolovatelným materiálem.

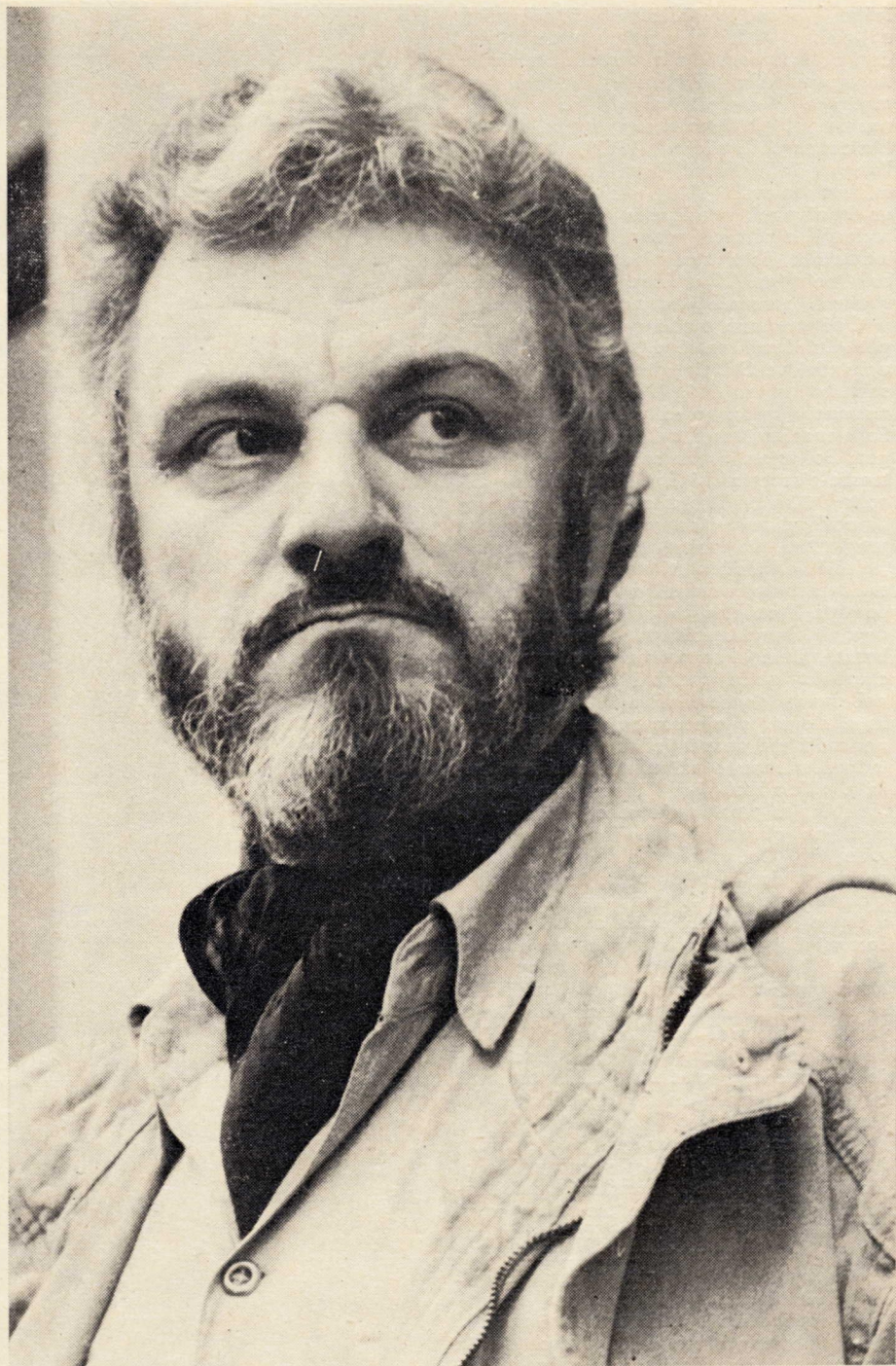
Je těch vnitřních i vnějších deformací, jež budeme muset rozpoznat a napravit, jistě mnohem, mnohem víc. Je však dobře, že se konečně začalo — a že se konečně začalo od politicko-sociálního podstaty a ne, jak bývalo dosud bohubílbým zvykem, od druhotných jevů. (Praha 20. prosince 1989)

LUDĚK RICHTER



Ilustrační foto byla pořízena 13. 1. 1990 v Žižkovském divadle BARBAROU HUCKOVOU. Kónala se tu valná hromada zástupců (často zadumaných) amatérských souborů.

Zdeněk Kaloč



Zdeněk Kaloč / Foto RAFAEL SEDLÁČEK

„Člověka přepadá úzkost z dané možnosti prožít čas jedním jediným způsobem. Zbavovat se této úzkosti znamená tvořit.“ V lednovém Divadle z roku 1970, vlastně dvě čísla před jeho zrušením, stačil Zdeněk Kaloč otisknout reflexi své téměř desetileté tvůrčí zkušenosti. Z ní je také úvodní citát. Stať se jmenovala Divadlo je dětská hra pro dospělé a mladý režisér, který už k sobě poutal oprávněnou pozornost, v ní divadlo přirovnal — reálně i s vážnou nostalgií — k jepici. Nestýská si však na omezené časové trvání tohoto typu uměleckého díla, je si vědom jeho funkce, nezaměnitelnosti a svého druhu i „věčnosti“. Citujme ještě jednou: „Zasneme nad skladbou a funkcemi jepičího těla, nad přesným propočtem nosnosti křídel, nad záhadou plození. Zasneme, že to všechno je stvořeno jen pro jeden jediný den. Přírodní síla není omezena prostorem a časem. Je věčná. Pro člověka je trýznivé vynakládat nejlepší síly a nejlepší čas na tvorbu představení, jež často mizí dříve, než mohly být jeho hodnoty rozpoznány. Ale stejně jako se rodí nové a nové jepice, aby s večerem umíraly, tak i divadelník tvoří nová a nová představení. Musíme věřit, že je to táž přírodní síla, která se i skrze nás oddává hýření...“

V roce 1970 patřil Zdeněk Kaloč už k režisérům, jejichž význam přesáhl brněnské působiště. V druhé polovině šedesátých let zaujaly ve Státním divadle v Brně z jeho inscenací Uhdova Děvka z města Théby, propojení Aristofanových komedií Jezdci a Ženský sněm, Šúdrakův staroindický Hliněný vozíček, Sartrova adaptace Euripidových Trójanek, Ioneskův Nosorožec aj. Zároveň upoutaly i jeho režie

v televizi a rozhlas, které vycházely převážně z vlastních scénářů a upozorňovaly, že tento režisérský typ má nejen průkazný talent, ale i vlastní autorské citění.

Zdeněk Kaloč pochází z Ostravy (narozen 10. 12. 1938), režii však studoval na pražské DAMU, kterou absolvoval roku 1961. K jeho pedagogům patřil (mimo jiné) Alfréd Radok. Kaloč měl příležitost s ním pracovat i jako režijní asistent a není sporu o tom, že zejména jeho metoda divadelního myšlení ho ovlivnila nejvíce. Kaločovy profesionální počátky jsou spjaty hned s Brnem. V létě 1961 nastupuje do Divadla Julia Fučíka na Výstavišti, kde na-

studoval například Kohoutovu adaptaci Verneovy Cesty kolem světa za 80 dní a scénickou kompozici z Klicperových her (Rohovin Čtverrohý, Každý něco pro vlast) pod názvem Podobizny. Byl to příznačný počátek Kaločovy režijní dráhy: vedle díla uvolněné dramatické kompozice, svého druhu divadelního scénáře, sáhl po vlastní úpravě české národní klasiky.

Od sezóny 1962–1963 působil už na „druhé“ brněnské scéně — v Divadle bratří Mrštíků. Jeho dramaturgie nebyla utilitárně spjata s tak vyhraněnou diváckou adresou (Divadlo J. Fučíka bylo brněnským pandánem k pražskému Divadlu

Jiřího Wolkra, v šedesátých letech však splynulo s Mrštíky), otevřela proto Kaločovi cestu k závažnějšímu repertoáru. Vedle Arbuzovovy Irkutské historie (1962) a dramatisace Maupassantova Miláčka (1963) nastudoval Dürrenmattovy Fyziky (1964), Marceauovo Vajíčko (1965), Mrožkovo Tango (1965), Pirandellovu komedii Každý má svou pravdu (1965), ale také Casonovu Jitřní paní, s níž se s tímto divadlem rozloučil a zároveň naznačil, že vedle her moderního intelektuálního rozměru bude svůj nejvlastnější umělecký výraz nalézat v dílech obrazného básnického vidění.

Obě uvedené tendence prokazuje vzájemně Kaločovo rychlé a umělecky výrazné uplatnění ve Státním divadle, v němž působí od roku 1966. Do tohoto souboru nastoupil krátce před odchodem Evžena Sokolovského, který byl spolu s dramaturgem Bořivojem Srbou spoluvůdcem brechtovsko-piscatorovské éry. Šéf Mahenovy činohry Miloš Hynšt sice nepřestával zdůrazňovat kontinuitu dosavadního uměleckého programu, ale záhy začalo být zřejmé (zvláště v Kaločových inscenacích), že se tu začíná prosazovat odlišná divadelní poetika. Prokázalo to už Kaločovo nastudování Brandstaetterova dramatu Rembrandt, které je autorovou prvotinou a má charakter spíše rozlehlé epické skladby než dramaticky sevřeného díla. Kaloč k dílu přistoupil s představou scénické kompozice, k níž dospěl jednak cestou úprav, jednak snahou o zdívalnění této předlohy. Přemáhal její lineární popisnost „souběžným prostorovým rozehráváním jednotlivých obrazů v několika plánech, a dále tím, že usiloval o to kompozičně se co nejvíce přiblížit světu Rembrandtových obrazů. Zvláště charakteristická byla v tomto směru jeho práce se světlem. Ze šerosvitného zápasu světa a tmy vytvořil působivý jevištní prostředek; vzpomeňme např. na účinnou scénu, kdy komíhající se světýlka v nočním přístavu náhle znehybní a promění se v náhrobní svítilny následujícího výjevu. Zde všude se projevila režisérova nevšední schopnost těžít z posunu divadelního znaku, básnit světlem nebo rekvizitou.“ (Karel Bundálek)

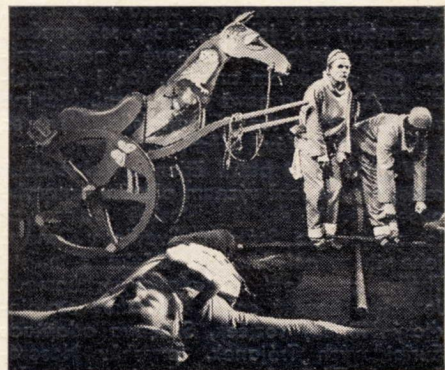
O Kaločově režijním rukopisu svědčilo i přečtení Uhdovy Děvky z města Théby, kterou v pražském Národním divadle pojal Evžen Sokolovský jako „sevřenou quasi antickou tragédii“, jejíž statická „znásobil sošnost mizanscén a lineárním vršením významů všemi výrazovými prostředky“. Kaloč interpretoval Uhdovu hru naopak jako tragikomedii. Sám o své inscenaci řekl: „Hrajeme si na antiku, herci hrají z pozic myšlení současného člověka, zřetelně používají starého příběhu, aby se vyslovili k současnému postavení jedince ve světě. Celá inscenace je postavena na herecké práci. Zřekli jsme se jakékoliv divadelní mašinérie. Nevšední kvalita Uhdého jazyka mě nejen lákala najít v českém jevištním jazyce zvukové až hudební kvality, které například na rozdíl od jazyka francouzského nebo anglického dost postrádá, ale provokovala mě rozvinout v odpovídajícím metru vizuální a hudební složku inscenace“. V intencích Uhdého, který „antikou hrdinku“ Antigonu pojal jako děvku, vykládá Kaloč hru jako svého druhu apokryf, jenž po dürrenmattovsku alegoricky zkoumá přítomnou realitu na časově odlehle látce, nazírané hořkým průsečíkem tragikomického nadhledu.

Přímo v Kaločových formulacích najdeme snadno základní tendenci jeho režijního rukopisu: vůli po vzájemné a zvukové instrumentaci jevištního dění. V Uhdého



Státní divadlo v Brně — A. Přidal: Komedie s Quijotem (režie Z. Kaloč) / Foto VLADISLAV VANÁK

hře připomněl svět antiky jednak scénografickými náznaky, zároveň však i využitím mimického sboru, který tu měl jednak funkci výtvarnou (vytvářej kupř. nehybná bělostná sousoší), jednak funkci dramatickou (pomáhal zpředměťovat a významově obohacovat jednotlivé situace hry). Takto pojatý mimický sbor, tvořený nejenou i všemi účinkujícími v inscenaci (vydělují se pak z něho nejen představitelé menších, ale i větších postav), se objevuje v Kaločových inscenacích často po celou dobu jeho působení. Propojování dramatické a výtvarné funkce sboru bývá ovšem naplňováno různě podle dramaturgických a inscenačních zaměrů. Karel Bundálek



označil tyto Kaločovy postupy jako „poetické znakové principy orientálního divadla“. Své tvrzení dokládá (v Divadle, září 1968) právě na inscenaci Uhdeho (a posléze i Hliněného vozíčku), avšak „pohyb divadelního znaku“ neimplikuje ještě, jak to dokládá stejnojmenná studie Jindřicha Honzla, závislost na postupech orientálního divadla. Mají zde zřejmě své kořeny, staly se však už součástí moderní divadelní evropské kultury.

Svůj divadelní názor průkazně Kaloč ukázal v inscenaci Lorcovy Krvavé svatby (JAMU, Brno 1968). Chápe-li se toto drama doslovně realisticky, inscenátoři si jen stěží poradí s třetím dějstvím. Zdánlivě zpomaluje rytmus dramatu, které je náhle vztahováno do obrazného symbolického chápání skutečnosti. Ve scéně lesa objevil Kaloč naopak příznačný klíč pro pojetí celé hry. „Strom se čtyřiceti větvemi představují tři mimové v černých trikotech. Strom se „podílí“ na ději, reaguje na změny situací; ruce-větvě se vlní nebo zas trnou v nehybnosti. Strom má svůj hlas, promlouvá v téže poetické rovině jako Luna nebo Žebračka-Smrt. Reprezentuje živou, aktivní přírodu Lorcova dramatu. Podíl této přírody na ději a osudech lidí je stejně velký jako třeba v lidových písních nebo pohádkách.“ Jana Pilátová (Divadlo, březen 1968) sledovala důsledně funkci těchto prostředků a objevila, jak se režisérovi podařilo v těchto prostředcích tematizovat spjatost i vnitřní napětí lidského zákona se zákonem přírody. „Co jinde bývá pouhým koloritem, stalo se Kaločovým přístupem k textu faktem významovým. Lidský zákon porušil zákon přírody. Síla živé přírody se tedy střetá se silou obřadu,

postava v toku jevištního dění musí svým partem velmi přesně a citlivě navazovat na ostatní protihráče.“ (K. Bundálek) Záměrná volba prostředků, jejich funkční ujasněnost a vícevrstevnatá básnická kvalita vycházející ze široce chápáné múzičnosti způsobovaly, že režijní poetika Zdeňka Kaloče byla na počátku jeho tvorby srovnávána s impulsy, které pro vývoj českého divadla představuje tradice spjatá s meziválečnou avantgardou, především tvorbou E. F. Buriana a Jiřího Frejky.

Počátek sedmdesátých let znamenal pro řadu významných tvůrců přerušení vývoje jejich tvorby, proměna společenského kontextu, respektive jeho restalinizace, se odrazila i v tvůrčích podmínkách, restrikcích jak dramaturgických, tak koncepčně divadelních. Zdeněk Kaloč zůstává ve svém brněnském angažmá a usiluje pokračovat v „programu“, který je rekonstruovaný už v prvním desetiletí jeho profesionální dráhy. V sedmdesátých a osmdesátých letech je však čitelný spíše ve volbě divadelního jazyka než v jeho důsledné dramaturgicko-režijní aplikaci. Přesto některé okruhy témat a inscenačních „cyklů“ povědomí této kontinuity posilují.

V složitém klimatu zejména sedmdesátých let stává se pro Kaloče takovým „bezpečným“ okruhem ruská klasika. Neobrátil se však k ní z konjunkturalismu, ale z potřeby vypovídat nadále o zásadních hodnotových tématech prostředky, které nechtějí sklouznout k pouhému popisu, ale touží být obrazným uchopením vlastní interpretace světa. Vedle Puškina (Boris Godunov, 1970), Tolstého (Vojna a mír, 1970), Dostojevského (Idiot, 1971) volil jednak Gogola (Revizor, 1977), ale především Antona Pavloviče Čechova, dramatika, jehož díla jsou spjata se zásadními divadelními činy šedesátých let (Otomar Krejča, Jan Kačer). Kaloč inscenoval postupně Platonova (1970), Racka (1975) a Ivanova (1978). Objevoval v nich zejména ambivalentní složitost tématu „jak nejlépe prožít život“. Také on navazoval na moderní tragikomické čtení Čechových her, Platonova hrál přímo s podtitulem, který to vyjadřoval explicitně: „komedie ba dokonce fraška o čtyřech jednáních“. Zajímala ho intenzivně vnitřní rozpornost postav i situací, trvalá oscilace mezi ušlechtilým a nízkým, zduchovnělým a živočišným, tragickým a trapně komickým. Kaloč tu objevoval rozpor mezi touhou člověka a absencí vůle ji realizovat — a především neschopnost přiznat si pravdu o sobě samém. Do svého režijního zápisníku si poznamenal, že polytematičnost těchto her „si vynucuje prostor, který by pouze nepopisoval prostředí, ale vyjadřoval by jeho mnohovýznamovost“. Spolupracoval i tentokrát se svým nejčastějším výtvarníkem — Albertem Pražákem. Také pro čechovský triptych objevovali adekvátní, obrazně dynamickou proměnlivost divadelního prostoru. Ten bývá ostatně pro Kaloče východiskem „instrumentace“ jednotlivých prostředků.

Další příznačný tematický okruh tvořila česká klasika. Zvláštní pozornost si zaslouží především inscenační pojetí Tylova Strakonického dudáka (nejprve s posluchači JAMU, 1979, později ve Státním divadle, 1985). Zdeněk Kaloč tu důsledně rozbíjel realistickou iluzivní tradici národní báčorky a obdobně jako v „jamácké“ Krvavé svatbě rozlil i u Tyla bohaté scénické dění s oživlým přírodně pohádkovým děním, které mělo jak poeticky múzickou kvalitu, tak i adekvátní, vlídné antiiluzivní ironičnost divadelní akademie. Švanda

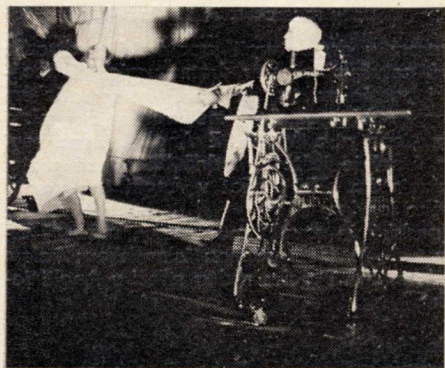
(Marek Vašut) byl v tomto pojetí vyložen ambivalentně jako roztomilý venkovský frajer, který si ve světě ovšem vidí sotva na špičku nosu. Tento výklad odsunul i nebezpečnou logiku hry se Švandovým návratem do „lůna vlasti“ (v daných letech navíc zneužitelnou a zneužívanou).

Ke Kaločovým úspěchům patřily také obě inscenace her Gabriely Preissová: Jenůfy (1974) a Gazdiny roby (1981). Zatímco její pastorkyni přečetl téměř jako psychodrama, odehrávající se v reminiscencích posledního dějství, a nabídl jí atmosféru veřejného soudu obce, pak Gazdinu robu interpretoval bez této významové razance, ale s překvapivou emotivní účinností, bohatým jevištním lyrismem. Vytvořil divadelní baladu, která ve svém divadelním uchopení působivě konfrontovala dramatickou objektivitu dění se subjektivní perspektivou postav.

Kaločova režijně-dramaturgická interpretace české klasiky obsahuje zjevné autorské gesto. V posledním dvacetiletí tvoří však v Kaločově tvorbě významnou kapitolu i inscenace jeho vlastních dramatických děl. Tuto linii zahájil roku 1977 Mejdán na písku, který vychází z modelové situace, v níž se konfrontují — jako v psychodramatu — různé charaktery a různé životní i hodnotové postoje. Následující dva tituly, Holátka (1982) a V zajetí něžné chiméry (1985), vycházejí z žánru science-fiction a směřují také k modelovému pojetí reality. Smysl pro synteticky chápáný dramatický tvar, řešený často v simultánním toku i s vědomím kontrapunktické vazby jednotlivých prostředků, nabývá v modelových souvislostech spekulativní podobu. Tomuto latentnímu nebezpečí se dokáže Zdeněk Kaloč ubránit lépe, inscenuje-li spíše „cizí“ látku.

Kromě tvorby na domácí scéně je třeba zmínit ještě Kaločovy četné pohostinské práce na různých domácích i zahraničních scénách. Několikrát hostoval v činohře Národního divadla (za nejvýznamnější pokládám režijně-výtvarnou koncepci Krále Leara z roku 1979, přestože nebyla dovršena adekvátním hereckým pojetím), připomínám i Hellerovu Hlavu XXII v ostravském Divadle Petra Bezruče. Za zvlášť příznačné považuji zejména dva „přesahy“ Zdeňka Kaloče do režijních oblastí, s nimiž se zatím setkal poprvé. V brněnské Radosti se uvedl v loutkářských souvislostech nastudováním Hrubinovy hry Kráska a Zvíře (1987) a v pražském Národním divadle se poprvé podílel na inscenaci opery — Trojím přání Bohuslava Martinů (1990). Tyto debuty však nejsou překvapivými a náhodnými ekskursy do vzdálených režijních specializací, Kaloč byl pro ně připraven svým strukturálním divadelním myšlením, které právě v těchto stylizovaných divadelních žánrech je asi základním tvůrčím předpokladem. Ne náhodou Kaloč připomněl v rozhovoru před pražskou premiérou, že i v jeho činoherních představeních hraje hudba a zpěv důležitou roli: „Každou inscenaci budují víceméně jako hudební útvar, na základě promyšlené rytmicko-melodické partitury.“ Inscenace je totiž pro Kaloče „polyfonní divadelní skladbou“. Tímto tvůrčím přesvědčením, jemuž zůstal jako režisér věrný, přispěl v posledním dvacetiletí k udržování povědomí o profesních předpokladech umělecké divadelní tvorby, k vědomí kontinuity s jedním z divadelních proudů šedesátých let.

VÁCLAV KONIGSMARK



Státní divadlo v Brně — G. Preissová: Gazdina roba (úprava a režie Z. Kaloč) / Foto VLADISLAV VANÁK

který chrání na přírodě vydobytou samostatnost člověka. Vítězí příroda. Lidová píseň, obsažená v dramatu, slučuje v sobě protikladné síly přírody i obřadu. Stala se tedy v Kaločově inscenaci výrazem rovnováhy, smíření, a tím i důležitým estetickým prvkem inscenace.“

Organickou složkou Kaločova kompozičního inscenačního citění je pochopitelně i „zvuková partitura“. Podobně jako se významnou inscenační vrstvou stává výtvarná znakovost a dynamická pohybová složka, Kaloč usiluje s obdobným záměrem také o přesnou intonační výstavbu dialogů. „Textová předloha se zde mění ve složitou hudební partituru, takže každá

Není tak daleko

Zničehonic jsme se ocitli v době, kdy je všechno jaksi naopak. Tak naopak, že to, co se zdálo před půl rokem odvážné, je teď nutné, zákonité a jaksi normální.

ZPOVĚDNICE

Tak copak řekneš zimě až se zeptá
co v létě dělal jsem
Miloval tlachalky které si hrály na nemotu
Ztratil jsem písničku a nenalezl notu
To milá zimo v létě dělal jsem
Smějeme se Zde všechno přiliš podobá se žertu
Jsou ještě jiné krajiny já vím
Panenko panenko med slov ti kape ze rtů
Mé básně básničky vás psal jen dým jen dým
A když jsem přistižen kterak své verše melu
jak slůvka proradná hloupoučce chytračí
říkám si pro bolest pro humna asfodelů
Dřív jsem jen hrozinky hledával v koláči
Byl jednou jeden úl v něm mramorové včely
Radosti radosti mé srdce nermoutí
Věčnosti písničko my jsme tě zapomněli
pro červen hřebínku na hlavě kohoutí

(Jarní almanach básnický, 1940)

Se jménem Jiřího Klana jsem se seznámil prostřednictvím Jarního almanachu básnického 1940 a jeho básničky se mi zalíbily. O autorovi jsem se domníval, že je jedním z těch, kteří v určité době jednoduše doslova vyrostou z básnických střevců. (Ruku na srdce — každý z nás svým básnickým obdobím koneckonců prošel.) Myslel jsem, že po básníku Klanovi zbývají ty čtyři básně z Almanachu. Také ta, kterou jsem zařadil asi tak v r. 1979 do ortenovského pořadu Končiny štěstí.

PŘED SPANÍM

Kde je ze sna královnička
chystá rubáš pro má víčka
kde je lovec jenž ji hledá
leká dívky neposeda
Kde je luna Ve tmě plavá
nebe v úsvit přeorává

Kde je jitro Bázní blede
ze zámoťků noci přede
Tolik veršů tichu říci
zbývá ještě přátelé
Zármutku víno kořenící
zanech mi křížek na čele

(Jarní almanach básnický, 1940)

Jenomže o něco později se mi dostala do rukou strojopisná kniha, na jejímž titulním listě jsem si přečetl: Josef Lederer: Sopka islandská a jiné verše 1969–1972. Vydal jako svou 20. publikaci INDEX — Společnost pro čsl. literaturu v zahraničí. Druhá báseň sbírky byla uvedena citátem z Máchy (Sen o Praze) a tuze mně evokoval tu nejstarší atmosféru Prahy, kterou pamatuji (přelom 50. a 60. let):

Bůh kolem krku jako mlýnský kámen
dál táhne chodce dotknouti se dna.
Překrásný pohřeb. Hudba hraje. Amen.
Stříbrný vůz, že byla svobodná.

Co se s ní loučil, dvacet let je tomu.
Průhledně modrou měla tenkrát skrář.
Průvod se stáčí u Faustova domu
a chopinuje si to na Moráň.

Pivnicí prošel, kde čpí pisoáry,
v průchodu dlouhém kastrolový čmoud.
Na dvorku v koutě překoceně káry.
Čte nápis Lakýrník a vedle Soud.

(Sopka islandská)

A v připojené biografické poznámce jsem se ke svému překvapení dočetl: „Josef Lederer (nar. 1917 v Praze) odešel r. 1939 do Anglie, kde žije dodnes. Studoval na Karlově universitě, University of Wales a King's College London. Přednáší anglickou renesanční literaturu na jedné z londýnských kolejí. Od války pracoval pro české rozhlasové stanice. Překládal z francouzštiny a angličtiny a napsal stovky satirických her a popěvků. Básně tiskl zřídka (zpočátku pod pseudonymem Jiří Klan) po různých časopisech a sbornících, od Kritického měsíčníku po pařížské Svědectví. V Čechách uveřejnil verše naposledy v Jarním almanachu básnickém 1940.“

Dopátral jsem se tedy tajemství Jiřího Klana a navíc jsem už před deseti lety objevil to, co si znovu a znovu ověřuji dnes. Ti, kteří byli „tam“, když řeknou „tady“, myslí tím tady. Tady, doma, v Čechách, ve vlasti. Takový je i Josef Lederer, básník, který je s tím „tady“ bytostně svázan.

Černého Petra spolu hráli v Arcu.
Vždycky mu zůstal. Metro. Zbořenec.
Jednou si líbl pozdě večer v parku.
Ché'l verde lauro. Věnc na věnc.

Na ono město padá dlouhobrvý
dešť kajicnic, jež myslí na lásku,
a paměť smývá obrys mléčnou krví,
až zbývá jenom halda oblázků.
Jak z koní se z nich kouří bolest. Jiné
město. Zas poezie: útrpná
tak jako právo. Tobě, Stavrogine.
A vám, vy děkabristé ze srpna.

(Sopka islandská)

Mimochodem, v tom stručném Ledererově životopisu má své místo také Kritický měsíčník. Tento časopis byl dalším odvážným edičním počinem Václava Černého. Kromě jiných tu měli po dobu 2. světové války publikační prostor mladí básníci. I ti, kteří jej mít neměli (Jiří Orten). V prvním čísle 3. ročníku (1940) byla otištěna také Klanova báseň Taková tma:

Taková tma že vlastní srdce nevidíš
jak z tebe znovu vychází
a věčný poutník zas se kutálí
od všeho daleko ke všemu blíž
Taková tma že vlastní srdce nevidíš
Rci srdce mé kdo přioděl tě rzi
Povím-li ať mi shoří rty
Vím smrt a bleďá sestra tma
mé verše na prach rozemnou
Nechť šumí les a voda samoty
Buď za mnou mha a mha buď přede mnou
Kdo vážit zná ten srdce moje zváží
a shledá těžším dní Já ne jen já ne
Tma v hroznech zesládlá
Zas padá na zápraží
Pápeři peří hvězd jen tichem drané

(Kritický měsíčník, 3, 1940, č. 1, s. 9–10)

Co s Klanem — Ledererem v dramaturgii amatérského divadla poezie? Dnes se otevírá netušený prostor dramaturgických možností. Jednou z nich je i poezie exilová. A v určitém tematickém výběru této poezie z anglosaských zemí by měl mít logicky místo i Josef Lederer, autor z Čech a z Anglie. Z Anglie, která není zas tak daleko, Lederer, který je ještě o hodně blíž. Také proto, že dokázal ve svém básnickém díle udržet v Anglii tak vysoký stupeň českého básnického jazyka. Název sbírky Sopka islandská je rovněž máchovský, uvozený citátem z jeho Zápisníku — „Já jsem sopkou islandskou; kolem led a sněh ve mně“. Lederer má Máchu rád a střeží v Anglii jeho odkaz věrně a umně:

Rozlícen krásou vpadl do bludiště,
chodbami běhá jako vzpomínka:
chtěl najít volnost v jedné síni, přistě
narazí na Hynka a na Hynka.

Šest oken. Labe. Tereziánské valy.
Radobýl. Košťál. Do hor k Úšteku.
A Erinye poposedávaly,
kdy se už začne. Není útěku
z toho, co bude hráno. Razápou ho
na této scéně. Sopky vyhaslé
půlkruhem rozestoupily se. Pouhou
noc čeká. Ale jako po másle

jedeme s poštou, postilion troubí,
že se tu začíná mít dobře. Syn
už v matce trpěl. Hrozny sládnou v loubí
vinic. Z Čech plují lodi. Z prohlubin
země a ze sopouchů jeho vášně,
z ozvučných jeskyň dětské paměti
řeč náhle přišla, vtělila se strašně
a navštěvuje naše století.

(Sopka islandská)

V r. 1980 vydal J. Lederer v Rozmluvách sbírku Elegie. Zemřel v r. 1984.

JIRÍ BRIXI

Radosti i starosti

V době, kdy píšu tyto řádky — začátek druhé poloviny ledna 1990 —, je i v amatérském divadle ohromně rušno. Čtu nejrušnější prohlášení v tisku stejně jako výzvy a dopisy adresované tu celé veřejnosti, tu některým činitelům odpovědným za stav kultury. A samozřejmě se dočítám a hovořím o nejrůznějších shromážděních, na nichž vznikají nebo mají vznikat nejrůznější společenství a politosti, které by vyjadřovaly zájmy a potřeby jak celku amatérského divadelnictví, tak i jednotlivých skupin a individualit. Jsou i různé iniciativy, které se zatím neprojevily směřováním k nějaké organizační platformě, ale překypují nápady, názory; někdy už poměrně jasně formulovanými, někdy zůstávajícími jen v podobě snů, tužeb, přání. A působí tu už některé nové objektivně existující tendence, které nesporně ovlivňují a v budoucnu ještě ovlivní další vývoj.

Co, kde, jak?

Tyhle objektivní tendence jsou nejpatrnější v dvojím směru. Pokusil jsem se je shrnout do oněch tří otázek zájmen v podtitulku této části. Je to — myslím — jasné: co a jak se týká především dramaturgie a inscenačních postupů, ono kde pak se ptá, za jakých podmínek materiálních. A možná bych mohl přidat ještě jednu otázku: kdo? Což není rovněž zanedbatelné. Protože, jak jsem už napsal minule — amatérské divadlo bylo pro mnohé v minulosti především příležitostí sdružovat se se společně myslícími lidmi, vytvářet sdružení ducha i přátelství. A také z jeviště sdělovat po svém a za sebe vztah k okolnímu dění. A že to byl vztah krajně kritický, odmítavý, proniknutý často pocitem beznaděje, zoufalství i touhy po radikální změně poměrů, to dosvědčují četné inscenace minulosti. Amatérské divadlo si osvojilo řadu postupů — analogií, alegorií, symboliky, modelovosti, podobností —, v nichž dovedlo tyto myšlenky a pocity vyjevovat. A je nesporné, že mnozí z těch, kdo tuto příležitost pochopili a využili, už dnes a zítra nebudou jeviště potřebovat, protože se prostě budou vyjadřovat k něčemu zcela jinak. Stejně jako se budou sdružovat v jiných uskupeních, vyhovujících jejich duchovním zájmům, úsilí po kolektivitě. Zůstanou tedy jenom ti, kdo divadlo uskutečňují potřebovat — a dokonce

se lze možná odvážit říci, že ti, kdo jsou k němu a pro ně nějak uzpůsobení svými předpoklady. Ti si nutně budou lámat hlavu — a tuším, že už to činí — o čem a jak hrát, protože onen velký dramaturg — Moc, která si tak drtivě podrobovala osudy a svobodu lidí — přestal fungovat. Všechno to, co jsem před okamžikem jmenoval jako postupy, jež si divadlo osvojilo, koneckonců vyslovovalo tento problém. A bude třeba hledat problémy jiné, nové problémové situace, o nichž se bude hrát. Jistě se najdou a jistě se prověří i všechny z oněch v minulosti ověřených postupů v nových společenských i kulturních podmínkách. Jenže to bude nějaký čas trvat. Slyším-li už zprávy o souborech, které se rozpustily nebo přerušily činnost, pak vždycky v těchto zprávách jsou tyto dva důvody: někteří lidé odcházejí, protože už divadlo nepotřebují, a ti další musejí přemýšlet o smyslu své divadelní činnosti, o tom, k čemu by chtěli hovořit a mají-li vůbec důvod právě z jeviště o něčem hovořit.

Doufám, že je jasné, že tu nikterak nepředpovídám zánik amatérského divadla. Vyjadřuji pouze to, co cítí drtivá většina těch, kdo je nejenom dělají, ale také o něm přemýšlejí. Že uprostřed té radosti, jež přináší možnost uplatnit a v neomezené míře rozvinout princip dobrovolnosti — jak organizačně, tak duchovně —, budou i jisté starosti s tím, jak uspokojivě naplnit nejpřátelnější cíl každé divadelní práce: realizaci představení, jež si najde své diváky a bude mít u nich ohlas.

Celstvosť divadelní kultury

Mnohokrát se v minulosti řeklo, že amatérské divadlo svými výsledky dokázalo průkazně, že je rovnoprávným členem celé naší divadelní kultury. Nesmíme ovšem zapomínat na to, že — i to se říkalo, i když už méně — to bylo kromě jiného způsobeno tím, že administrativní a direkční svázanost profesionálního divadla ponechala mnoho mezer, které bylo třeba v zájmu vývoje divadla a jeho jazyka zaplnit a do nichž amatérské divadlo vstupovalo téměř nebo docela bezkonkurenčně. I když profesionální divadlo má a ještě bude mít také své starosti, pak lze celkem lehce předpokládat, že do těchto mezer vstupovat bude. Nebo ještě lépe: že už žádné pole neponechá, pokud jde o možnosti a příležitosti hledat výraz doby i nosnost divadelního sdělení, jenom amatérům. Je-li diferencovanost přirozeným znakem moderního divadla, pak se na této přirozenosti budou nutně podílet jak profesionálové, tak i amatéři.

Možná že o to více si soubory uvědomí spojení s konkrétním místem svého působení, že o to více budou spoléhat na ono organické spojení s jistou vymezenou lokalitou i s lidmi, kteří tu žijí a jimiž jsou samozřejmě i ti, kdo hrají amatérské divadlo. Možná že tu mnohde silně ožijí ty rysy onoho amatérského divadla, které jsem kdysi nazval „současným“. Nemám tohle divadlo rád — přiznávám —, je pro mne přece jenom svým duchem čímsi anachronickým. Ale na druhé straně musíme připustit, že nikdy nezmizelo, že stále existuje a dokazuje svou životaschopnost — což znamená i to, že má své diváky. Nicméně — když pomíneme onu anachroničnost — je v tomto zakotvení amatérského di-

vadla v naprosto konkrétním prostoru mnoho pozitivního. Především v tom, že se naprosto logicky a přirozeně může stát jedním z projevů kulturnosti, jenž plně odpovídá nejkonkrétnějším potřebám toho nebo onoho místa.

Leč — ani při tomto nejužším sepětí s „místní“ kulturou by se amatérské divadlo, jakýkoliv jeho soubor, nemělo vzdávat jedné vlastnosti, jež mu také zajišťovala možnost jeho vstupu do celku naší divadelní kultury — úsilí po jisté kvalitní úrovni. A toto úsilí, byť především spočívá ve vlastní vůli amatérů, je také podmíněno určitými materiálními předpoklady. Mnozí se starosti, jež způsobují nařízení o možnostech podniků přispívat na svá klubová a kulturní zařízení. Nemyslím si, že platí přímá úměra: čím více peněz, tím lepší divadlo. Známe přece dost souborů, které dokázaly udržet i zvyšovat kvalitu v chudých či skromných podmínkách. Neplatí však ani úměra opačná: málo peněz, dobré divadlo. Přece jenom je lepší dělat divadlo ve slušných poměrech. Nemluví o tom, že zmizí-li někde určité instituce, které dávaly divadlu alespoň příležitost vůbec být, potom je k rozpadu amatérských souborů jenom krůček.

Marná sláva, péče o kvalitu, což také znamená rozvoj svébytnosti amatérského divadla, se s holými rukama dělat nedá. V této souvislosti se nemohu nezmínit o vzdělávacím systému, jenž se v posledních letech stal neoddelitelnou součástí této péče. Vůbec si nemyslím, že tento systém by musel existovat v té podobě, do níž se vyvinul. Bude zřejmě muset projít také hlubokou proměnou, jež bude vycházet především z požadavků amatérů. Ale v nějaké podobě, jež bude nejlépe těmto požadavkům vyhovovat, by zůstat měl. A mělo by v ní zůstat zachováno to, co se dříve osvědčilo, co průkazně přineslo pozitivní výsledky. Také si nemyslím, že pro tento systém a jeho podobu musejí platit nějaké předem dané vzory a šablony. Nápaditost a podnikavost tu nemohou být položeny žádné meze. A rovněž se domnívám, že by tento systém měl být budován zdola: to jest z potřeb určitých oblastí, regionů. Že by tedy neměl být řízen, tak jako se celá kultura nedá řídit, ale měl by odpovídat seberegulaci, jež bude vycházet ze seberegulace amatérského divadla. A v zájmu případných propojení ve větších souvislostech pouze koordinován. Tím také zdůrazňuji, že účast amatérů na tomto systému musí být rozhodující — ať jakoukoliv formou organizační, nebo usměrňováním metodickým a obsahovým.

Ale — ať už budou ty podoby jakkoliv různé: nějaká střediska „péče o kvalitu“ — rozumějme tím servis potřeby amatérů —, která budou moci vynaložit na tuto péči určitou sumu a budou v nich pracovat také kvalitní lidé, by měla být a pomáhat všude tam, kde vlastní amatérské síly nebudou stačit nebo nebudou mít dostatek prostředků. Musíme si totiž uvědomit to, co jsem už naznačil. Součástí celé naší divadelní kultury se amatérské divadlo nestalo jenom proto, že zaplňovalo ony mezery, ale také tím, že právě kvalitnějšími prostředky bylo schopné hledat a realizovat svůj smysl ve vztahu ke společnosti. Což je koneckonců — jak možná vyplývá z této úvahy — čeká dnes i zítra ve společnosti demokratické.

JAN ČISAŘ

Groteskní komedie

Groteska pochází z italského „la grottesca“, jímž byly v 15. století označovány starověké ornamenty, v nichž se fantasticky prolétala lidská těla s prvky zvířecími a rostlinnými. Michail Bachtin aplikuje pojem grotesky na lidovou kulturu středověku a renesance. Její groteskní realismus je mu pozitivním výrazem obecně biologické jednoty člověka a přírody. „Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené metamorfózy, v stadiu smrti i zrození, růstu i vzníkaní. (...) Groteskní obraz zachycuje (nebo naznačuje) nějakou formou oba póly proměny — staré i nové, to, co zaniká, i to, co se rodí, začátek i konec metamorfózy. (...) Na rozdíl od novodobých kánonů není groteskní tělo odděleno od ostatního světa, není uzavřené, dovršené a hotové; přerůstá sebe sama, překračuje své hranice. Akcentují se ty části těla, kde je buď otevřené vůči vnějšímu světu, tj. kde svět vstupuje do těla či naopak kde tělo ze sebe jeho prvky vypuzuje, nebo kde samo vyčnívá do okolního světa (...). Je to tělo věčně nehotové, věčně vytvářené a tvořící; článek ve vývojovém řetězci rodu, přesněji: dva články ukázané tam, kde se spojují, kde přecházejí jeden v druhý.“ (1)

Bachtin zevrubně demonstuje své pozitivní pojetí grotesky na Rabelaisově díle. Stejně dobře by to mohl učinit na Falstaffově světě z historické hry Williama Shakespeara Jindřich IV. (viz kapitola Falstaffův smích).

V epoše renesance však dostává groteska i nový, obsahově užší a zaměřením negativní význam v souvislosti s tím, že se dostává do služeb satiry. Komedie Bena Jonsona (1573—1637) *Volpone aneb Lišák* (1606) zpodobuje nemilosrdný zápas o majetek a moc, v němž každý podvádí každého. Na jedné straně stojí skupina pochlebňáků, kteří se snaží získat přízeň domněle umírajícího, aby po něm dědili; na druhé straně mazaný Volpone se svým příživníkem Moscou, pro něž je umírání lživou hrou s cílem pustit chamtivcům žilou. Pochlebňáci jsou pojmenováni zvířecími jmény vesměs mrchožroutů (Corbaccio = krkavec, Voltore = sup, Corvino = vrána); Volpone znamená liška a Mosca — moucha. Jménům odpovídá i radikálně zjednodušená charakterizace, převládající lidskou povahu na jednu, řádově nižší (zvířecí) vlastnost (dravost, mrchožroutství, parazitismus). Taková grotesknost pochopitelně není výrazem jednoty lidského a přírodního, ale nástrojem pádné satiry, postihující tímto názorným způsobem proces znelidštění, zezvířetění člověka v honbě za majetkem. Jde vlastně o extrémní formu satirické nadsázky.

Příbuzných prostředků — i když v zastřenější podobě — používá i ruská realistická satira 19. století. M. J. Saltykov-Ščedrin (1826—1889) předvádí v *Pazuchinově smrti* (1857) stejný dravčí číhání u lože umírajícího — s tím podstatným rozdílem, že starý Pazuchin skutečně umírá a kroužícími dravci jsou jeho vlastní děti a příbuzní. Groteskní satira zde organicky přerůstá v tragikomedii. Obdobně ve hře A. V. Suchovo-Kobylyna (1817—1903) *Proces* (1861) je nelidským jednáním úředníků uštvan k smrti nevinný statkář hájící zájmy své rodiny a čest své dcery. Namísto nelidských, dravčích a parazitních jedinců však ho pronásleduje nelidská, dravčí a parazitní instituce — byrokratický aparát. Ke „zvířecí grotesce“ přistupuje v *Procesu* a zejména v poslední části dramatické trilogie, v *Tarelkinově smrti* (1868) groteska mechanická: úředníci jsou tu nejen „píjavy“ a „vlkodlaci“, ale též „kola, klouby a kolečka byrokracie“; domnělá mrtvola Tarelkinova je „synteticky vyrobená“ z figuríny a zkažené ryby. Odlišťování probíhá ve směru zvěčňování. Člověk je degradován na loutku, nástroj, automat, součástku mechanismu — ve smyslu doslovném, ale častěji přeneseném.

Tím se dostávám k proslulému Kayserovu pojetí grotesky, jež Bachtin oprávněně kritizuje, pokud se vztahuje ke starším formám grotesknosti, ale přiznává mu výstižnost vzhledem ke grotesce modernistické. („Kayserova koncepce je v podstatě teore-

tickým zdůvodněním této moderní grotesknosti.“ (2)) Podle Wolfganga Kaysera je groteska obrazem a výrazem člověka odcizeného a nepřátelského světa. „Grotesknost je struktura. Můžeme její podstatu vyjádřit obratem, který se nám vnucuje dost často. Grotesknost je odcizený svět. To však vyžaduje ještě další vysvětlení. Kdybychom se na pohádkový svět dívali zvenjška, mohli bychom ho označit za cizí a podivný. To však není odcizený svět. K tomu ještě náleží, aby to, co jsme znali důvěrně a domácky, se náhle odhalilo jako cizí a příšerné. Je to náš svět, který se změnil. K podstatě grotesknosti patří náhlost, překvapení. (...) Hruza nás přepadá tak silně, protože je to právě náš svět, jehož spolehlivost se ukazuje nyní jako klamná. (...) Ugrotesknost nejde o strach ze smrti, nýbrž o úzkost ze života.“ (3)

Předobrazy moderního typu grotesknosti najdeme u německých romantiků (v povídkách E. T. A. Hoffmanna, v dramatech Ludwiga Tiecka), v některých komediích Nestroyových a především u Georga Büchnera.

J. N. Nestroy uvedl roku 1836 na scénu pozoruhodnou hříčku nazvanou *Opice a ženich*. Byla napsána na tělo proslulému opičím imitátoru Karlu Klischniggovi a její děj operuje s četnými záměnami ženicha Mondkalba, převlečeného za opici, se skutečným opičkem uprchlým z cirkusu. Hluboký ironik Nestroy však přesáhl fraškovitý nápad a využil záměny ke konfrontaci, při níž opice slouží jako satiricko-parodistický model redukovaného člověka. Srovnání člověka s opicí dopadá z určitého hlediska k neprospectu člověka (tj. onoho redukovaného člověka „bez duše“): opice je hbitější, lépe leze po stromech, předstihuje člověka i v opičení. Není divu, že člověk posuzovaný jako opice utrpí od ostatních pro svou opičí nedostatečnost často výprask. Zvířecí optika (zasahující i další postavy, viz jména: Flachkopf, Hecht, Tigerzahn) slouží groteskní degradaci člověka.

Georg Büchner (1813—1837) dosáhl v geniálním torzu *Vojčka* (1836) otřesně tragické polohy grotesknosti, v níž komika ustupuje značně do pozadí. Vojín Vojcek, jenž v pominutí smyslů ze žárlivosti zabil ženu Marii, je obrazem extrémního ponižování člověka. Tupý vojenský dril, bezohlednost drsného prostředí, pseudovědecké experimenty ho zbavují posledních zbytků svobodné vůle a uštvou k hroznému konci. Malý, ubohý, bezmocný člověk je degradován na pouhý bezvýznamný článek vojenské mašinérie, pokusného králíka, předmět totální manipulace.

Od Büchnera se skokem dostáváme k expresionistické grotesce. Je to skok málem přes století, ale má svou vnitřní logiku: teprve 1. světová válka naplno rozvinula podmínky pro úplnou degradaci lidství v širokém měřítku, proti níž pozvedl zejména německý expresionismus (Carl Sternheim, Georg Kaiser a další) svůj zoufalý protest.

S expresionismem, v jehož dramatické produkci se člověk a s ním i organismus dramatu nezřídka proměňoval v bezkrevné schéma, jsou spjaty i počátky dramatického tvoření Bertolta Brechta, který se však zásadou realistického vidění věcí vyvaroval jeho světonázorových i uměleckých úskalí.

Brechtova parabola *Muž jako muž* (1926) nazírá vztah jedince a systému v kategoriích mechanismu. Při vloupání do budhistické pagody jeden ze čtveřice britských vojáků uvízne za vlasy. Kamarádi ho ponechají napospas osudu, ale odeberou mu osobní průkaz. Je třeba získat pro doklad osobu. Stane se jí irský nakládač Galy Gay, protože se náhodou natrefil. Osou dramatického dění je přerod civilisty ve vojáka. Proměna, nejdříve povrchní, se postupně prohlubuje a ztérňuje. Dokonání je teprve ve chvíli, kdy se v původně mírném člověku probudí vojenský prapud zabíjet a poslouchat: funkce je nejen ztělesněna, ale i oduševněna. Na případu Galyho Gaje se demonstruje teze o bezmezné manipulovatelnosti člověka v třídní společnosti: člověk jako vyměnitelná součástka společenského mechanismu. Funkce je nutná a absolutní, člověk je nahodilý a relativní.

Friedrich Dürrenmatt, jehož vztah k Brechtovi je při vši polemčnosti velmi těsný, může posloužit jako bezmála vyčerpávající kompendium moderních groteskních postupů. Využívá ve svých hrách plně možnosti mechanické grotesky. Zločinecká banka — banda rodiny Franků ve hře *Frank V.* (1959) manipuluje lidskými osudy stejně nemilosrdně jako armáda u Brechta: všechno individuálně lidské je beze zbytku podřízeno zájmům firmy.

Některé postavy ztrácejí u Dürrenmatta konkrétní lidskou tvářnost a jsou proto snadno zaměnitelné: například v *Návštěvě staré dámy* (1956) bizarní průvod multimilionářky Claire Zachanassianové sestává z loutkovité dvojice zločinců Tobyho—Robyho a z dvojice vykastovaných (manipulace samotné přirozenosti!) slepců Kobyho—Lobyho, odpovídající na každou otázku unisono a dvakrát; manželé milionářky Moby—Hoby—Coby jsou prostě očíslování a může je podle autorovy poznámky hrát jeden herec. Sama Claire je sestavena ze samých protéz: Ill ji popláclá po stehně a uhodí se o železný kloub, políbí jí chlad-

nou ruku — ze slonoviny... Ve hře se obnažuje mechanismus dramatického dění, kompozice a konstrukce. Proti praxi iluzivního divadla, zastírajícího umělost světa dramatu, se zde zcizujícími prostředky, geometrickou přímočarostí v jednání postav a ve vedení zápletky, zjevnými významovými paralelismy apod. ukazuje, „jak je to uděláno“, odkrývá se „kostra“ hry.

Ale Dürrenmatt rovněž prohlubuje pojem grotesknosti jejím ztírněním. Typickým fenoménem zvířecí grotesky je upír, hrůzná a vražedná spojení člověka a zvířete; typickým fenoménem mechanické grotesky je loutka, případně robot, zvěčněný člověk nebo věc napodobující člověka, pseudočlověk, jehož skutečný člověk stvořil ke svému obrazu, nástroj a zároveň potenciální hrozba, že se vymkne z rukou toho, kdo jej používá. Třetí, nejnebezpečnější stupeň představuje člověk, který si uchová vnější rysy lidství, ale ztratil přirozené lidské vědomí a svědomí — šílenec, rozum jednající proti rozumu, lidský rozum stojící proti člověku.

Ve Fyzicích (1962) se geniální fyzik Möbius uteče do blázince, aby uchránil lidstvo před zhoubnými následky svých vědeckých objevů. Za ním tam inkognito přijde dvojice dalších vědců ve službách konkurenčních špiónážních agentur, aby Möbiovy objevy zachránili „pro lidstvo“. Jejich usilování se však obrátí vniček: jako vrazi, kteří museli z důvodů utajení zabít své ošetřovatelky, uvíznou tři fyzikové v pasti šílené ředitelky blázince. Ta se tajně zmocnila Möbiových rukopisů a hodlá využít nebezpečných vynálezů ve prospěch svého trustu.

Zde máme příklad typicky groteskního obratu, o němž mluví W. Kayser. Blázeň sledujeme zprvu jako bizarní prostředí kriminálního příběhu s originálními figurkami bláznů a s podivínskou stopanenskou primárou. Závěrečné odhalení však vrhá na celý tento svět nové světlo: důmyslná past na fyziky sklapla; ušlechtilé motivovaná Möbiova snaha se zvrátila ve svůj opak — hrdina s hrůzou poznává, že při své plánované akci, k níž se rozhodl ze svobodné vůle, byl ve skutečnosti vraždící loutkou v rukou šílenky. Naplňuje se nejhorší možnost: šílenství triumfuje nad rozumem, bezohledný cynismus nad morálkou — svět se ocitá v rukou šíleného psychiatra.

Dürrenmattovo pojetí grotesky, v němž se směšné pojí s hrůzným, je výrazem protestu proti nejhlubší degradaci člověka, proti degradaci vnitřní, při níž je člověk zasažen v samotném jádru svého lidství — v rozumu, svobodné vůli a mravnosti.

Hranice grotesky jsou — jak zřejmo — kolísavé. Na jedné straně inklinuje groteska k satirčnosti a absurditě, na druhé straně k tragikomčnosti. Arnold Heidsieck se ve své knize *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama* pokusil přísně odlišit grotesku od manýrismu, absurdity a tragikomčnosti (polemicky s příliš širokou a mnohdy vágní koncepcí Kayserovou), ale jeho pokus vyznívá poněkud normativně, protože přísné rozdělení odporuje jak umělecké praxi, tak její teoretické reflexi, v níž se příznačně a zcela zákonitě operuje s pojmy jako satirická groteska (nebo groteskní satira), absurdní groteska (nebo groteskní absurdita), tragikomická groteska (nebo groteskní tragikomedie) nebo dokonce hybridní „tragigroteska“ (používá Václav Königsmark v souvislosti s hrami Karla Steigerwalda). Nezbyvá jiná možnost, než se spokojit s vymezením groteskní komedie jako komického žánru, kde ve škále výrazových poloh groteskní komika dominuje.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Poznámky:

- 1) Michail Michajlovič Bachtin: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975, str. 25–26.
- 2) Tamtéž, str. 47.
- 3) Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*. Hamburg 1960 (1. vydání pod názvem *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1957). Citováno podle: *Divadlo* 1964, č. 5, str. 27. — Srv. Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern—München 1969 (1. vydání 1948), str. 384: „V grotesce se odcizuje svět, formy se znetvořují, pořádky našeho světa se rozkládají (...), zdá se, že nad věcmi a lidmi panuje nebezpečný mechanismus. (...) Nebezpečné síly vnikly do našeho světa a odcizily nám jej, a ve smíchu nad znetvořením a rozpadáním je vždy příměs hrůzy, pokud nás smích vůbec nepřijde.“ To je důležitý postřeh: grotesknost je v oblasti komického jevu hraniční i za-hraniční. — Srv. Arnold Heidsieck: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*, Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz 1971 (1. vydání 1969), str. 17: „Groteskno“ především není pojem estetiky, ale poznání, který vypovídá o určitém stavu skutečnosti. Specificky totiž označuje její převrácení (deformaci) — a to takového druhu, který pozorovatele současně děsí i rozesmává, který je hrozný i směšný zároveň.“

Divadelní „hamburgery“

Ze záhadných důvodů spojuji představu chutných hamburgerů s Hamburkem i s jeho zajímavou a voňavou všehochutí. Divadelní soubor DOPRAPO dostal možnost vychutnat obojí dohromady a ještě k tomu mezi divadelními přáteli z Kellertheater Hamburg. Díky paní Kathrin Oehmové, předsedkyni Svazu amatérských divadel Hamburku, tzv. Volksbühnenkunst, který je členem Svazu německých amatérských divadel (BDAT), se stalo představení souboru DOPRAPO Jak se kradou princezny rovněž součástí Dnů amatérského divadla v Norderstedtu. Festival se konal v listopadu 1989 v slavnostním sále Am Falkenberg v městě Norderstedt vzdáleném asi 40 km od Hamburku. Organizuje jej BDAT spolu s městskou správou Norderstedtu pravidelně každým třetím rokem. Tentokrát vystoupilo 13 souborů, převážně z Hamburku a Šlesvicka—Holštýnska, z toho kromě našeho souboru ještě tři soubory hrající pro děti a mládež — Nové divadlo Norderstedt s Kikerikiste Paula Maara, Divadlo Charivari s hrou Nikdo není nikým od Ulfa Grana a Kellertheater Hamburg s muzikálem Petera Maffaye Tabaluga. Zvláštností festivalu jsou soubory hrající v dolnoněmeckém dialektu. „Hrajeme mimo vánoční pohádky pro děti jen v dolnoněmeckém nářečí, a to ze dvou důvodů,“ řekla nám Kathrin Oehmová. „Jednak nemá Norderstedt vlastní divadlo a tak sem zajíždí profesionální divadlo, hrající ve spisovné němčině, a tomu my nemůžeme konkurovat. Proto se orientujeme na dolnoněmecké nářečí, o něž se teď probouzí velký zájem. Kromě toho nejpozději do dvou let zde bude dostavěno kulturní středisko, kde budeme moci využívat divadelního sálu i my, divadelní amatéři s inscenacemi v dolnoněmeckém jazyce, což nám zajišťuje stálé publikum.“ Tím se ovšem ještě zdvojnásobily naše obavy z jazykové bariéry při našem představení, zejména vzhledem k dětskému publiku.

Divadelní sál Am Falkenberg patří k objektu norderstedtského gymnázia. Jeví se velké, moderně vybavené. Naplnit však neméně prostorné hlediště v pondělí ve 14.00 dětmi s rodiči bylo vzhledem k další okolnosti neznámého zahraničního souboru mluvícího nesrozumitelným jazykem dosti problematické. Podařilo se to asi zpoloviny. Díky našim německým programům ve stylu comics, průvodnímu německému textu vyprávěčky a hlavně živému tempu představení v rytmu veselých písniček a tance skládil soubor DOPRAPO velmi srdečný ohlas a zájem dětí.

V tomtéž sále jsem měla možnost vidět jedno z mála představení festivalu hrané v klasické němčině — mimochodem s příkladnou jevištní dikcí — inscenaci dramatu Tennessee Williamse Konečná stanice Touha. Překvapilo mě mládí herců v tak náročných rolích, jichž se zejména dívky, Claudia Reimerová jako Blanche a Corina Freudová jako Stella, zhostily s bravurou a nečekanou vyzrálostí. I scéna, rozehrávaná střídavě ve třech částech, na předscéně i v hledišti, byla vybavena účelně a dotvářela dynamicky atmosféru hry a výstupů např. otáčivým zrcadlem v ložnici Kowalských, světelnými kontrasty apod. Všude je cítit profesionální jistotu, elán a systematickou péči režiséra a vedoucího souboru Egocentriků Jürgena Rissmanna, který je sám i dobrým hercem. Založil svůj mládežnický soubor, složený z 15 herců od 15 do 26 let, v r. 1986. Začali Německými maloměstskými Augusta von Kotzebue, následovala světová premiéra hry Gernota Griksche Salzmillera neboli jak se jmenuje hlavní město Nebraska a v r. 1988 uvede Veselého ducha autorské divadlo formou kabaretu, k čemuž využijí kromě vlastních textů i podkladů autorů Kishona a Dietera Hildebranda. Pokusí se též o volnou úpravu Sartrovy hry Konec hry pod názvem Říše stínů. Na dotaz, co bude s jeho mladým divadlem, až herci zestárnou, odpověděl J. Rissmann: „To ukáže další vývoj. Zatím přijímám výhradně mládež do 25 let.“ A proč jsou „Egocentrici“? J. Rissmann si myslí, že potřebuje mít ve svém souboru tvůrčí individualisty, dosta-

tečně egocentrické, „... protože máme-li hrát tak, jak to děláme, musíme být hodně egocentričtí“, dodává a vyzývá se na současně české dramatiky. Vzpomíná, jak hrál ještě za studií ve hře August, August, August P. Kohouta.

Ještě jedno představení jsme zhlédli během svého pobytu v Hamburku. Kellertheater Hamburg sehrál pohádku Princezny na hrášku, kterou upravil podle H. Chr. Andersena a režíroval vedoucí souboru Günter Karl. Kostýmy Jürgena Hüfflera byly, podobně jako v pohádkovém muzikálu Tabaluga, jak barevným laděním, tak kvalitou a ztvárněním, výraznou předností scénické výpravy. Méně šťastné už bylo vyřešení scénického prostoru, kde na malé ploše množství nábytku a jeho uspořádání překáželo v pohybu hercům, zejména byla-li jich celá skupinka současně na jevišti. I to zřejmě byla jedna z příčin, která ovlivnila temporytmus představení. Z hereckých výkonů upoutal neodolatelný dobrodružný komik Günter F. Schuba v úloze královského nejvyššího dvorního ceremoniáře, jakož i mladá temperamentní Marion Funkenová v roli Penelope, utajené princezny.

Pro hudební pohádku souboru DOPRAPO Jak se kradou princezny byl komorní prostor „sklepního divadla“ Kellertheater přímo ideální, takže i představení bylo ještě zdařilejší než v Norderstedtu. Znovu se prověřila optimální délka zájezdového před-

stavení pro děti, tj. maximálně 70—75 minut a hraní bez přestávky. K dobrému kontaktu s dětmi přispělo zejména zvýraznění pohybu, gest, rychlé střídání scén, světla, barev, rekvizit, jakož i živé a reprodukováné hudby. Tento názor nám ostatně potvrdili i naši kolegové z Kellertheater při našem besedování.

I oboustranná hodnocení a recenze dopadly dobře. O pobytu Kellertheater Hamburg v Praze napsal Günter F. Schuba v časopise Svazu hamburských amatérských divadel Die Bühne přímo v superlativech. Kulturní rubrika Norderstedtských novin pod titulem Hudba místo řeči mluví o vystoupení pražského divadla DOPRAPO jako o „divadle plném nakažlivé fantazie, hraném celou duší“. Avšak děti prý si musely zvykat a strávit nezvyklý zvrat: drak byl roztomilý a princ zbabělec! Byly však velmi zaujaty, stejně jako dospělí, protože ti zase ocenili herecké výkony a pestré, jiskřivé představení. O přijetí na radnici v Buxtehude starostou města a přátelském setkání se souborem Buxtehuder Bühne vyšla zpráva s fotografií v novinách Hamburger Anzeiger pod názvem Pražáci a buxtehudští divadelníci.

A tak můžeme uzavřít slovy paní K. Chemové, která napsala, že by přála každému alespoň jednou v životě takové zážitky z výměnného zájezdu dvou spřátelených ochotnických souborů.

STANISLAVA WEIGOVÁ



Kellertheater Hamburg — H. Ch. Andersen: Princezny na hrášku / Foto archiv souboru

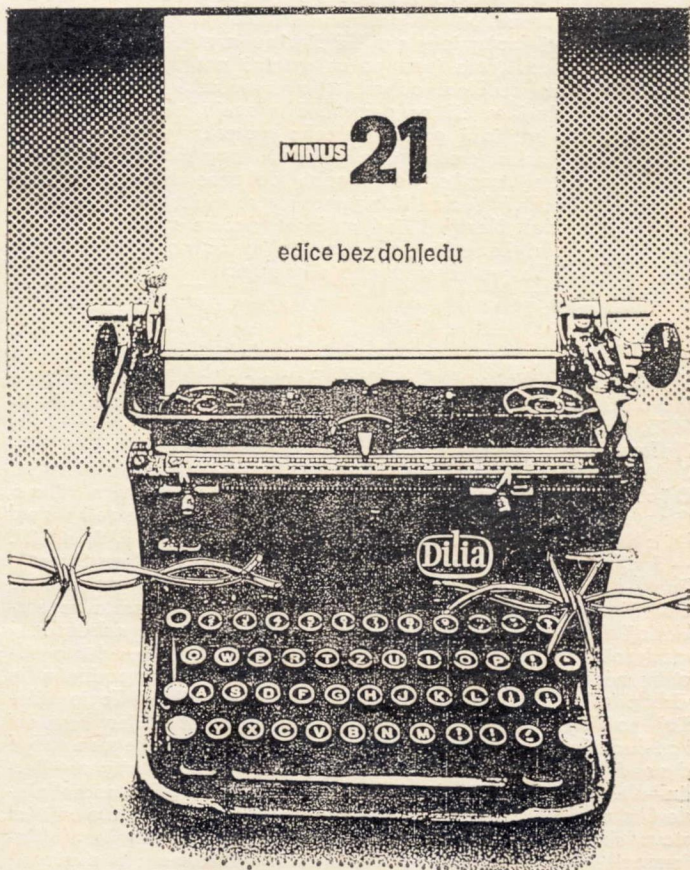
DILIA - pozoruhodná edice

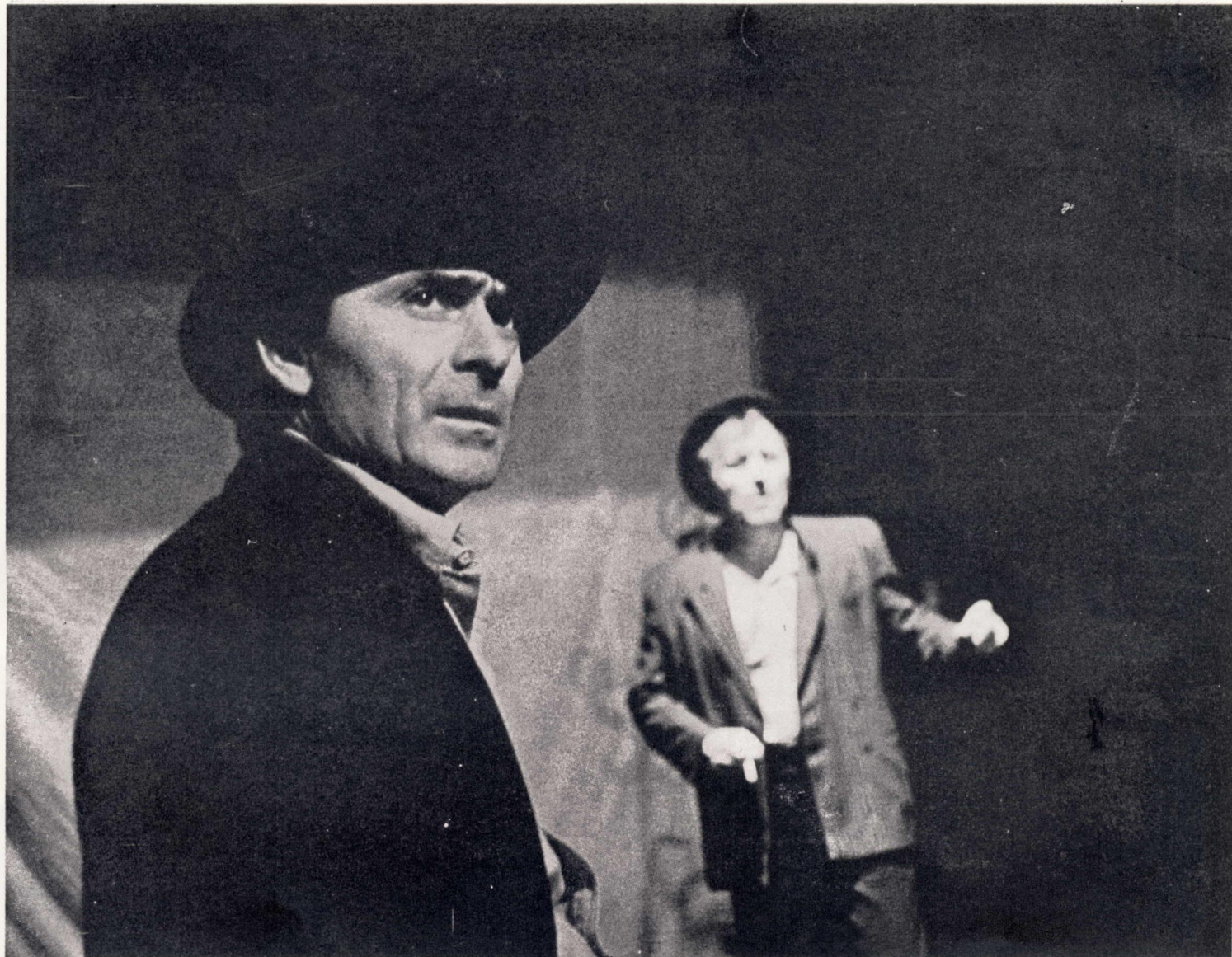
Také v Dili. I v Dili ledy povolily. V závěru minulého roku od tud přicházely zprávy většinou chmurné. V prosinci obdržel ministr kultury Milan Lukeš od redaktorek sdělení, kde se mj. psalo: „Vzhledem k ideologické cenzuře a dalším omezením vyplývajícím z represivní politiky, nemohla redakce dostatečně pružně reagovat na požadavky autorů a divadel, nemohla informovat o dramatické tvorbě v odpovídající šíři. Vinou nekonceptní spolupráce vedení s ministerstvem kultury došlo mj. k morálnímu a fyzickému opotřebování strojového parku v takové míře, že v současné době nejsme technicky schopni zajišťovat výše uvedené funkce.“

Represivní politika se rozplynula. Paní Nina Vangelí ve spolupráci s režisérem L. Pistoriem začíná s redigováním edice, jejíž obálku vám představujeme. Mají zde vyjít v rychlém sledu práce autorů donedávna zakazovaných.

Chystá se tedy vydání her Václava Havla (Pokoušení, Asanace, Largo desolato, Žebrácká opera), Pavla Kohouta (Ubohý vrah, Ecce Constancia! Pat, Ruleta, Marie bojuje s anděly), Milana Kundery (Jakub a pán), Pavla Landovského (Sanitární moc), Františka Pavlíčka (Chvála prostopášnosti), Karola Sidona (Shapira, Labyrint), Josefa Topola (Sbohem Sokrate, Hlasy ptáků, Dvě noci s dívkou aneb Jak okrást zloděje), Milana Uhde (Bedřichu, ty jsi anděl; Hra na holuba) a her Ivana Klímy.

Vedle těchto textů bude vydáno několik aktovek a monodramat výše uvedených autorů. Ediční program bude jistě průběžně rozšiřován. (I když je pravděpodobné, že nejkvalitnější díla vyjdou i v jiných vydavatelstvích.) (r)





V listopadu 89 v Divadle Na zábradlí připravoval Ivan Rajmont Beckettovo Čekání na Godota. K premiéře nedošlo. Snímky VIKTORA KRONBAUERA zachycují na 3. a 4. str. obálky hlavní představitele hry — Estragona (Ladislav Mrkvička) a Vladimíra (Karel Heřmánek).

