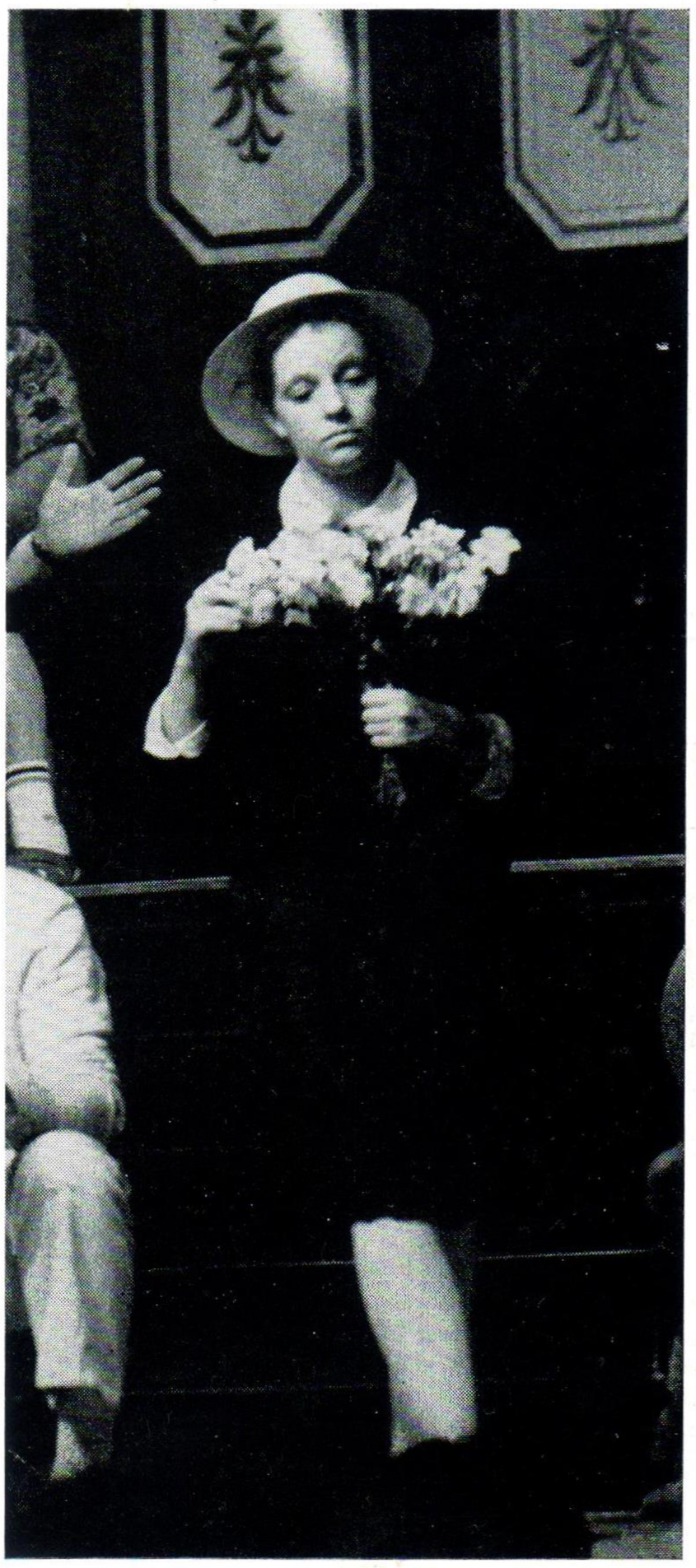
AMATĒRSKÁ SCÉNA

7 • 1992 • 6 Kčs

Hvězda po úpicku

K pražské přehlídce podruhé

Andrej Krob o divadle



Blansko jubilejní a úspěšné

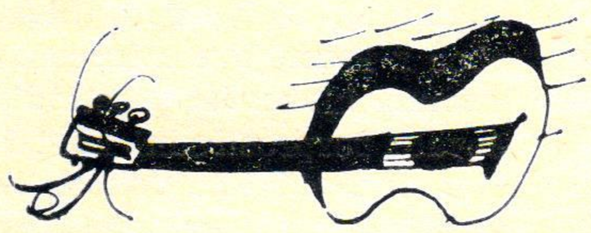
DILIA a loutkové hry

O pohárek SČDO

L. Birkinskij — P. Červinka: Mumraj, DS Esence, foto P. Štoll

Faux Pas, Divadlo Exelsior

KRÁTCE Z ADY



● Věrna své filozofii — podporovat amatérské divadlo zdola od jeho nejnižších článků — věnovala Amatérská divadelní asociace finanční prostředky na přehlídky v Libochovicích a Dobrovicích a přispěje — stejně jako loni — na FEMAD.

Organizačně a finančně převzala i pražskou přehlídku.

● Nově založený armádní region se má čile k světu. Do jeho řad se již přihlásilo více než dvacet souborů, v nichž působí vojáci základní služby i z povolání a „běžní smrtelníci". Dochází tak k lepší informovanosti mezi světem vojenským a civilním a dokonce je možné, že mladí muži, kteří odcházejí na vojnu a zabývají se amatérským divadlem, budou rukovat do místa, kde působí vojenský divadelní soubor.

ADA se bude podílet i na organizaci a průběhu ASUT, který proběhne v červnu v Bechyni.

● Záslužnou a mravenčí práci vykonává i další odnož ADA, komise, která se věnuje rozvoji zahraničních styků. Bohužel, zatím se u nás urodilo jen málo představení, která by bylo možno vyslat do zahraničí. Svou roli v tom má jistě i to, že se jedná hlavně o styky reciproční a málokterý soubor je na tom finančně tak dobře, že si může dovolit návštěvu zahraničního souboru. Ale přesto — máte-li zájem zahrát si za hranicemi, napište na adresu: ADA, box 382, 111 21 Praha 1.

V součinnosti s SČDO iniciovala komise pro zahraniční styky založení České sekce AITA (IATA), jejíž činnost se začíná rozbíhat.

● V květnu a červnu navázalo na úspěšné provozované nedělní pohádky v Městské knihovně v Praze i hraní pro dospělé ve večerních hodinách v učebně knihovny. Obě akce budou pokračovat i po prázdninách, vyzýváme proto soubory z Prahy a okolí, které by chtěly v knihovně pravidelně nebo jednorázově hrát, aby se přihlásily na adresu ADA (viz výše).

LES

Na 1. straně obálky snímky z inscenace hry Horský hotel V. Havla, Divadlo na tahu, režie: A. Krob (k článku na str. 6), foto: P. Štoll

OBSAH

2 JIŽNÍ MORAVA TO JISTÍ — M. Schejbal
3 BLANSKO JUBILEJNÍ A ÚSPĚŠNÉ — V. Závodský
5 VÁCLAV HAVEL O AMATÉRECH
6 JSEM ŠŤASTNEJ, ŽE JDU — A. Krob
8 ALTERNATIVNÍ DIVADLO — BUTŌ
10 KAPITOLY Z ČESKÉ DRAMATIKY PO ROCE 1945 — XIV. — J. Herman
12 ZASTAVENÍ — CO KDYŽ... — J. Císař
13 EURODIVADLO FRANCIE A DS JIRÁSEK ÚPICE — R. Hrdinová
METAKRITIKA VLASTNÍ KRITIKY — J. Císař
14 HVĚZDA PO ÚPICKU — J. Hraše
15 A ZNOVU: PĚSTUJME SVOU ZAHRADU — A. Urbanová
16 K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE (18) — SPLÁCENÍ DLUHŮ 3 — J. Brixi
17 25 LET LYRY PRAGENSIS — J. Kutina
18 K PRAŽSKÉ PŘEHLÍDCE PODRUHÉ — J. Hraše
19 DILIA A LOUTKOVÉ HRY — Z. Staňkovský
20 NIC NESPADNE SHŮRY ZDARMA — A. Dubská
21 WERICHOVCI — R. Hrdinová
22 O POHÁREK — J. Hraše
ALBEEHO SE NEBOJÍME — R. Prchalová
23 DADA A ABSURDNÍ POETIKA STÁLE ŽIVÁ — V. Gardavský
POTŘINÁCTÉ OCHOTNICKÝ SVÁTEK V POBĚŽOVICÍCH — V. Ondráček
24 KONEC JEDNÉ AVANTGARDY? — V. Hulec

AMATĒRSKÁ SCÉNA
7 • 1992 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu

ROČNÍK 29 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 38)

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

Vedoucí redaktorka VĚRA KMOCHOVÁ

Adresa redakce: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23

Tisknou Tiskařské závody, s. p., provoz 32 110 00 Praha 1 — Myslíkova 15

Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS — ÚED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku H. Píky 26, 160 00 Praha 6. Cena jednoho výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo dáno do tisku 13. 4. 1992

© MINISTERSTVO KULTURY ČR, Praha 1992

Jižní Morava „to jistí"

Nemíním v tomto článku preferovat jihomoravský region jako takový, nemám k tomu nejmenší důvod a nacionální či „samosprávné" choutky mě nechávají vcelku chladným. Název tohoto článku vyjadřuje můj celkový velmi příznivý dojem z jubilejní 10. jihomoravské divadelní přehlídky amatérských souborů, která se konala ve dnech 27. a 28. března 1992 již tradičně v malebně položeném Blansku.

Už samotný fakt, že k této přehlídce vůbec došlo, stojí za pozornost; zvlášť dnes, v době ne zrovna jednoduché pro neprofesionální divadlo („vše, co bylo, již není, vše, co bude, ještě není"). Za to patří velký dík Středisku kulturních služeb v Blansku, závodnímu klubu Metra Blansko a zejména (jak jinak?) několika nadšencům a obětavcům, jejichž vidění světa nekončí pouhým krátkozrakým přepočítáváním bankovek. Největší odměnou těmto zainteresovaným pak byla přehlídka, která svou vysokou úrovní nadchla a jakou jsem, přiznám se, na podobném stupni ještě nezažil. A že si za dobrým divadlem najde cestu i dnešní divák, o jehož přízeň usilují (často i nevybíravým způsobem) movitější masmédia, svědčí skutečnost, že všechna přehlídková představení byla velmi slušně navštívena a obě vrcholné inscenace se odbývaly prakticky před vyprodaným hledištěm...

Pojďme však po řadě. V průběhu obou přehlídkových dnů se nám představilo celkem šest amatérských divadelních kolektivů. Blanské klání zahájil Divadelní soubor MKS Vizovice s inscenací V. K. Klicpery Ženský boj, Divadlo Hanácké obce Prostějov vystoupilo s vlastní dramatizací soudniček Františka Němce pod názvem Paragrafy z pavlače, první den pak uzavřel domácí soubor Divadlo ZK Metra Blansko se Suchého a Havlíkovým Sladkým životem blázna Vincka.

Druhý den otevřel Divadelní soubor DK Kroměříž titulem z vlastní dílny autora Karla Hoffmanna Dobrý den, pane Goldoni. Divadelní soubor Rotunda — Znojemská beseda uvedl hru Slawomira Mrožka Trosečníci a konečně přehlídku uzavřelo Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna Jiráskovou Lucernou. Již z tohoto prostého výčtu titulů je evidentní, že jde vesměs o repertoár komediální a zábavné orientace. Nezdá se to však být pouze lokální záležitostí, troufám si dokonce tvrdit, že tímto směrem se v současné době ubírá drtivá většina amatérských divadelních souborů a to ze všech koutů republiky. Je to jev pro dnešek typický a vcelku logický. A proč ne? Řada divadelních kolektivů bojuje o „přežití", hledá smysl svého počínání v tom kterém regionu, přeje si zaplnění hlediště lidmi, kteří se baví, což je mnohdy jediným společenským oceněním jejich bezpochyby záslužné práce. A je přirozené, že diváci se lépe získávají na komedii než na žánry opačného charakteru. Má to však jeden háček, ba přímo hák. Ani zábavné divadlo se „neudělá" samo, nestačí „vzít text a odříkat jej na jevišti", není to zdaleka tak jednoduché, jak to vypadá. Naopak! „Umění" totiž dokáže předstírat každý, ale určení a realizace stylotvorné roviny té které komedie a vybudování svébytných a přesných situací patří vůbec k nejnáročnějším divadelním disciplínám. Klade to vysoké nároky na režiséra, výtvarníka i herce. Je radostí konstatovat, že toto vše se ve velké míře podařilo realizovat většině souborů, vystupujících na přehlídce v Blansku.

Klicperův Ženský boj vizovického kolektivu se vyznačoval vtipnou a nápaditou scénografií, která pomáhala bez velkých problémů divákovi v orientaci, tvořila můstek od klasické předlohy směrem k současnosti a dávala velké možnosti pro herecké akce. Ne vždy však byla tato možnost plně využita, lépe se tentokrát dařilo ženské části souboru, v mužské to mnohdy zaskřípalo rozpačitostí i začátečnickou nervozitou. Němcovy populární Soudničky si vybralo Divadlo Hanácké obce z Prostějova a inscenovalo je v komorním klubovém prostředí, které umožňovalo bezprostřední kontakt mezi jevištěm a hledištěm. Tohoto kontaktu plně využila režie i samotní herci a podařil se tím pádem základní záměr tvůrců — vytvořit divadelní představení jako setkání. Je jen škoda, že náznak, vtipná zkratka, nečekané spojení, jež režie poměrně důsledně uplatňovala při realizaci aktovek samých, vystřídala v „mezičase" zbytečná realistická popisnost, která způsobila rozmělnění děje a retardaci temporytmu. Přesto jsme byli svědky velmi příjemného zážitku, který je velkým příslibem do budoucna. Poměrný nedostatek kvalitních komediálních předloh

J. Suchý — F. Havlík: Sladký život blázna Vincka, DS ZK Metra Blansko

foto: S. Hemzal

řeší některé soubory vlastní tvorbou. Tak tomu bylo i v případě kroměřížského kolektivu, kde vznikl scénář s názvem Dobrý den, pane Goldoni autora Karla Hoffmanna, jinak to profesionálního herce zlínského divadla. Jde spíš o jakýsi kompilát několika her slavného Carla Goldoniho, zarámovaných zajímavým způsobem výletem současných Valachů do Goldoniho rodiště. V expozici inscenace jsou vynalézavě karikovány nešvary Čechů (i Moravanů!), kteří se ocitli v západní Evropě. Přes mladíka, kterého nezajímá pouze „kšeft", který chce poznat opravdové Benátčany a kterému je dopřáno setkat se dokonce se samotným Goldonim, se začne odvíjet děj vlastních aktovek. Poté však realizátoři opouštějí daný princip „divadla na divadle", motivy zůstávají nedořešeny, objevují se nahodilosti, inscenace se rozpadá do více či méně zdařilých výstupů. Jsem přesvědčen, že při důsledném uplatnění daného počátečního principu bychom viděli pozoruhodný výsledek. Takto zůstal kroměřížský soubor na půli cesty.

Mrožkovi Trosečníci patří v poslední době k poměrně frekventovaným titulům na amatérských scénách. Není divu, jedná se o velmi kvalitní text, zachycující jak po stránce obsahové, tak formální absurditu světa 20. století; světa, který je k pláči i smíchu zároveň. Toho si byli vědomi i tvůrci inscenace této hry z Divadelního souboru Rotunda ze Znojma. Došlo zde k přirozené symbióze, která ovšem zdaleka není častým jevem na českých jevištích — k vzájemnému pochopení a „naladění se na stejnou vlnu" mezi autorem předlohy a jeho realizátory. Vznikla tak ve všech směrech kultivovaná inscenace s vyrovnanými hereckými výkony všech tří představitelů. Jedinou vadou na kráse byl při přehlídkovém představení nevýrazný závěrečný monolog o svobodě Malého trosečníka.

Vrcholem divadelní přehlídky v Blansku pak byla obě večerní představení: Suchého a Havlíkův Sladký život blázna Vincka v režii Jiřího Poláška Divadla ZK Metra Blansko a Jiráskova a Peškova Lucerna v podání Tylova divadla Ořechov u Brna. Obě inscenace vynikají ke žhavé současnosti vypovídajícími tématy (zvláště to překvapuje u ořechovských, kde nejde o pouhou parodii notoricky známé klasiky, ale naopak o vyzdvižení toho, co je na ní hodnotné a překračující svou dobu), ryze svébytnými divadelními výrazovými prostředky (jak jsme již u obou těchto kolektivů zvyklí), jasně danou a realizovanou režijní koncepcí a v neposlední řadě výbornou hereckou prací všech zúčastněných. Obě tyto inscenace byly doporučeny na Národní přehlídku amatérského tradičního divadla v Třebíči a jsem přesvědčen, že se s nimi nesetkáme jen tam. Obě inscenace by si také zasloužily samostatné recenze, k čemuž doufám rovněž dojde. Z tohoto místa mohu za sebe sdělit jen toto: pokud budete mít možnost blanskou či ořechovskou inscenaci zhlédnout, rozhodně si

S. Mrožek: Trosečníci, DS Rotunda Znojmo, foto: S. Hemzal

nenechte tuto příležitost uniknout — obě patří dle mého názoru k tomu nejlepšímu, co se v posledním období na amatérských scénách urodilo ...

Co říci závěrem? 10. jihomoravská divadelní přehlídka amatérských souborů se neobyčejně vydařila a to jak po organizační stránce (a jistě to nebylo pouze tím, že byla uspořádána pod záštitou starosty města Blanska RNDr. M. Vykydala), tak především po stránce umělecké. Odjížděl jsem z Blanska s příjemným pocitem, že to s naším amatérským divadlem není vůbec tak špatné, jak by se mohlo zdát. Nebo to bylo blýskání na lepší časy? Kéž by! Kéž! Zapomněl jsem v tu chvíli i na varování pořadatelů, že ta 10. přehlídka byla možná tou poslední. Ale to by byla škoda. Věčná škoda!

Milan Schejbal

AMATÉŘI, OCHOTNÍCI, DIVADELNÍCI!

Připomínáme vám, že se blíží 62. ročník scénické žatvy amatérského divadla JIRÁSKŮV HRONOV! Amatérská scéna se těší na shledanou ve dnech 31. 7.—8. 8. 1992 v Hronově.

BLANSKO JUBILEJNÍ A ÚSPĚŠNÉ

Všichni víme a většinou i přímo na svých bedrech pociťujeme, že naše amatérské divadlo prožívá období rozkolísanosti a nejistoty, mj. související s rozpadem soustavy kulturních zařízení a tíživou ekonomickou situací jeho zřizovatelů — podniků, odborových institucí, klubových zařízení, osvětových besed, zemědělských družstev apod. Přesto však mnoho souborů nadále usiluje o kontinuitu své práce, k níž rovněž patří bilancující přehlídky a soutěže.

Přes rozličné obtíže s jejich uspořádáním uskutečňují se v prvé polovině roku 1992 na jižní Moravě nejméně čtyři: vedle Blanska a 35. ročníku festivalu v Napajedlích (takto nejstaršího na Moravě), které již proběhly, máme v době psaní tohoto referátu před sebou ještě Němčice nad Hanou (moravská přehlídka venkovských kolektivů s výběrem pro Krakonošův divadelní podzim ve Vysokém nad Jizerou) a Třebíč (národní přehlídka tradičního divadla s výběrem pro Jiráskův Hronov) — nehledě k některým ohlášeným akcím okresním, např. v Boleradicích na Břeclavsku.

Letošní festivalovou sérii odstartovala tedy počátkem jara jubilejní 10. jihomoravská divadelní přehlídka v Blansku. Hlavní zásluhu na její přípravě a spolehlivém uspořádání opět měli — po zániku někdejšího KKS a následného Střediska vzdělávacích a poradenských služeb

J. Suchý — F. Havlík: Sladký život blázna Vincka,
DS ZK Metra Blansko, foto: S. Hemzal

Brno — obětaví organizátoři „zdola“ — Středisko kulturních služeb v čele s ředitelem ing. Miroslavem Habešem, Závodní klub místní Metry vedený Milošem Horným a osobně vedoucí referátu kultury okresního úřadu Mgr. Eva Nečasová, přičemž záštitu celé akci poskytl rovněž přítomný starosta města RNDr. Miroslav Vykydal.

S potěšením můžeme hned zkraje konstatovat, že blanský festival po svých úspěšných ročnících závěru osmdesátých let znovu nabral nový dech. Nejskromnější podobu měl v roce 1990, kdy se tu představily jen tři soubory ze stejného počtu okresů. Loni se sem s podporou sponzorů sjela pětice většinou ostřílených ansámblů a letos se tříčlenné odborné porotě, vedené zkušeným profesionálním režisérem Svatoplukem Skopalem, představilo v dvoudenním nabitém programu kolektivů celkem šest. Bylo nasnadě, že v období, kdy každý ze souborů bojuje o udržení svých diváků, převažovaly v dramaturgicky dostatečně pestrém výběru komediálně zaměřené látky. Tradiční součástí festivalu, který nejlepší inscenace delegoval na třebíčskou národní přehlídku s případnou perspektivou hronovské prázdninové „žatvy“, byly semináře, na nichž se všechna vystoupení podrobně veřejně rozebírala, takže si účastníci kromě diplomů odváželi i nejedno poučení a inspiraci do další nelehké aktivity.

Zahájení se ujala „přespolní“ parta — Divadelní soubor MKS Vizovice (takto obec vyhlášená ochotnickou aktivitou rodiny Boleslava Polívky) s Pleskotovou úpravou veselohry Václava Klimenta Klicpery Ženský boj. Režisér Jiří Juřina, herec Městského divadla Zlín, vytvořil solidní komediální nastudování, kde vedle několika ženských hereckých výkonů zaujalo i nepopisné scénografické řešení Oldřicha Krajíčka, vtipně uplatňující běžné kartonové krabice.

Větší dramaturgickou vynalézavost projevilo Divadlo Hanácké obce Prostějov, které tu před čtyřmi roky herecky minuciézně interpretovalo dvě Čechovovy aktovky Medvěd a Slzy, které svět nevidí. Hrající režisérka Jana Hrušková uvážlivě vybrala, zdramatizovala a do nového celku s názvem Paragrafy z pavlače propojila šest prozaických soudniček žurnalisty Františka Němce. Prostějovští opět hráli (zpravidla každý několik figur) v malém klubovém prostoru doslova na krok od diváka a v kabaretním rámování dobovými písničkami při harmonice se jim v několika sekvencích podařilo vystihnout hořké či jemně ironické podtóny zdánlivě nicotných každodenních situací.

Takřka pravidelným hronovským účastníkem i „laureátem“ bývali v sedmdesátých letech ochotníci z Kroměříže. Také oni museli poté překonat období útlumu a v generačním omlazení před časem navázali spolupráci se zlínským profesionálním hercem Karlem Hoffmannem. Právě ten po loňské inscenaci konverzačky Antonína Procházky Klíče na nedělí pro Divadelní soubor tamního Domu kultury smontoval a zrežíroval tři goldoniovské texty, souhrnně nazvané Dobrý den, pane Goldoni aneb Ať žije karneval. V užitých prostředcích dosti nesourodá a vnitřně rozporná, ale divácky vděčná „komedie se zpěvy“ na hudbu Ladislava Koláře byla zarámována zájezdem našich hamižných maloměšťáků do dnešních Benátek; nabízející se prvky commedie dell'arte však ponechávala stranou.

Další tři inscenace již mohla náročná porota za jejich konkrétní jevištní přínos ocenit. Nepočetný kolektiv Rotunda ze Znojemské besedy disponuje nejen vyzrálými hereckými individualitami, ale i smyslem pro cílevědomost a dramaturgickou kontinuitu — zaměřuje se totiž přímo programově na díla Sławomira Mrožka. Před čtyřmi roky sklízel v Blansku úspěch s jeho Emigranty, dále uvádě satirickou alegorii Policajti a nyní se chystá na Kouzelnou noc. Také na nejnovější inscenaci Mrožkových Trosečníků si poučeně a správně uvědomil dramatikovu demýtizaci tradičních pojmů a hodnot, jeho brilantní kompoziční logiku a fantazii, do podobenství domýšlející a hyperbolizující běžnou životní zkušenost. Aktovku Trosečníci v překladu Aleše Fuchse ve vlastní minimalistické scénografii režíroval Jiří Čapoun, navíc představitel Tlustého (za režii a hereckou kreaci získal individuální ocenění). Po drobných úpravách (v jediném interpretovi Miloslavu Smutném spojil postavu Listonoše a Lokaje) nebo škrtech ožily repliky trojice protagonistů (Prostředního hrál Václav Beran a Malého Libor Šturc), na opuštěném voru vybírajících, kdo má být v zájmu druhých sněden, novými aktuálními významy sociální demagogie, úskalími parlamentní demokracie, manipulace s fakty, deptání slabých — snad jen dominantní téma lidské vnitřní svobody tu mohlo být hierarchizováno důrazněji. Na modelové filozofické grotesce absurdistického ladění dokázali Znojemští vypracovat konkrétní charaktery, vztahy a situace, ukázněně demonstrovat schopnost průběžné herecké koncentrace k partnerovi a sdělovanému významu.

Vítězi přehlídky se ex aequo staly a k dalšímu postupu byly vybrány dvě

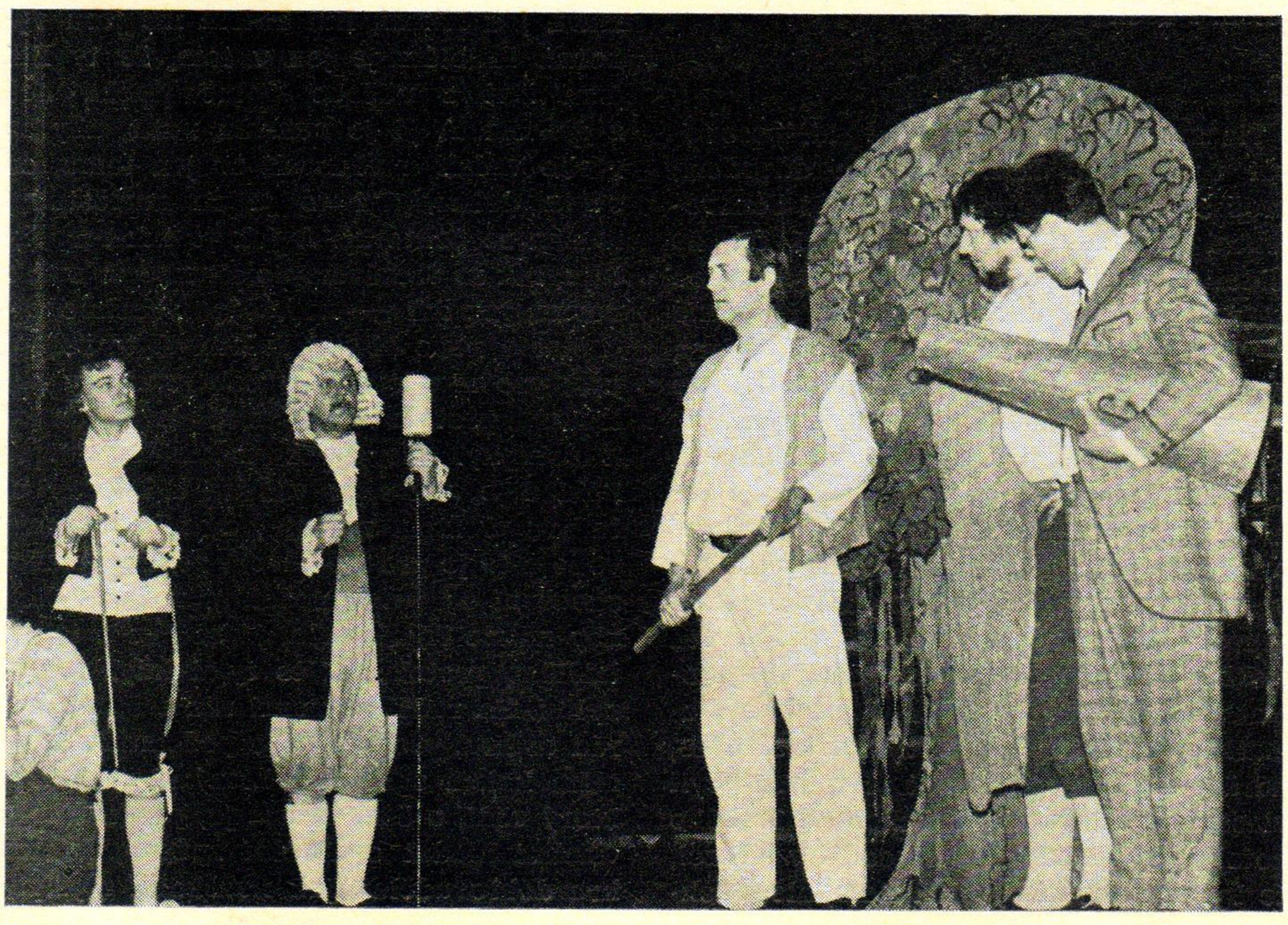
zbylé inscenace. Předpokládajíce, že o nich ještě podrobněji uslyšíme (ostatně vzápětí nato v Napajedlích představovaly rovněž zdejší špičku), připomeneme je alespoň v hrubých rysech.

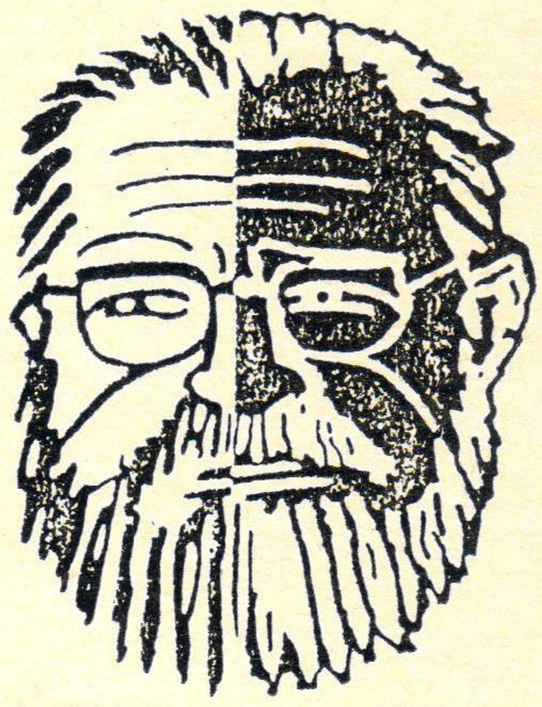
Známé Tylovo divadlo Osvětové besedy Ořechov u Brna (loni v Blansku nabídlo Kovalčukova Ondráše) vypracovalo si během let svou osobitou komediální poetiku a vyspělé kolektivní herectví, což jsou výsledky jeho soustavné spolupráce s profesionálním režisérem, hudebním skladatelem i scénografem Vlastimilem Peškou. Tentokrát přijelo s osobitou úpravou Jiráskovy Lucerny, které dal režisér podtitul „Z kroniky ořechovského divadla". Ačkoli šlo o rozverné pojetí značně nepietní a pro některého staromilce patrně těžko přijatelné, nekladlo si za cíl klasickou báchorku samoúčelně parodovat nebo jednostranně „shazovat", nýbrž k ní přistupovalo se zřejmou vnitřní pokorou. V jednoduché, vtipné a variabilní výpravě se ve zkratce odehrál celý základní příběh, a to s fantazií, hravostí, inteligentním humorem a pestrou škálou gagů; pochopitelně se uplatnila nadsázka, avšak bez chaotické podbízivosti, s režisérovou pokračující schopností dílčí nápady třídit a ladit do stylově kompaktního celku. Početný soubor, který v řadě výjevů fungoval jako chór, vystupoval s elánem a obvyklým smyslem pro antiiluzívní herectví, múzičnost, temporytmus a souhru, kde není třeba zvlášť vyzdvihovat jednotlivé kreace. Tylovo divadlo proto získalo interpretační ocenění kolektivní.

Očekávání rozhodně nezklamalo ani hostitelské Divadlo ZK Metra, několikanásobný vítěz minulých ročníků i „štika" hronovských festivalů, které loni pro onemocnění členů absentovalo. Individuálně odměněný režisér a výtvarník Jiří Polášek je celoživotně uhranut poetikou pražského Semaforu, z jehož tvůrčí dílny postupně inscenoval několik předloh (Vyvěste fangle, Elektrická puma, Hra na dr. Johana Fausta), až došel ke Sladkému životu blázna Vincka od Jiřího Suchého a hudebníka Ferdinanda Havlíka. Na jevišti s polyfunkčním prvkem klece pojal dlouho připravovaný „poetický kabaret" jako ve všech uplatněných složkách nadprůměrné syntetické divadlo, kde všechny výrazové prostředky posloužily tématu, jež je v současných společenských souvislostech aktuální. Beztak tenká dějová linka se postupně rozvolňuje a s přispěním orchestru Miloše Libry přibírá písně z jiných .semaforských her nebo i Poláškovy dopsané partie (historická vložka o ibuši), aby posléze přerostla ve vyznání lásky k magické síle poezie („tykáme si s Pegasem"), hold básnivému humoru a uvolněnému komediantství i v apel na svobodu lidské seberealizace. Asociativní hravost s jednotlivými motivy, časovými narážkami, ironickým nadhledem i životní nostalgií se jako vždy opírá o brilantní, na amatérských jevištích zřídkakdy vídané, muzikálově všestranné herecké výkony v permanentním plném nasazení, za něž individuální ocenění převzali (víceméně též v zastoupení čtyř ostatních) Vladimír Vrtěl v titulní roli a Irena Vrtělová jako Vrchní sestra Rebeka.

Desátý ročník blanské přehlídky měl velmi dobrou úroveň, a to jak v oblasti „interpretačního", tak „autorského" divadla. Každý ze zúčastněných souborů jej obohatil svým osobitým přínosem, přičemž žádné jevištní prohry se tentokrát neobjevily. Z tohoto dosti reprezentačního vzorku soudě, nemuseli bychom nad současnou amatérskou Thálií jižní Moravy rozhodně lámat hůl. Vít Závodský

A. Jirásek — V. Peška: Lucerna, Tylovo divadlo Ořechov, foto: S. Hemzal





Werichovci

Z Ostravy se nám ozvali Werichovci — Sdružení pana Jana pro srandu a kulturně-společenskou činnost. Jako dobrovolná organizace se registrovali před dvěma lety. Jejich posláním je zachovat a rozvíjet poselství, které nám svým životem a dílem předal Jan Werich a jeho přátelé, spolupracovníci i následovníci. Členství v tomto společenství není omezeno věkem, vzděláním, národností, náboženským přesvědčením nebo barvou pleti. Nezbytnou podmínkou je však smysl pro humor a občanská slušnost. Za dva roky své činnosti udělali Werichovci pro popularizaci a dobré jméno svého patrona úctyhodný kus práce. Z toho, co se událo anebo se chystá, vyjímáme: Werichovci vydali (v krásné grafické úpravě) Životní moudra pana Wericha Jana (velmi vhodné pro rozmístění po šedi kanceláří a jiných pracovišť), první díl souborného vydání dialogů V+W, W+H, W+S... pod titulkem Dialogy aneb Forbíny čili Předscény; uspořádali putovní výstavu plakátů a fotografií Osvobozeného divadla (s pěkně vybaveným katalogem); ve spolupráci s redakcí Moravskoslezského dne vydávají Osvobozenou revui, kde publikují jak texty V+W, tak i vzpomínky pamětníků a lidí s Osvobozeným divadlem spřízněných; pro své členy vydávají interní bulletin Obšťastník; pravidelný dvousloupek získali v měsíčníku Škrt; pořádají besedy a setkání se zajímavými lidmi, rybářská putování ve stopách Jana Wericha, dětskou soutěž a interpretační soutěž z díla Jana Wericha atd. atd. Trvalým záměrem Werichovců je učinit z Werichova domu na Kampě Středisko Osvobozené kultury V+W+J. Prozatím chtějí dosáhnout alespoň umístění plastiky J. Wericha od sochaře Vladimíra Preclíka na zdi domu na Kampě. Počátkem září chystají Werichovci první ročník propagační akce nazvané Werichiáda. Z plejády osobností, které předběžně přislíbily svou účast, jistě zaujme Jaroslava Adamová, Ljuba Hermanová, Stella Zázvorková, Jiří Suchý a Jitka Molavcová, Milan Lasica a Július Satinský, Milan Markovič, Bolek Polívka, Pavel Šmok, Miroslav Horníček aj. Hudební doprovod obstará buď

Orchestr J. Ježka nebo Vlachovci. Werichiáda zahrnuje dvě vystoupení pamětníků a následovníků V+W v divadle ABC, průvod a shromáždění na Kampě v kostýmech z her V+W. Posledně jmenovaná akce proběhne v sobotu a neděli, aby se jí mohli zúčastnit i mimopražští zájemci, předpokládáme i z řad divadelních ochotníků. I z tohoto stručného výčtu činnosti Sdružení pana Jana je patrné, že jde o společnost veskrze zajímavou a rozhodně ne nudnou. Ty, kteří by měli zájem stát se jejím členem, případně ty, kteří by měli zájem o některé z materiálů vydávaných Werichovci, odkazujeme na pana Karla Bartovského, Werichova 402, Markvartovice, 747 14 Ludgeřovice. A na závěr alespoň jeden citát z Životních mouder pana Wericha Jana: „Nevím, co je to humor, ale vím, že něco očistného při ukrutné srandě probíhá."

-rh-

„S amatérským divadlem mám ty nejlepší zkušenosti," říká Václav Havel

V polovině dubna se Václav Havel sešel se studenty DAMU a filozofické fakulty Univerzity Karlovy na krátké besedě. Tentokrát v roli dramatika a bývalého dramaturga Divadla Na zábradlí, nikoli prezidenta a politika mezinárodního významu. V záplavě dotazů došla řeč i na amatérské divadlo:

Václav Havel: „Ochotnické divadlo má u nás, jak víme, velikou tradici a má, může mít a také mívá svůj půvab, zvláště pokud profesionální divadlo je složeno z panelů osvědčených stereotypů, klišé, mach a šarží. Obecně o tom, jestli je dobré nebo špatné, mně vyjadřovat se nepřísluší, ale já sám mám s amatérským divadlem ty nejlepší zkušenosti. — Konkrétně soubor Andreje Kroba, který hrál v pětasedmdesátém roce představení mé hry Žebrácká opera, později pak inscenoval další mé hry a naposled hrají moji hru Horský hotel občas v Divadle Na zábradlí, to je soubor, s nímž mám tu nejlepší zkušenost. Horský hotel je taková prapodivná hra, kterou by se asi málokteré profesionální divadlo odvážilo hrát, a asi je dobře, že ji nehrají. Protože tento amatérský soubor ji zahrál výborným způsobem, kterým by ji možná profesionálové nezahráli. Oni přišli z bezelstnou důvěrou k tomu textu a pak ten text, větu po větě, s maximálním úsilím o pravdivost, odříkali. A přesně tak se to má hrát. Umím si představit, jak by tu hru hráli profesionálové. Neustále by se ptali, kde jsou psychologické spoje mezi jednotlivými situacemi, jak bylo to či ono myšleno a jak mají ztvárnit tu postavu v té chvíli... To je ale hra, ve které se mění jedna postava v druhou, vyměňují si svou identitu, je tam zakřivený čas, zakřivený prostor, je to hra, která jako by byla sama sobě námětem, je to hra o sobě samé a kdesi v pozadí se skrývá takový jakýsi teskný pocit odcházejícího bytí, hledání ztraceného času, hledání identity a podobně. Ale vpodstatě se v té hře nic rozumného neděje, jen se tam povídá a to povídání je tak zvláštně komponované, že normální herec by nepřetržitě obtěžoval režiséra dotazy: proč je tohle právě takhle, jak se má tak rychle převtělit, proč odchází sem a najednou přijde odsud, proč se ptá na něco, na co už dostal odpověď a tak dále a posléze by se snažil dát tomu jakousi divadelní pravdivost, takové to rozehrávání situací, hledání správné divadelní kontury postavy a to všechno tady nejde. Tu hru je třeba hrát s důvěrou a úctou k autorovi a prostě ji odříkat tak, jak je napsána, chodit z té strany, jak je předepsáno, a odcházet na tu stranu, jak je předepsáno. A kdo by se ptal, proč tomu tak je, tak ten by se nedoptal."

JSEM ŠŤASTNEJ, ŽE JDU

(Monolog Andreje Kroba o amatérech, profesionálech, manýrách, jistotách, prohrách, jakož o mnohém jiném).

Myšlenky režiséra a šéfa Divadla na tahu Andreje Kroba jsou vybrány ze setkání na katedře divadelní vědy FFUK dne 27. 4. 1992, setkání, které více než besedou bylo monologem tohoto divadelníka tělem i duší.

O divadle nejen na tahu

Na začátku je vždycky nápad inscenovat tu či onu hru. Hlavním důvodem, proč se ty hry dělají, jsou moji benevolentní přátelé, kteří respektují to, že ačkoli ty hry nemá nikdo rád (dokonce ani autor sám), tak mně se líbí. My jsme havlovské divadlo, hrajeme Havlovy hry, protože kdysi dávno mě napadlo, že Václav Havel napsal spoustu krásnejch věcí a že se nemůžou hrát. Vždycky se mi líbila Žebrácká opera, tak jsme ji zahráli. V Horních Počernicích. Ale nenapadlo mi založit divadlo, natož pak Divadlo na tahu. Jenže člověk má sklon vracet se k věcem, udělat ze života systém. Já jsem člověk naprosto nesystematickej, já mám problém občas i systematicky zkoušet, natož vytvořit divadlo, udržet ho a organizovat. My jsme byli vlastně zaskočeni úspěchem Horského hotelu. Najednou jsme se ocitli v situaci, že bychom mohli být divadlem, ale všechno je to na vodě, nemáme žádný program, vlastně ani nevíme, co jsme zač. My jsme vznikli z pokusu zbourat legendu. To je tak: pozvali mě do Činoheráku na premiéru Havlovy Žebrácké opery, abych tam byl jakožto první režisér té hry jaksi symbolicky účasten, a já si řekl, krucifix, to přece není možný, žít z legendy! Já musím udělat nějakej průser, abych tu legendu zboural. Musím udělat něco, co nikdo nechce, co se považuje předem za ztracený. A vybral jsem si Horský hotel, protože je pokládán za takovou podivnou hru. Jenže co se stalo: nám se podařilo udělat ten Horský hotel slušně, protože Havel je holt nezničitelnej, a vznikla další legenda. Tak se ji teď pokoušíme bourat dalším problematickým kouskem a zase nevím, jak to dopadne... Já nejsem schopnej mluvit vážně o tom, co dělám. Nemám představu, jak bude Divadlo na tahu vypadat, nemám představu dramaturgickou. Ale je to pro mě životní potřeba a pro ty lidi kolem asi taky, proto to děláme. Třeba to nebude mít dlouhé trvání, příště nás třeba vypískají, ale to je na tom právě to nejzajímavější — to riziko prohry. Já svým způsobem po prohře toužím, protože se mi zdá, že když člověk úplně všechno prohraje a vůbec nic nemá, tak se mu třeba líp umírá...

O režii, hercích a nehercích

Já mám štěstí na lidi kolem sebe. Obsazování — to je pro mě otázka citu, přesvědčení, že tenhle člověk je schopnej tu postavu zahrát, třebaže je úplně opačný typ. U nás hrajou lidi, co v životě divadlo nehráli a já je musel hodiny přemlouvat, aby to zkusili. Ale co je vám zajímavý, jak třeba zvukaři, osvětlovači, kulisáci, zkrátka lidi zpoza jeviště jsou výborní herci. Oni to divadlo mají nějak v sobě a kolikrát mu rozumějí víc než kdejakej teoretik. A jak je člověk pustí na jeviště, tak jsou většinou moc zajímaví. Jak říkám, lidi kolem mě jsou výborní. Problém je jen v tom, že ty lidi jsou živi z něčeho úplně jiného než z divadla. A já je nemůžu nutit, aby se všeho vzdali a věnovali se jen tomu, co spolu děláme, já to jejich zaměstnání musím respektovat. A jak je tak respektuju, tak se dostávám do situace, že občas nevím, jak dál — buď se na všechno vykašlat a nebo hledat řešení. A ta řešení jsou pro mne svým způsobem někdy bolestná, protože znamenají kompromisy a ústupky. Ale jinak to nejde. Režie? Základ je v tom, že všichni ti lidé, co si tu hru přečtou, v ní najdou něco zajímavého a to je pro ně důvod, proč to riziko zkoušení se mnou podstoupit. Já nechci, aby někdo říkal: hele, já tu hru s tebou udělám, protože jsi to ty, i když se mi nelíbí. To radši ať nemá rád mě, ale má rád tu hru, protože ta je podstatná. Když mám kolem sebe lidi, který si rozumějí, který vědí, o čem ta hra je, pak můžeme všichni hledat optimální způsob, jak tu hru dobře udělat, jak neuškodit myšlen-

ce, autorovi. Protože pro mě — alespoň v případě Havlových her — je pokora k textu zásadní věc. Specifika práce s nehercem je pro mě v tom, že nikoho nenutím k ničemu, v čem by se necítil dobře, jenom nabádám k tomu, aby se určitým způsobem ztotožnil se situací, v jaké se nachází jeho postava, aby se zachoval tak, jak by se choval sám. A jenom kultivuju řeč, pohyb, gesta. Pocit neherce nesmí být, že je trapnej, on musí mít pocit, že je sám sebou, že nepředstírá něco, na co nemá. To je asi princip té naší práce. Hledat v neherci tu nejpřirozenější poloho, jak se s postavou vyrovnat. A pro mě, jako pro režiséra, je ta práce obrovský dobrodružství, o kterým nevím, jak dopadne. Teď jsem například neustále zaskakován textem, o němž si myslím, že už vím všechno, a najednou zjišťuju, že jenom zhruba tuším. A je to nádherný dobrodružství, který je samozřejmě spojený s rizikem, do něhož zatahuju i svý kamarády, totiž že nás na premiéře zaházejí rajčatama. Ale to je to krásný.

O Horském hotelu

Horský hotel já mám hrozně rád. Od začátku, kdy jsem si ho přečetl. Horský hotel, to je základ pro další inscenování Havla, protože tam jsou všechny postavy, které byly před Horským hotelem i po něm. Dneska, když studujeme další Havlův text, tak mi kamarádi nadávají: hele Krobe, ty to děláš jako Horskej hotel! Ale to přece vůbec nevadí! Kdyby každý pochopil, že vycházím z Horského hotelu, tak je to jenom dobře. Horský hotel jsem mohl režírovat bez velké přípravy, s textem v ruce, protože tam je všechno napsané. Když si člověk tu hru přečte a pochopí, o co tam jde, pak je namístě dodržovat plně autorův záměr, jakýkoli pokus o vlastní režijní exhibici není na místě. To je problém dobrého režiséra a výborného textu, kdo má sloužit komu? Pro mě je to jednoznačné. — Likvidace Horského hotelu bude pro mě bolestná záležitost, přestože jsem nikdy nepočítal, že si to tolikrát zahrajeme. Ta hra udělala bez jakékoli propagace už šestnáct repríz a to je na amatéry slušný úspěch. Já tam každé představení sedím, otvírám a zavírám oponu (to je taky umění, donutit diváka zatleskat, když už se mu nechce!), prožívám to představení, potím se, vzdychám nebo si i zoufám, ale zároveň si říkám, kde bych já sehnal takovouhle možnost krásně se trápit! To je můj život. Bez toho ten kumšt nejde dělat. My neděláme nijak velkej kumšt, ale kumštýři jsme. Jestli to děláme dobře nebo špatně, to zas není tak rozhodující. Rozhodující je, že nás to naplňuje.

O profesionalismu, nudě a manýrách

To není pravda, že já mám odpor k profesionalismu nebo profesionálům. Já mám jen zkušenost, že to, co se nazývá profesionalismem, skutečným profesionalismem vlastně vůbec není. Já se dokonce domnívám, že v určitých momentech bychom mohli my tím, jak děláme divadlo, profíky inspirovat. Tím zaujetím pro věc, které je pro mě prvním předpokladem profesionalismu. Když je tu zaujetí pro věc plus profesionální předpoklady a zkušenosti, tak přece musí vzniknout veliká věc. Takže já nejsem proti profesionalismu, já jsem proti žvanění. Já sám jsem pověstný žvanil, a tak žvanily nemám rád. Tím pádem nemám rád ani sebe. Ale vážně: já jsem s profesionály — podtrhuji s profesionály šedesátých let — zažíval ty nejkrásnější okamžiky, který způsobily, že jsem divadlu dodneška věrnej. To byly chvíle v Divadle Na zábradlí při Králi Ubu, Zahradní slavnosti, Vyrozumění, Čekání na Godota ... při všech těch představeních, které měly atmosféru. Ta není specifická pro amatéry nebo profesionály, ta je specifická pro lidi, kterým o něco jde, kteří to, co dělají, dělají s chutí a mají na tom zájem. Jakmile ten zájem odejde, jakmile se ztratí, nastupuje macha, kterou my dneska nazýváme profesionalismem, a končí to bezmeznou nudou. Podívejte — já byl na Višňovém sadu. To je představení nabitý manýrama. Já jsem marně přemýšlel, jestli to nebo ono, říkal jsem si, snaž se, to je takové to vyšší umění, přečti si tu knížku, třeba to v tom najdeš. No, přečetl jsem a nenašel. To divadlo je prostě zahlcené manýrama. Nebo — já viděl ve Stavovském divadle Topolovu hru Sbohem Sokrate. Ta hra se mi dostala do rukou dávno před tím, než ji chystal Činoherák, v sedmdesátých letech. Víte, já moc nečtu hry, já čtu to, co mě v tom okamžiku zajímá, ale přečtení téhle hry, to byl pro mě obrovský zážitek. Najednou jsem cítil, že tomu rozumím, že mě to oslovuje, že je mi to blízké. A teď jsem přišel do nablejskanýho divadla, jeviště vyšší než širší ... no co vám mám povídat, já se tak naštval, že jsem chtěl odejít. Ale zase jsem si říkal, to je tvůj problém, ty sis to přečetl, tys v tom viděl něco, co třeba někdo jiný nevidí, ty to všechno přeháníš, třeba je to o něčem jiným. A snažil jsem se. Jenže tam chodí deset nebo kolik herců, který vůbec nevědí, o čem hrajou, jedna věc nezapadá do druhé ... Komorní, intimní hra rozházená do obrovskýho prostoru, výpravné kostýmy ... no to je zločin! Tahle Topolova hra je něco tak hlubokýho, dojemnýho, lidskýho — jak to někdo může takhle zničit! Tohle já nechápu. Ale nechápu to proto, protože jsem amatér, protože nejsem profesionál, jenže já jím jsem v tomhle okamžiku programově.

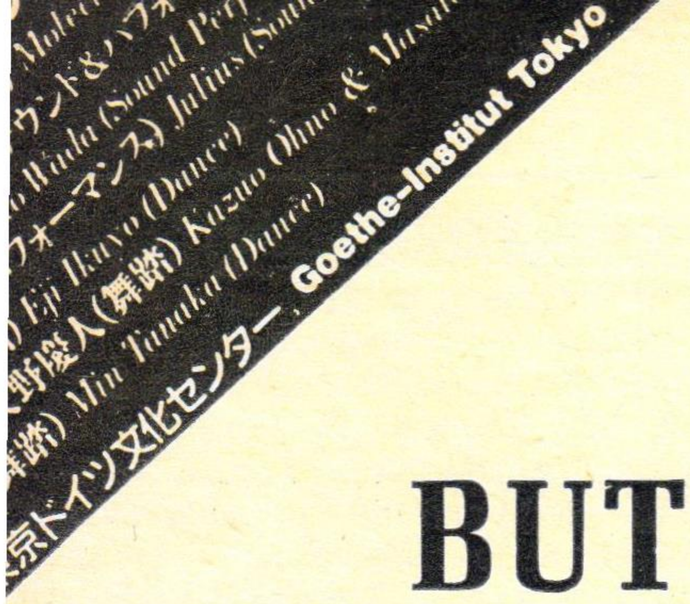
O úspěchu a jistotách

Mně to připadá, že všichni směřujou k jakýmsi jistotám. A jakmile jich dosáhnou, tak už je jenom udržujou. Jenže v tom okamžiku je potřeba s jistotama praštit o zem a najít odvahu riskovat a třeba to všechno ztratit, zbourat. Když to přeženu, tak když dosáhnu nějakýho úspěchu, nepřemýšlet o tom, jak ho nadále zaručit, ale spíš o tom, jak o něj přijít. Mít schopnost nebýt omezen úspěchem. Protože v tu ránu přemýšlím už jen o tom, jak daný stav udržet. A teď je doba, kdy kumštýř musí nést svou kůži na trh i v okamžiku, kdy už něčeho dosáhl. Čili, že je potřeba umět prohrávat a vyhrávat. A je potřeba umět to do sedmdesáti, osmdesáti, devadesáti, do sta let. Jinak je člověk řemeslník, kterej si svoje vydělá, má svou jistotu a nebude si komplikovat život jakýmkoli rizikem. A to je ten problém národních a zasloužilých umělců, to je problém Barrandova, problém lidí, který něčeho dosáhli, a teď se diví, že jim to někdo bere.

O hrdinech, nehrdinech, o štěstí

Já vím, že je to dneska nepopulární říkat, ale já jsem z té premiéry Žebrácké opery před lety v Počernicích neměl žádnou radost. Tehdy to byla jenom starost, co bude dál. Z divadla mě vyhazovali, já nevěděl, co dál. Já jsem ty Počernice udělal proto, že jsem je prostě udělal. Ne jako politickej čin. Já nebyl politickej člověk. Já vám řeknu, když jsme lítali po tom Václaváku s taškou s kamerama, já byl podělanej až za ušima. To byl život strašně nepříjemnej a nezajímavej. Já jsem se zpolitizoval až od okamžiku, kdy jsem podepsal Chartu. A zase jsem to udělal impulzívně, já jsem impulzívní člověk, nesystematickej. Až za čtrnáct dní jsem si přečetl a vyslechl, co jsem to vlastně provedl. Ale souhlasil jsem, to jo. Tak takhle jsme se dostávali k té skvělé pověsti, kterou dneska máme. Dneska se člověk kouká v televizi na to, jakej byl tenkrát hrdina. Ale po premiéře Žebrácké opery v Počernicích, když jsme tak seděli a chlastali pivo, tak jsem si pořád říkal, bože můj, co teď bude následovat. Není důvod vzpomínat na to jako na něco statečnýho a světobornýho. Já to nedělal jako ránu režimu, jako politikum, já to dělal kvůli Havlovi a jeho hře, protože je to skvělá hra a nemohla se hrát. Tak takhle vznikají legendy. Ale pravda je, že radost jsem z toho neměl, radost jsem měl až z Horského hotelu. A zatímco se dneska všichni babrají v nepodstatných pitomostech, já jsem klidnej, protože vidím, že to všechno jde prostě tam, kam to jít má. A vím, že já jdu souběžně s tím, tu a tam někdo zakopne, někdo se otráví, ale já pořád jdu. Jdu dopředu. A to je ten nádhernej pocit, kterej jsem před listopadem neměl. Já jsem seděl na zadku. Nebo jsem dřel jak idiot dvanáct hodin denně, abych uživil rodinu a občas mohl jet na Hrádeček. Seděl jsem na zadku a teď jdu. Dobře, mám už křečový žíly, už to není ono, ale jdu. Jdu! A to by si měli uvědomit všichni. Nikdo jim v ničem nebrání, můžou jít, ale musejí vědět, za čím chtějí jít a o co jim jde. To si teď musí každý rychle najít, ať je mu šedesát nebo pětadvacet. A to je tak nádherná příležitost, která mě dojímá až k slzám a jestli budu ještě chvilku žvanit, tak se rozbrečím.

(zpracovala R. H.)



BUTÓ

Pro prázdninová čísla Alternativního divadla jsme připravili rozsáhlou studii o tanečním stylu butó, o kterém jsme se zmiňovali ve všech předchozích číslech AD. Snad tento text pomůže všem, kdo se o tento pohybový styl zajímají, zorientovat se, „o co jde“. Studie je převzata z německého sborníku Butó, rebélie těl vydaného v Berlíně roku 1988.

Michael Haerdter a Sumie Kawai
Tradice, moderna a rebelie (Poznámky k současné japonské kultuře)

Poté, co se Japonsko v minulých letech stalo v Evropě populární — díky pozoruhodně dokonalým automobilům a technickým přístrojům — upoutalo pozornost západního publika něco zcela jiného — archaický fenomén japonské kultury — butó. Na jedné straně sopečný výbuch japonské iracionality a anarchie, na druhé perfekcionismus a chladná kalkulace průmyslu a trhu porazily svými specifickými prostředky Evropu. Odkud se vzaly takové rozpory v jednom národě?

Japonsko je zemí protikladů. Pozorovatel zvenčí je udiven tím, co nachází po příchodu do této země — jak pokojně tento lid žije mezi potírajícími se vlivy japonské tradice a současného světa. Na první pohled vnímá dnešní Japonce jako zcela vzdálené jejich orientálním tradicím a dějinám.

Od počátku éry Meiji (doba panování císaře Meiji 1868 až 1912, v níž byla ukončena izolace Japonska trvající dvě století a jež znamenala posílení vlivu Evropy na Japonsko) se Japonsko podrobilo základní evropanizaci, která pak po druhé světové válce pokračovala jako amerikanizace. Od počátku 60. let našeho století se však kyvadlo dějin vrací zpět. Přichází politické povstání mládeže proti odcizení a závislosti na USA a současně dochází k skutečné revoluci „undergroundu“ namířené proti dovážené kultuře. Butó patří k podstatné části tohoto proudu.

Butó často definované jako japonský autentický moderní tanec je spektakulárním porušením racionálních principů moderny. V květnu 1959 je pokřtil Tatsumi Hijikata svým Ankoku-Butó neboli tancem temnoty. Stalo se tak v kuse Kinjiku napsaném Yukio Mishimou. Divadlo vášně se pokoušelo znovu najít svůj religiózní původ, jak to žádal Artaud už třicet let před tím. Šlo o taneční divadlo, které odmítalo strnulé regule evropsko-amerických předchůdců tradičního divadla. Šlo o divadlo improvizace, které do centra zájmu stavělo osobní zážitky tanečníka. Chápalo je jako médium jeho vlastního vnitřního světa, nikoliv jako představitele osobní každodennosti. „Chudé divadlo“ v pojetí Grotowského chápe tělo jako objekt. „Temné“ metafyzické dimenzi „chudého divadla“ se znovu objevilo staré, chudé Japonsko. Šlo o dionýsovské divadlo nahoty, erotiky, sexuality, jehož výrazová škála směřovala od meditativní těžkosti k ostré grotesce a současně k barokní hojnosti barev. Šlo o magické divadlo v duchu šamanských rituálů a šintoistických lidových slavností. O tradiční divadlo, které znovuobjevovalo starojaponské spojení tance, hudby a masek a připomínalo budhistické tance mrtvých z japonského venkova. A zároveň o současné divadlo odporu proti orientaci společnosti na politickou moc a konzum. V butó se spojily tradice a rebelie.

Jako každé pravdivé umění je také butó slitinou různorodých prvků. To podstatné je znovuobjevení vlastních orientálních kvalit a tradic, avšak bez zkušenosti evropské moderny by butó nevzniklo. Nepřímo přispěly různým způsobem — nejen nový tanec, výrazový tanec nebo „modern dance“. Důležitou úlohu sehrálo také široké kulturní prostředí, v němž se pod vlivem Západu vyvíjelo Japonsko od počátku éry Meiji. A butó by nevzniklo bez dvou mužů: Kazua Ohna, samotáře a mystika, a Tatsumi Hijikaty, šamana, jehož „temná energie“ byla motorem prvních hodin butó. Kazuo Ohno je dnes více než osmdesátiletým symbolem a legendou. Hijikata zemřel 21. ledna 1986. Jemu věnujeme tento příspěvek.

Japonsko žije s mnohými kulturami

Ve svém pařížském rozhovoru cituje tanečník butó Min Tanaka obdivuhodného mistra Hijikatu a říká: „Butó je pro mne mrtvolou, která se chce napřímit za každou cenu a se vší vášnivostí“. Dopřejme si možnost tento obraz volně interpretovat. V metaforickém smyslu znamená „mrtvola“ tradiční Japonsko, jemuž v opojení z japonského hospodářského zázraku 60. let hrozil zánik a jehož vzkříšení napomáhali umělci — spisovatelé, režiséři a intelektuálové poválečné doby. Generace studentského hnutí, která již v roce 1960 vyvolala protestní hnutí proti prodloužení japonsko-americké bezpečnostní smlouvy, odmítla „moderní“ Japonsko a hledala zasypané kořeny staré kultury své země. Šok z prohrané války, z atomové bomby svržené na Hirošimu a Nagasaki, z obsazení země a z rychle pokračující amerikanizace veřejného života vedly k potřebě znovunalezení národní identity. Japonsko se vydalo na cestu hledání sebe sama.

O kterou identitu země vlastně šlo? Od konce své sotva dvěstědvacetileté izolace, v době zvané Edo — v roce 1868 — se Japonsko ve strhujícím tempu na poli hospodářství, kultury a životního stylu otevřelo Evropě, tak jak to o tisíc let dříve udělala Čína. S érou Meiji začíná v Japonsku století „civilizace a osvěty“, které přiblížilo Evropě obsahy a struktury správy, průmyslu, práva, vzdělávání, lékařství, intelektuální a umělecké kultury. Západně laděná architektura a technika proměnila tvář Japonska. Občanská výchova ér Meiji a Taisho (1912—1926) učila, že orientální tradice jsou zastaralé a zpátečnické a věnovala pozornost výhradně západním formám a stylům. Nyní mělo Japonsko po stoletích dokázat svou úžasnou schopnost osvojit si cizí kulturu a víru, aniž by ztratilo svou identitu. Je otázkou, jak hluboko pod kůži pronikly tyto západní vlivy a zda skutečně narušily horní vrstvu a jak zapůsobily na hlubší vrstvy japonského bytí.

Dnešnímu návštěvníkovi Japonska, který nezná jeho kulturu, padne ihned do oka zlom ve vzhledu měst. Vedle anonymních, proti zemětřesení odolných ocelovo-betonových skleněných mrakodrapů, které lemují nové městské ulice, žije často pod mimoúrovňovými autostrádami a železničními tratěmi vesnice. V jedenáctimiliónové aglomeraci Tokia je to zvláště nápadné. Tato monstrózní metropole mladé hospodářské velmoci, jejíž schopnosti obchodovat jsou nekonečné, sestává převážně z džungle malých primitivních domů s byty, krámky, dílnami, hospůdkami a maličkými zahrádkami, které jsou k sobě úzce připojeny spletí uliček a pěších zón a jejichž konstrukce nezřídka uzavírá ticho hřbitova nebo chrámu. Do těchto jednotlivých „vesnic“ se jakoby přenesl kus starého Edo (tak se Tokio jmenovalo do r. 1868), a tím se staré Japonsko spojilo s postindustriální epochou. Pod fasádou západního bohatství se uchovaly téměř nezměněné struktury, které Japonsko tak jako dřív řadí k chudým zemím. To spočívá nejen v materiálním významu, tj. v omezených životních podmínkách velkého počtu obyvatel. Tradiční chudoba je právě tak synonymem pro přežívající prastarou lidovou kulturu, jako pro sociální strukturu, která se od doby feudalismu změnila jen málo. Ve své knize „Japan hinter dem Lächeln“ z r. 1985 hovoří Jan Buruma o tom, že Japonsko navzdory všem změnám „je skrz na skrz tradiční zemí“. V mnoha ohledech jsou Japonci i nadále národem rolníků, „kteří přesně nevědí, co si mají počít se svým novým blahobytem“. V každém případě se zdá, že mohou žít s mnohými koexistujícími kulturami.

Jeden aspekt japonské moderny

V modernizaci Japonska v průběhu éry Meiji a Taisho hrálo podstatnou roli Německo. V r. 1889 proklamoval Tenno novou japonskou ústavu, která podle

vzoru pruské ústavy převedla Japonsko do konstituční monarchie. Na poli právní vědy a lékařství se mezi Německem a Japonskem rozvíjely intenzívní vztahy. Na zakázku japonské vlády přešel např. Ogai Mori (1862—1922, lékař a spisovatel, znalec Goetha) do nemocnice Berlínské charity, kde studoval lékařskou hygienu. Později coby autor a zprostředkovatel německé literatury v Japonsku proslul jako jeden z otců moderní literatury své země. Nejznámější cíl této bilatelární výměny náleží přirozeně Berlínu, hlavnímu městu říše a hlavnímu městu Výmarské republiky. Jeden z mnohostranných vztahů mezi kulturním centrem Berlín a Japonskem je zvláště zajímavý, neboť má jistou souvislost s pozdějším vznikem butó.

Jako mladý jednadvacetiletý muž přišel Tomoyoshi Murayama z Tokia do Berlína poznamenaného prohranou válkou, revolucí a inflací, aby studoval filozofii. Mladá republika a její strmá intelektuální a umělecká obnova na troskách starých hodnot mladého Japonce přijala. V ovzduší se mísil dadaismus, expresionismus, konstruktivismus. Pod vlivem umění se Murayama rozhodl, že se stane malířem. Jak uvádí ve své autobiografii, sotva po roce jeho berlínského pobytu v r. 1922 vzniklo více než 150 figurativních a abstraktivních obrazů a koláží. Především jej však fascinovalo jedno nové umění té doby: autonomní tanec. Nechtěl vynechat vystoupení žádného z mnohých berlínských tanečníků. Tak mnohý večer prožil na vystoupeních Ďagilevova ruského baletu a tanečnic St. Denisové, Falkeové, von Delpové, Zabelové, Deihardtové, Impekovenové a řady dalších. Žádná z nich na něj tak silně nezapůsobila jako Mary Wigmanová, která po těžkém začátku právě v Německu slavila první úspěchy. Murayama odjel do Drážďan a zapsal si do svého deníku: „Slavná a oblíbená Mary Wigmanová vstoupila do statického světla malé scény oděná do jednoduchého stříbrného šátku a začala tančit. Nejprve na heroický pochod Beethovenovy Páté, potom za doprovodu bubeníků. Na konci tančila bez hudby, doprovázená pouze tlukotem svého srdce. Ještě nikdy jsem neviděl tančit někoho s takovou vážností. Její kostnatý obličej se sevřenými víčky a její štíhlé tělo, mnohdy zcela nahé, vrhající se a plazící se po podlaze bylo naplněné od prstů na rukách do špiček nohou neuvěřitelnou silou".

Murayama se v roce 1923 vrátil do Tokia a v zavazadlech si přivezl ideu „čistého" tance. Založil skupinu MAVO, při její premiéře předvedl vlastní choreografii Salomé a dal tak impuls (vedle mnohých jiných činností) novému japonskému tanci. Jako první avantgardní hnutí, znamenalo MAVO svou permanentní demonstrací fantazie a svobody odpor proti panujícímu konzervativnímu vkusu svých krajanů. Činila tak formou dadaistických a anarchistických akcí, uměleckých výstav, divadelních produkcí, experimentů či publikační činností. V MAVO se ozývaly nálady revolučního Berlína. To platí také o její pozdější politické činnosti, která ji přivedla do blízkosti japonského socialistického hnutí. Koncepce identity umění a života se nelišila od tehdejší evropské moderny. Byl to útok namířený proti zastaralým hierarchickým strukturám japonské společnosti. Idea budování nového světa pro nového člověka neměla však zatím úspěch. Společnost se už přikláněla k fašismu, a tak se MAVO v r. 1925 po dvouleté aktivitě rozpadla. Jako jeden z raných předchůdců rebelie 60. let má MAVO nepřehlédnutelný význam.

Nový tanec

Také v Japonsku měl nový tanec početné stoupence a řadu Mistrů. Nejprve se musíme zmínit o jednom z důležitých předchůdců nového tance o Baku Ishiiovi. V r. 1916 opustil císařské divadlo v Tokiu, v němž byl členem baletu a spojil se se skladatelem Kosaku Jamadou, který absolvoval studia v Německu a po svém návratu řídil Tokijský filharmonický orchestr. Propagovali myšlenky „nového tance-básně", který odmítal oficiální baletní rutinu a který Baku Ishii popisuje takto: „Odmítáme běžný tanec, klademe důraz na to, aby technika a pravidla sloužily k vyjadřování myšlenek nebo citů. Náš tanec staví do popředí ideu a emoce a ve shodě s nimi rozvíjí přirozeným způsobem svou formu a techniku. Proto je technika našeho tance identická s řečí v básni, která je právě tak vyjádřením myšlenky jako pocitu. Nad dokonalost formy stavíme pravdivost výrazu."

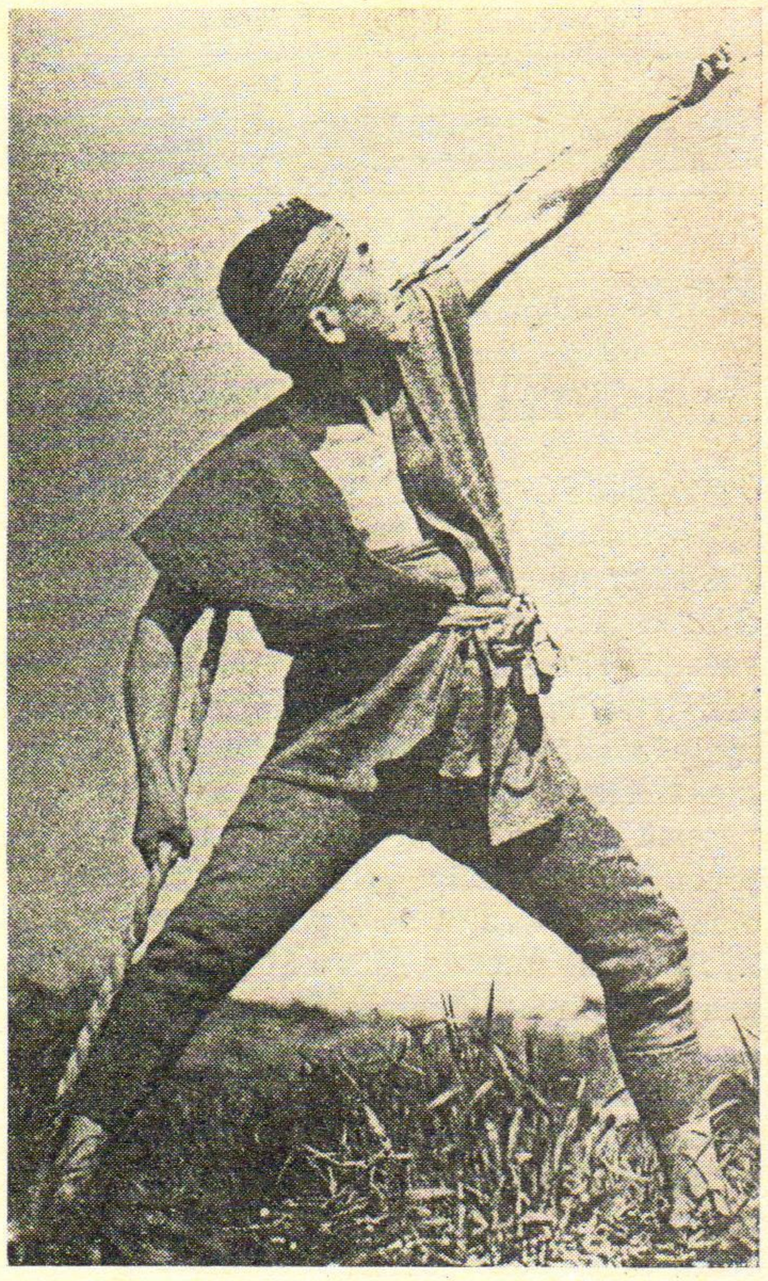
Na tomto základě rozvíjel Baku Ishii svůj sólový tanec. Několik let poté, co Murayama v r. 1923 opustil Německo, přijel Ishii do Evropy, hostoval v Berlíně, Drážďanech a Mnichově, pak pokračoval několikaletým světovým turné. Navštívil Paříž, Londýn a později i USA. Když se vrátil do Japonska, důkladně znal základy západního tance. Založil vlastní školu pro nový tanec. Od roku 1933 byl jedním z jeho žáků Kazuo Ohno.

Ještě větší roli při zprostředkování expresionistického tance v Japonsku hráli Takaya Eguchi a jeho partnerka Soko Miya. Oba v roce 1931 přijeli do Německa, kde studovali u Mary Wigmanové na její Drážďanské škole autonomní tanec. V r. 1933 se vrátili do Japonska a zřídili jako pokračování její školy studia Eguchi-Miya. Tato škola měla být základnou pro rozvíjení a rozšiřování moderního tance v Japonsku. Od r. 1936 pracoval Kazuo Ohno právě v tomto studiu. A také Tatsumi Hijikata sem po druhé světové válce, když škola obnovila svou činnost, nastoupil do učení. Můžeme prohlásit, že bez příkladu a působení Baku Ishii a Eguchi-Miya, bez jejich školy tance, který „se vrací k sobě" a osvobozuje se „k podstatě čistého pohybu", by butó nevzniklo.

Nemůžeme přejít ani další významné jméno: Harald Kreutzberg. V r. 1934 hostoval v Tokiu a mezi jeho nadšenými diváky byl jeden, který poselství „démonického" tanečníka přijal a nesl dále — Kazuo Ohno. Pozdější zakladatel butó označil Kreutzberga jako svého doživotního učitele. Nezapomeňme také na tanečnici Antonii Mercé, známou jako La Argentina, jejíž vystoupení v císařském divadle v Tokiu v r. 1929 bylo pro Ohna druhem jakéhosi prazážitku, jenž ho jako mladého muže přivedl k tanci a ve vysokém věku k tanci vrátil.

Analogicky k politické a společenské situaci v Německu, také v Japonsku přerušil a znemožnil fašismus plodný rozvoj vitální a internacionálně orientované kultury. Na konci 30. let zažilo Japonsko ještě jednou vrchol své moderny, vlastně těsně před tím, než fašistická cenzura tuto avantgardu zadusila. V r. 1940 byla japonská taneční scéna deformována nařízeným založením Velkého japonského tanečního svazu. Tanečníci a choreografové byli donuceni k sebekritice svého příklonu k evropské hudbě a byli nabádáni, aby vytvářeli díla opěvující válku. Výbuch války v Pacifiku v r. 1941 znamenal pro mnohé odvelení do armádního vojenského souboru, který musel mezi vojáky s Mandžusku nebo Korei udržovat dobrou náladu. Ti, co přežili válku, jako Ohno, nebo během ní dospěli, jako Hijikata (narozený v r. 1928), sbírali později trosky taneční kultury ah ledali nový začátek.

(Pokračování v příštím čísle)



BAKU ISHII (1932)

Kapitoly z dějin české dramatiky po r. 1945 - XIV.

SATIRICKÉ KOMEDIE VRATISLAVA BLAŽKA

Vratislava Blažka jsme před časem opustili ve chvíli, kdy na své kůži pocítil důsledky neschopnosti rozeznat konstruktivní a nekonstruktivní satiru. Dnes navážeme okamžikem, kdy se Blažek k nekonstruktivní satiře vrátil ve změněné společenské situaci sklonku 50. let, v době, která těsně po kritice kultu osobnosti naopak chtěla slyšet hořké pravdy. Jenže přece jen nesměly být řečeny příliš neomaleně a omrzely se v podobě ideologických konstrukcí, v této chvíli se hledala pravda chybujících a omylných lidí. Konkrétní člověk ve svém konkrétně hmatatelném světě, ve svém důvěrně známém prostředí všedních radostí a trablů, které až zprostředkovaně poukazovaly k ideologickým a politickým otázkám, to bylo téma tehdejšího reformního umění, hlavně filmu a divadla (vzpomeňme na čechovovskou dramatiku).

Tomu odpovídala i komedie o prologu a čtyřech obrazech **Třetí přání** (prem. v červnu 1958 v Divadle komedie). Pro agilní dramaturgii Městských divadel pražských Blažek přepracoval svůj filmový scénář, který v době premiéry z cenzurních důvodů odpočíval v barrandovském trezoru (film Třetí přání byl natočen až po divadelním úspěchu textu). Zdá se, že tento postup trochu poznamenal literární úroveň textu, která není tak vysoká, jak jsme u Blažka zvyklí.

V duchu své poetiky Blažek napsal současný pohádkový příběh mladého právníka Petra, schopného charakterního člověka, odsouzeného žít ve stísněném pavlačovém bytě se svými rodiči, manželkou Věrou a dítětem. Běžná komunální situace tisíců podobných mladých manželství s omezeným rodinným rozpočtem. Jednoho rána Petr v tramvaji pustí sednout dědečka, který mu dá kouzelný zvoneček a slíbí splnit tři přání. Dvě z nich nevěřící Petr promarní, tím třetím si chce vychytrale zajistit všechno — přeje si být spokojený, tedy žít v blahobytu. Dědeček mu zajistí nový byt, auto, služební postup, ale ne vnitřní spokojenost. Když se Petrův přítel Karel dostane do maléru a hrozí mu vyhození z práce, Petr mu může pomoci za cenu rizika ztráty kouzelného zvonečku — autor v závěru hry Petra opustí ve chvíli, kdy se zvonečkem v ruce a v kruhu celé rodiny řeší své morální dilema. Poslední replika patří postavě dědečka a směřuje přímo do publika: „To jsem sám zvědavej. Zazvoní — nebo nezazvoní?"

Slovo pohádka se v textu skloňuje v různých souvislostech, najdeme tu řadu variací na známá pohádková témata, pohádkové inspiraci odpovídají i postavy a jejich postoje (nejen moudrý dědeček, ale i pohádkový princ Petr, jeho žena jako trochu nešťastná a trochu pyšná princezna, její závistivá přítelkyně atd.). Ale pro Blažka je to především symbol ideologické pohádky o budoucím všeobecném blahobytu, vyprávěné v době, kterou její hrdinové prožívají jako špatnou pohádku a kdy jen snílkové mohou věřit na dobrý konec. Ostatně podle Blažka je pohádka „v podstatě krutá, tu a tam odmění dobrej skutek, ale jinak — co je jí do lidí."

Postava Petra je takovým pohádkovým snílkem, reformním komunistou vyznávajícím humanistické ideály a ne striktní stranickou doktrínu. Pro své maloměšťácké okolí je tím tak trochu podivín, zvlášť když ho vůbec netěší lacino získané bohatství. Pragmatickou Věru naopak blahobyt přesvědčí o smyslu komunismu a dokonce ji přivede k jakémusi komunistickému mesiášství, když se prakticky přesvědčila o „spravedlnosti" režimu, když si sama nalhala, „že co má, to má vlastním přičiněním". Jako blahobytná panička se dokonce rozhodne vstoupit do strany a čím dál víc pochybujícího Petra označí za „reakcionáře"! Přitom na začátku hry ostře polemizovala s Petrovými nepraktickými sny o budoucí šťastné společnosti, protože chtěla být spokojená dnes a ne až někdy.

Blažek touto peripetií názorně demonstroval důvody ryzího komunistického přesvědčení těch nahoře, kteří se jako v pohádce dostali do privilegované společnosti a tyto pasáže pochopitelně patřily k satiricky nejostřejším. Ale u Blažka to má ještě druhý aspekt sporu komunistické a živnostenské ideologie právě v rovině definice pojmu „lidská spokojenost" a v hledání cesty k ní. Rozdílné principy jsou ve hře perzonifikovány Petrem na jedné straně a jeho otcem na straně druhé, ale zároveň se jejich rozpory ukážou hodnotově jako velmi relativní: při rozhodování o sebeobětování pro záchranu přítele oba vědí, jak by se měli zachovat, a oba mají strach z následků, tatínek však přiznává jednání ve svůj prospěch jako nepříjemnou samozřejmost, kdežto Petr jako morální selhání: „Jaký já býval charakter, dokud jsem chodil pěšky."

Blažek zjevně straní Petrovu stanovisku, ovšem nikoliv v ideologickém nebo politickém smyslu, ale ve smyslu morálním. Odtud kritizuje živnostníky i komunisty tehdy, jestliže porušují přirozenou lidskou morálku, vyšší nepsané zákony lidské slušnosti. Ostatně celá hra se odvíjí od toho, že se Petr v tramvaji zachoval slušně, což podle dědečka, „by opice nedokázala, to dneska udělá málokterá". Odtud kritizuje konzumní představu socialismu, tj. nové maloměšťáctví, jak se pod tímto označením objevovalo i v jiných dramatických útvarech této doby. Tuhle vizi socialismu popsala epizodní postava lakýrníka: „Já mám **taky** svý tři přání, jedno krásnější než druhý! ... Zázračnou štětku, stolečku prostři se a voslíčku, natřes penízky! ... A aby blechy neštípaly a komáři přestali lézt do nosu: a aby biografy byly zadarmo a život aby přestal bejt složitej a hned začal bejt jako pohádka!" Jediný Petr si uvědomuje: „To přece nejde, jenom brát, a nic za to nedávat!" Jenomže uvědomit si tuto pravdu uprostřed osobního blahobytu, živnostenského nebo socialistického, nezní to také jako pohádka? Jako zbožné, ale nereálné přání, dokud lidé zůstanou lidmi a nestanou se anděli? Blažek ví, že pohádkoví hrdinové jsou jenom v pohádkách, a proto vystavil Petrovo přesvědčení praktické zkoušce morálky v praktické životní situaci s možnými praktickými důsledky a tatínka nechal odvěký morální problém pojmenovat: „Všichni jsme stejní! Všichni máme plnou pusu ideálů, ale když k něčemu přijde, tak v koutečku si myslíme: Opatrně, člověče, nehas, co tě nepálí!"

Blažek přišel s tehdy netradiční variantou tak trochu lyrické satiry lidských charakterů, etiky a morálky. Předkládal svým divákům jednoduché, důvěrně známé modelové situace, které kdykoliv mohou potkat kohokoliv z nás a tím jsou nepříjemně adresné. I tahle morální naučení jsou příbuzná s pohádkami a Blažek v tomto ohledu předjímá jiného moralistu — Z. Svěráka. Pro oba je nejvyšší ta lidská hodnota, kterou v jedné z mnohých otevřeně nabádavých pasáží hry pronáší kouzelný dědeček: „Je jenom opravdová spokojenost ... a to je čistý svědomí ... Když si člověk může říct, že tady není zbytečnej. Narodit se, to umí každý hovádko: a umřít taky. Ale co bylo mezi tím, to by mělo mít svou váhu!"

Ve hře je samozřejmě mnoho politických narážek na komunální úrovni, které, přestože se tváří velmi odvážně, nebyly pro význam hry nejpodstatnější. Nápadné také je, že ačkoliv Blažek na lékárnických vážkách odměřoval morální postoje vůči politické moci, morální kvality této moci ho nezajímají a její existenci považuje za samozřejmou. I to Blažka zařazuje do proudu reformistického angažovaného umění těchto let.

Dobová kritika většinou text vyzvedla „z hlediska společenského významu obsahu hry, víc než novosti uměleckého zpracování, které zůstávalo poplatné v podstatě tradiční realistické komedii" (M. Smetana). Jednoduchá racionální výstavba děje odpovídá řešení modelových situací a otevřeně didaktickým cílům hry. Text se člení na řadu víceméně uzavřených skečů, které s některými dost lacinými vtipy posilují trochu estrádní charakter hry. Zajímavější je hra konfrontací pohádkové logiky s logikou všedního života. Také postavy, i když dávají prostor pro zajímavé herecké kreace, v rovině textu jsou vlastně jen načrtnutými karikaturami, tak trochu jiránkovskými

postavičkami s řadou ryze českých povahových prvků.

Třetí přání zároveň předznamenalo specifickou poetiku jakéhosi socialistického konverzačního repertoáru s výraznými satirickými aspiracemi na jedné straně a s důrazem na soukromý všední život současných středních vrstev na druhé straně. Blažek se přechodně ocitl ve společnosti M Stehlíka, O. Daňka, O. Zelenky a J. Dietla, dramatiků předznamenávajících na přelomu 50. a 60. let televizní hry ze současného života a poté je horlivě píšících. Právě Městská divadla pražská tento divácky atraktivní repertoár přednostně uváděla a právě na něm se tu v této době konstituoval vynikající herecký soubor.

Také druhá Blažkova hra z tohoto období byla poprvé uvedena v MDP (červen 1960). **Příliš štědrý večer**, „komedie o prologu, třech obrazech a epilogu", je opět satirou o čestných občanských postojích v duchu Drdovy povídky Vyšší princip. Proti konverzační poloze Třetího přání je to spíš publicistická hra, která svede zastánce různých občanských postojů a společenských pozic u štědrovečerní večeře, prolíná přitom různá dějiště a časové roviny tak, aby umožnila všeobecnou diskusi na dané téma. To je proti Třetímu přání politicky přímočaré a Blažek jako jeden z prvních otevřeně popsal amorálnost kádrování, dokonce současnou praxi mimoděk přirovnal příkladem Vyššího principu k době okupace.

Do rodiny zásadového dělnického ředitele si nečekaně na štědrý večer přivede jeho dcera ženicha a jeho mladší syn svou známost. Oba mladí muži jsou nekonformní „chuligáni", řečeno terminologií čechovovské dramatiky, zvláště Tomáš Nývlt (v textu je postava pojmenována „Dvacetiletý") je přímým předchůdcem Filipa ze Starců na chmelu. Ostatně jeho dívka se jmenuje Hanka, čeká s Tomášem dítě, a také je soudí soudci přísní, protentokrát ještě spravedliví. Nadaného Tomáše pro hloupý kádrový škraloup nepřijali na fakultu, rozešel se s otcem a živí se jako stěhovák. To proto, že jiné zaměstnání nezbylo ani pro jeho kamaráda, kádrově nespravedlivě postiženého pro původ „kulaka". Tomáš stejně jako budoucí Filip je svému okolí nepříjemný především tím, že hrdě odmítá přistoupit na rozumné kompromisy (proto se rozešel s otcem), žádá zásadní naplnění etických zákonů nejen v teorii, ale především v každodenním životě. Konflikt tu končí nepravděpodobným happyendem, dělnický ředitel ještě téhož večera obejde všechny zainteresované (další účastníci diskuse) a dá Tomášovi za pravdu. Sám se poučil, jak ideály, se kterými buduje socialistickou společnost, najde spíš u těchto chuligánů než u ctihodných občanů, kteří sledují jen svůj prospěch.

Další cesta V. Blažka už zákonitě směřovala ke Starcům na chmelu, o kterých bychom v této souvislosti mohli mluvit jako o — mimo jiné — satirickém muzikálu. Ale i tady, stejně jako v Blažkových povídkách a rozhlasových hrách, je nejdůležitější zásadní etické stanovisko. Vratislav Blažek zůstal dramatickým hlasatelem slušného lidství a takových autorů jsme nikdy mnoho neměli.

Josef Herman

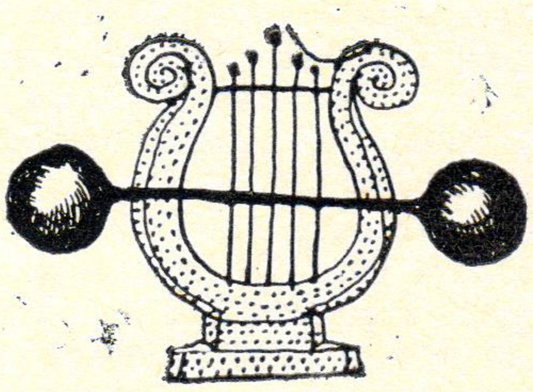
VRATISLAV BLAŽEK: PŘÍLIŠ ŠTĚDRÝ VEČER

Komedie o prologu, třech obrazech a epilogu

3. obraz

Otec: Jde o Tomáše Nývlta. Pochopitelně, je to už sedm let. Sotva budete vědět —
Žena: Počkejte . . . jeho otec byl profesor?!
Otec: Právě toho myslím!
Žena: Také byste si to pamatoval, kdybyste byl tenkrát na mém místě. Víte, co mi ten chlapec řekl? (Ještě teď zavrtí pobaveně hlavou při té vzpomínce) Ať se jdeme utopit. A já ať jdu napřed.
Karel (vzadu): A šla jste?
Žena (k němu): Tenkrát to nebyla taková legrace. (K Otci) Řekl byste to do třináctiletého kluka?
Otec: Přijde na to.
Žena (zvážní): Jak to, přijde na to? Přece Pionýr nejsou vodní skauti. O Pionýru se takhle hovořit nesmí!
Dvacetiletý: Ale taky se tam musí jinak jednat!
Žena: Postavil ses proti rozhodnutí celku.
Dvacetiletý: Které jste ovlivnila vy! (K Otci) Pro třináctileté děti je osmnáctiletá vedoucí dospělý člověk! Moudrost sama! Autorita! (K ní) Bylo to špatné! Nesprávné!
Žena: Politicky to bylo v pořádku.
Dvacetiletý: Co je špatné lidsky, to je špatné politicky! Aspoň u mě!!
Otec: Sakra, člověče, ty nějak rozvazuješ!
Dvacetiletý: Nesmím si na to vzpomenout, abych —
Otec (K Ženě): O co vůbec šlo?
Žena: Byl to opravdu takový celkem nešťastný případ. Měli jsme v oddílu chlapce, sirotka, tuším —
Dvacetiletý: Tuší! Ona tuší!!!
Žena: Bylo vás třicet! (Hudba zesílí)
Mužský hlas (za scénou): Emilko! Čekáme!
Žena (netrpělivě): Hned! (Hudba opět tlumeně) — vždycky se mi celkem líbil —
Dvacetiletý: Mně se taky líbil! Neznal jsem správnějšího chlapce. Byl to můj jediný kamarád, protože on jediný mi rozuměl! Žil u vzdálených příbuzných, snad proto mu se mnou bylo tak dobře. Třeba vás to jenom pobaví, ale co my dva všecko nebyli! Hanzelka a Zikmund: jezdili jsme po Jižní Americe a dělali čest malému Československu! Nebo já byl komisař Böhm a on byl Fučík a nezradil. Já vám tu nemůžu za pět minut vylíčit pět roků. Ale za tu dobu jsem snad mohl vědět, jaký doopravdy je! Copak tohle všecko mohl jenom předstírat! Kluk klukovi? Celou tu dobu?!?
Žena (chápavě): Řekla jsem něco takového?
Otec: A co se vlastně stalo?
Žena: Přišlo se na to, že jeho otec měl velkostatek. A on to zatajil, aby se dostal do Pionýra.
Dvacetiletý: Ale vždyť jste musela vědět. proč tam chtěl být! (K Otci) Čestné slovo, to byl čestný kluk!
Žena: Ani na chvíli jsem o tom nepochybovala!
Dvacetiletý: Ale navrhla jeho vyloučení.
Žena: No to je přece přirozené! Byl to syn kulaka!
Karel (se nezdrží): To je jako u blbejch!!! Ale nepochybovala jste o tom, že je v pořádku?!
Žena: No vždyť jsem ho znala!
Karel: Matičko, to je i na mě moc.
Babička: Karlíku, nepleť se do věcí, kterým nerozumíš!
Madlenka: Ale tomu přece rozumí každý!
Žena (K Otci): Nevím, co je na tom divného? To byla přece moje povinnost vyloučit takového chlapce.
Otec: Proboha proč?
Žena: No co měl co dělat v Pionýru?
Otec (vstává): Tak já nebudu zdržovat.
Žena (vstává): Víte: já už to stejně dávno nedělám!
Otec: Zaplať pánbu!
Žena (nepochopí): Rádo se stalo. (Naváže na přerušenou větu) Dovedete si představit, co s tím bylo práce, kromě funkce ve Svazu ještě ty děti, jiná děvčata si chodila po zábavách, že, a já hlupák — darmo mluvit. Protože nakonec: kde nic tu nic. Nedostala jsem se ani do Varšavy, ani na moskevský festival, o Vídni ani nemluvím.

(mírně zkráceno)



ZASTAVENÍ

Co když. . .

Kdysi to byla pýcha a naděje českého amatérského divadla. Říkali jsme tomuto typu amatérské divadelní produkce všelijak: malé, mladé, netradiční divadlo. Pak se nejvíce ujalo a rozšířilo pojmenování divadlo autorské, do něhož se vešla všechna předcházející označení a ještě cosi navíc, podstatného a důležitého. Z této základny vyrostl také v bývalém Východočeském kraji v době předlistopadové Audimafor — přehlídka autorských malých divadelních forem. Letos se ještě konal v Turnově od 27. do 29. března díky některým turnovským nadšencům (Dáda Weissová + soubor Čmukaři), sponzorům a místním institucím, které např. zapůjčily pro tento podnik zdarma prostory. A hlavně: středisko amatérské kultury Impuls z Hradce Králové bylo schopné zorganizovat region východních Čech a zajistit možnost, aby mladí přijeli se svými představeními nebo i jako pouzí účastníci — diváci, kteří byli vedeni jako „seminaristé". To znamená ti, kdo mohou diskutovat a hovořit o viděném. Což se stalo a dělo dvakrát v pozdních nočních hodinách a jednou v čase obědovém. Účast na těchto diskusích byla zcela dobrovolná — a kupodivu se vždycky sešla slušně velká skupina diskutérů. Když k tomu připočteme ještě skutečnost, že za dva a půl dne se odehrálo dvacet představení a celkem se sešlo na 170 mladých lidí, takže dohromady vzato můžeme asi mluvit o naději do budoucna pro amatérské divadlo.

Ovšem: napsal-li jsem na počátku, že ten druh amatérské produkce, jež se představovala a představuje na dříve krajském, nyní regionálním Audimaforu, bývala kdysi pýchou a nadějí amatérského divadla, pak jsem myslel především na kvalitu; nikoliv na kvantitu a případně zájem o divadlo. Což si v tomto případě jedné regionální přehlídky už netroufnu tvrdit. Jistě — dochází ke generační změně, nastupují vlastně úplně noví mladí, nezkušení, začínající. Řada představení v Turnově tyto rysy měla. Jako rysy určující, rozhodující, dominantní. Ale i tak se možná dá zjistit, co převažuje, co je signalizováno jako trend naznačující některé další vývojové linie. Mohu však spíše a nejvíce konstatovat některá vnější charakteristická znamení. Jako např., že byla velice silně zastoupena produkce ZUŠ. Zdá se, že se v tomto čase stávají pro ty patnáctileté až dvacetileté tato zařízení jaksi nejpřirozenější a nejbezpečnější základnou pro divadelní činnost. Což je jistě na jedné straně chvályhodné, na straně druhé to ovšem zřejmě ponese své problémy, o nichž bychom museli mluvit v jiných souvislostech — řekněme pedagogické metodiky. Posuzováno čistě z hlediska představení, tedy z hlediska divadelního, je tato produkce ZUŠ nevyvážená, vnitřně rozporná. A je nejspíše a hlavně nahlédnutím — zajímavým, ale více z hlediska procesu vznikání zrodu než výsledku — do jakéhosi „interního" kvasu a kolotání nejrůznějších snah a postupů. I když . . .

I když Turnov z tohoto středu vydal jedno překvapení: Hadrářovy céry ZUŠ z Hradce Králové; trochu mystifikující, trochu šokující, trochu provokující a trochu recesistickou „interpretaci" textu Huberta Krejčího. Píšu slovo „interpretace" v uvozovkách, neboť v žádném případě nejde o interpretační divadelní jazyk. Říká se sice text, ale jevištní realizace nezajímá jeho smysl. Jevištní realizace je tu proto, aby naopak kategorii smyslu vydatně zatemnila, aby nás upozorňovala na všechny jakoby „nesmyslné" postupy v nichž využívá materiál jevištního subsystému proti konvencím, v nichž bývá obvykle zařazen. Tatáž skupina ze ZUŠ Hradec Králové se na Audimaforu představila ještě jednou „interpretací" Krejčího textu. Jestliže Hadrářovy céry si velmi dobře poradily se zvolenými prostředky a v rámci svého záměru dospěly k celistvému tvaru, pak v druhém případě šlo o totální zmatek, chaos, divácký výbuch. Leč: kdesi na dně toho všeho shledávám — či lépe tuším, předpokládám — tentýž princip, jenž ruší (nebo: chce zrušit) divadelní konvence; chce možná přejít hranici mezi uměním a neuměním, divadlem a nedivadlem, znejistit nebo dokonce zcela nechat zmizet všechna dosavadní naše měřítka.

Nepsal bych o těchto dvou představeních jedné ZUŠ takto, nenahlížel bych na ně z tohoto úhlu a nekladl bych si nad nimi otázky (s vědomím, že je to vskutku jen otázka, že je to jen náznak, jenž nikam nemusí dospět), kdybych nezaznamenal několik „duchovně" podobných představení. JUNIOR z Úpice zahrál Vraždu na statku. Tvůrci a členové souboru tvrdí, že jde o text, jenž vskutku existuje a kdysi jej kdosi napsal. Věřím jim to jen proto, že takovou zvláštní pitomost může záměrně napsat už zkušený literát, má-li dodržet důsledně „styl", jenž tu vskutku důsledně dodržen je. Jinak bych to považoval za dokonalou mystifikaci. Leč — ti mladí z Úpice stupňují nesmyslnost textu prostřednictvím jevištní realizace, prostřednictvím materiálů jevištního subsystému už k úplné a totální trivialitě. Oni to samozřejmě ještě neumějí. A tak se to dá shovívavě brát jako pokus o mladickou nerozvážnou recesi. Ale: kdyby to uměli nebo až se to naučí, pak všechny ty zmíněné rysy, o nichž jsem mluvil v souvislosti s hradeckou ZUŠ, vybuchnou jako mohutná petarda stejně mohutného účinu.

Mohu to říci ještě jinak: všechno to, co dnes můžeme klasifikovat a kvalifikovat především jako neumělost a pak také jako recesi, se za jistých okolností může stát materiálem, jehož jevištní využití bude ve své jakoby „netvarovanosti a neumělosti" odrazem čehosi neskonale hlubšího. A tedy už záměrem. Znovu opakuji: je to pouze dohad, otázka, ohmatávání pevnin jen tušených. Ale: stále jsem si připomínal, že vloni z téže půdy vykvetlo představení Kdo nevidí tlusté ďábly, jak si mastí ryšavé vlasy. Z půdy, kde nesmysl se stává smyslem a kde se tvrdě odmítají všechny tradiční konvence, normy, kritéria estetická. Samozřejmě — tady bylo oporou dada. Letos přijeli tvůrci tohoto představení také do Turnova — i když pod jiným jménem (UPZ U Chcíplého zajíčka) a zahráli Witkacyho text Blázen a jeptiška. Nepovedlo se jim, neboť v tomto případě už nesmysl lidského bytí a počínání má — ať chceme nebo nechceme — jistý (byť velmi specifický divadelní (nebo možná spíše literární?) řád. Už tu nelze překračovat v jevištní realizaci všechny hranice. Komunikace zcela uvolněnými prostředky jeviště, jež nikam neodkazují a jsou nekonečným řetězem libovolných znaků — ještě k tomu nespojitých, necelistvých. To by možná chtěli leckteří mladí dělat, ale zatím jim to ještě nejde. Někdy moc nejde, takže to vypadá většinou jako příval jednotlivostí velmi nestejné úrovně a zcela nezpracovaných — to jest i diletantsky prezentovaných.

V tomto srovnání si pak samozřejmě dobudou své přední místo Čmukaři se svými jevištními realizacemi povídek Sakiho, které nesou společný název Léčba neklidem. Tohle je svým způsobem vynikající interpretace literatury prostředky jeviště. Nebo ještě jinak: schopnost učinit text v jeho estetické hodnotě plnoprávnou a plnohodnotnou divadelní kvalitou. Věru bych se odvážil říci, že autorské divadlo osmdesátých let tu dozrává — logicky a přirozeně, neboť odtud Čmukaři vyšli téměř k jakési „klasické" podobě, v níž se spojuje na jedné straně ten kdysi tak horlivě skloňovaný osobní přístup k „tématu" a na druhé straně pevná a jasná znalost jistých jevištních zákonitostí. Prostě se zdá, že ty soubory, které dokázaly udržet personální i duchovní spojení s půdou oné naděje a pýchy, celkem zcela logicky zaujímají na té „audimaforácké" bázi vedoucí postavení. Což koneckonců platí i o souboru Jumping-Hamada z Pardubic. Jistě, je to soubor nový, „personální unie" s minulostí tu není. Ale jeho představení Tancuj, když ve větru zní zvonek, nepochybně silně ovlivněné praxí Děreva, si v něčem udržuje jisté „tvůrčí" spojení s oním před časem tak silným proudem tzv. „pohybového" divadla. Přinejmenším v tom, že soubor ví, že nestačí jen cosi cítit a pak nějakými pohyby toto cítění na jevišti vyjadřovat, ale že je nutné také tento tělesný materiál ovládat. V tomto směru je to jeden z nejpřipravenějších amatérských souborů, které jsem viděl. Takže: ve špičkách turnovský Audimafor potvrdil, že kontinuita s pýchou a nadějí pokračuje. I když je jí už málo, hodně málo. A pak už je pohyb — je-li to pohyb — jenž je často amorfní hmotou, z něhož

tu a tam vyšlehne cosi, co naznačuje, že tato amorfnost má možná, asi, pravděpodobně také i jiné příčiny než neumění a začátečnickou nezkušenost. Je-li tomu tak, pak jde o jakési sbírání sil nebo se alespoň můžeme domnívat, že se tu cosi takového projevuje. Jedna regionální přehlídka je samozřejmě malý vzorek na to, aby se dalo definitivně na něco soudit. Ale přece jen — co když se tu přece jen nějaké to sbírání sil projevilo?

Jan Císař

Eurodivadlo Francie a DS A. Jirásek Úpice

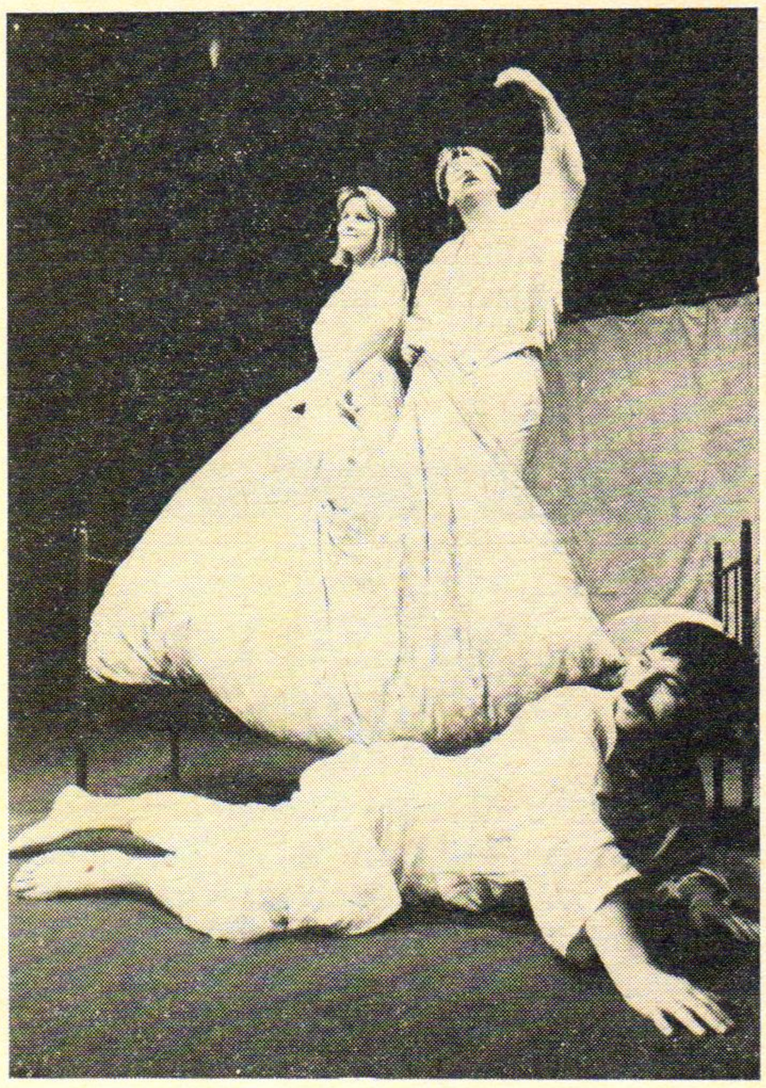
Společnost Eurodivadlo Francie se začala utvářet v průběhu roku 1990. Právně zaregistrovaná byla v březnu 1991. Jejími členy jsou divadelní soubory, ale i jednotlivci; herci a přátelé divadla, pracovníci kulturních zařízení, podniků a organizací, podnikatelé, obchodníci. V současné době sdružuje na dvacet souborů z deseti zemí Evropy. Jednotícím momentem její činnosti je snaha o co možná nejužší spolupráci lidí, žijících v různých částech našeho kontinentu (Anglie, Švýcarska, Ruska, Německa, Francie, Albánie, Bulharska aj.). Jádrem práce je divadlo. Výměna konkrétních představení, spolupráce při jejich tvorbě, společné vzdělávací akce. Sekretariát Eurodivadla Francie byl zřízen v Úpici, díky téměř 180leté ochotnické tradici, skvělým výsledkům práce a především díky osobnosti režiséra Jaromíra Knittla, pražského rodáka, žijícího od roku 1968 ve Francii, jednoho ze stěžejních tvůrců Eurodivadla Francie. V režii Jaromíra Knittla vznikla v loňském roce pozoruhodná inscenace Komedie o hvězdě prof. Jana Kopeckého, nastudovaná DS A. Jirásek v Úpici. S touto inscenací hostoval úpický soubor s velkým ohlasem ve Francii, kde diváci i odborná kritika přijali úpické ochotníky velmi nadšeně. Úpický soubor je členem Eurodivadla Francie druhou sezónu a za tento relativně krátký čas má za sebou řadu úspěšných akcí (Dny Francie v Úpici, dvakrát hostování ve Francii, výstava amatérských výtvarníků v Le Mans aj.). Vyvrcholením této spolupráce byly Východočeské dny Eurodivadla Francie, které se konaly ve dnech 16.—24. dubna na několika místech východočeského regionu a v jejichž rámci zahrály své inscenace soubory české i francouzské. Na programu byl např. Moliérův Siciliánec, Camusovo Nedorozumění, Honeggerův Král David i Kopeckého Komedie o hvězdě. Inscenace Komedie o hvězdě a Camusova Nedorozumění (Divadlo La Lucarne z Coye la Foret) byly uvedeny i v Praze v Žižkovském divadle T. G. M., které je rovněž členem Eurodivadla Francie.

-rh-

Metakritika vlastní kritiky

Před několika měsíci jsem psal do Divadelní hromady — svižně, chytře, poutavě dělaného zpravodaje amatérských divadelníků, loutkářů a recitátorů ve Východních Čechách, na pomezí Moravy a v části Sudet — o předvánoční premiéře scénické kompozice Jana Kopeckého z lidových her Komedie o hvězdě, kterou pod vedením hostujícího režiséra Jaromíra Knittla nastudoval soubor Jirásek z Úpice. Napsal. jsem tehdy, že tohle představení poučeně, s divadelní jistotou a na solidní úrovni spojuje řadu nesourodých prvků a že je to inscenace, která překračuje běžný amatérský průměr. Z tohoto důvodu jsem si dovolil svou recenzi nazvat Postmodernismus v Úpici, abych naznačil i takto tu různorodost a nesourodost výrazových prostředků a stylů. Zároveň jsem ovšem přiznal, že je ve mně kus staromilce, že si pořád myslím, že inscenace je uspořádaným celkem a že celek by měl mít svůj celistvý smysl. Což jsem v této úpické inscenaci postrádal a postrádám. Dokonce — zcela otevřeně řečeno — jestliže pojem inscenace spojíme s divadelním dílem pojatým a chápaným jako výraz individuální koncepce režiséra, pak si myslím, že tato koncepce se projevuje právě tím, že ze strukturálních vazeb všech prvků a materiálů ten smysl nabídne. Takže: takto nazírána zdála se mně úpická inscenace být spíše sledem po sobě následujících různých jevištních „čísel“ než systémově uspořádanou a koncepčně strukturovanou inscenací, režijním dílem. Opakuji znovu: ovšem čísel na velmi slušné úrovni — byť také nevyrovnaných co do nápaditosti.

Ale: v té své recenzi jsem také napsal hned v první větě, že jsem se v řadě míst dobře bavil. A právě o tom slovesu bavit se teď přemýšlím. A při tom se vracím o desítky let zpátky, do Moskvy počátku dvacátých let, kde mladý, o filmu ještě vůbec neuvažující režisér S. M. Ejzenštejn udělá představení, které se jmenuje I chytrák se spálí. Mluví při této příležitosti o „montáži atrakcí“; V. B. Šklovskij hovoří o „montáži překvapení“; o tom, že montáž tu není budováním významových vazeb, z nichž roste nový, jiný smysl, ale že se naopak zdůrazňuje střídáním atrakcí. Nechci srovnávat nesrovnatelné: připomínám tyto souvislosti jen proto, abych upozornil na to, že už jsme kdysi měli inscenace, jejichž cílem bylo zaměření na „určitý konečný tematický efekt — na montáž atrakcí“. Povšimněte si prosím: Ejzenštejn tu mluví o „tematickém efektu“. V našem dnešním pojetí by to znamenalo tu část smyslu celého systému inscenace, kterou lze racionálně poznat a formulovat ji v pojmech. Pro něho je ovšem „tematickým efektem“ spojení částic mimo společnou kompozici, mimo celistvé uspořádání — ale zato jde o to



J. Kopecký: Komedie o hvězdě, DS A. Jirásek Úpice, foto: Ing. Špůr

diváka překvapit tím, jak se objevují stále nové, netušené atrakce a tím jej plně zaujmout.

A už jsme u zábavy. Nemám důvod měnit svůj názor na „necelistvost“ inscenace Komedie o hvězdě. Ale mám-li už příležitost psát o ní podruhé, pak nabídnu ještě tento pohled: není to výraz toho, že lidové divadlo (jež koneckonců jako produkt barokně cítěné divadelnosti bylo také synkretickým tvarem) je tu uchopeno pouze a především jako šance udělat přitažlivé divadlo pro současného diváka? Jistě — v tom případě se tento záměr dost rozchází s Kopeckého úpravou. Ta má ambice jiné, ta o smysl celku usiluje — prostředky vysoce dramatickými. Mižná, že to je ten rozpor, jenž v inscenaci cítím a jejž se tu snažím nyní pojmenovat. Na jedné straně sjednocující koncepce viděná a stavěná hlavně z poslední dramatické situace hry. A na straně druhé snaha vzít každou situaci hry v jejím možném a jevištně realizovatelném základu a vytvořit jej takovými prostředky (ber kde ber, bez ohledu na to, co je před tím a co přijde po tom), jež dokážou prostě překvapit. A takto uvolnit po každé atrakci jako něco poutavého; jako lákadlo, jako vábidlo. Kdybych takto zařadil tuto inscenaci, kdybych ji takto nahlížel, kdybych o ni takto rozmýšlel — to jest viděl ji v tomto žánrovém a stylovém kontextu — pak bych musel připustit, že svůj cíl naplnila. Jenže: copak s tím koncem, který v Kopeckého úpravě usiluje o dramatickou velikost skoro shakespearovskou? To už věru není nová, jiná atrakce. A ani jevištní realizace tu situaci takto neprezentuje.

Takže: je to inscenace, jež je „montáží atrakcí“, a jež se tematizuje právě jen tím, že je předvádí? A má jen tu smůlu,

že úprava textu ji svým dramatickým principem zrazuje? Neboli inscenace dostatečně nepřekonala text? Anebo byl text zvolen právě pro tuto snahu o dramatickou klenbu, ale jaksi se přihodilo, že převážila „montáž atrakcí“ a inscenační celek, smysl režijní koncepce zůstal utajen?

Jan Císař

HVĚZDA PO ÚPICKU

Komedii o hvězdě, lidovou hru rekonstruovanou péčí prof. Jana Kopeckého, v nastudování úpického souboru předcházela vynikající pověst a mimořádná chvála. Pochopitelně: představení, jak jsem je viděl 23. dubna v Praze, je nepřeberně bohaté na nápady, náročné na akční souhru, je vysloveně divadelní ve smyslu jevištní podívané a celou první půli má neutuchající spád (v druhé o něco menší). Vopovědník nás v úvodním pozdravu vyzval (myslím, že jak účinkující, tak diváky): „Perv než se co konat vopovážíme, vo pomoc boží žádejme.“ Když jsem se dopracoval se zájmem konce představení, zůstala ve mně jistá pochybnost: nikoli stran boží pomoci, ale stran míry a řádu věcí, jichž se „vopovědník s koleky svými vopovážil“.

Série představení v různých prostorách a na různých jevištích může mít vliv na pevnost jevištního tvaru: tím si vysvětluji některá příliš uvolněná nebo příliš rozehrávaná místa. Tak např. erotický atak oveček na anděla, trochu nemírný a hlavně, bohužel, rozvleklý. Anebo: původně překrásný vtip pastýře s kloboukem, v němž snad mohl zůstat zatoulaný groš, má šanci plynule přetéci do tance-hry s výměnou klobouků, leč je natolik a tolikrát rozehraný předem, že místo vyvrcholením je tanec jen zdlouhavým pokračováním čísla.

Vděčné jevištní akce musí přirozeně sbírat ohlas u diváků. Proto by ale přece jen neměly narůstat na úkor kvality slovního sdělení. Hraje se v původním lidovém jazyce a jeho krása si žádá naplnění. Nápady okolo nezhodnotí mluvní projev, není-li hodnotný sám. Tak je např. půvabný nápad s rozmnožením čertů, aby varovali hospodáře v Betlémě před příchodem Josefa. Ale: ačkoli čerti mají svého lídra, který celou akci vyvolal a řídí ji, její úvodní prohlášení — sumární oslovení Betléma — je ze zřetelně souvislé promluvy roztrháno na kusy do hlasů jednotlivých čertů a k tomu ještě přerušováno jakýmsi jevištně nemotivovaným tancem-pohybem. To už je přes míru proto, že smysl a podoba promluvy jsou oslabeny a není naplněna žádná dramatická funkce. To je situace zcela jiná, nežli řeč rozdělená mezi pastýře: zde bezpečně funguje tím, že dialog mezi nimi zdůvěrňuje a že nám jejich podobu ladí do veselého obrázku.

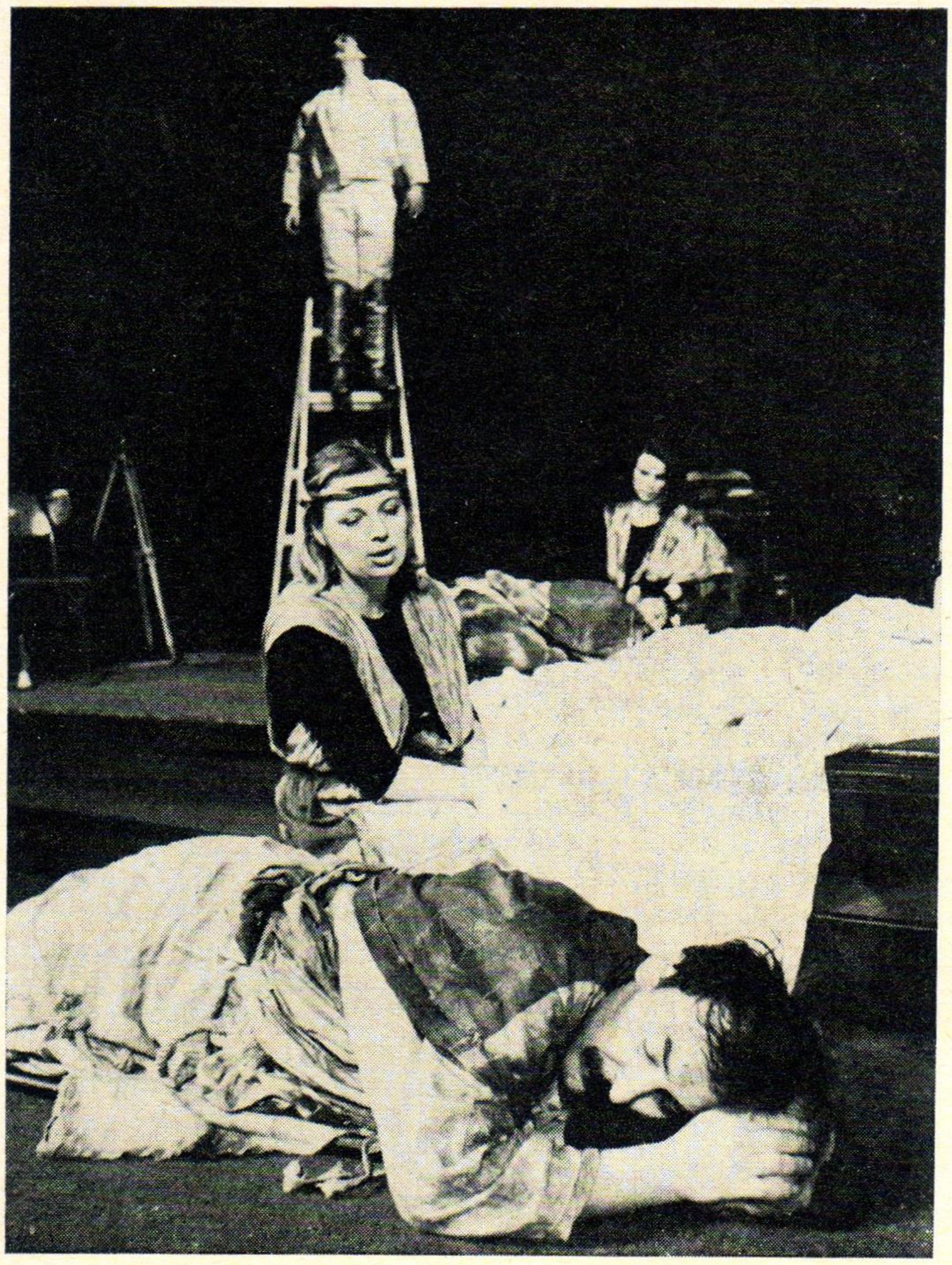
V mluvním projevu např. výrazově velmi zaostává čert. Ale není účelné, snaží-li se nedostatečnou logickou motivaci a nedostatečnou melodii řeči (tedy: nedostatečnou mluvní akci) nahradit přehranou akcí pohybovou. Vždyť situování čerta a anděla na proti sobě stojící štafle dává dostatek příležitosti pro hlavní akci — zápas obou protivníků; jen jí důsledněji využít! (Andělovi je naopak dáno všeho: jeho řeč je akce, jeho pohyb je akce a jeho zjev, tj. postava i kostým, je v příjemné směsi souhlasu i kontrastu jak s jeho posláním, tak s jeho okolím... pokud ovšem přijmeme jeho scénu pod duchnou s Marií.) Ani dobré dispozice nemusí ovšem dopadnout vždy úspěšně, když se s nimi neuváženě zachází. Josef má znělý hlas a citlivý mluvní projev, leč Herodes téhož interpreta je natolik obložen zástupem aktivních hurisek, že jeho hlas přes tu hradbu a námahu nedojde do hlediště. Stav se zhoršuje tím víc, čím větším počtem těch slečen se mechanicky naznačuje sešup jeho povahy ke špatným koncům.

Zpěv je zřetelně silnější stránkou úpického kolektivu, nežli mluvené slovo. Ale tato výhoda se ztrácí při velké kumulaci zpěvních čísel bez jevištního ozvláštnění — i proto se spád hry zpomaluje.

Jde často o vědomí hranice, kam až řešení funguje. Herci se do rolí, které náročně střídají, převlékají na jevišti. Znamenitě. Josef oznámí scénickou poznámku o Marii v posteli v rámci role. Znamenitě. Lampa, jíž si na nás svítí Vopovědník, když nám vyčítá nedostatek soucitu, má skutečnou hořící svíčku, živý oheň. Znamenitě. A náhle se postava na jevišti ocitne v kuželech světla celého kruhu baterek, vidíme a poznáváme je, nejedna svítí i do hlediště. To je však mimo systém jak této hry, tak tohoto způsobu hry. (Zatímco baterky svítící zpoza krytu třeba postavy na jevišti se mohou propojit se systémem jevištních reflektorů, odkryté baterky jsou v jiné rovině, nežli řeč, nežli kostýmování, nežli lucerna se svíčkou atd.) Toto překračování hranic, mezí stylu se asi rodí z přemíry nápadů a nedostatku kázně. Někdy je způsobuje cizorodý prostředek, někdy jen způsob a míra užití jinak stylového prostředku. Ale na tom právě, myslím si, při zvolené textové předloze velmi mnoho záleží!

Toto (a takto) jsem viděl v pražském představení. Samozřejmě připouštím, že některé akce se v repríze rozmazaly, jiné nabobtnaly, některé ztratily původní říz — a to vše proti původnímu záměru inscenovat živé představení jako od lidových aktérů. Mám v té věci nejlepší a nejvstřícnější dobrou vůli a to pro sympatie, které snažení úpických vyvolává. Leč jediné je mi na překážku a nutí mne do

J. Kopecký: Komedie o hvězdě, DS A. Jirásek Úpice, foto: Ing. Špůr



střehu (konec konců vůči celé inscenaci). Nadšené lidové herectví může být jakkoli neumělé, primitivní, naivní, z horlivosti přehnané apod., a tedy pro diváka humorné. Ale nemělo by postrádat upřímné přesvědčení o správnosti dobré věci, totiž svého poslání. Vždyť právě k tomu si přece „boží pomoc žádalo"! Co překračuje hranice hereckých a režijních prostředků mimo řád, jsou zřetelné přepady do parodie. Parodie pak (jako úmyslné zesměšňující napodobení nebo interpretování postavy, situace, názoru) s upřímností a spontánností lidového projevu, jak se domnívám, prostě nejde dohromady. Pokud anděl přijde s božím poselstvím na Mariinu postel a využije setkání k roztomilé vzájemné hře prstů, je to nevinný a průzračný humor. Jakmile však shodí Josefa pod postel a zahučí s Marií pod duchnu, jde o jinou hru. (Věděl bych i o kterou: např. o Gabrieliádu A. S. Puškina). A přitom by, myslím, zkrácení situace a míra provedení snadno zachovaly původní půvab jakoby bezděčné herecké improvizace.

Ještě vážnější je však situace ve scéně jesliček. Čert vyskočí před Svatou rodinu a pustí se do nás: „Snad to za pravdu deržíte? Aby to Syn boží být měl?" Strhne duchnu (která tu vtipně hraje v jedné ze svých proměn) a odhalí pozadí triku se záměnou původního miminka z bílých roušek za živou figuru: za strženou peřinou je představitel, tuším, Nykanora v pozici známé z dětských besídek, v níž cizí a jeho ruce okolo těla fungovaly jako ručičky a nožičky; a tak se z božího dítěte náhle vyvrbí za asistence Marie a Josefa podivný podvod. Ten živý Ježíšek velmi připomíná třeba Bidlovu karikaturu Eduarda Beneše jako jezulátka s mírovou ratolestí: ale právě karikatura je to, co sem nepatří. Čert nemá mít úspěch v přesvědčování diváků, jeho agitace musí být (a jen tak divadelně funguje!) v rozporu s cítěním a poznáním diváků, proto čert nemůže mít pravdu. Jestliže tady odhaluje podvod, je to veselá a úspěšná scéna, ale zase z jiné hry. Nikoli z lidového provedení evangelijního příběhu, ale z volnomyšlenkářského kabaretu.

Postoj inscenátorů k předloze se mne v nejmenším nedotýká z hlediska náboženského, nejsem věřící. Ale dotýká se mého smyslu pro jednotu a čistotu jevištního tvaru. Vzpomínám na burianovské inscenace: naivita se v nich manifestovala např. snaživou, leč neobratnou intonací nebo mírně pošetilou představou o vzhledu biblických postav — tuto linii mi nejvíc připomínají úpičtí pastýři, někdy Josef s Marií. Vzpomínám na honzlovskou metodu: vážná, někdy až silně expresívní promluva byla kontrastně s humorem zpochybňována třeba nepřiměřenou rekvizitou a kostýmem — to mi připomíná v úpické inscenaci postel v různých významech nebo kostýmy čerta a anděla. Polské Dejmkovy inscenace těžily odvážně z úmyslně instalovaných a poctivě opravovaných 'chyb' (Šemjonův Ježíš např. s důrazem a silným hlasem oznámil scénickou poznámku „vyleze na žebříku o stupeň výš" — a vylezl) — to mi ovšem připomíná především Josefova replika zpod duchny. Představení, které připomínám, mělo při vší rozdílnosti přístupů jedno společné: naprostou vážnost k tématu a soustředěnost k jeho významu. Humorizující (zdivadelňující) prvky byly inscenacemi vedeny důsledně ve vymezeném řádu a tento řád zůstal lidovému divadlu věrný tím, že nikdy nepřekročil meze absolutní důvěry v evangelijní sdělení — tak jak mu horliví Klubkové mohli rozumět a jak si je snaživí Kláskové dokázali představit.

Dodržet řád upřímnosti musí být, řekl bych, osou představení, které si dobrovolně zvolilo tento typ a toto znění předlohy. A žádné bohatství jevištních nápadů, byť sebevtipnějších, by nemělo přeherodesovat Herodesa. A už vůbec ne popírat sama sebe tím, že se vymkne vlastní ose předlohy a představení.

Toto jsem zapsal při plném vědomí, že je úpické představení — či lépe nastudování — pokladnicí náročné pracovní i fantazijní investice s velkou šancí na úspěch a ohlas. A právě proto.

jh

A znovu: pěstujme svou zahradu

Psát o divadle pro děti hlavně z hlediska dramaturga znamená sepisovat novou knihu žalmů, naříkat nad stavem dětské dramatiky, nad tím, jak jen nepatrná hrstka šťastných se v dětství setká v divadle s kouskem dramatického umění, většina je nucena vstřebávat jen jakési napodobeniny, tu více, častěji méně vkusné, ne-li rovnou kýč: profesionální i amatérský, navrch ještě televizní.

Žalmy už rozmnožovat nebudu. Ono také ani není v lidských silách po řadu let vymýšlet stále nové a nové formulace, příměry, opisy, snášet nové důkazy o stále stejné bídě. Konečně, i velký a výmluvný Goethe si stýskal, že existuje „das Unbeschreibliche", proč bych tedy i já neměla přiznat, že ta mizerie je nepopsatelná, že už nemám dalších slov. Přemýšlení o tom, jak z ní vyváznout, se ovšem také točí řadu let kolem dokola, ale přináší alespoň útěšnou iluzi, že jde o práci konstruktivní.

Chystala jsem se poklidně pokračovat v tom, co jsem v minulém čísle začali Klicperou, a ostatně připomínali už vícekrát předtím: chtějí-li se soubory, složené tradičně, schopné obsadit a slušně zahrát náročnější hru pro dospělé, obrátit k dětem, pak není třeba, aby se jejich dramaturgové brodili záplavou „specifických" beztvarých veselohříček.

Stačí, zmobilizují-li své znalosti dramatické literatury jako takové (mají-li jaké — ale měli by mít) a zapřemýšlejí si nad hrami, kterým by dnešní rychle dospívající děti mohly porozumět. Není jich málo a nepatří k bezvýznamným — například Goldoni nebo Molière: co je na Lakomci nesrozumitelného? Samozřejmě, že první, co se v tomto případě přímo nabízí, je domácí klasika, hry napsané od začátku obrození po Maryšu, stručně řečeno. S nástupem realismu se možnost najít hru vhodnou pro děti dost komplikuje. Uvažovat se ovšem dá i o Našich furiantech a o Jiráskovi, tedy hlavně o Lucerně. (Je jistě trochu paradox, že se neodhodlám nabízet Pana Johanese, což je hra založená na pověstech o Rýbrcoulovi, používající pohádkovou symboliku, a měla by být proto blízká dětskému obecenstvu. Jenže jsem viděla už několik různých inscenací, které vytvářeli lidé nápaditi a inteligentní — a všechny byly nudné. Mistr Jirásek, sídlící v českých nebesích určitě na velmi čestném místě, snad promine, ale Pan Johanes se mu nepovedl, alegoričnost mu byla v podstatě cizí, jen se do ní násilím nutil — a je to znát.)

Po Klicperovi byla tedy logicky na řadě probírka dílem Tylovým, ale uvědomila jsem si, že je nutné něco předeslat, a to něco dost podstatného. Uvádění domácí klasiky není ctnost, vzniklá jen z nouze o kvalitní dramatický text. Ona je to také trochu povinnost. Tyto hry jsou součástí citovaného panoramatu, v němž si člověk v této zemi narozený obzírá domov. Jsou paměti rodičů a prarodičů, zachytily ze své doby odlesk něčeho, co v genech přežívá a přežít musí, z čeho roste povědomí kulturní příslušnosti, něco, co způsobuje, že člověk je „přímo odněkud", jak si žádá klasik Švejk. A to je pocit nad jiné cenný, a také i v širokých souvislostech ceněný.

Moderní psychologie, jak známo, přikládá dojmům, zažitým v dětství, veliký význam pro utváření života dospělého. Takže — kdy jindy než v dětství se začíná budovat ono citové panorama domova v širším slova smyslu? Kdo jiný než děti se svou naprostou bezprostřední vnímavostí, nezatíženou předsudky, povinností hodnotit, a bohdá ani nedeformovaným školometským poučováním, je schopen zachytit a vstřebat ze starého Klicpery či Tyla to nejpodstatnější, totiž emocionální vyzařování „českosti", onen základní tón, důvěrně známý a milý.

Vraťme se pro příklad k tomu Tylovi. Proč by měl soubor pracně vyhledávat víceméně upachtěné dramatizace krkonošských pohádek, když má na to, aby zahrál Tvrdohlavou ženu? Stačí pojmenovat Zlatohlava Krakonošem — praktický divadelník, jímž byl Tyl do morku kostí, by jistě schválil, aby se jméno nevžité nahradilo obecně známým — a je tu typický krkonošský příběh v plném lesku i s Krakonošovým čarováním. Ale nejen to — tato po stránce dramatické techniky znamenitě napsaná divadelní báchorka má bohatý lidský obsah, víc poloh a témat, je košatější

a barvitější než to, co děti běžně v divadle konzumují. A spolu s dobrým příběhem mohou děti bezděčně vstřebat, co právě z této hry přímo svítí: organický, samozřejmý demokratismus, obsažený nejen v prohlášeních, ale doslova ve všech postavách.

A když už jsme u těch sugestívních řečnických otázek: kdo jiný než ochotnické soubory se může postarat o to, aby co největší počet dětí se s hrami české klasiky seznámil prostřednictvím živého divadla — dokud je čas, dokud jejich intenzívní vnímavost ještě nezačala okorávat?

Titulek téhle poznámky je poslední větou z Voltairova Candida a už jsme ho jednou použili, protože výzva přejít od iluzí k nezbytnosti se hodí vždycky. To, o čem tu píšem, je opravdu naše zahrada, svěřená nám na starost. Musíme ovšem vědět, že pěstovat zahradu znamená pracovat na ní, ne o ní mluvit. Je nejvyšší čas začít.

Alena Urbanová

K dramaturgii divadla poezie (18)

SPLÁCENÍ DLUHŮ 3.

Nevím, můžeme a smíme-li považovat Josefa Kainara za klasika, ale protože nejsme a bohdá jsme nebyli jako oni, řekneme si o něm, že to byl veliký, jedinečný a nenapodobitelný básnický zjev, autor, s jehož některými společensko-politickými postoji souhlasit naprosto nelze, ale který si stále znovu a znovu získává srdce čtenáře svými nejlepšími verši. A jako dobrý básník má spoustu svých básní v kategorii „nejlepší". Patří mezi ně zajisté i báseň Něco ze sbírky Člověka hořce mám rád.

Jste bílá,
jak je luna bílá
a vzdálená jste
jako měsíc sám.

Tisíckrát jste mne
políbila.
V měsíci já se
nevyznám.

Na lunu vyjí
psíci na řetěze.
V té zoufalé
v té nejčernější něze.
Jsou plni svého neštěstí
i štěstí.
Mně šťastnému
tak jako jim,
těm ztraceným psům
zoufalým,
v blízkosti srdce
tence něco chřestí.

V červnu jsme vzpomněli nedožitých 75. narozenin Josefa Kainara. Když 17. listopadu 1971 náhle navždy odešel, byla to nesporně v té těžké době veliká ztráta. O jeho předčasném odchodu se vypravovávala tak trochu romantická historka. Básník trávil podzim toho roku ve spisovatelském „útulku" na Dobříši, chodil na ryby a nejspíše si ani nevzpomněl na to, že ho jmenovali předsedou přípravného výboru normalizovaného svazu spisovateů. V listopadu za ním (jeho) soudruzi přijeli a předložili mu kompletní seznam členů té zcela nové prestižní organizace. Básník se zachmuřil. „Ale kde je Seifert, Palivec, Olda Mikulášek," zeptal se nevěřícně. Soudruzi mu to posvém vysvětlili. A básníkovo srdce den na to puklo... Ono to tak možná úplně nebylo, básník měl možná jiné starosti, dluhy nebo co já vím, ale ta historka se mi ke Kainarovi hodila. Možná to tak bylo, možná mu reálný svět natolik unikal, možná, že mu jeho levicové přesvědčení natolik překáželo ve vnímání reality. Ostatně sám o tom v jedné ze svých posledních básní (Můj kabát) napsal:

Všech devět kapes
Natrženo
Límec už dávno
Nemá jméno
Na zádech Blázen
Napsáno má
Těstem
Co z toho
Jsem v něm doma
Bydlím v něm Stárnu
Hospodařím
Chystám své lovy
Snovám plavby
Tajemstvím větru proniklý
Chovám v něm tajné vodní běsy
Drží jen na dva knoflíky?
Jenom vy moudří
Žertujte si
Blázen je blázen
Doopravdy

Stručné zhodnocení Kainarova díla jsem provedl již v loňském čísle šest, kde jsem také ilustroval vztah Josefa Hiršala k tomuto svému vrstevníkovi. Tentokrát se budu věnovat spíše životopisu básníka a **svému** vztahu k němu. Josef Kainar se narodil v Přerově, gymnázium absolvoval v Hlučíně a roku 1938 začal studovat češtinu a francouzštinu na pražské filozofické fakultě, po uzavření vysokých škol našel práci u železnice na rodné severní Moravě. Ve válečných letech se také jistý čas živil jako profesionální kytarista v Doležalově orchestru v ostravské kavárně Savoy. Odtud také jeho celoživotní vztah k (jazzové) muzice a množství písňových textů, jejichž reprezentativní výbor obsahuje vzácná knížka Miss Otis lituje (1969). Tam je i jeho text ke slavné Carmichaelově písni Rockin' chair:

Jen tu houpací židli
přál bych, přál bych si mít,
abych ve světě zplihlým
moh' se houpat a snít.

Je to bláhový přání,
ale to se jen zdá.
Ten, kdo zhoupne se na ní,
nebi se odevzdá.

Taková židle tě vznáší
líp nežli pět Caravel,
dál od planety naší,
kde bys pořád a jenom klid měl.

Tam, kde oblaka plynou,
kde každej sám v židli svý
houpá svý tajemství . . .

Po osvobození spolupracoval s ostravským tiskem, pak žil jedenáct let v Brně zprvu jako redaktor komunistické Rovnosti, později jako volný publicista. Spolupracoval s divadlem (autor řady zajímavých her, např. Nebožtík Nasredin), rozhlasem i Lidovými novinami. Po rozpadu prvního manželství „utekl" do Čech a nemaje stálého bytu, žil v různých spisovatelských domovech (v Bechyni, ve Ždáni na Slapech, kde se vášnivě rád věnoval rybaření). Kromě básní, textů a divadelních her se tehdy věnoval Kainar i dnes už moc nevídanému literárnímu útvaru, jakési aktuální básnické publicistice, která je sice zajímavá, ale obsahově už částečně nečitelná a částečně nepřijatelná. Možná pro širokou škálu zájmů, možná pro jeho životní světonázorové zklamání byla Kainarova básnická tvorba dosti nesoustavná i dosti nesourodá. Ale Kainar v sobě básníka zapřít nikdy nemohl a ani nechtěl, protože byl pro dráhu básníka osudově předurčen.

K tomuto předurčení se pojil ještě talent hudební a tak na počátku normalizace, v roce 1971 a 1972 se zničehonic objevila dvě „elpíčka" s Kainarovými texty. Dodnes moderní muzika, která byla skutečnou oázou ve světě stále více utahovaném k jakémusi normálu. Jednalo se o LP desky Město R Michala Prokopa a Kuře v hodinkách, kterou s nevídanou invencí a chutí nahrál Mišík & Flamengo. Tam znělo i Kainarovo Bombardovací blues:

Milovali se
jen když se měli rádi
Kávu pili
Když jim bylo černo
Neptali se
Kdo je druhá — druhý
Platili dluhy

Bez antických gest
Utopili se
A pak šli spolu domů
A koupili si Tuttiho
Medvídka s duší v plyši
A také několik
osobních nepřátel
Jenže pak nevěděli
propána co s nimi . . .

A aby to dramaturg divadla poezie vůbec neměl snadné, má Kainar ještě spoustu krásných veršů pro děti, nejznámější jsou ze sbírky Nevídáno — neslýcháno (1964):

Posmíval se konipásek
jednou zrána datlovi.
— Datle, datle, kde máš datle?
Datel vážně odpoví:
— Datle mám tam, konipase,
kde konipas koně pase. —

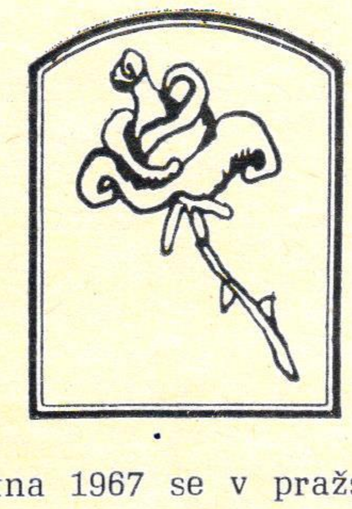
V roce 1987 začaly péčí Miloše Pohorského v nakladatelství Československý spisovatel konečně vycházet Vybrané spisy, zatímco žijícím „velikánům" typu Pilaře či Miroslava Floriana vycházely snad i sebrané. Vyšly doposud tři svazky z plánovaných čtyř a obávám se, ,že se toho čtvrtého hned tak nedočkáme. Nu, nová doba žádá nové činy a někdy přeje spíše nečinům. A je to škoda, protože čtvrtý svazek měl zachytit tu nejméně zmapovanou, ale vysoce inspirativní část Kainarovy tvorby; jeho písňové texty. Ať byl jaký byl, byl Josef Kainar zajisté vynikajícím českým básníkem. Doufám, že nebudu sám, kdo si vzpomněl na jeho pětasedmdesátiny a že ani dramaturgovi nějakého divadla poezie nebudou lhostejné Kainarovy vrcholně lidské a moudré verše.

To se ví, že oba jednou umřem
Nekoukej po mně
Je to tak
Umřem a nebudem
Trhne to trochu malým černým
zipem
A pak už maucta:
Květiny se s díkem odmítají
Vař kávu. Za to nemůžu
Že oba jednou zhynem
Jenomže pak —
Pak budem lítat v ráji
S takovým tlamkatým
A sladkým bernardýnem

Bibliografie básnických sbírek:
Příběhy a menší básně, 1940
Nové mýty, 1946
Osudy, 1947
Veliká láska, 1950
Český sen, 1953
Člověka hořce mám rád, 1959
Lazar a píseň, 1960
Moje blues, 1966
Včela na sněhu, 1982

Jiří Brixi

25 let Lyry Pragensis



31. května 1967 se v pražském Domě hudebních nástrojů sešlo 35 předních recitátorů, režisérů, básníků, hudebních umělců, výtvarníků, teoretiků a organizátorů kulturního života, aby ve společně vydaném prohlášení založili komorní sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění, které si pak na návrh básníka Kamila Bednáře zvolilo jméno Lyra Pragensis. Vyhlásili myšlenku trojzvuku umění ke společnému, a tím i umocněnému výslednému dojmu. První pořad, kterým byly v lednu 1968 Šaldovy Boje o zítřek v nastudování Karla Högera a klavírní sonáty L. v. Beethovena v provedení Františka Raucha, dal budoucímu konání nového komorního sdružení vysokou laťku, jak pro dramaturgii, tak pro interpretaci. Stejně jako úkol hledání nových forem souznění milovníků umění s díly a jejich interprety.

Dnes se zdá být takřka neuvěřitelné, že Lyra začínala vlastně bez prostředků a sponzorů a odvážná umělecká rada, v níž byli s M. Friedlem nezapomenutelní iniciátoři K. Bednář a Vlastimil Fišar, Ilja Hurník, Jan Vladislav, Věra Kovaříčková a řada dalších známých kulturních pracovníků, začala ihned nejen s cykly pořadů, ale i s nakladatelskou činností vydáváním grafických listů, oblíbených kolibřích bibelotů, bibliofilií, později i drobné plastiky a šperků. Po období, kdy jí začlenění do Státního divadelního studia dalo aspoň třicetitisícovou dotaci, byla Lyra v roce 1972 díky pochopení ředitele Jaroslava Šedy CSc. začleněna do podniku Supraphon, kde mohla dále rozvíjet svou činnost podle představ zakladatelů, ale v stálých zápasech se zásahy normalizovaného režimu.

Její dramaturgie se snažila přinášet ve filozofických i literárních řadách bohatý výběr hodnotných titulů od nejstarších dob až po současnost. Lyra začlenila do pražského kulturního života osobitost pořadů, zvaných Salóny Lyry (po čase musela změnit jejich název na Večery Lyry, protože jejich kulturní a společenský dosah — do Kongresového sálu hotelu Intercontinental na ně chodilo přes 400 milovníků umění — byly prohlášeny za snobské a socialistickému člověku cizí). Zavedla cyklus Lyra mládeži, v němž se snažila nahrazovat nedostatky školských osnov té doby. Iniciovala vznik nových literárních, hudebních a výtvarných děl, vytvořila vlastní galerii s podílem předních umělců, pořádala výstavy, kde dostávala příležitost i nejmladší výtvarná generace. Nové literární tvůrce představovala v Expozicích jménem Život. Její subskripční činnost umožňuje milovníkům umění získávat díla i od nejznámějších osobností za dostupné ceny. O duševním vkladu jejích pořadů mluví např. více než osmdesát repríz Komenského díla Labyrint světa a Ráj srdce v době, kdy tohoto poselství bylo mnohonásobně třeba, v současné době např. ohlas děl amerického autora R. D. Bacha, který se stává českému čtenáři a posluchači novým A. de Saint-Exupérym, s myšlenkovým poselstvím současné doby. Její programy obsáhly např. vývoj světové filozofie ze všech oblastí světa, moderní filozofie je základem této tématiky v nové sezóně. Ke „kmenovým autorům" Lyry patří W. Shakespeare, letošní dubnový Salón Lyry předvedl na překladech 66. a 129. sonetu, kolik překladatelů převedlo tyto Shakespearovy skvosty do češtiny od prvních Kaizlových pokusů až k nejmladší generaci. Je potěšitelné, jak velký podíl mladé generace je na akcích Lyry v publiku, jak významný je tu inspirativní vliv i pro amatéry.

Výročí Lyry bylo připomenuto výstavou výtvarných děl v pražském Lobkovickém paláci a v Polabském muzeu v Poděbradech, kde se zvláště podařilo vyjádřit spojení literatury, hudby a výtvarného projevu. Poděbradská výstava je i součástí III. Poděbradských dnů poezie. Lyra Pragensis na jejich zahájení zařadila dílo Paula Bruntona „O umění" v nastudování Otakara Brouska a Alfreda Strejčka. Jubilejní Salón Lyry byl v květnu věnován už dramaturgii nové sezóny, protože jubileum může být cenným ohlédnutím a zamyšlením, ale ani v umění „lidské moře nezná odpočinu."

Jiří Kutina

ALTERNATIVNÍ DIVADLO

Protože podstatnou část naší rubriky zabírá článek o butó, o ostatním jen ve zkratce: v dubnu se v Praze konaly přehlídky divadla **Husa na provázku** a **Ha-divadlo** (blíže na str. 23), koncem dubna přednášel v Praze o Grotowském prof. **Zbigniew Osiński** (materiál o Grotowském chystáme na podzim), v květnu hostovalo v Praze polské divadlo **Teatr Ósmego Dnia o alternativním divadle** píše časopis **Svět a divadlo** (č. 9 a 10), od podzimní sezóny začnou vycházet **Divadelní noviny**, nulté číslo byste měli mít už k dispozici. — Doufám, že o prázdninách navštívíte různé alternativní akce. Budete-li mít čas a chuť, napište o svých zkušenostech, dojmech a zážitcích na adresu: V. Hulec, DÚ, Celetná 17, 110 00 Praha 1.

VH

NA OKRAJ

K pražské přehlídce podruhé

Na okraj pražské regionální přehlídky bych rád připojil alespoň poznámku: na víc to nevydá, protože v dnešní proměnlivé době nevěřím na reprezentativnost přehlídek a krom toho jsem ji neviděl celou. Nicméně mne něco upoutalo na pozadí zkušenosti národních přehlídek a v sousedství regionální přehlídky loutkářské: byl to vztah inscenátorů k předloze. Rád bych řekl předem, že dramaturgická nabídka byla (v pražské Městské knihovně 27.—29. 3. a 1.—4. 4.) převážně zajímavá a slibná. Nechyběly v tradici let minulých ani texty z vlastní dílny. Ale . . .

Inscenátoři si příliš často s předlohou nerozuměli. Shoda směřování předlohy se směřováním inscenace byla sice zamýšlena či předpokládána, leč beze zbytku se nedostavila. Nechci ovšem tvrdit, že shoda inscenace s předlohou je sama sebou znakem mimořádné kvality, invence atd. — nikoli: shoda může být snadno převzatá, jinými a jinde už prověřená, a osobního přínosu inscenátorů na ní může být pramálo. Nejde tedy o „přínos“ (který zvláště oceňují poroty), ale o **sdělnost a jednotu** inscenace (což ocení především diváci). Přitom, rozumí se, porozumění a vztah mezi předlohou a inscenací není osobitosti a originálnosti tvaru v žádném případě na překážku.

Neshod mezi textem a představením bylo několik, různého stupně a typu. Jedna z nich tkví v PŘECENĚNÍ vlastností předlohy (častá ovšem u textů vlastních). Tak Kantkovi „Nahatí andělé“ (DS Společnost) se dějí způli na nebi a způli na zemi. Nebeská skutečnost je ovšem stereotypní, andělé uniformovaní, platí tu shodná (byť porušená) pravidla chování; daleko větší pestrost akcí a chování nabízí individualizované postavy na zemi. Přecenění situací a textu způsobuje, že nebi je věnována neúměrná plocha proti zemi. Přeceněny jsou i písničky: fungují jednak jako „průvodní slovo“ inscenace, jednak jako součást děje. Připomnělo mi to oblibu písniček v představeních loutkových. Tam i tady znamená písnička vždy **zastavení** dynamické akce ve prospěch statického čísla. To už musí být něco, aby tohle zastavení stálo za to!

„Pohádka paní Duhy“ (Doprapo) je také původní text. V představení (ale už ve špatném odhadu předlohy samé!) je výrazný rozpor mezi úmysly a záměry předsevzatými s **oznamovanými** z jeviště a mezi dramatickou **akcí** na jevišti. Proklamací je maximum, dramatičnosti minimum. Tento rozpor býval ve hře pro děti častý — byť v nejlepším úmyslu — u prvorepublikánských her, ale dnes takové osvětářské postupy nutně pociťujeme jako anachronismus. I když přiznáme jistý účelový efekt symbolicko-didaktickým prvkům jevištní podívané, přesto nemůžeme přijmout nahrazení skutečných konfliktů fingovanými proklamacemi a skutečné aktivity přehnanou vnější akčností. Kriticky odhadnout klady a zápory předlohy z vlastního pera a vlastní domácí dílny je ovšem nejtěžší.

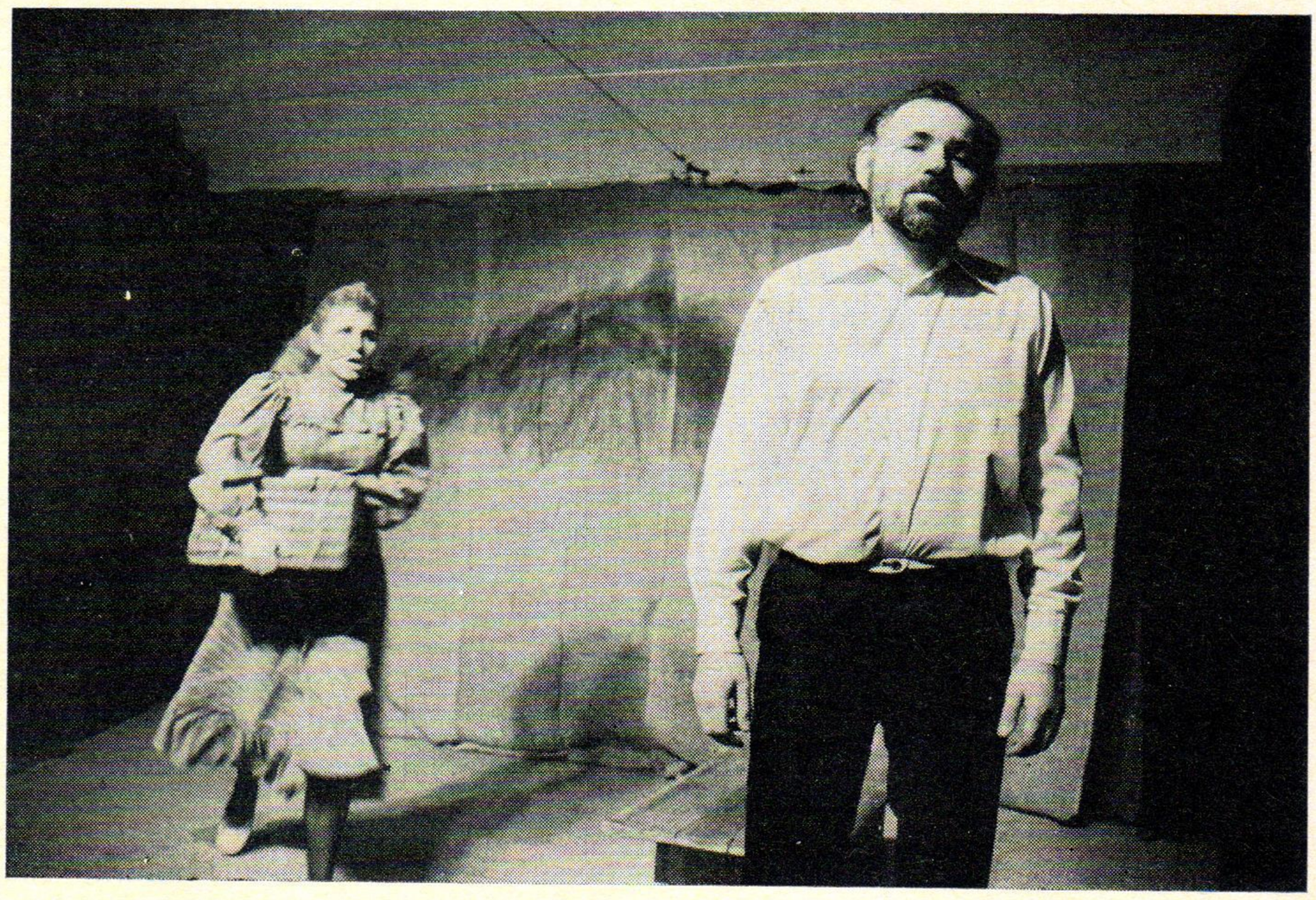
O nic výhodnější není ovšem PODCENĚNÍ předlohy: vychází nejčastěji z inscenačního sebevědomí, které text bere jen za **ne zcela** závaznou osnovu vlastní iniciativy. Tak Čechovovy „Námluvy“ (východočeské Sdružení přátel divadla) byly inscenačně postaveny na figurách a to ve shodě s autorem. Leč u autora vše, co figury o sobě vypovídají, je taky pravda a tato pravda je podstatou zápletky. Už obsazení postav však v inscenaci tuto sebevýpověď nerespektuje: tak např. nevěsta nemá od pohledu do vdavek naspěch, ale podle textu se vydává za přeleželé zboží; s jejími partnery je tomu podobně. Stejně tak má v textu klíčovou roli pýcha na svoje a netolerance k cizímu (ať majetku či názoru), ale akci tato závažná stránka chybí. Přečíst text nikoli globálně, ale slovo za slovem je velmi důležité!

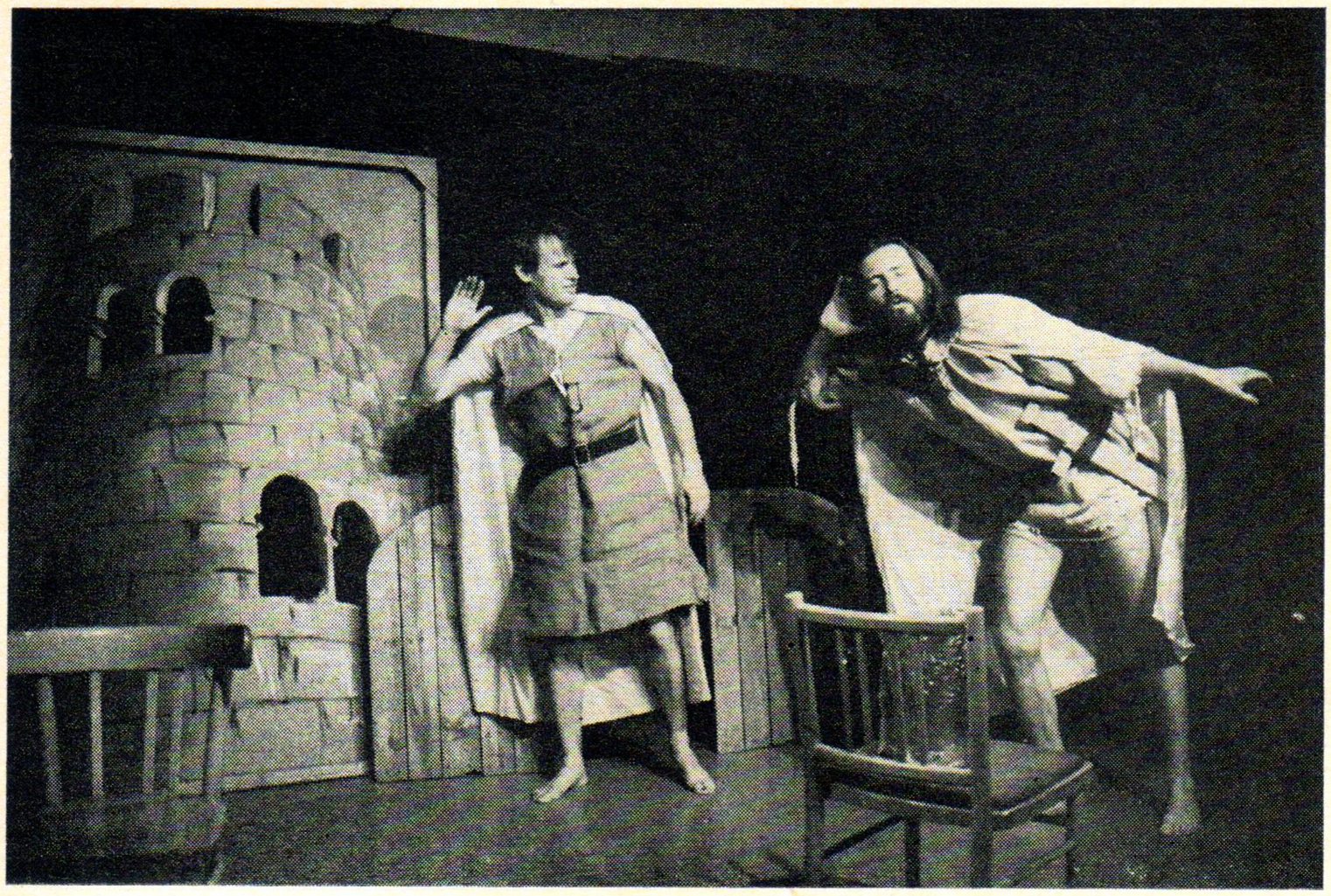
Nebo Birkinského-Červinky „Mumraj“ (Esence): nabízí zajímavé peripetie a proměny v historii anarchistů a policejních orgánů. Komediální nadsázka na gogolovském půdorysu se dá vděčně rozehrávat — za předpokladu, že tento půdorys bude naprosto **přehledný**. Buď příliš nými zásahy do textu či málo výrazným podáním klíčových momentů tato podmínka zůstala nenaplněna. Ale domyšlení znamenitého motivu zaměnitelnosti orgánů vládních s anarchistickými gangstery až do obsazení obou táborů týmiž interprety až příliš náročně exponuje symbolizující prvky. Nekonturovaný půdorys a smělá konstrukce nad ním přepínají možnosti komediálního žánru a především šanci na bezprostřední přehlednost příběhu: nit **dorozumění** s hledištěm je přespříliš tenká.

Někde mezi podceněním a přeceněním je poloha **náležitého** ocenění, totiž ZHODNOCENÍ předlohy: zjištění, co text nabízí a co ne. Ve Wolfově barvité předloze „Brej den, pane doktor“ (Post Scriptum) je zachycena plechárna periferní skládky věcí i lidí a to v sérii žánrových, až anekdotických obrázků pouze lehce či jen zdánlivě propojených do souvislé „hry“. (Jak se tu, v jiné poloze, připomínají mnohé sledy výstupů na loutkovém jevišti, které jsou brány za skutečnou hru!) Ohodnocení této předlohy, tj. správné ocenění jejích vlastností a možností, upozorní na vděčné typy postav a pestrou nabídku nečekaných situací, ale naproti tomu zavazuje inscenátory, aby podpořili dramatičnost nebo alespoň dynamičnost představení. To se v nastudování správně (byť snad až nadbytečně) stalo v závěrečném vpojení publika do hry. Naproti tomu uvolněná souvislost a nedokonalá průběžnost příběhu byla ještě zesílena dlouhými a nedosti organicky vkomponovanými countrymezihrami.

V představeních bylo ovšem vesměs také leccos herecky působivého a inscenačně zajímavého, leccos se ještě může k dobrému vyvinout. Držím se však svého tématu: připomínám si, že na loutkové regionální přehlídce také byla často nedoceněna příležitost k jednání, k akci,

A. P. Čechov: Vážení lidé, Divadlo na baterky, foto P. Štoll





P. H. Cami: Kleštěnec z pralesa, Pan Divadlo, foto: P. Štoll

také se akce nahrazovala slovními výklady, také bylo dramatické jednání přerušováno či zastavováno písňovými exhibicemi. Při vší nereprezentativnosti východisek se nemohu ubránit pocitu, že shody nejsou náhodné. Ve vzduchu je jakási módní nebo spíše epidemická tendence, která se projevuje nevyrovnaným posouzením předlohy, především v oceňování slovního vybavení rolí na jedné a textu jako základu jednání na druhé straně. V obou případech se na text moc důkladně nehledí. Prevenci proti epidemii vidím v jediném: 1. **prověřovat** skutečnou dramatickou nabídku předlohy a 2. prověřenou předlohu záměrně **proměňovat** do dramatické akce.

jh

DILIA a loutkové hry

Fenomén loutkového divadla bývá mnohdy podceňován. Zejména zástupci tzv. velkého divadla se mnohdy tváří, jako by tento žánr snad ani do divadelní kultury nepatřil. To je ovšem velice krátkozraký postoj. Vždyť jaká je současnost divadla loutkového, taková bude budoucnost divadla velkého. Uvědomme si, že první kontakty s divadlem v životě navazuje člověk právě prostřednictvím divadla loutkového, zde se vytváří základy budoucího vztahu nejen k divadlu, ale k umění a kultuře vůbec. Tomuto nesmírně důležitému poslání loutkového divadla jsme však velmi mnoho dlužni. Zejména v praxi, kdy se většinou spoléháme na to, že pár obětavých nadšenců vše zachrání. Něco podstatného pro loutkové divadlo bychom chtěli udělat i my v redakci divadelních textů Dilie. Prvním krokem byla jakási inventura toho, co se dosud v této oblasti za ta léta fungování Dilie udělalo. Výsledkem tohoto kroku je zbrusu nový Katalog loutkových her Dilia (1992), který v těchto dnech vychází. Obsahuje výběr 193 textů jednotlivých her i sborníků, které do dnešního dne v Dilii vyšly. Katalog poskytuje široké spektrum her všech žánrů a stylů, od klasických textů z dědictví starých českých loutkářů až po hry moderní někde na hranici loutkového a syntetického divadla. Smyslem tohoto článku je upozornit na některé zajímavé hry, které vyšly v poslední době a nejsou dosud v povědomí širší veřejnosti, a jednak na celé soubory her, které nejvíce souvisí s oním hlavním posláním loutkového divadla, jak jsem se o něm zmínil v úvodu, tedy na texty určené pro mateřské školy.

Začněme však dvěma tituly ze zlatého fondu české loutkářské klasiky. Jedná se o dvě úpravy tradičních her českých lidových loutkářů z pera V. Kawona. První z nich je **Don Šajn aneb Zrcadlo zločinné mladosti.** Hra zpracovává známý příběh o Donu Juanovi, který se stane mnohonásobným vrahem a za své činy dochází spravedlivé odplaty: v této verzi se ho po setkání s duchem otce své milé, jehož zabil, zmocní ďáblové, kteří ho odnesou do pekla. Úprava neubírá hře pranic z její prostoduché hrůzostrašnosti a zejména z její bezprostřednosti, lidové komiky a prohnanosti, jejímž nositelem je tu oblíbená postava těchto lidových komedií, Kašprdle. Jeho dialogy s Donem Šajnem, plné humoru slovního i situačního, mění tento tragický příběh v nevázanou frašku. Druhou hrou je **Johan doktor Faust.** Kdo by neznal starodávný, mnohokrát obměňovaný příběh o záhadném doktoru Faustovi, který v touze po vědění zašel tak daleko, že se odhodlal upsat svou duši ďáblovi a stvrdit svůj slib vlastní krví? Komu z dětí by se nezatajil dech nad Faustovými pokusy s tajemnými křivulemi a lektvary, nad nimiž doktor pronáší nesrozumitelná učená slova? Kdo by nečekal s napětím, jak tohle všechno skončí, a kdo by nelitoval všetečného Fausta, kterého si čert odnáší do pekel. Vojtěch Kawon dokázal uvážlivě těžit z původně naivních lidových loutkářských textů a výsledkem je poučná i zábavná podívaná, které nechybí téměř detektivní napětí.

V minulém roce vydala Dilia několik textů loutkových her, které mají vysokou estetickou hodnotu a velmi široké možnosti uplatnění nejen v loutkovém divadle. První z nich je text zkušeného autora O. Augusty **Hra na Bajaju.** Autor zpracovává známé bajajovské téma s neobyčejným citem pro jevištní poetiku, která provokuje fantazii jak aktérů, tak i diváků. Motivicky text obohacuje kromě tradičního boje s drakem o souboj se zlou královnou Moranou a jejími dvěma syny, Ohnivákem a Morákem. Velmi citlivě rovněž pracuje s motivem lásky, která se postupně rodí mezi Bajajou a princeznou prostřednictvím uvězněného ptáka, rajky. Augustova hra je určena velmi vyspělým souborům, stejně jako následující text P. Humla a H. Krejčího **Princ Bhadra a princezna Vasantaséna.** Je to stará indická pohádka o princezně, kterou se marně snaží lstí získat pokrytecký mnich. Hra, která je věnována Carlo Gozzimu a Ferdinandu Raimundovi, má na jedné straně jejich vtip a břitký humor, na straně druhé nepostrádá ani moudrost starých indických filozofů. Tento text je vhodný nejen pro divadla loutková, ale dá se pojednat také jako divadlo masek. Posledním textem z této skupiny, o kterém se chci zmínit, je pohádka I. Peřinové **Kolíbá se velryba.** Autorka z libereckého Naivního divadla vytvořila tuto veselou loutkovou hru původně pro svůj mateřský soubor a je určena pro vznik tzv. „mateřinkového" představení. Autorka v ní potvrzuje, že rozsah její autorské tvorby pro loutkářské jeviště je skutečně široký a že umí napsat text jak pro nejmenší, tak i pro největší diváky. V této hříčce si dva živí herci hrají na velrybu, s velrybou a ve velrybě, předvádějí piráty a různé mořské živočichy. Velryba piráty pohltí a oni se dlouho marně snaží ze zajetí uniknout, ale nakonec jim pomůže staronovým kouzlem malá hvězdička. Text může dobře posloužit jak amatérským, tak profesionálním loutkářům.

Mladých autorů, kteří by se věnovali psaní pro loutkové divadlo systematicky, rozhodně není mnoho. Jedním z nich je V. Špicnerová, loutkoherečka a kromě jiného i vnímavá žačka Ivana Vyskočila.

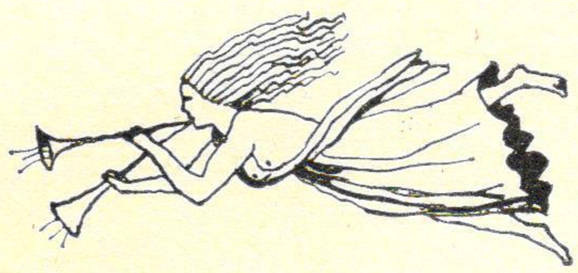
Zatím jí vyšly dvě hry: **Princezna na hrášku**, kterou můžete v současnosti vidět v divadle Minor a kde autorka čerpá ze svých praktických zkušeností loutkoherečky, a zatím nehraná hra pro dospělé publikum s názvem **Docenti.** Tento text, věnovaný autorkou právě Ivanu Vyskočilovi, je napsaný s neobyčejným smyslem pro slovní i situační nonsens a má podtitul „malá rodinná tragédie o tom, kterak hmota vítězí nad duchem". Dovoluji si tento text vřele doporučit všem milovníkům jevištního i slovního humoru, neboť Docenti signalizují příchod velkého talentu, jakých v této oblasti mnoho není. Lze jen doufat, že i tato hra se dočká svého jevištního provedení.

A nyní k oblasti loutkového divadla pro mateřinky. Za ta léta vydávání loutkových her se toho v této oblasti nashromáždilo vskutku požehnaně. Jedná se o texty různé kvality, zde bych chtěl upozornit pouze na ty nejlepší. Půvabná a přitom inscenačně velice nenáročná maňásková hříčka M. Nesvadby **Naše zahrádka** je nejen vítaným titulem pro méně zkušené nebo i dětské loutkářské kolektivy, ale může dobře posloužit i pro hru právě v mateřské škole. Ožívají v ní všem dětem dobře známé rostliny, zelenina i třeba housenka či pes, a nenásilnou formou sdělují dětem všední každodenní zkušenosti, demonstrují svým chováním některé kladné a zase jiné záporné vlastnosti, tak jak to odpovídá elementární zkušenosti dětského poznání. Průvodkyní diváků i dobrou pěstitelkou a udržovatelkou pořádku na zahrádce je postava Zahradnice, která je napsána pro živou představitelku. Text V. Provazníkové a F. Husáka **Na princeznu — na ženichy** je určen přímo pro hraní v mateřských školách. Dva účinkující prakticky pomocí náznakových převleků, dvou loutek a s dětmi v hledišti sehrají příběh o princezně, která si vybírá ženicha a zvolí nakonec Honzu. Text dává obrovskou volnost fantazii interpretů, ale i diváků, jejich vzájemnému kontaktu, na němž je nesporně závislý i úspěch představení. Jazyk hry je bohatý, přitom dětem srozumitelný, místy veršovaný. Ve hře L. Středy a V. Kubíčka **Kulich a Bambule** pár mladých loutkoherců předvádí rekvizitami, z nichž dvě — kulich a bambule — dávají i přezdívky oběma aktérům. Text je kvalitní předlohou pro vznik dynamického představení. Verše L. Středy jsou plné slovních hříček a humorných obratů. Učí děti vnímat poezii, dívat se na všední věci s fantazií, probouzí v nich hravou tvořivost a obrazotvornost. Příběh zde vlastně není; děj tvoří jednotlivé příhody těch dvou, etudy, jež vycházejí z potřeby vyvolat v dětech chuť k aktivní spolupráci a tvořivé hře. Text je určen nejmladším divákům. **Pohádka pro malá kůzlátka** M. Truxové byla napsána pro herce a herečku, kterým poskytuje možnost přecházet z role do role, pohrávat si s rekvizitami i loutkami a být opravdu v těsném kontaktu s malými diváky, prožít s nimi chvíle napětí a radosti. Od příchodu dětí do hlediště si s nimi vlastně povídají, vyprávějí a hrají jim známou pohádku o kůzlátkách a vlkovi. Sborník loutkářských výstupů **Dejte mi jitrnici** zpracovává jak klasické, tak moderní současné beletristické předlohy, ale obsahuje i původní náměty. Obsah sborníčku je rozčleněn do tří skupin. V první jsou předlohy výhradně pro výstupy jednotlivců, ve druhé jsou právě výstupy pro učitelky mateřských škol a ve třetí mohou najít předlohu malé, nejvýše tříčlenné skupiny interpretů. Z autorů scének jmenujeme alespoň některé: E. Petiška, P. Slunečko, L. Štíplová, A. Mikulka, K. Šefrna a další. Autorkami hříček vydaných pod souborným názvem **Na shledanou sluníčko** jsou samy učitelky mateřských škol. Scénky vznikly jako neformální a působivý doplněk osnov, nalézající u těch nejmenších žádoucí ohlas a spontánní reakce. Ne každá učitelka může být současně dobrou autorkou, a proto se domníváme, že publikace tohoto typu nejen usnadní výběr a práci s textem, ale že současně může podnítit zájem o tuto formu názorné výuky v předškolních zařízeních. Ve sborníčku jsou zařazeny záměrně různorodé scénky. Najdeme tu práce inspirované známou prózou či verši pro děti, ale i kratičké příběhy s původními náměty. Rovněž pokud jde o formální zpracování a uplatnění jednoduchých loutkářských technik, je svazek dokladem možností, které se při realizaci takového minipředstavení ve školce dají uplatnit. Konečně bych rád upozornil na velmi populární **Paravánky**, kterých vyšlo celkem pět čísel a rovněž obsahují mnoho inspirativního pro práci s těmito nejmenšími diváky.

Případné zájemce o další texty loutkových her odkazuji na výše zmíněný katalog. Domnívám se, že Dilia toho pro loutkové divadlo dosud neudělala málo. Věříme, že i budoucnost nám umožní v této činnosti pokračovat na patřičné úrovni. Vždyť je to investice do budoucnosti naší kultury.

Zdeněk Staňkovský

NIC NESPADNE SHŮRY ZDARMA



Tato věta z listopadového čísla Amatérské scény se mi vybavila, když jsem byla vybídnuta, abych se z hlediska historika vyjádřila k ožehavému problému finančního zajištění a vůbec celkové ekonomické situaci amatérského loutkářství. Musím se však přiznat, že dříve než úvahy nad tím, jak tyto problémy byly řešeny dříve, např. před válkou, kdy nějakou oficiální státní podporu soubory nemohly očekávat, vybavil se mi před očima obraz lyžaře. Myslím tím dnešního rekreačního lyžaře, který musí sáhnout pěkně hluboko do kapsy, chce-li si pořídit alespoň trochu odpovídající výbavu, aby si pak mohl několikrát za měsíc nebo jenom za zimu zajezdit pro vlastní potěšení na svazích Krkonoš či Šumavy. Jeho situace je svým způsobem modelová. Onen lyžař si tak či onak musí položit zásadní otázku: „Baví mě lyžování natolik, abych ty peníze na to obětoval?" Ať namítá kdokoliv, že mezi v podstatě soukromým zájmem amatérského sportovce a společenskou prospěšností amatérského divadelníka je zásadní rozdíl, jsem přesvědčena, že i on se musí sám sebe tázat: „Baví mě to divadlo tak, poskytuje mi tolik vnitřního uspokojení, že jsem ochoten přinášet mu oběti — svůj čas, svou energii, své nápady (což jsou vlastně hodnoty mající přesné finanční ekvivalenty), případně i peníze?" Samozřejmě, má ještě jinou možnost — podmiňovat svou aktivitu podporou nebo dokonce i výhodami. Jenže! Právě skončené období socialistického vývoje naší kultury, kdy bylo oficiálně preferováno zejména to druhé stanovisko, dost jasně prokázalo, že nikoliv hýčkané festivalové soubory ohánějící se společenskou prospěšností, ale právě ti, již hráli nehledě na zajištění (někdy i navzdory těm, co o podpoře amatérského hnutí rozhodovali), protože ve své činnosti nacházeli pravý způsob své seberealizace, se nejvíce přiblížili podstatě amatérské činnosti. Nechci se tímto konstatováním nikoho dotknout, ale je faktem, že jsme si zvykli, že kdesi „nahoře" jsou jakési rozpočtové přihrádky určené pro amatérské divadlo a mnohé děsí už jenom představa, jak se tyto položky ztenčují, nemluvě už o tom, že bychom se dostali do podobné situace jako onen lyžař. A přesto, není to dávno, co taková situace byla zcela normální a amatérskému divadlu se kupodivu skvěle dařilo.

V první polovině 20. století dosáhlo české amatérské loutkářství svého nejvyššího rozmachu. V Čechách a na Moravě snad nebylo jediného města či městečka, kde by nepůsobil alespoň jeden loutkářský soubor a řada úspěšných loutkářských souborů vznikla i na vesnicích. Podle dobových statistik začátkem 30. let bylo u nás zaregistrováno okolo 3000 pravidelně, tj. v sobotu a v neděli hrajících loutkářských souborů (jenom v Praze jich bylo 32). Tyto soubory byly organizovány v Loutkářském soustředění, které od svého vzniku v roce 1923 působilo jako informační a poradenské centrum. Pořádalo sjezdy, výstavy, loutkářské kursy, shromáždovalo odbornou literaturu. Soubory ovšem nemohly od Loutkářského soustředění očekávat nějakou finanční podporu, naopak samy musely na jeho činnost přispívat

členskými příspěvky. Zřizovateli, použijeme-li tohoto dnešního termínu, těchto loutkových scén, byly většinou školy nebo různé osvětové a sportovní kluby. Velký počet loutkových scén zřídily zejména sokolské jednoty. Loutkáři mohli samozřejmě počítat s jistou pomocí od svých zakladatelů, hlavně na začátku své činnosti. Byly to většinou příspěvky nebo půjčky na pořízení scény a loutek, velmi často to byl bezplatný pronájem prostor. Nicméně obecně se očekávalo, že soubor brzy dosáhne soběstačnosti a v budoucnu bude podporovat svůj „mateřský" spolek, svou školu apod. Lze uvést řadu příkladů takových vztahů. Plzeňské loutkové divadlo Feriálních osad pravidelně přispívalo na letní prázdninové pobyty chudých dětí (odtud feriální osady v jeho názvu). Loutkové divadlo Husovy knihovny v Polné zase z čistého zisku z představení financovalo nákup knih pro dětské oddělení, předchůdce dnešní pražské Jiskry Loutkové divadlo Národní jednoty severočeské v Kobylisích za první světové války podporovalo menšinovou školu v České Kamenici, školské loutkové divadlo v Ladné kupovalo pravidelně učebnice pro chudé žáky, členové loutkového divadla Radost v Břeclavi přispěli v roce 1934 do fondu pro nezaměstnané atd. Mohla bych uvést ještě řadu jiných příkladů z divadel městských i venkovských, ale omezím se již jen na citát z kroniky Sokolského divadla v Praze Libni, který mi připadá velmi výmluvný: „Kapacita hlediště, které bylo nově vybudováno speciálními lavicemi a odstupňovaným podlahovým schodištěm byla 200 diváků, hrálo se v sobotu a v neděli od 14.00 do 16.30 a první představení bylo téměř pravidelně vyprodáno. Vstupné 2 koruny, loutkářský odbor měl volnou ruku v hospodaření s tržbou a tak rozvážně, ale bez obav soustavně investoval do vybavení divadélka. Přebytky až 10 000 Kčs za sezónu odváděl odbor dobrovolně správnímu výboru jednoty".

Počet premiér jednotlivých loutkových scén byl značně rozdílný. Vyspělejší scény, zejména z větších měst, kde se diváci více obměňovali, např. pražská Umělecká výchova a Říše loutek, Loutkové divadlo Feriálních osad v Plzni, připravily za sezónu průměrně 4—8 premiér. Břeclavské loutkové divadlo Radost v 30. letech uvedlo průměrně 10 premiér ročně (ovšem v roce 1933, kdy scéna připravila neobyčejně úspěšnou inscenaci Erbenových Svatebních košil se uskutečnily pouze 3 premiéry). Loutková divadla, která neměla možnost jednotlivé inscenace častěji reprízovat, musela samozřejmě svůj repertoár více odměňovat. Vstupné nebylo a ani nemohlo být vysoké, protože se hrálo převážně pro děti. Některé loutkové scény hrály ovšem i pro dospělé. Nebyly to jenom plzeňské Feriálky. Např. Sokolské loutkové divadlo v Liberci, které mělo ve městě s většinou německých obyvatel nelehkou pozici, si získalo pověst právě úspěšným uváděním kabaretů a operet. Z kroniky tohoto divadla se můžeme dovědět, že již pár měsíců po úspěšném libereckém vystoupení K. Hašlera s revuí Pro každého něco připravili pohotoví liberečtí loutkáři revui Pro každého všechno a osm večerních představení v tomto roce 1929 navštívilo 1540 diváků. I když to samozřejmě nebyl hlavní důvod, pro který se hrálo pro dospělé, na příjmech se to projevilo.

Většina loutkových divadel začínala svou činnost na malých rodinných divadélkách, řada z nich však již v polovině 20. let si vybudovala nejen poměrně velké a technicky vybavené hlediště, ale i kulturní a pohodlné jeviště. V tomto směru se naše loutkové scény (Sokolské loutkové divadlo v Libni, pražská Říše loutek, Loutkové divadlo TJ Sokola v Přerově atd.) pro své progresívní technické vybavení staly předmětem pozorného zájmu i zahraničních loutkářů. Některé soubory si však dokázaly pro svou scénu postavit i samostatnou budovu. V roce 1920 byla „na místě darovaném obcí" postavena budova pro loutkové divadlo v Lounech. Stavební náklad 108 000 Kčs byl uhrazen vydáním 50 korunových stavebních úpisů, dary a „půjčkou u Občanské záložny, za kterou se zaručili členové loutkářského kroužku." Navzdory tomuto dluhu lounští loutkáři již začátkem 30. let přispěli na dobročinné účely částkou 36 000 Kčs. V roce 1927 si postavili budovu pro své loutkové divadlo loutkáři v Liberci a o rok později loutkáři v Jaroměři. V obou případech uhradili náklady kolem 200 000 korun částečně půjčkou, částečně sbírkami. Uvádím tyto příklady proto, abych upozornila, že do těchto finančně náročných akcí se pustili amatérští loutkáři, kteří nedostávali žádné dotace od státních institucí a jedinou jistotu měli ve své práci a ve svém odhodlání vytrvat.

Nadšení, elán a vytrvalost a k tomu možnost samostatného rozhodování o hospodaření souboru byly základními faktorí, které při určité přijatelné úrovni představení vedly i k finanční stabilitě souborů. Vcelku lze říci, že rozhodující příčinou zániku souboru byly zřídka finanční důvody. V nutných případech si loutkáři buď vypomohli sami nebo si našli místní sponzory. Zanikla především ta loutková divadla, kde se rozpadl soubor buď pro odchod vůdčích osobností nebo pro celkový nedostatek zájmu.

Je mi zcela jasné, že situace dnešních amatérských loutkářských souborů je zcela jiná. Především děti, nejčastější diváci loutkových představení, mají dnes nepoměrně širší škálu možností kulturního vyžití — znamená to, že si mohou vybírat, a proto lze těžko počítat s jistou shovívavostí, s níž byla dříve přijímána i slabší představení. Na druhé straně to soubory osvobozuje od nutnosti hrát pravidelně o sobotách a nedělích, jak to bývalo dříve zvykem a více se soustředit na samotný tvůrčí proces vzniku inscenace. Myslím proto, že v předválečné éře našeho loutkářství asi sotva najdeme konkrétní návody na řešení současných ekonomických problémů. Chtěla jsem pouze ty, kteří se příliš skepticky dívají na současný stav, vybídnout k přemýšlení.

A ještě jednu připomínku si nemohu odpustit. Brzy po válce se u nás začalo mluvit o nové organizaci našeho divadelnictví. Většina divadelníků, v tom nejlepším úmyslu prospět rozvoji divadelního umění, žádala, aby z divadla byly odstraněny všechny formy soukromého podnikání, aby se divadlo dostalo pod přímou správu státu. Nový divadelní zákon, který byl po dlouhých měsících bojů mezi komunistickými a nekomunistickými poslanci schválen Národním shromážděním jako první zákon po únorových událostech roku 1948 je smutným dokumentem nedomyšlenosti těchto snah. Československé divadelnictví se dostalo do nezvratného područí státní byrokracie a stranických ideologů, aniž by alespoň jediným paragrafem tohoto zákona byla chráněna svoboda uměleckého projevu. Byl v tomto předobraz dalšího vývoje celé naší kultury i amatérského divadelnictví, které za každou korunu více či méně štědrých státních dotací platilo ztrátou svých práv: práva rozhodovat o repertoáru, o stylu, o své tradici, o svém majetku, o svých vedoucích, ba dokonce i o jménech souborů. Vždyť shůry nic nepadalo zdarma.

Alice Dubská

LOUTKÁŘI ZVOU

Na Vaši návštěvu se těší pracovníci Muzea loutkářských kultur v Chrudimi, kteří slaví v letošním roce 20 let své činnosti. Všechny milovníky loutek a loutkového divadla zvou k návštěvě expozic a výstav. Prováděcí hodiny:

duben—květen denně v 9, 11, 13 a 15 h.
červen—srpen denně v 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16 a 17 h.
září denně v 9, 11, 13 a 15 h.
říjen—březen pondělí až pátek v 9, 11 a 13 hodin, sobota a neděle zavřeno

Hromadné výpravy je možné objednat i mimo uvedené hodiny na telefonním čísle 0455/2910.

Vstupné: duben—září dospělí 8,— Kčs, děti 4,— Kčs
říjen—březen dospělí 6,— Kčs, děti 3,— Kčs

O POHÁREK

Letošního zápasu o POHÁREK SČDO se v přerovském národním kole zúčastnily devatenácti vystoupeními všechny regiony (pražsko-středočeský 5, Východočeši, Severočeši a Severomoravané po 3, Jihomoravané a Západomoravané po 2, Jižní Čechy 1); podle kategorií to byly monology mužů 6x, žen 6x, dialogy 7x. Průběh soutěže a úroveň v kategoriích letošního ročníku nejlépe charakterizuje umístění: ze tří vedoucích míst získali muži 1x prvé a 2x druhé místo, ženy 1x druhé a 2x třetí, dialogy 1x prvé a 2x třetí místo. I v rámci kategorií i mezi nimi vzájemně toto rozdělení míst přesvědčivě vypovídá o poměru špičkových, vynikajících a výborných výkonů přehlídky. Potud řeč čísel.

Vedle osvědčených borců se v mužích jako objev zaskvěl Tomáš Komárek (Vč) z úspěšné líhně hradecké ZUŠ: projevil obdivuhodnou tvárnost i kázeň v náročně vystavěném (až vykonstruovaném) monologu horlivého aktivisty Andršta z Experimentální dvouhodinovky ve 3. B (dle předlohy Pavla Boška). Jan Hlávka (Zč) opět v roli herce a opět ve vlastní textové předloze prošel na scéně jednak chvíle přípravy na představení před líčícím stolkem, jednak něco náhodných úvah a konečně něco úryvků a parafrází z rolí: útvar jím i jinými vícekrát použitý, vděčný i zrádný zároveň. Obě druhá místa jsou značkou jistoty a kvality. Na prvé místo a zároveň na Cenu diváka zabodoval Miroslav Rada (Pha) v Čechovově Ňuchinovi (O škodlivosti tabáku). Po kdysi Zakopalově prokomponovaném výkonu beznadějně činorodého člověka s nespočtem nepatrných rekvizit a po lítostivém Sýkorovi v secesním lehce sentimentálním tónu zazářil Rada v bezprostředním kontaktu s hledištěm, s odzbrojující směsí neschopnosti a smůly a s vtipným užitím archaického českého znění textu navíc.

Dámy na obou třetích místech představily dva dramaturgické a interpretační protiklady. Ludmila Osičková (Jm) se vydala na Nicolaiovu Francescu (Voda a mýdlo) s jistotou své zkušenosti a neselhávajícího kontaktu s hledištěm. Lucie Roznětínská (Vč) v neobvyklém výběru Terezy (z Apollinairových Prsů Tiresiových) si originálně poradila s výkonem zejména jako se zážitkem viděného (pro diváka): bohatost a čitelnost její pohybové akce i kostýmně dekorační vybavení postavy mimořádně zaujaly (mluvní akce zůstala v pozadí). Marie Živná (Sč, 2. místo) si s oblíbenou uklízečkou nebožky Emmy Destinnové (Hradská, Commedia finita) poradila s vkusem a mírou a také s jistotou a zkušeností, které ostatně prokázala i v dialogu.

Kategorie dialogů byla předznamenána neobyčejně živým vystoupením dvou šumperských děvčat — předskokanů (tedy mimo soutěž) v působivě bezprostředním rozhovoru dvou teenagerů. V soutěžních výkonech jednu ze dvou třetích získala trojice Šochmanová-Jahn—Krátký (Pha) v Prévertově scénce V rodině, kterou vybudovali na napětí mezi protikladnou samozřejmostí jednání a absurdním průběhem situace. Stejně se umístily Lenka Dokonalová s Janou Procházkovou (Vč) v originálním výstupu na několikařádkový text Jamese Thurbera Milenec a jeho milá, v němž sehrály dvojrole hrocha s hrošicí a papoušice s papouškem: podobu výstupu snad přiblíží fakt, že střídavě rekvizitami a kostýmy zároveň byly — dva polštáře. Jestliže se obě vystoupení neubránila určité jednostrannosti, pak o to více všestranné divadelnosti bylo ve scéně principála Jakuba Grundle s Markétou (O. Daněk: Kulhavý mezek) v podání Kateřiny Kučerové a Petra Richtra (Zč). Byl tu plastický výraz, vzájemný kontakt, nepřetržitá souhra, vynalézavé zprostředkování citu a myšlenek. Komediantské téma vždycky snadno zažehne souznění v hledišti, ale tento ve zkouškách pečlivě vypracovaný a na jevišti poctivě odpracovaný výkon se na dramaturgickou volbu spoléhat nemusel.

Všechny výkony se probojovaly do národního kola soutěže oprávněně: díky své kvalitě a v konkurenci regionálních kol. Teprve v národní konfrontaci vyniklo, kde chybí větší kultura projevu, zvláště mluvního, kde herectví tíhne spíše ke statické charakteristice postavy, nežli k dynamickému vývoji a dramatickému průběhu situace, kde se detailu věnuje nepřiměřená plocha na úkor hlavní linie a kde naopak nepozornost k drobnostem ruší celek divákova dojmu, kde se hraje poněkud pod míru nebo kde vnější exprese dotahuje vnitřní nejistotu výkonu. O tom ostatně byla řeč na závěrečném semináři.

Důležité je jediné: po loňských příznacích krize (rozpačité dramaturgii, neurčité interpretaci, nekonturovaném tvaru) letos nebylo stopy. Zůstaly jen výkony úspěšnější a méně úspěšné v národním porovnání. Ztratil se ovšem obvyklý primát žen v početně tvrdé převaze. Letošní POHÁREK položil základ pro dobrou hereckou práci v souborech. To je také jeho smysl, proto jej vyhlašovatel — SČDO — již ve dvacátém ročníku pořádal a jeho úkol byl splněn. Také díky obětavosti, zájmu a ochotě místních pořadatelů, kulturních pracovníků i funkcionářů Svazu a dobrovolných pomocníků i konečně v neposlední řadě — sponzorů. Společná práce a všeobecně výrazné nasazení vedlo k dobrému výsledku: zasloužilý divadelník dr. Zdeněk Kokta jehož památce je soutěž jako memoriál připsána, by byl spokojen.

jh

Albeeho se nebojíme

Edward Albee byl v posledních letech na našich jevištích hostem spíše občasným — jeho hvězda u nás svítila především v 60. letech. Z her tohoto zakladatele absurdního dramatu je u nás známá především tříaktovka Kdo se bojí Virginie Woolfové (česky hráno pod názvy Kdopak by se Kafky bál a Kdopak by se vlka bál). Tato hra i jeho ostatní dramatická díla — především rané aktovky — jsou obrazem vzájemné izolace a tísně příslušníků moderní společnosti.

Režisérka Hana Ižófová nyní sáhla po Albeeho aktovkách z přelomu 50. a 60. let, Stalo se v ZOO a Americkém snu. (Poznámka jen na okraj: Edward Albee nacházel zprvu větší ocenění v cizině, než u svých nedůtklivých amerických krajanů, proto byly obě tyto aktovky vydány nejprve v Západním Berlíně, potom teprve v New Yorku, česky obě vyšly v roce 1964). Ke spolupráci přizvala čtveřici profesionálních herců: Antonii Hegerlíkovou, Slávku Hozovou, Oldřicha Víznera a Zdeňka Žáka. Inscenaci uvádí umělecká agentura ESA.

První polovina večera patří mužům — Oldřichu Víznerovi a Zdeňku Žákovi — a z toho je patrné, že je možné se dozvědět, co se stalo v zoologické zahradě. Oba herci rozehrávají řadu komických situací, vycházejících z odlišných charakterů obou postav. Zdeněk Žák je spořádaným úředníkem, puntičkářským sucharem, který na chvíli svlékl klotové rukávy, aby si odpočinul nad knihou v parku. Je slušně vychovaný, proto neodmítne druhého muže, kterého hraje trochu neurvale a trochu nesměle Oldřich Vízner,

E. Albee: Americký sen, Činoherní klub Praha, foto: P. Hanek

a rezervovaně s ním zapřede hovor. Oba herci hrají výborně, divák se nejdříve pochechtává, potom směje nahlas, ovšem v závěru mu úsměv zamrzne, tragika dopadne s plnou tíhou.

Americký sen, přestože knižně u nás vyšel téměř před třiceti lety, se dosud na našem jevišti nehrál. Oproti Stalo se v ZOO je tato aktovka bizarnější, absurdnější, krutější. Měšťáčtí rodiče — především však matka v exaltovaném podání Slávky Hozové, protože slabošský otec (Z. Žák) je zcela v jejím vleku — utýrají adoptovaného syna, protože nevyhovuje jejich představám o dokonalém dítěti (je zajímavé, že Albee sám byl adoptovaným synem divadelních podnikatelů). Rozkošně, byť poněkud samoúčelně, působí Oldřich Vízner v ženské roli sociální pracovnice.

Velmi jednoduchá, zároveň však účelná a estetická je scéna Vladimíra Všetečky: v první polovině večera strom, kolem kterého je lavička, v polovině druhého tentýž strom, pootočením o 180 stupňů změněný v část interiéru.

Režisérce Haně Ižófové se podařila inscenace, která nás okouzlí komikou, ale zároveň nás mrazí: „Takoví tedy jsme“. Bez nahlédnutí do slovníku bychom ani nepoznali, že od napsání Albeeho aktovek uplynulo více než třicet let.

Radka Prchalová

DADA a absurdní poetika stále živá

Po zhlédnutí pořadu z poezie Richarda Huelsenbecka Kdo nevidí tlusté dáble, jak si mastí ryšavé vlasy v provedení Sdruženého kabaretu Poslyš sestřičko z Hradce Králové na plzeňském Směřování kladli jsme sami sobě i souboru otázku, kde se vzala potřeba návratu k poetice dadaismu. Ač jsme se všichni během představení královsky pobavili, kardinální otázka díky odpovědím členů souboru formou dada bonmotů zůstala v podstatě nezodpovězena. I když lze teoreticky zapochybovat o smyslu rekonstruování někdejších bouřivých a svobodomyslných projevů dadaistů formou zábavného večírku poezie, nelze se podivovat touze dada rekonstruovat, neboť naše duše se nacházejí při pohledu na okolní svět ve stejném či blízkém stavu jako duše někdejších dadaistů.

Cože se to tváří tak smrtelně vážně a přitom vypadá jako parodie sama na sebe? Už Voskovec a Werich zjistili, že laureáti, jubilea, průvody a přehlídky jsou nejvděčnějšími projevy — jak oni něžně dadaismus vnímali prizmatem poetismu — hovadismu. Lze si pak ale představit čirejší dada než předávání Masarykových řádů s onou okatou důstojností prokládanou drobnými zmatky, s onou tradiční českou zamlžeností, nečitelností a rozkolísaností kritérií, podle nichž kdosi kandidáty vybíral, s onou záplavou vyznamenání, nad kterou se vznášel do uší se zařezávající leit motiv in meoóóriam... Nechci být po bitvě generálem, znehodnocení někdejších titulů národní a zasloužilý umělec jsem ještě za totality v Amatérské scéně glosoval.

Absurdní poetika nemá v zemích koruny české tak letitou tradici jako dadaismus, přesto ještě před prvními dramatickými pokusy Ionesca a Becketta začali jsme jí holdovat v takové míře, že někteří škarohlídi nazývali svoji zemi Absurdistanem. A smysl pro absurdnost situací máme dosud plně zažitý a umíme ho jaksepatří využívat. Jak jinak si vysvětlit ten neomylný cit hlasatelky České televize uvádějící na obrazovku starší český film Utrpení mladého Boháčka, že ve výčtu účinkujících opomněla uvést právě jméno Reginy Rázlové, zatímco připomněla i představitele bezvýznamnějších rolí. Je možné, že jméno hlasatelce vypadlo náhodou, ale naše zkušenost s Absurdistanem napovídá, že možná jí spíše vadilo, že otec herečky byl významným českým představitelem minulého režimu, stejně jako kdysi zase jiným vadilo, že něčí dědeček měl třeba hospodu v Kralupech.

Dadaismus i absurdní divadlo budou živé i nadále, buďme rádi, že je umíme vnímat, v tom je naše naděje. Naděje ze skepse. Nejdřív je třeba zbavit se všech navyklých stereotypů. Jsme v tom všichni až po uši.

Vladimír Gardavský

POTŘINÁCTÉ OCHOTNICKÝ SVÁTEK V POBĚŽOVICÍCH

Jedna z mála okresních přehlídek ochotnických divadelních souborů se uskutečnila v prvních třech dnech měsíce máje v Poběžovicích. S první zmínkou o tomto sympatickém chodském městečku se setkáváme roku 1359, kdy je vlastnil Zdeněk z Poběžovic a Starého Herštejna. V roce 1459 získal město i s tvrzí Dobrohost z Ronštejna. A ten v blízkosti svého zámku, který se v současné době opravuje, přivítal na svém panství ochotnické soubory z Horšovského Týna, Vysokého nad Jizerou a pochopitelně i soubor domácí. Chyběl znovu oživený soubor z blízkých Domažlic.

Režisér domácího souboru a organizační duše přehlídky Jiří Pelikán nastudoval detektivní komedii Petera Goldbergra KRYSY NA VÍKENDU. Škoda, že se poběžovičtí nedokázali vyrovnat s problémy předlohy, a tak se na jevišti více příběh vyprávěl, než aby se hrálo. Přesto výkon nestora souboru Josefa Schröpfra byl velmi přesvědčivý.

Žádné velké cíle si nekladl divadelní soubor z nedalekého Horšovského Týna, když si vybral text lehké francouzské komedie a uvedl ji s určitým šarmem a vtipem. PŘÍLIŠ POČESTNÁ ŽENA Armanda Salacroua při přenosu z velkého domácího jeviště na menší prostory v Poběžovicích zaskočila na podobnou změnu nepřipravený soubor. To se pak projevilo na celém průběhu představení. Na rozdíl od domácího souboru, kde dominovala mužská část, v této inscenaci vedly ženy, zvláště Dana Šmejkalová a Dita Žáková.

Mladá garnitura vysockého KRAKONOŠE připravila v roli hostujícího souboru přehlídkovému publiku milé překvapení. Po neúspěchu na loňském Šrámkově Písku odlehčila svůj BRAMBOROVÝ DEN Františka Brüstla a “serdce“ diváka bylo jejich.

Ceny byly rozdány, ale to myslím nebylo podstatné. Důležitější je, že přes všechny problémy a potíže doprovázející amatérské divadlo přehlídka naplnila své poslání. Pobavit diváka, který neváhal vypnout televizor a přijít.

Vlastimil Ondráček

A. Salacrou: Příliš počestná žena, DS Horšovský Týn, foto: P. Štoll

KONEC JEDNÉ AVANTGARDY?

(Týdenní přehlídka inscenací Divadla Husa na provázku, Praha 6. 4.—10. 4. 1992).

Při odchodu z jednoho představení týdenní přehlídky nejnovějších inscenací Divadla Husa na provázku, která se konala v Kulturním domě Dopravních podniků v Praze, jsem zaslechl povzdech dlouholeté obdivovatelky tohoto brněnského souboru: „Smutný konec jedné avantgardy...“ Tento jednoznačný odsudek mne překvapil a zároveň zaujal. Je možné zachovat si energii a avantgardní ambice po více než dvacet let? Je možné udržet ducha prvotního nadšení a nápadů? A ne-li: Má cenu pokračovat, jít dál? Nebo by bylo ducha důstojnější všeho nechat a věnovat se bohulibější činnosti? Anebo začít znova, jinde — jako například Miroslav Donutil nebo Iva Bittová?

Podle mého názoru jsou možné i jiné cesty. Buď stále objevovat a přijímat nové impulsy (o to se zřejmě pokoušejí v HaDivadle fúzovaném s Ochotnickým kroužkem) nebo vytvořit vlastní styl a inscenovat náročnější divadelní texty a projekty. Navenek být tedy konzervativnější, vzdát se byvších nekompromisních avantgardních snah, které jsou krásné u mladých a naivních, ale směšné u starých a moudrých, a vytvářet věci důležité a skutečně krásné. Jinými slovy dospělé. Tedy ne avantgardou, ale hloubkou tématu a profesionalitou jeho zpracování je podle mně třeba poměřovat současné Provázky.

Uspěli? Neuspěli? Daří se jim? Nedaří? Na tyto otázky týdenní přehlídka jednoznačnou odpověď nedala. Měli jsme možnost zhlédnout inscenace tří současných kmenových režisérů divadla — Petra Scherhaufera (Faustissimo, Cvičení stylu), Evy Tálské (Katynka) a Vladimíra Morávka (1980), Panna a netvor, Slavnost růží). Bohužel pro onemocnění v souboru jsme museli oželet asi nejvýznamnější současný provázkový projekt — Shakespearománie I. a II.

Největší prostor tak na přehlídce získal režisér, který svůj rukopis, svůj přístup k divadlu, svůj styl teprve hledá — Vladimír Morávek. Dvě ze tří jeho inscenací vlastně ani s Provázkem příliš nesouvisejí. Morávek je připravil s tzv. Nedětským studiem, které je již po léta jakousi školou mladých herců Divadla na provázku a jen nemnozí z nich se časem stanou řádnými členy souboru. To, co herci—neherci Dětského—Nedětského studia v Praze předvedli, příliš nepřesvědčilo o jejich touze navazovat na herecké a komediantské kvality Provázků. Dřívější Provázek vtahoval diváky do světa snů a fantazie, do světa humoru a srandy, do světa krásné poezie a velké literatury. Divák byl váben, přitahován, okouzlován a — hlavně — oslovován. Inscenace Nedětského studia 1980 a Panna a netvor byly zcela odlišné. Jako by je vytvářeli frustrovaní, bezradní, světem (a snad i sebou samými) opovrhující jedinci bez výraznější individuality, originálnějšího názoru, bez osobnosti. Diváka upoutal snad jen Mirek Trávníček v neodolatelných zrzavých vlasech, s výrazem nonšalantního ironika. Ale kdo ví. Možná právě mezi nimi se rodí něco nového, co je zatím skryté, nepojmenované, nepochopené. Postmodernismus? Zatím spíš nezpracovaná reflexe současného chaosu kolem nás. František Hrubín by asi příliš velkou radost ze své pohádky neměl. Je totiž vhodná spíš pro heavy metalové fanoušky. A propos proč měl Netvor na krku křížek? Že by satanista?

Naštěstí jsme měli možnost zhlédnout i jinou Morávkovu inscenaci — Slavnost růží, kterou připravil s regulérními herci Provázku. V osobité dramatizaci Örkényho povídky se až zázračně střetlo, vzájemně zajiskřilo a posléze spojilo Morávkovo autorské vidění s nespoutaným provázkovským herectvím. Téma smrti a banálních rituálů kolem ní v konfrontaci s cynismem a egoismem lidí dnešní doby vyprovokovalo všechny zúčastněné herce k vynikajícím výkonům. Ať již se jednalo o Alenu Ambrovou v roli umírající Anny Mikóové, Jiřího Pechu v úloze její matky (v programu uveden jako manžel?), Ivanu Hloužkovou nebo i novější herecké tváře, zvláště V. Svobodu, J. Kolaříka a I. Urbánka. Ukázalo se, a další inscenace to jen potvrdily, že Provázek má dostatek vlastní herecké mízy, která je i do budoucna zárukou živých, divácky přitažlivých inscenací.

Takové byly ostatní tři uvedené inscenace. Ať již šlo o nezávaznou hříčku Cvičení stylu v čele s opět vynikající A. Ambrovou nebo o obsahově komplikovanější Faustissimo a Katynku.

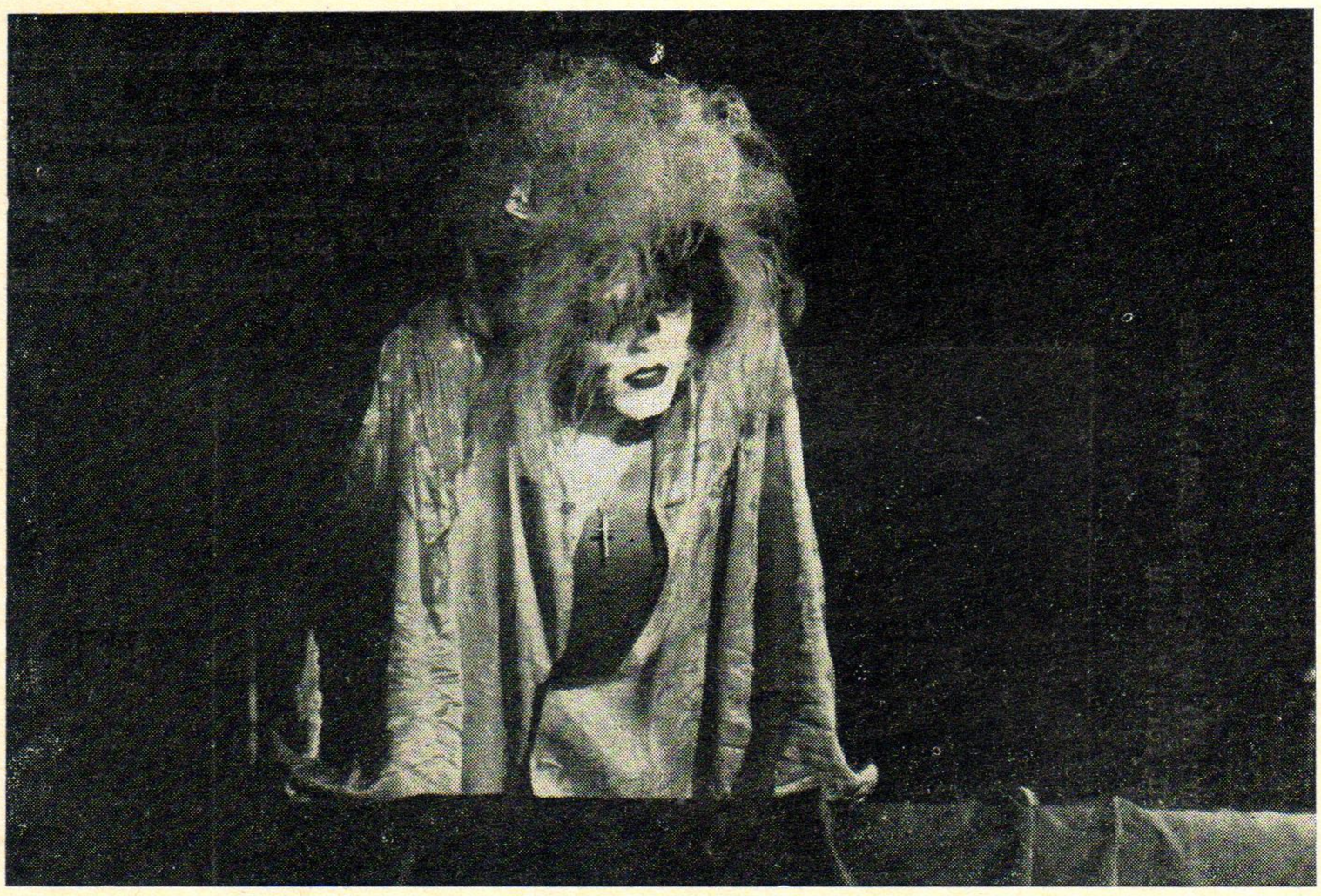
Projekt Petra Scherhaufera Faustissimo je, zdá se, velmi ambiciózní. Ukázat svět jako rejdiště směšných, hloupých, ale víceméně laskavých figurek, svět, ve kterém je vše zpotvořené — Bůh i Ďábel a v důsledku všechno stojí za... I když herecky (hrají pouze muži) živé a komediantské představení, na základní otázku neodpovídá. O čem vlastně je? Proč hrát v jednom večeru dvě zcela odlišné, na sebe nenavazující, jen velmi mlhavě se doplňující hry o Faustovi? Věřím, že prvotní idea zaktualizovat Fausta nebyla banální. K divákovi však dospěl tvar téměř bezmyšlenkový, volně propojované legrácky, nic víc. Historii osudového faustovského tématu takovéto ztriviálnění nesluší.

Obdobnou výhradu mám i vůči Kleistově Katynce z Heilbronnu v režii Evy Tálské. Převyprávění tohoto veledíla (Goethe) do podoby jarmareční písně je podle mne násilné a nevhodné. Složitý text se tomu vzpírá a představení se natahuje do přílišné délky. Jednodušší, skutečně rytířský nebo lidový příběh by dané formě vyhovoval víc. Nicméně i zde komediantské výkony — zvláště V. Javorského v roli Bedřicha z Hvězdy — úspěšně zacelovaly dramaturgické trhliny. Připočteme-li k tomu vkusnou, živě provozovanou hudbu Miloše Štědroně, nemuseli diváci odcházet nespokojeni. Po pravdě řečeno, většina z nich bouřlivě aplaudovala. Nestává se však Provázek epigonem sebe sama?

Tím se dostáváme na samý začátek naší úvahy. Teprve budoucnost ukáže, zda se Provázek roztřepí v nic anebo zda zůstane pevným.

Vladimír Hulec

F. Hrubín: Panna a netvor, Divadlo Husa na provázku, foto: I. K. Menčík



Pozvánka do divadla: F. Dürrenmatt: **Frank** Pátý, Činoherní studio Ústí n. L., **režie: M.** Schejbal, foto: B. Holomíček

ISSN 0002-6786

PNS 1125 05 PRAHA 1 POSTOV.PAUSALOVANO
AMAT SCENA 4102965
NELAMAT

Pozvánka do divadla: W. Shakespeare: Hamlet, Divadlo pod Palmovkou Praha, režie: P. Kracik, K. Halbich (Hamlet) a J. Skopeček (Hrobník), foto: P. Našic