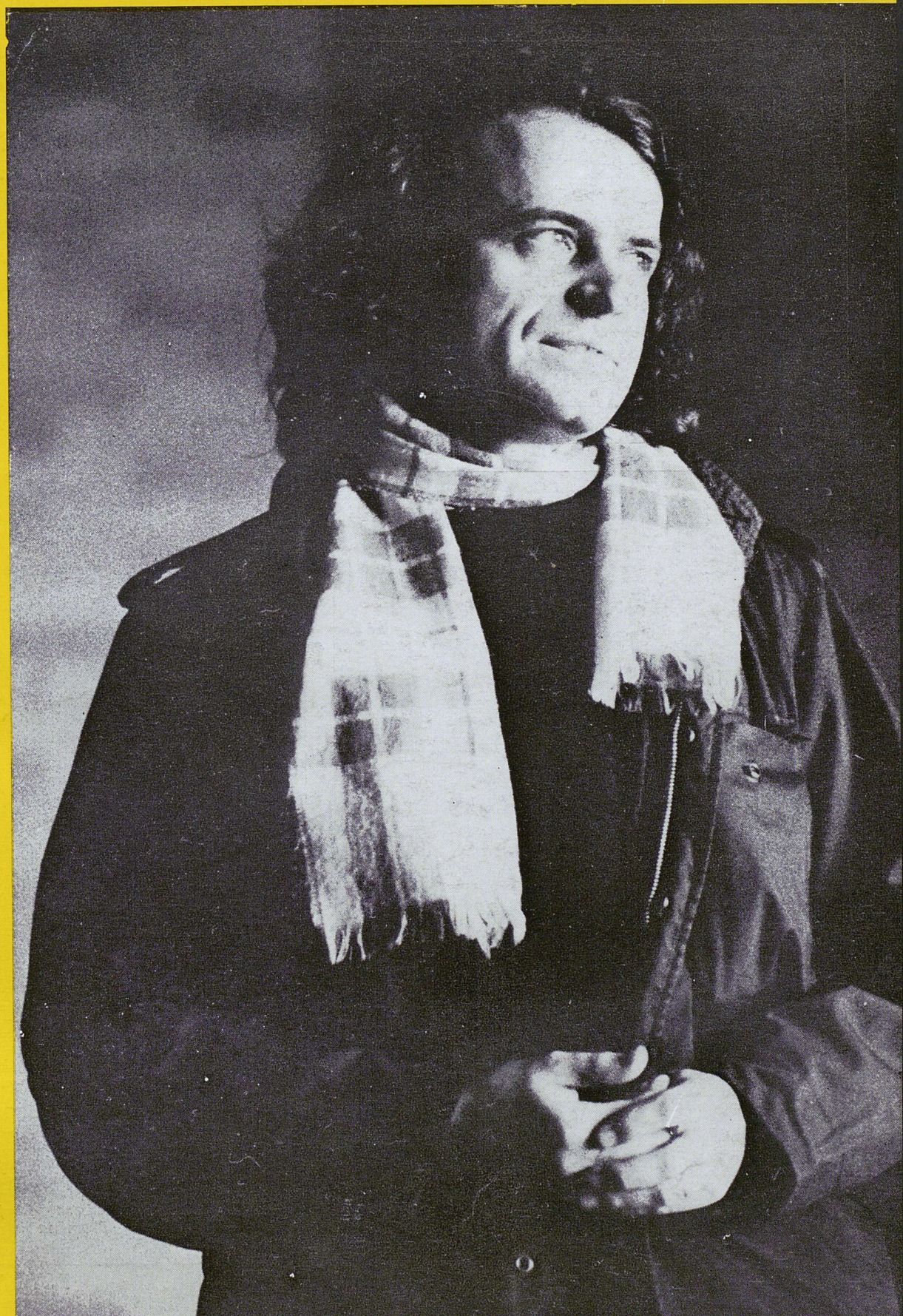
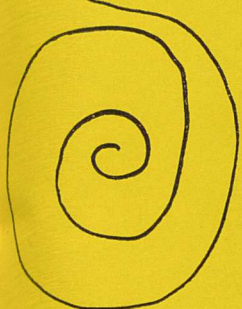


AMATÉRSKÁ CENA 3/89



Nešťastná
specifika

Znaky
autorského
divadla

CENA 4 Kčs

RAMPA '88

I. spádové kolo XV. pražské přehlídky tvorby amatérských divadelních souborů (KS RAMPA – 16. – 20. 1. 1989).

(Podrobnější zpravodajství přineseme v příštím čísle.)

FOTO PAVEL KOLBAN (2), JAROSLAV JEHLIČKA (3), JAN STREJCOVSKÝ (1,4)



1	2
3	4

1. Divadlo Kytka DKK — J. Srstka: Šoupálek křivooprstý
2. DS Máj ŮKDŽ — J. Cinkeis: Černá hodinka
3. O. Mrázek, O. Höppner: Didakticko-poetický a dadaistický večer se zpěvy
4. Jak se vám jelo — F. Kafka, P. Lébl: Přeměna

Z JEDNÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

7. ledna 1989 se v Praze konalo zasedání představenstva ÚV Svazu českých divadelních ochotníků. Hlavní náplní jednání byla příprava oslav 20. výročí vzniku této zájmové organizace. Ústředním bodem těchto oslav bude slavnostní zasedání ÚV SČDO, které se uskuteční 15. dubna. V referátu, který přednese předsedkyně Svazu dr. Stanislava Weigová, bude zhodnocena činnost organizace od jejího počátku, stanoveny hlavní cíle do budoucna a budou v něm rovněž vyjádřena zásadní stanoviska SČDO k aktuálním problémům amatérského divadla.

Jednání pléna ÚV se rovněž zúčastní delegace ÚV Svazu divadelních ochotníků Slovenska, což umožní, aby po předložené přípravě mohla být konečně podepsána dohoda o spolupráci mezi oběma sesterskými organizacemi.

Ve znamení jubilea Svazu se budou konat ještě další akce. Pohárek SČDO proběhne ve dnech 22. — 23. dubna, tentokrát v Přerově na Moravě. Porota bude pracovat ve složení: dr. S. Weigová, J. Hraše, V. Ondráček, P. Svoboda a dr. M. Kyška. Hodnotící seminář povede J. Hraše. Želeč 1989 — soutěž jednoaktových her, proběhne ve změněném termínu, tedy 26. — 28. května. Součástí přehlídky, která je nesoutěžní, a budou proto udělovány pouze individuální ceny, bude opět rozborový seminář a výstava k výročí SČDO.

(psl)

KALENDÁŘ ÚSTŘEDNÍCH AKCÍ

FESTIVALU ZUČ 1989

- **Národní přehlídka dětské recitace**
Mělník (19.—21. 5. 1989)
- **21. Kaplické divadelní léto**
(16.—23. 6. 1989)
- **32. Wolkrův Prostějov**
(21.—25. 6. 1989)
- **Dělnické mládí**
Gottwaldov (30. 6.—5. 7. 1989)
- **Šrámkova Sobotka**
(1.—8. 7. 1989)
- **38. Loutkářská Chrudim**
(6.—12. 7. 1989)
- **59. Jiráskův Hronov**
(4.—12. 8. 1989)
- **Národní divadelní dílna Šrámkova Písku**
Šumperk (18.—29. 8. 1989)
- **20. národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů**
Vysoké nad Jizerou (7.—14. 10. 1989)
- **Dospělí dětem**
Stráž pod Ralskem (24.—28. 10. 1989)
- **17. národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her**
Svitavy (6.—12. 11. 1989)
- **Pedagogická poéma**
Prachatice (listopad 1989)
- **Národní soutěž v uměleckém přednesu žen**
Praha (listopad 1989)

Obsah

- | | | |
|----|---|-----------------------------|
| 2 | NEZACELITELNÁ MEZERA
(Za Ladislavem Lhotou) | J. Císař |
| 3. | GLOSÝ K AMATÉRSKÉMU DIVADLU V NDR | L. Lázňovská |
| 4 | NEŠTASTNÁ SPECIFIKA
(XIV. pražská přehlídka tvorby pro děti a mládež) | A. Urbanová |
| 5 | STŘEDOČESKÁ DÍLNA DĚTSKÉHO DIVADLA '88 | M. Strotzer |
| 6 | POHANSKÝ ROK
(Nová inscenace Pantomimy Sl) | A. Novotná |
| 7 | HAŠKŮV ŠVEJK DLE EFB
NESTYDATÉ, ALE KRÁSNÉ | V. Gardavský |
| 8 | DVEŘE DOKORÁN
(Hra na děšť) | E. Machková
M. Husinecká |
| 10 | ZNAMY AUTORSKÉHO DIVADLA | J. Kovalčuk |
| 13 | PRŮHLEDY
(Pohronovské střipky V) | J. Císař |
| 14 | JÁ MALÉ POUPĚ...
(K pětasedmdesátinám B. Hrabala) | V. Gardavský |
| 15 | VÝBĚROVÉ PŘIBUZNOSTI
(nejen Ochotnického kroužku) | |
| 16 | DRAMATURGICKÁ DÍLNA
(Adam a Eva M. Bulgakova) | J. Kudláčková |
| 18 | DOBRODRUŽSTVÍ TVOŘENÍ
(Subjektivní zážitek a tvořivá objektivace) | J. Vostrý |
| 20 | VOICEBAND '88
(Další akce Kulturního domu ve Stodůlkách) | L. Richter |
| 22 | KAPITOLY O KOMEDIÍ
(Komédie zápletková, intriková — dokončení) | Z. Hořínek |
| 23 | DVĚ POZNÁMKY K RECITAČNÍM SOUTĚŽÍM | V. Justl |
| 24 | DILIA
VÝBĚR PRO VÁS
(J. Fairaizl, N. Tanská) | K. Fejlková |

AMATÉRSKÁ 3/89 CENA

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu
ROČNÍK 26 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 35)
Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1
Vedoucí redaktor TOMÁŠ CACH
Redaktor IVO MARKVART
Grafická úprava OTILIE STRNADOVÁ
ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23

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

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací
Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 3. 2. 1989
© PANORAMA, Praha 1989

46 027

Nezacelitelná mezera

Říká se, že každý je nahraditelný. Je to jistě pravda. Jenže — po každém také zbývá mezera, která se musí zacelit. A to jde někdy těžko, velice těžko. Obávám se, že mezeru, již po sobě zanechal v českém amatérském divadle LÁDA LHOTA, budeme zacelovat marně.

Kdybych o něm napsal, že amatérskému divadlu obětavě sloužil, že bylo jeho životem, vášní, láskou, posedlostí, rozkoší, tak to bude všechno pravda. Ale přesto tu cosi nejdůležitějšího zůstane nevyřčeno. Láďa prostě byl amatérské divadlo a amatérské divadlo byl on. Tak jako vzorec vody vyjadřuje, kolik kyslíku a vodíku se musí spojit, aby vznikla ta vzácná tekutina, bez níž by nebyl na Zemi život, tak někde v jakýchsi metafyzických a přitom zase zároveň strašně praktických slojích amatérského divadla je psáno, že bez některých lidí to prostě nejde, že oni jsou tou solí země a bude-li sůl zmařena...

Už hezkých pár let si s několika přáteli a známými na různých amatérských podnicích občas říkáme (nebo bohužel, jsme si říkali): „Je to dobré, můžeme to začít, je tu Láďa Lhota.“ Jistě — byl v tom i osten závislosti k tomu věčnému mladíkovi, který stihl všechno. Ale především — byla v tom jistota, že věci jsou na svém místě, že všechno, co se bude dít, dostává souvislosti, které se sice nedají uzavřít do usnesení, ale jsou. A musí být. Neboť s Láďou jako by vždycky a všude ožil duch amatérského divadla se vším krásným i hořkým, radostným i bolavým, se vši pokorností i hrdostí, nadějí i zoufalstvím a především nádherným vědomím, že všechno pokračuje, i když se vlastně pořád začíná znovu.

Já jsem se s Láďou potkával. Nikdy jsme se vlastně neloučili, protože jsme věděli, že zítra, pozítří se nutně někde sejdem. Pro mne — jako pro mnoho a mnoho jiných — bylo samozřejmé, že se takto s Láďou zase sejdem, prohodíme tu a onde pár nebo více slov, chvíli posedíme a budeme pokračovat v hovoru, který vlastně nikdy nekončil a nezačínal, protože to potkávání trvalo, bylo, dělo se jako věc přirozená. Ne díky mně. Díky Láďovi, díky jeho bytostnému tkvění v samé dřeni amatérského divadla, z něhož pramenila jeho spontaneita, s níž na sebe zcela přirozeně bral cokoli, co mu amatérské divadlo přineslo. Ani vlastně nevím, na kolika těch přehlídkách měl Láďa nějakou povinnost nebo jestli tam byl jen tak, protože mu velelo srdce. Občas Láďa něco prohodil, když se zdvihl a omluvil, že musí být tam a tam a to a to zařídit, s tím a s tím mluvit. Jenže — příznám se — nikdy jsem nevěděl, jestli ho tím někdo



* 3. 5. 1907 — † 20. 1. 1989

pověřil, jestli je to z moci a vůle úřední, nebo jen tak, protože jsou to nepsané zákony divadelního amatérismu, které to chtějí a Láďa je má v sobě. Je jejich nositelem — ztělesňuje je, uchovává, dává dál.

Ale ono to koneckonců bylo jedno, jestli jsem něco věděl nebo nevěděl a jestli to bylo tak nebo tak. Hlavní bylo to, že tu byl Láďa, že byl jaký byl a že v něm existovala jedna z těch nezastupitelných částic, které tvoří duch amatérského divadla. Nevím, jak byla ta částice velká, ale vím, že měla váhu ryzího zlata i zcela neopakovatelný tvar. A právě proto se bojím, že mezeru po Láďovi Lhotovi nezacelíme. Jiní ho jistě znali víc než já a byli mu blíže. My se skutečně jen potkávali. Ale snad díky tomu jsem si vždycky uvědomoval, že teď, právě teď jsem nasál cosi z toho, co Jirka Beneš nazýval „amatérskou duší“, na niž nelze zapomínat. Ta setkání už nebudou. Pro mne je mezera po Láďovi nezacelitelná.

JAN ČISÁŘ
FOTO PAVEL ŠTOLL

Lízal v Maryše bratři Mrštíků (DS Tyl Čelákovice)



Luigi v Tamborech A. Nicolaje (Nové divadlo Mělník)



Amatérské divadlo v NDR bývalo v minulosti „konzervou“ profesionálního divadla. Jednak kopírovalo tendence tohoto divadla, jednak umožňovalo uměleckou existenci těm umělcům (např. režisérům), kteří by se v profesionálním divadle neuživili. V posledních letech amatérské divadlo našich sousedů omládl a přibývá souborů, zvláště mezi mladými lidmi. Je pro ně příležitostí, jak se vytrhnout ze všedního života, navázat komunikaci se svými vrstevníky a rozvíjet osobnost člověka. Napomáhat této komunikaci je také šancí amatérského divadla i do budoucnosti.

Glosy k amatérskému divadlu v NDR

■ IV. konference lidového umění rozvíjející pro oblast ZUC usnesení sekretariátu ÚV SED z 19. 2. 1986 o úkolech v oblasti kultury a umění staví před amatérské divadlo tyto úkoly:

- rozvíjet vazby na další druhy umění,
- hledat nové formy veřejného uplatnění (např. tzv. pouliční divadlo),
- získávat mladé lidi,
- rozvíjet zábavnou funkci divadla (také ve smyslu rekreativní funkce) v souladu s dalšími společenskými funkcemi,
- prohlubovat vazbu amatérského divadla se současným společenským vývojem,
- uplatnit v práci s dětmi metodu hry.

■ Z hlediska sociálního rozvrstvení jsou nejsilnější skupinou **dělnická divadla a divadla studentská**. Příkladem práce amatérského divadelního souboru je činnost univerzitního divadla Louis Fühnberg z Lipska. Říkají si divadlo poezie, což vyplývá z faktu, že skutečně jako divadlo poezie kdysi začínali (Tucholski, Kästner, Morgenstern, Wedekind a další). Dá se říci, že byli průkopníky tohoto druhu divadla v NDR. Scénické koláže z básnických textů měly podle pamětníků dobrou úroveň. Dnes jdou poněkud jinou cestou. Mají dva soubory — činoherní a pantomimický (či spíše experimentální). Mají dva uvolněné pracovníky (umělecký vedoucí a organizační vedoucí), což je spíše výjimkou. Oba jsou placeni z prostředků Univerzity K. Marxe. Díky vyspělosti svého šedesátiletého souboru si troufnou i na velké projekty. Jejich dramaturgie má čtyři vrstvy. Prezентují hry autorů NDR, z nichž některé jsou napsány přímo pro soubor (premiéry her Volkera Brauna, dnes nejvíce uznávaného dramatika NDR). Pokoušejí se o osvětovou dramaturgi (E. Albee, rakouští dramatici). Hledají nová témata, např. člověk a civilizace, člověk a město. Pokoušejí se narušit klasické schéma jeviště a hlediště. Některé inscenace např. začínají na ulici, poté divák vstoupí dovnitř a současně se něco děje na více místech. Velmi zajímavá je skutečnost, že toto divadlo je velmi ovlivněno naším HaDivadlem a zejména osobností Arnošta Goldflama. Zvláštností je i skutečnost, že na rozdíl od řady jiných souborů pracují výhradně s vlastním režiséry, kteří jsou odchovanci souboru a jsou amatéry.

■ Nepochybně vzrušující jsou jejich pokusy o ztvárnění B. Brechta. Pantomimický projekt na motivy hry Sedm smrtelných hříchů maloměstáka nazvaný Stadtgang redukuje Brechtův text na jediné téma — vztah člověka a města. V řadě scénických obrazů s prvky pantomimy a scénického tance je toto téma

velmi naléhavě a působivě rozvíjeno černobílými figurkami s maskami na tvářích. V řadě setkání vypovídají o životě člověka ve městě, o ztrátě jeho identity, o neschopnosti vyjít tomu druhému vstříc, o lhostejnosti. B. Brecht je pro tyto mladé lidi „dofáním“, že hranice člověka jsou překročitelné, neboť si je stanovil pouze on sám a také on sám je může rozbit.

■ Mnoho symbolismu je v další inscenaci hry B. Brechta Baal. Je spíše činoherní, avšak s mnoha jinými prvky. Je to hra o potřebě člověka najít vlastní tvář, vlastní orientaci, vstát z bláta a jít jako svobodný člověk, který může a také chce rozhodovat o svém osudu. Chce provokovat, útočit na divákovy smysly, nenechává ho lhostejným. Použité prostředky jsou jednoduché, moderní a působivé. Domnívám se, že obě adaptace by určitě zaujaly i obec našich amatérských divadelníků.

■ Patrně nejsilnější skupinou jsou mezi amatérskými divadly **kabarety**. Navažují na předválečnou tradici a vyvinuly se jako samostatný druh divadla. V NDR působí kolem 600 amatérských kabaretů a řada profesionálních, z nichž tři mají evropskou pověst (Distel Berlin, Pfeffermüller Leipzig, Herkules-keule Dresden), z toho nejméně čtyři sta je aktivních. V současné době dochází k tvarové proměně kabaretu. Zatímco tradiční kabaret se skládal z rozmanitých čísel, současný kabaret má podobu kabaretního kusu s dějovým rámcem. Potřebuje kvalitní literární předlohu a schopnost interpretace na dobré umělecké úrovni. Podle slov kolegů z NDR je charakteristickým rysem dále skutečnost, že pouze neregistrované, co je špatné, ale pokouší se v umělecké zkratce dostat ke kořenům a najít příčiny určitého společenského chování a jednání lidí. Sestavením programu podle tematicky zaměřeného scénáře se dá dojít i k hlubší umělecké výpovědi. Kabaret je v NDR nazýván malou politickou — agitační formou.

■ Dobré zkušenosti mají v NDR s **kategorizací** podloženou systémem vzdělávání a metodické péče. Amatérské soubory jsou rozděleny do tří kategorií — **základní, střední a nejvyšší**. O zařazení do některé skupiny rozhodují státní orgány na návrh poradní skupiny v kraji (obdobu našeho krajského poradního sboru). Tato kategorie je každé dva roky ověřována podle uměleckých výsledků. Podle kategorií dostávají divadla finanční podporu na činnost, např. v základní kategorii je to 6 marek na člena a vystoupení. Také kvalifikovaní vedoucí (absolventi Ústřední školy pro ZUC při Ústředním domě pro kulturní práci NDR

— obdoba ÚKVČ) dostávají hodinový honorář podle kvalifikačního tarifu (až do výše 20 marek za hodinu práce).

■ V oblasti **vzdělávání** dochází k dělbě práce mezi okresem (zabezpečuje elementární studium), krajem (specializované kursy) a Ústředním domem a jeho Ústřední školou. Všechny kursy jsou realizovány podle jednotných osnov. Do Ústřední školy jsou uchazeči přijímáni na doporučení kraje a také podle výsledků v přijímacím řízení, které má podobu víkendové dílny, ověřující předpoklady a také hloubku zájmu. Kursy trvají jeden a půl roku (5× dva týdny) a po dobu výuky jsou posluchači uvolněni ze zaměstnání a je jim refundována mzda. Zaplatí školné (180 marek — platí většinou zřizovatel), většinu nákladů nese škola. Náklady jsou asi do částky 7 marek denně na jednoho posluchače. Všechny kursy mají společenskovědní základ (marxisticko-leninská filozofie, kulturní politika, estetika, psychologie, pedagogika, metodika vedení skupiny), který zabírá asi třetinu rozsahu kursu.

Ve specializované části kursu se posluchači především učí samostatně a tvořivě pracovat. V Ústřední škole se vzdělávají pouze vedoucí souborů a vedoucí umělecké profese. Jednotlivci mají příležitost zúčastnit se kursů a dílen od okresních až po ústřední. Ústřední přehlídkou jsou Arbeiterfestspiele, které se konají každé dva roky, v mezdídobě jsou dílny. Nositelé medailí jsou také odměňováni čestnými tituly vzorný a zasloužilý kolektiv ZUC.

■ Vyšší váhu než u nás přikládají v NDR **poradním sborům**. Jsou zřizovány při státních orgánech (ústřední poradní sbory při ministerstvu kultury) a metodická zařízení vykonávají funkce výkoných sekretariátů. Nově přepracovaný statut Ústředního společenství (Ústřední rady ZUC NDR) stanoví, že jeho členy jsou předsedové všech ústředních poradních sborů, zástupci společenských organizací, ústředních orgánů (ministerstvo školství, vnitra). Tuto stálou poradní a koordinační skupinu vede státní tajemník (náměstek ministra kultury). Svědčí to o tom, že nechtějí dovolit třífunkčnosti sil a prostředků. Doporučení tohoto orgánu jsou při rozhodnutích respektována.

■ V NDR bychom našli ještě mnoho zajímavého a inspirativního. Především však je třeba hledat cesty ke vzájemným kontaktům a výměnám zkušeností. Možnosti např. recipročních výměn jsou otevřeny, přesto je jen málo našich souborů využívá. Ke své i k naší společné škodě.

LENKA LÁŽŇOVSKÁ

NEŠŤASTNÁ SPECIFIKA

V listopadu loňského roku se konala XIV. pražská přehlídka tvorby pro děti a mládež amatérských divadelních souborů, pořádaná Kulturním domem hl. m. Prahy, pražským výborem SČDO, závodním klubem ROH ČKD Tatra — Smíchov a OKD Praha 6.

Zúčastnily se jí tyto soubory:

DIVADÉLKO NA PERÓNĚ (J. Pustka, T. Kraucher: Království pro šaška Vaška; J. Pustka: Jak se čerti čertili)
SUMUS (V. Čort: Kopretinka)
RYO (M. Novotný, J. Jarolím: O princí, který vyluštil křížovku)
VERVA (D. Skálová: Může za to studánka)
DIVADLO A ŽIVOT (J. Werich, Š. Vladyková: Princezna Koloběžka I.)
IKEM (D. Březinová: O bezhlavém rytíři a ohnivě ženě)
INFO (J. Samohýl: Pohádka o Oldřichu Láznickovi)
DOPRAPO (L. Leonov, V. Provazníková: Buryga)
MÁJ (J. Kvapil: Pohádka o princezně Pampelišce; O. Daněk: Zvířátka a Petrovští)
PAN DIVADLO (J. Gibek: Pohádka falešných princů)

Pro národní přehlídku ve Stráži p. Ralskem byla doporučena inscenace **Zvířátka a Petrovští** souboru **Máj ŮKDŽ Praha**.

Vracet se k představením nemá smysl — kdeže loňské sněhy jsou. Příštím historikům bude muset stačit stručné konstatování, že přehlídka mnoho radosti nepřinesla. A to nejen odborným posuzovatelům, ale ani dětem. V tomto směru se dokonce vyskytla kuriozita: představení, které dokázalo naprosto zmrazit i známou důvěřivou vstřícnost dětského obecnstva — a to je co říct.

Představení mizí, problémy zůstávají. Objevují se (na rozdíl do loňských sněhů) už po dlouhou řadu let v neměnné podobě, stále dokola a nanovo, provázeny už ustálenými slogany, stereotypním vysvětlováním, které každý jen trochu zkušenější porotce zná předem. Shrneme-li si poznatky z hodnotitelských rozhovorů, vyvstane zřetelné přiznání fakt. O divadle jako o tvorbě, o inscenaci jako o artefaktu bylo možné mluvit z dvanácti příležitostí jen třikrát po obou představeních **Maje**, jehož členové díky své uvážlivé a systematické činnosti vědí přinejmenším tolik jako jejich posuzovatelé, a po představení souboru **Doprupo**. I když jeho inscenace vzbudila řadu otázek i nesouhlas, měla tvar a řád vědomě utvářeného divadelního díla. Ze seznamu vyjmeme ještě soubor **Verva**. Jeho činnost je zaměřena především dovnitř souboru tělesně postižených a obecným kritériím se poněkud vymyká. I tak zbývají plné dvě třetiny — dvě třetiny hodnotitelských diskusí poroty se soubory se ve skutečnosti netýkaly otázek tvorby divadla, ale jen jeho **abecedy**. Těch elementárních požadavků, jimž prostě musí být vyhověno, má-li vystoupení několika okostýmovaných lidí na vyvýšené pódium tvářit v tvář ostatním, kteří přihlížejí, získat vůbec oprávnění, má-li se pojmenovat divadlem. Kdybychom na stejném stupni mluvili místo s divadelníky s klavíristy, upozorňovali bychom je nejspíš, že si ze všeho nejdříve musí najít pro každý takt skladby nejhodnější prstoklad bez ohledu na to, chystají-li se na Měsíční sonátu nebo Dětské etudy. Ovšem představa, že bychom na tento objev upozorňovali klavíristu až po



DS Máj ŮKDŽ Praha — O. Daněk: Zvířátka a Petrovští

veřejném vystoupení, je absurdní. V divadle pro děti je to naopak jev běžný.

Přehlídky se účastnily soubory vůbec začínající s divadlem pro děti či začínající v nějakém novém seskupení, ale i soubory, od nichž už jsme viděli představení pro dospělé. Ať už dopadla jakkoli, povědomí o existenci divadelní abecedy jasně prokazovala. Náš problém není jen v neustálé protahovaném a obnovovaném začátečnictví. Mnohem horší je náš letitý a jak se zdá zatím nevykořenitelný omyl, který spočívá v přesvědčení, že divadlo dospělých pro děti divadlem v plném smyslu vlastně není a ani být nemůže, že se pohybuje mimo běžné normy a kritéria, že podléhá jakýmsi jiným zákonům. Nikdo sice neví jakým, ale každý ví, že jsou „specifické“.

Odtud pak vycházejí všechny další pohromy. Je to především až neuvěřitelná tolerance k dramaturgickému materiálu, který je k dispozici v DILIA, nebo který vzniká přímo v souborech. Odpouští se mu všechno: nedostatek nosné dramatické situace, nepřítomnost konfliktu, zmateční fabule, nemotivované jednání, přehmaty logiky, nekonečná mnohomluvnost, banalita myšlení i citová prázdnota. Jsem přesvědčen, že ve chvíli, kdy jen trochu schopní amatérští herci začnou s podobným textem pracovat a situace a charakter se jim pod rukama rozplývají v nicotu, musí pocítit, že tu něco není v pořádku. Ale přemohou se — protože kdoví, jestli právě tohle není ta záhadná specifika. Abeceda činnosti dramaturgické zůstává nadále písmem tajným.

Většina představení na přehlídce nebyla také v pravém slova smyslu režírovaná. Prostý fakt, že třeba soubor nikoho se zárodkem režiséřského talentu ve svém středu nemá, a musí se proto spokojit jen s organizátorem, s někým, kdo jakž takž uspořádá zmatek příhodů, odchodů a pohybu po scéně, zajistí fungování rekvizit a světel, tento fakt sám o sobě tak strašný není. Ale hrozné je zřejmě vžitě přesvědčení, že představení pro děti také nikoho jiného než organizátora aranžmá **nepo-**

třebuje. Podněcování herecké schopnosti čist mezi řádky a zveřejnit nevyslovené, starost o jednotný styl a celistvý tvar inscenace, o vyzdvížení hlavního tématu, o rozlišení prvního a druhého plánu, o dovtváření a zmnožování textu a scénické ozvláštnění situací — tedy ostatní písmenka abecedy moderní režie už jako by se divadla pro děti netýkala. Soudím tak z představení souborů, které hrají nebo chtějí hrát také pro dospělé, takže není dost dobře možné, aby tuto samozřejmou „náplň práce“ režiséra neznaly. Proč se tedy alespoň nepokusí uplatnit je v představeních určených dětem? Zřejmě z obavy, aby nenarušila „specifiku“. Jsou ovšem i soubory, které se o tuto pomyslnou specifikou přímo opírají. Nejčastější věta, kterou od nich slyšíme po beztvářích a a bezradných inscenacích, zní: „Pro dospělé si netroufnem, my jen tak pro ty děti...“. Tahle skromnost věru nedojímá a mimochodem potvrzuje, jak hluboce deformovaná je vžitá představa o divadle pro děti. Těm, kdo se tak omlouvají, totiž ani na mysl nepřijde, že už si vlastně troufli na to hlavní, troufli si na **divadlo** a to je prostě **nedělitelné**. Prkna jevíše vždycky znamenají svět, ať už v hledišti sedí kdokoli. A objevování a ztvárnění tohoto světa má své nepřekročitelné zákony.

Jedinečná skutečná specifika divadla pro děti je volba takové látky, která obsahuje téma dostupné dětskému rozumu, zkušenosti a představitivosti. A dál už není specifického nic, k dispozici jsou všechny výrazové prostředky současného divadla, celý prostor pro tvorbu naprosto totožný s prostorem divadla „dospělého“.

Jen tehdy, jestliže si tvořiví amatérští divadelníci tuto pravdu naplno uvědomí a vědomě se vyzbrojí tak, aby se podle ní mohli zařídit, můžeme se s divadlem pro děti hnout kupředu. Pražská přehlídka jako celek ukázala, že zatím se tak nestalo. Strašidlo „specifiky“ obchází dál.

ALENA URBANOVÁ
FOTO PAVEL STOLL

V pořadí již čtvrtý ročník středočeské krajské dílny dětského divadla byl obelán již tolika soubory, že je nebylo možné všechny přijmout a zařadit jejich vystoupení do programu dílny. Přesněji řečeno: první návrh programu vyloučil zařazení několika souborů. Jak se však někdy stává, první návrh dozná do realizace akce nemalých změn. I stalo se, že změn bylo více než zdrávo, a to vlivem infekčních a jiných závažných onemocnění v dětských divadelních kolektivech. Došlo dokonce k situaci, kdy díky

množství onemocnění vypadl bezmála tříhodinový program, a jak jinak než v hodině téměř dvanácté. Díky pohotovosti organizátorů, pochopení vedoucích souborů Libuše Hanibalové a Mirka Slavíka a jejich svěřenců se podařilo výpadek v programu zacepat. A tak mohla být krajská dílna dětského divadla v Mnichově Hradišti ve dnech 18.—20. listopadu 1988 uskutečněna v zamýšleném rozsahu a programové struktuře.

Středočeská dílna dětského divadla '88

● Osvědčená programová skladba minulých ročníků byla zachována i tentokrát. Páteční večer, končící krátce před půlnocí, byl věnován tematicky zaměřenému praktickému semináři, jehož hlavním lektorem byl František Zborník, jeho pomocníky Jaroslav Kodeš a Radka Zborníková. Seminář, kterého se zúčastnila třicítka dospělých účastníků dílny, byl věnován divadelní režii. Navazoval na výukovou část předchozího ročníku dílny, která se zabývala rovněž režii, a sice jedním z jejích základních stavebních kamenů — dramatické situací a její stavbě. Předmětem zájmu seminářistů byla po roce jedna z otázek divadelní režie: práce s jevištním prostorem — tvorba mizanscény. Toto seminární téma se nevyčerpalo nabytím základních poznatků, jejich praktickým ověřením na zadané dramatické situaci a analýzou jednotlivých řešení, které seminariisté vytvořili v pátečním semináři. Tímto tématem byly nahlíženy i všechny inscenace a ukázky z rozpracovaných inscenací, které byly na dílně předvedeny, takže zvolené téma semináře prolulo celým programem dílny.

● V sobotním programovém bloku vystoupilo celkem 9 dětských kolektivů. Soubor LŠU z Benátek n. Jiz., vedený Martou Filipcovou, zahájil ukázkou z rozpracované inscenace, vycházející z textu Františka Hrubína a nazvané Sněhurka a parta trpaslíků. Dana Říhová, vedoucí hostivického Hostivítu, představila nově vytvořený kolektiv při OKD v Praze 5 v ukázce metod práce, na niž organicky navázala částí rozpracované inscenace O králi Estmerovi, vznikající na textovém základě skotské lidové romance. Domácí soubor Radost SKP z Mnichova Hradiště, vedený Danou Ho-

molkovou, předvedl ukázkou z připravované inscenace hry Jordana Radičkova Železný kluk. Dětský divadelní soubor Klubového zařízení MNV z Dolních Kralovic, jehož vedoucí je Ludmila Drozdová, sehrál jednu epizodu ze hry Jaromíra Sypala S nápadů za pády. Vlasta Krautmanová, učitelka LŠU v Brandýse n. Lab., připravila se svými svěřenci ukázkou z vlastní dramatizace známé knižky Astrid Lindgrenové Pipi Dlouhá punčocha. Soubor LŠU Mělník, vedený Jiřinou Lhotskou, uvedl část z připravovaného jevištního zpracování pohádky Jana Wericha Královna Koloběžka I. Libuše Hanibalová spolu se svými žáky z LŠU v Mladé Boleslavi předvedla metodickou ukázkou, která byla průřezem činnosti kolektivu v jedné schůzce. Dětský dramatický kroužek ZŠ Lysá n. Lab. vystoupil v inscenaci Perníkové pohádky, jejíž autorkou je Věra Marková, vedoucí kroužku. Známý soubor Hudradlo z jihočeské Zlivi uzavřel sobotní programový blok inspirativním představením hry Terka, vzniklé v kolektivní práci souboru, vedeného Mirkem Slavíkem. Představení předznamenal záznam filmového týdeníku, věnovaného dramatické výchově, pořízený ve spolupráci se souborem Hudradlo.

● Uvedené ukázky a inscenace prostrídalo tzv. povídání o viděném. Toto povídání bylo otevřenou diskusí k jednotlivým vystoupením. Sledovalo jednak seminární téma dílny, ale i širší spektrum otázek práce dětského divadelního kolektivu. Pořízení videozáznamů představení a ukázek souborů umožnilo poprvé využití videotechniky jako pomůcky při analýze viděného. Povídání se uskutečnilo ve velice příjemné dělné atmosféře, za aktivní účasti všech seminariistů. Charakteristickou pro něj byla

otevřenost, upřímnost, porozumění a úcta k práci druhých. Kež by tyto charakteristiky zdobily všechna podobná setkání amatérských divadelníků.

● Sobotní programová skladba se opakovala, byť v daleko menším rozsahu, v neděli dopoledne. Seminariisté zhlédli a pod vedením lektorů si povídali o představení Pionýrského divadelního souboru při DS Tyl OB z Bakova n. Jiz., vedeného Václavem Pěnkavou. Soubor uvedl hru J. Wericha Moře, strýčku, proč je slané? Posledním představením dílny byla hra Milady Mašátové (v úpravě vedoucí souboru Bohumily Markové) Modré království, s kterou vystoupil dětský recitačně dramatický soubor ZŠ Slapy.

● Je potěšitelné, že všechna vystoupení souborů svědčila o tom, že vedoucí, stojící v jejich čele, volili přiměřeně věku dětí témata a textové předlohy, svědčila (s výjimkou dolnokralovického vystoupení) o snaze vedoucích budovat schopnosti a dovednosti dětí metodami moderního chápání dětského divadla, svědčila navíc i o tom, že většína vedoucích má předpoklady i schopnosti pro úspěšnou realizaci uceleného jevištního tvaru. Kromě Terky zlivského Hudradla, jejíž téma i textová předloha jsou vpravdě kolektivním dílem dětského souboru samého, zaujal zvláště kolektiv LŠU Mělník svou ukázkou z připravované Královny Koloběžky I. pro schopnost výrazného a nápaditého jevištního ztvárnění zvolené látky a neobvyklou míru divadelní imaginace. Nicméně, pro dílnu byla přínosem každá inscenace či ukázka.

● Dílnu zakončilo obvyklé „resumování“, v němž byly zobecněny a shrnuty poznatky, které umožnila vystoupení souborů. Prostor v něm měly úvahy o tematickém zaměření dalších pracovních setkání vedoucích dětských divadelních kolektivů a připomínky k organizaci dílny. Seminariisté byli podrobněji informováni o připravovaném kursu lidové konzervatoře SKKS pro vedoucí dětských divadelních kolektivů a o znovuoobnově krajské přehlídky, která bude od dubna 1989 další pravidelnou možností soustředěné konfrontace výsledků práce a platformou vzdělávání. Poděkováním souborům, dělnému kolektivu seminariistů, lektorům a organizátorům byla ukončena 4. krajská dílna dětského divadla. Její účastníci se z Mnichova Hradiště rozjížděli s uspokojivým pocitem účelně stráveného víkendu, obohaceni o nové zkušenosti a poznatky, zvláště však s pocitem vděku za již pojmenovanou atmosféru otevřenosti, upřímnosti, porozumění a úcty k práci druhých, která k dílně v Mnichově Hradišti patří již od prvního ročníku. Ten poslední však touto atmosférou dýchal naplno.

MILAN STROTZER

Dětský divadelní soubor OKD Praha 5 — O králi Estmerovi



Pohanský rok

Autor: Paul Katzmányi; režie a choreografie: Jindřich Zemánek; hudba: Radim Hladík; scéna: ing. arch. Jan Konečný, CSc.; kostýmy: Zoja Mikotová, Alice Lašková; světla: Milan Kořínek; zvuk: Antonín Křištof; odborný poradce: dr. Zdeněk Váňa, CSc.; dále spolupracovali: Kaj Kostelník, Jan Kratochvíl, Václav Kuropata, David Koller. Premiéra 17. 11. 1988 v divadle Večerní Brno.



Ve srovnání s ostatními pantomimickými představeními X. MFPS v Brně je hra **Pohanský rok** s tematickým návratem do doby života pohanských Slovanů bez konkurence nejlepší, což potvrdila hlavní cena v kategorii skupin a cena J. G. Debura. Ohlédněme se ale také za celkový dramaturgický plán **Pantomimy SI** (čtenářům byl přiblížen v AS 4/88 v článku „Neobvyklé téma v pantomimě“ jejich pantomimický triptych) — a nejsme překvapeni. Výběr námětů se stále ubírá cestou historie lidstva. V mnoha aspektech se soubor představil divákům nově, v mnoha dalších nevybočil ze své obvyklé úrovně.

K dobré kvalitě inscenace bezpochyby přispěla výrazná časová mnohorozměrnost jediného okamžiku i celých padesáti minut, ve kterých plynula práce herců na scéně. Vedle času reálného, naplněného pro diváky dramatickým dějem (času uskutečněného divadelního prožitku), byl ztvárněn čas myšlený, čas dramatického děje hry, v němž se střídaly charakteristiky časů jednotlivých ročních období (jara, léta, podzimu, zimy a nového jara). Relativně nejmenší časovou plochu zaujímaly časy zpřítomněné jednotlivými postavami (subjektivní čas) v plynoucím čase pohanské-

ho roku (např. mládí, stáří, narozené dítě, smrt, láska). Poslední časový rozměr záměrně symbolizoval obraz věčného poutníka časem. Na forbině v „lodi času“ sedí veslař a s neúnavnou přesností udržuje tempo času a zároveň ho odměřuje.

Za použití všech scénických prostředků (pohybový projev herců, sladěné kostýmy, světla, zvuk, částečně i kulisy) je tedy čas této hry rozložen do celého prostoru scény.

Komponovaná hudba Radima Hladíka je již tradičně vynikající kvality, navíc vstřícná tématu hry i potřebám mimů na jevišti. Spoluvtváří atmosféru myšleného času (jednoduché, čisté přírodní zvuky) a příznačnou poezii každého ročního období. Přitom respektuje všechny fyziologické zvláštnosti neslyšících mimů, tzn. je zkomponována tak, aby převažovaly hluboké tóny, které mohou neslyšící herci vnímat hrudní kosti a chodidla. Ani v jediném okamžiku nepodlehli tvůrce hudby ve větší míře některému z nároků na něho kladených. Dokázal vytvořit bohatý rytmický tvůrčí prostor pro režiséra i choreografa, který (zde v jedné osobě) vytváří zdání naprostého souzvuku hudby a pohybu, což není u neslyšících herců reálné.

Dramatickým vrcholem představení je scéna podzimní slavnosti (snad i nejkrásnější část hudební) — téměř taneční pasáž v pětidobém rytmu jakéhosi rituálu. Rytmu, který vychází zevnitř těla, je prožit, proletí těly tanečníků do trhavých pohybů rukou a nohou. Výraz obličejů interpretů nese stopy hlubokého, až orgastického prožitku. Pohybový výjev choreograficky přesně respektuje myšlený čas pohanských Slovanů.

Naprostě novým inscenačním prostředkem (i obecně divadelním) byl „zvukový experiment“, zdá se, že ojedinělý a nereprodukovatelný, neboť jeho zdrojem jsou sami herci. Režisér ho postavil na zvláštním, špatně artikulovaném, vlastně jen dvojslabičném zvukovém projevu neslyšících. Několikrát a velmi expresivně byl tento zvuk začleněn do kontextu děje i času. Nebylo by již třeba dalších upřesňujících prostředků, aby skupinově vyřazené animalistické zvuky „mr, mr“ nebo „more-na“ nebo jen skřek úzkosti jedince vyvolaly naturalisticky dokonalou iluzi primitivismu pohanství, převahy živočišného v jednání a chování těchto lidí. Zdaří-li se tento experiment rozvinout i do budoucnosti, můžeme se zřejmě zformovat nový vyjadřovací prostředek pantomimy vlastní jen společenství neslyšících mimů.

Po rytmickém i myšlenkovém vyvrcholení inscenace — v ději podzimní obžerské a orgastické slavnosti (tady divák cítí naplnění příběhem i obrazem) — se postaví děje znovu zpomalí, aby dokončily charakteristiku posledního období roku (zimu a nové jaro), aby dořekly i příběh o tlupě, která předává šat zemřelého vladyky do rukou mladého člena kmene. Tato symbolika snad byla zbytečná. Navíc je pro ni vytvořen nepřiměřeně dlouhý časový prostor, takže sama o sobě nevyniká, ale rozplývá se v umělé zpomaleném čase děje.

V projevu starších herců souboru se objevily manýristické návyky individuálního pohybového rejstříku pouze přenesené do nové role (např. mladá matka běhá na scéně stejně jako v roli Kolomby v *Ideální společnosti*).

Použité inscenační prostředky jsou po režijní stránce ve zdánlivě shodě s ideovým záměrem hry. Zdá se mi jen, že realizace scény, která je výrazem bohaté tvůrčí invence zkušeného brněnského architekta Jana Konečného, mohla být ještě prostší, bez kulisy, jež „nehrály“ (křoví, zdvojené totémy). Prostor přeplněný centrální dřevěnou konstrukcí ještě více těžkne a mohutní vedle prostých a jednoduchých kostýmů a dalších prostředků.

Pohanský rok (pět ročních období) **Pantomimy SI** tedy pokračuje v dramatické koncepci nastolené již triptychem *Ideální společnost*, *Struktura hmoty*, *Dynamické systémy*. Soubor pro sebe objevil nové jevištní prostředky, ale od svého standardu námětového i kvality ostatních složek se neodklonil. Již jsme si zvykli na to, že jsou dobří a výborně reprezentují československou amatérskou pantomimu ve světě — ale neohroží tu nebezpečí, že by tento sedmiletý standard mohl také zestárnout?

ANNA NOVOTNÁ

FOTO JOSEF KRATOCHVÍL

HAŠKŮV ŠVEJK DLE EFB

Haškovy Osudy dobrého vojáka Švejka jsou s Fučíkovou Reportáží psanou na oprátce nepřekladanější českou knihou. A asi ne méně než kolik existuje překladů, existuje i výkladů Haškova hrdiny od malého českého člověka až po génia, od blba úředně uznaného až po blba skutečného, od mlukvy pivního charakteru až po nejčudnější postavu české literatury.

Divadlo Propadlo, soubor DK ROH Skoda v Plzni, si z velkého množství stávajících dramatizací vybralo přetlumočení E. F. Buriana. Burian na sklonku sezóny 1934 až 1935 navázal ideově na svoji předcházející *Vojnu* a spíše než příběh prozíravého chlapíka, který prohlédl zvěšlost rakousko-uherského mocnářství, inscenoval varování před nebezpečím nové války. Odtud to vážné uchopení Haškovy předlohy. Tímto směrem Burian Haškův román i domýšlí a obklopuje Švejka oproti románu dalšími postavami prostých lidí, na které válka těžce doléhá. Dobové ohlasy hovoří o scénách mistrovsky komponovaných v ironickém humoru, které prolínají výjevy jakoby přímo obtěžkané nevyslovitelným smutkem. Švejk v Burianově pojetí není drhnoucím kolečkem v nesmyslném soustrojí tehdejší střední Evropy, není ani geniálním blbcem dovádějícím válečnou činnost ad absurdum, je spíše prostým a upřímným lidovým hrdinou, který se dostává do rozporu s aparátem vojenské a policejní mašinerie. O někdejší rezonanci Burianovy inscenace s publikem svědčí mimo jiné Švejkův závěrečný výkřik „Votlové, nestřílejte, vždyť jsou tu lidi!“, který natolik zlidověl, že se jeho autorství dnes často omylem připisuje Jaroslavu Haškovi.

Poučený režisér Štěpán Marovič komponoval svoji inscenaci burianovsky mezi ironií (scény na komisařství, u soudu, u soudních lékařů ap.) a smutkem (např. cesta na frontu či scéna v zákopech); neškodil by ovšem ještě větší rozkmit v ladění.

Některé scény o premiéře však, bohužel, určitější atmosféru postrádaly a působily nevýrazně (např. úvodní hospodská scéna). Režisér navíc rezignoval na uplatnění další Burianovy metody, kterou on sám ne zcela přesně nazýval metodou „rozbíjení reality“ a kterou si osvojoval právě v období, kdy inscenoval Švejka. EFB se v té době už odklání od inscenačního stylu devětsílské avantgardy, ačkoli i nadále odmítal realistickou vyjadřovací konvenci. Do umělé inscenační kompozice, ve které se jednotlivé jevištní objekty měnily v metafory, začínal Burian stále častěji montovat realistické detaily a scény, které v ní měly fungovat jako jakési výseče skutečnosti, jež měly u diváka navodit iluzi životní reality, ale měly často zcizující význam a znemožňovaly, aby se divák do jevištního dění vciťoval jako do hodnověrného obrazu skutečnosti. Při inscenování Švejka Burian v co možná největší míře usiloval podat věrohodný obraz životního dění. (Jako nepamětník čerpám informace z dostupné literatury a vážně zájemce o hlubší rozbor odkazuji na studie B. Srby **E. F. Burian a jeho program poetického divadla**, A. Scherla **E. F. Burian divadelník (1923–1941)** a J. Kladiy **E. F. Burian**.)

To, že režisér Š. Marovič nepracoval důsledně s jevištní metaforou, ale soustředil se především na vykreslení obrázků ja-

koby ilustrujících všeobecně známou předlohu, ať už zacílených ironicky, satiricky či nostalgicky, inscenaci neprospělo.

Burianova dramatizace s ozvláštněním počítá, je pouze nahozená, nedává předpoklady pro hlubší propracování jednotlivých postav a jejich vzájemných vztahů hereckou interpretací, řada postav v hromadných obrazech významově splývá, a tak bez onoho rozkmitu mezi jevištní metaforou a životní realitou začíná inscenace záhy působit monotónně.

Kvalitní herecký kádr divadla Propadlo neměl tentokrát moc co hrát. Jen některé postavy se z celku úspěšně a výrazně vydělovaly, nejzdařileji Bretschneider (M. Urban), Katz (J. Drápal), Chodounský (J. Pezl) a dr. Grünstein (M. Mourek). V roli Švejka hostuje v Propadle Jaroslav Heyduk. Tento dlouholetý režisér a herec DJKT v Plzni, který se s kolektivem přátelů, může být souboru v budoucnosti ještě nejednou prospěšný, a to nejen jako hostující herec — stejně cenná může být i jeho pomoc metodická a režijní. V tomto případě však měl režisér asi osvědčit více odvahy a obsadit titulní roli, alespoň na alternativu, některým ze zkušených členů souboru střední generace, kterému by byl aktivní Burianův Švejk věkově bližší.

Přes všechny výhrady, které jsem na hlavě inscenátorů snesl, si myslím, že pokus o oživení Burianova Švejka má svůj význam. Jistě by stálo za to oprášit čas od času nejednu Burianovu úpravu, k přesvědčivějším inscenačním výsledkům však zřejmě povede jen důslednější respektování jeho poetiky.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ



Nestydaté, ale krásné

Po oslavách svého desetiletí vykročilo divadlo **Cylindr** při OKVS Brno III do nové sezóny premiérou **Snídaň v trávě aneb Nestydaté, ale krásné**.

Představení, které je společným projektem Cylindru se souborem historických nástrojů TIBIA, je inspirováno stejnojmenným obrazem Moneta. Vše je sestaveno z hudby 13.–17. století a galantní francouzské poezie. Bohatou scénu a dobově oděné aktéry doplňují nápadité a vkusné batiky S. Vašinové. Výběr a nácvik hudby se zpěvy obstaral P. Vašina, režii celého představení P. Vašíček. Přes některé dílčí nepřesnosti je výsledný dojem z představení příjemný. (V)



Za osmnáct let pravidelného pořádání soutěží a národních přehlídek dětského přednesu (nejdříve ve Svitavách, pak v Příbrami a nyní už řadu let v Mělníku) se nejen zvýšila úroveň dětských recitačních souborů, ale hlavně se nečekanou měrou tato činnost diferencovala jak v jevištním výrazu, tak také v dramaturgii. Nechme pro tuto chvíli stranou otázku, nakolik je plně využívána dětská i ostatní poezie, nakolik próza, i otázku, zda atraktivní novinky nepřitahují vedoucí dětských recitačních souborů až příliš, zda se na některé hodnoty starší pět či více let nezapomíná ke škodě věci. Ani to by u Hry na dešť nebylo od tématu, protože znovuobjevit Zdeňka Kriebla patří v oblasti dětského přednesu k dramatickým činům. Podívejme se však spíše na různorodost tvaru scénářů, neboť i v tomto ohledu jsou v literárně dramatických činnostech s dětmi dveře otevřeny nejrozličnějším podnětům, objevům a přínosům.

Před léty, v době počátků soutěží a národních přehlídek, jednoznačně dominovalo **pásmo**, tj. volný sled veršů, méně často próz, či jejich kombinace, spojené společným námětem. Často to bývalo pásmo veršů k některé společenské události, k výročí, sestavované většinou na popud, ba i na striktní požadavek „shora“. Taková pásma pak ve snaze vyhovět požadavku co nejzřetelněji pracovala i s různými „spojovými“, tj. dopsanými texty, které důkladně vysvětlovaly to, co by se mohlo zdát v poezii ne dost „polopatě“ sdělené. Tu a tam se takový slepenec „probovoval“ až na národní přehlídku, častěji se tu však ocitala pásma založená buď na díle jednoho autora, anebo skupiny po duchu si blízkých autorů, či na základě společného námětu z přírody, z dětského života. Trpělivá metodická práce poroty a lektorů i úsilí kulturní komise České ÚR PO SSM vykonaly své a dětský svět, dětská radost se čím dál tím více stávaly leitmotivem pásem. Čím dál tím výrazněji se však začaly uplatňovat i náročnější, pracnější typy kompozic. Objevily se pořady, které sice mají podobnou či skoro shodnou literární skladbu, ale už ve své koncepci počítají i s jevištními prostředky jako s prostředkem povyšujícím sdělení textu, jako se scénickou metaforou, která dovoluje pořadem vyslovit víc, než je zakotveno jen v předloze. Kompozici v nich většinou nespojuje už jen společný námět, látka, ale téma, hlavní myšlenka, stanovisko. V těchto případech můžeme mluvit o scénickém pásmu. Vedle toho se objevily i pořady založené na jedné obsáhlejší (většinou epické) skladbě, mnohé užívající výrazně divadelních postupů a ocitající se na pomezí přednesu a divadla. A konečně i montáže nebo koláže textů různorodých, vytvářejících nový význam kontrastem, a to buď kontrastem textů vzájemně, nebo textů s výrazovými prostředky. K těmto náročnější a složitější komponovaným pořadům patřila na Mělníku 88 **Hra na dešť**, kterou s žáky literárně dramatického oboru LŠU v Písku připravila **MARIE HUSINECKÁ**. Kontrast běžné představy deště s hravými verši, zpěvností celé montáže i s pestrou barevností rekvizit a oblečení přednášečů nesly ono téma, o němž dále píše autorka pořadu.

Otiskujeme zde celý text montáže s nejnужněšími scénickými poznámkami.

EVA MACHKOVÁ

Na scéně stojí věšák (pan Děšť). Nahoře má rozevřený duhový deštník, z něhož visí světle modré, růžové a žluté pentle (stejně, jaké se pak použijí při „Dešti — prodavači“) i stuhy širší (použijí se pak při zobrazení duhy, kterou děti podbíhají). Na věšáku dále visí nafukovací balónky různých barev, které děti vyhazují do výšky při písni „Duhový moste...“. Na spodní části věšáku jsou položeny dvě sukně, které si dívky oblékají na „Dešť — sklenář“. To vše, i se smotanou duhou stuh, přináší s textem „když přijde dešť“ dopředu. Když dozní „...mokrou píseň toulavou“, odnáší věšák opět dozadu k horizontu, aby byl hrací prostor volný, a berou si z něho to, co potřebují na jednotlivé obrazy.

Účinkuje 7 děvčát a 1 chlapec ve věku 12 — 14 let. Oblečení — šortky a trička.

Když přijde dešť —
dešť

tak prší
Nám se domů nechce
Plno kapek šumí tiše nad hlavou
Vytukávají si lehce
mokrou píseň toulavou

Doprovod na kytaru

Děšť!

Je to bubeník?

Je to bubeník!

(Pohyb — voiceband) Bubnuje drobounkými paličkami na bubínky kaluží. Paličky se jen kmitají. Bubnuje na výkladní skříň a na kapoty aut, až se prší. Na deštníky a na širáky muchomůrek. Bubnuje na velikánské ucho lopuchu a žabky začínají skákat. Bubnuje na vše, na vše, nač přijde. Na plech bubnuje, na plech bubnuje nejraději. Žádný hráč jazzu nedokáže tak rychle a podivuhodné rytmy!

Je to sklenář?

Je to sklenář!

Má hrkavou káru

Zasklí kdekou kaluž

Zasklí i to, co se nezasklívá

Když skončí svou práci

zanechá za sebou skleněné město

Opatrně!

Pozor na zrcadla!

Stojí v nich na hlavě skleněné město!

Rolníčka cinká mezi tulipány

Z okapů střeš ve šňůrách padají perly, záblesk a jas

(Kánon a pohyb)

Opatrně! Pozor na zrcadla!

V zrcadlech stojí na hlavě skleněné město

Je to prodavač?

Je to prodavač!

Chodí od ulice k ulici

Od domu k domu

Z košíku mu visí nylonová tkanice až na zem

A jedna pentle

Ale ta není na prodej

To má jen tak

Co na tom že trochu zebe

na zem padá na zem padá

modré z nebe, modré z nebe

Pentlí na pozdrav zamávám

kupujte, kupte, prodávám!

Nabízím trávě dokonce

perlovou šňůru z Jablonce

Stříbrné střešy dodávám

zrcátka v praku prodávám

Zvonkohra — tanečnice,
shlížejí se jakoby v kalužích

— štronza

Zpěv

Do toho zpěv:

Ulicí pluje voňavá bárka

Kánon

Zpěv

Píseň pokračuje, do ní rytmicky
zapadají verše a pohyb



NA DĚŠŤ

A čistě jen tak ze zvyku
pořádám přehlídku deštníků
Když odcházím a mizí mraky
prodávám zpívající ptáky
Pentlí na pozdrav zamávám
kupujte, kupte, prodávám!
Nabízím trávě dokonce
perlovou šňůru z Jablonce
A čistě jen tak ze zvyku
pořádám přehlídku deštníků
Když odcházím a mizí mraky
prodávám zpívající ptáky
Je to architekt?
Je to architekt!
Co že dělal?

Píše se o tom
Píše se o tom v novinách
Píše se o tom ve všech novinách
Píše se o tom ve všech světových novinách
(Duha z barevných stuh, děti ji podbíhají vždy s výkřikem
příslušného textu)
Jediným obloukem
překlenul hory doly!
Jaký to most!
Z jednoho konce světa na druhý!
Je celý
ze sedmibarevného betonu!
Co chvíli po něm hřmí v dáli vlak!
Po tom mostě by měly jezdit
děti z obou konců světa
Po tom mostě by měly jezdit děti z obou konců světa!
(Zpěv, pohyb—jedna dívka se „vznáší“ v stuhách duhy, ostatní vyhazují a chytají barevné balóčky)
Duhový moste nes mě nes
nad střechy až do nebes
nes mě v nedozírnou výšku
jako nosíš pampelišku
Nes mě vzhůru nad zvony
jako nosíš balóny
jako nosíš vonné listí
jako hvězdy když se čistí...
Duhový moste nes mě nes
nad střechy až do nebes...
Žádný architekt neumí takový most!

**Drží se všichni pevně
kolem ramen**

Škoda ho škoda
vzala ho voda



Šlapadlo deště uhání
a šumí dětem do spaní
do spaní
do spaní...
Děšť!
Nám se domů nechce
Plno kapek šumí tiše nad hlavou
Vytukávají si lehce
mokrou píseň toulavou

Doznívá kytara

Prameny: Zdeněk Kriebel: Hra na dešť, V. Nezval: Krásné peří... z Aničky Skřítka a Slaměného Huberta, Vít Obrtel: Ulicí pluje voňavá bárka (z knihy Rok plný divů) a Pchu Sung-Ling: Z okapů střechy padají ve šňůrách perly, záblesk a jas (z knihy Vyznání).

Kánon

„Děšť“ jsem si přivezla z národní přehlídky v Mělníku, kde jsme se souborem vystupovali. Každým rokem z dostáváme jako pozornost „albatrosovské tašky“ s upomínkovými předměty a zajímavými texty. Mezi nimi byla i próza Zdeňka Kriebela Hra na dešť. To byl tedy dešť v tašce, ale dešť jsme měli i v botách. Je to zajímavé, ale kdykoliv jsme přijeli do Mělníka (a jezdíme tam pravidelně již několik let), vždycky přišlo. Ten „Děšť“ se nám prostě vnutil.

V „dramatáku“ si občas dopřejeme takové zvláštní sedánky, při kterých rozebíráme určité téma (jakékoli, přinese ho ten, koho momentálně něco dostatečně zajímá a vzrušuje) a snažíme se ho nahlížet ze všech stran a úhlů a vzájemně konfrontovat své pohledy. Jsou to chvíle velkého sblížení a poznávání. A tak jsme se dali do „Děště“ (i s panem Krieblem). Najednou se ukázalo, že dešť, na který všichni svorně na Mělníku nadáváme, je vlastně takovým zvláštním pánem, který umí spoustu věcí — je bubeníkem, sklenářem, prodavačem, architektem — jen si poslechnout jeho „mokrou píseň toulavou“. Jednotlivé polohy — obrazy nabízejí už v textu spoustu nádherných metafor. Začali jsme je hledat, objevovat i skryté významy, podtexty. Začali jsme dešť — Děšť mít rádi a naslouchali jsme mu. Sám nám všechno řekl.

Právě v tomto kolektivu, vybaveném velmi dobře po stránce pohybové, rytmické a hudební, mohly děti využít všech dovedností, ke kterým ve čtvrtém ročníku LDO LŠU dospěly. Mohly tedy uplatnit jednak své pohybové rytmické dovednosti, ta-neční projev i práci s voicebandem. Prostor dostala i jejich hudební vybavenost — všechny jsou schopny čistě zazpívat a bylo i dost obtížné dosáhnout toho, aby našly zvláštní estetickou hodnotu v disharmonickém souzvuku — tíhly přirozeně k sjednocení na jednom tónu. Také lyrické obrazy Krieblový prózy nebylo lehké pro některé opustit. Jednou šlo o metaforu „dešť-bubeník“. Zdálo se nám málo spoléhat jen na obsah slov. Šlo o to, aby i po stránce akustické vznikl dojem bubnujícího deště. Proto jsme jednotlivé věty této části prózy „rozkouskovali“ na přesné rytmické úseky, které pak zaznívaly kánonicky v různých disharmonických souzvučích. Zajímavá byla i práce na přesném rytmickém spojení mluveného textu s pohybem, do něhož zazníval současně zpěv s kytarou. Náš „Děšť“ měl být barevný zvukově i výtvarně, protože jsme ho tak viděli.

Můj podíl na scénáři spočíval v tom, že jsem k jednotlivým „podobám“ deště hledala potřebné „minitexty“, které by dokreslily atmosféru jednotlivých obrazů. Doplnila jsem tedy scénář drobnými úryvky z nejrozličnějších pramenů, aby obrazy byly co nejúplnější, rytmické texty „Děště-prodavače“ jsou vlastním autorským příspěvkem. Důležité bylo, aby všechny tyto „literární drobnosti“ zapadaly přesně do kontextu Krieblový poetiky a jeho jednotlivých metafor.

Myslím, že potřebám dětí plně vyhovovalo, že se jednotlivé obrazy naplňovaly prostřednictvím různých pohybových her — tak jak je znají z dětského světa (podbíhání pod duhou - švihadly). Mimo práci s rytmem, zpěvem, voicebandem přinesla tato práce dětem příležitost uvědomit si, že kolem nás je spousta poezie i v těch nejobyčejnějších věcech. Jen se umět dívat, vidět a nakonec i sdělit. V tom vidím i možnost přínosu pro další soubory, které si tu navíc mohou vyzkoušet práci s rytmem, pohybem, zpěvem, zvonkohrou, jejich spojení v nejrozličnějších variantách. Tak tedy — NESCHOVÁVEJTE SE, KDYŽ PRŠÍ (Solouchin).

**MARIE HUSINECKÁ
FOTO VLADIMÍR ŠILHAN**

Termín „autorské divadlo“ je pojmem v posledních letech často užívaným i diskutovaným. Ne vždy je pod něj zahrnován stejný okruh skutečností. Následující úvaha je pokusem ne o definice, ale o uvědomování si souvislostí.

Znaky

Do současné divadelní terminologie se dostal zřejmě prostřednictvím analogie s autorským filmem, pojmenováním označujícím skutečnost, že film byl natočen podle **původního** námětu a scénáře, jehož autorem (případně spoluautorem) byl **hlavní tvůrce filmu** — režisér. S pů-



vodností námětu a scénáře je však nutno spojit ještě další výrazný rys: že totiž tento film přinášel zcela **osobitý** a samozřejmě i **subjektivně zabarvený** pohled na skutečnost. Nový způsob vidění a cítění byl samozřejmě spojen i s **nově citěnými a strukturovanými výrazovými prostředky**. Přesnost tohoto omezení však byla jen zdánlivá. I zde docházelo k četným diskusím, např. o tom, nakolik je možno za **autorský film** považovat takový, který si svůj námět bere z literárního díla, od této předlohy se však jen odráží, nově ji strukturuje, povyšuje její téma do obecněji platného, umělecky zralejšího a emotivně působícího tvaru, vyjadřovaného svébytnou filmovou řečí. Instruktivní by z tohoto hlediska mohla například být diskuse okolo filmu *Obchod na korze*, kde se autor prozaické předlohy L. Grosman veřejně ohrožoval proti tomu, že se v souvislostech s filmem mluví o Kádárovi a Klosovi jako o **autorech**, čili hlavních původcích umělecké výpovědi díla.

V divadle to bude patrně ještě o něco složitější. Pojem „autorské divadlo“ je užíván rozkolísaně a je proto často nutné pracně vysvětlovat, popisovat a diskutovat, jaký okruh jevů, problémů a skutečností je tímto termínem právě označován. Souvisí to i s celkovou nejasností terminologie užívané pro podobné typy a způsoby chápání divadelnosti. Jed-

notlivá pojmenování — divadla malých jevištních forem, malé scény, generační, netradiční, nekamenné, studiové, experimentální, alternativní, otevřené, „nové“, nekonvenční, autorské atd. jsou užívány vedle sebe souhradně a lineárně, aniž bychom se pokoušeli o přesnější vymezení a charakteristiku jejich obsahu i jejich vzájemnou hierarchizaci.

Je zřejmé, že přes všechnu přibuznost každé z těchto označení vychází z jiného typu kategorizace a směřuje jinam. Na jedné straně vyjadřuje převažující způsob a metody tvorby: divadlo studiové, experimentální, dramatické hry, kolektivní improvizace; jindy označuje určité hnutí: malé jevištní formy 60. let, autorské divadlo 70. let, otevřené divadlo, divadlo druhé reformy, alternativní divadlo, „nové“ divadlo; případně žánr: divadlo text-apelové, kabaretní, satirické; původce divadelní výpovědi jako projev určité věkové či sociální skupiny: divadlo studentské, mladé, generační; nebo konečně je vymežováno jen v opozici vůči určitému uměleckému standardu: divadlo netradiční, nekonvenční, nekamenné.

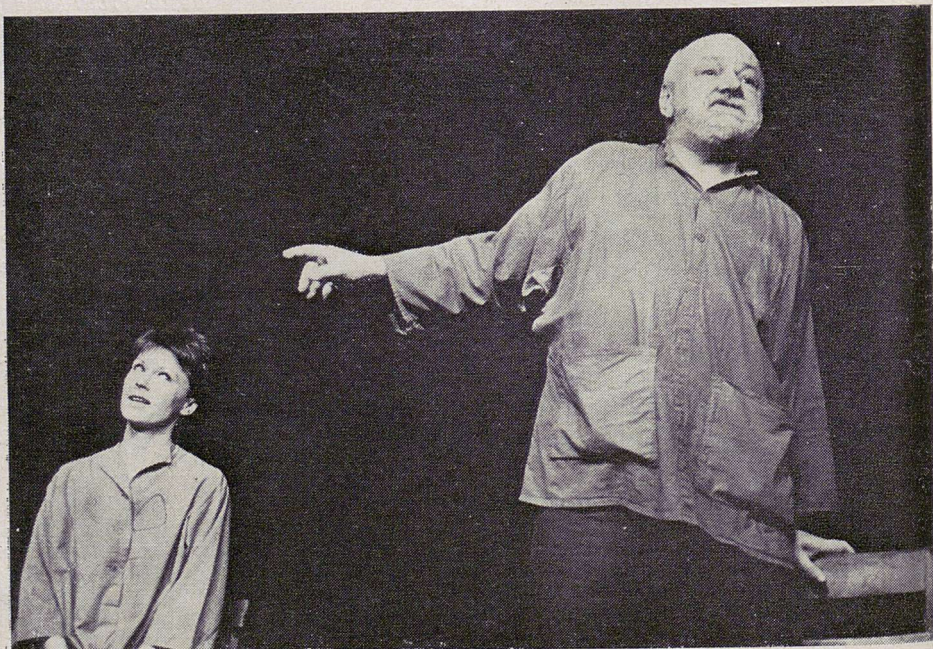
Domnívám se, že pojem „autorské divadlo“ může mít v teatrologii přeci jen obecnější, zároveň však i přesně vymezenou platnost i obsah. Jeden z problémů však vidím v apriorním chápání či charakteristice autorského divadla jako divadla, v němž je autor textu (a analogicky i např. autor hudební skladby) současně i jeho interpretem nebo jedním z interpretů.

Před časem jsem se pokusil — bez nároku na vyčerpávající definici — charakterizovat autorské divadlo (1) jako divadlo, které si pro vyjádření a sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti — divadelnosti jako jednoty názoru, tématu

a divadelních prostředků sloužících k jeho vyjádření. V zásadě mi šlo o rozlišování autorství literárního (autorství dramatického textu) a autorství divadelního (autorství divadelního, scénického tvaru). Zaměřil jsem se při tom na **autorství divadelní**, které umožňuje jednotlivým členům souboru podílet se — zpravidla pod vedením režiséra — za sebe, svou výpovědí na celkové výpovědi inscenace. Pro autorské divadlo je **přznačný důraz na tematická východiska**; dramatický text pro ně není ani základním, ani jediným východiskem pro formování divadelní výpovědi. Autorské divadlo neprovádí, neinterpretuje dokončené dramatické texty, ale **vzniká přímou prací na tématech**, jak se rozvíjejí při společné aktivitě členů autorského tvůrčího týmu inscenace.

Podobně byl pojem autorského divadla vymežován Ivanem Vyskočilem (2). Za autorské divadlo označuje „takové divadlo, kde všichni jeho účastníci mají k této práci autorský vztah; tento autorský vztah je hraním hry a ne jenom dílčími rolí této hry...“. Autorství je Vyskočilovi synonymem tvorby, to znamená „pokusem o něco nového, o sebe-realizaci“ i se vši odpovědností, „neustálou sebeautorizací své práce, svého jednání, své existence“. Současně I. Vyskočil připustil možnost existence tří podob autorského divadla: v prvním případě vychází tvůrčí iniciativa od menší skupiny lidí (režisér, scenárista, dramaturg...) a ostatní jsou k realizaci tématu vlastně používáni. V druhém případě iniciativa vychází rovněž od jednotlivce, který „dá téma“, na autorství inscenace se však podílí už celý kolektiv. Nejvlastnějším projevem autorského divadla však pro I. Vyskočila zůstává případ třetí, „kdy téma není předem formulováno,

Ilustrační foto z představení Cesta do Ůbic Nedivadla Ivana Vyskočila



autorského divadla

není závazně dáno ani jako nápad nebo příběh“ a důraz je položen na „objevování a vyjádření společného tématu“.

Příliš široká se jevila moje charakteristika J. Bornovi, když uvedl, že se vztahuje na všechny případy skutečné divadelní tvorby osobující si nárok být uměním. Pokusím se však dovodit, že mi jde o rozlišování divadla na **interpretační** a **autorské**. Stranou přitom ponechávám divadlo pouhé **reprodukce**, jež je v tom s Bornou souhlasím — případem špatné divadelní praxe v mnoha současných divadlech.

Pojem **autorské divadlo** není v divadelnictví tak zcela novým, jak by se podle diskusí, které termín v posledních letech znovu oživily, mohlo zdát. Příznačné ovšem je, že ho užívali především divadelní praktikové, zatímco teatrologie si ho začala všimnout teprve nedávno.

Je spojen už s „první reformou divadla v Evropě“ — užijeme-li terminologie Kazimierze Brauna (3) — tedy hlavně s divadelní avantgardou prvních desetiletí našeho století. Tak například Emil František Burian se o své divadelní tvorbě vyjádřil následovně: „Pracuji v režii nikoli jako režisér, nikoli jako muzikant, herec, nýbrž jako **autor divadla**. **Pokládám své režie za autorství**... jsem autorem své dramaturgie. Já jsem především autor, **dělám divadlo jako autor**“ (zvýraznil jk). (4)

Nebo Tairov: „Pochvala, že jsem věrně vyložil dramatického autora, by mi zněla jako tón pohřebního průvodu. Nové divadlo nevyvíjí literatura, ale nový umělec — herec... Čím důsledněji půjde divadlo cestou zdokonalování a **sebevyjádření**, tím bude úloha režiséra významnější, protože takový **režisér ve své osobě soustředí i dramatického autora** a společně s hereckým souborem bude **vytvářet a aktivně realizovat** ten či onen scénář“ (zvýraznil jk). (5)

Uvedené formulace jsou zřejmým vyjádřením skutečnosti a uvědomování si, že se v tomto období stával skutečným tvůrcem, subjektem divadelní výpovědi nikoli dramatický autor, ale samotný režisér, společně se svým divadelním kolektivem. Konečně z druhé strany to potvrzují i např. slova Jeana Vilara, který jinak tuto skutečnost hodnotí velmi negativně:

„Tvrdím tedy, že skutečnými tvůrci divadla v posledních třiceti letech (psáno v roce 1946, pozn. jk) nejsou autoři (rozuměj dramatictí autoři, pozn. jk), nýbrž režiséři. Říkám to, aniž bych z toho měl radost. Tento vývoj staví před každého kacířské otázky:

Proč se pasívně poddávám myšlenkám druhého, proč nenaslouchat spíše vlastnímu vnitřnímu hlasu?

Proč nepokládat text za pouhý scénář? Proč nepoužít napsané hry jako více méně geniálně napsané osnovy?

Proč nezačít naplno uplatňovat práva divadla?

Proč na základě scénáře nehledat a neobjevovat zapomenuté kvality jevištního umění: rukopis a rytmus divadla, pravděpodobnost charakterů, jejich extázi, osudovost syžetu?“ (6)

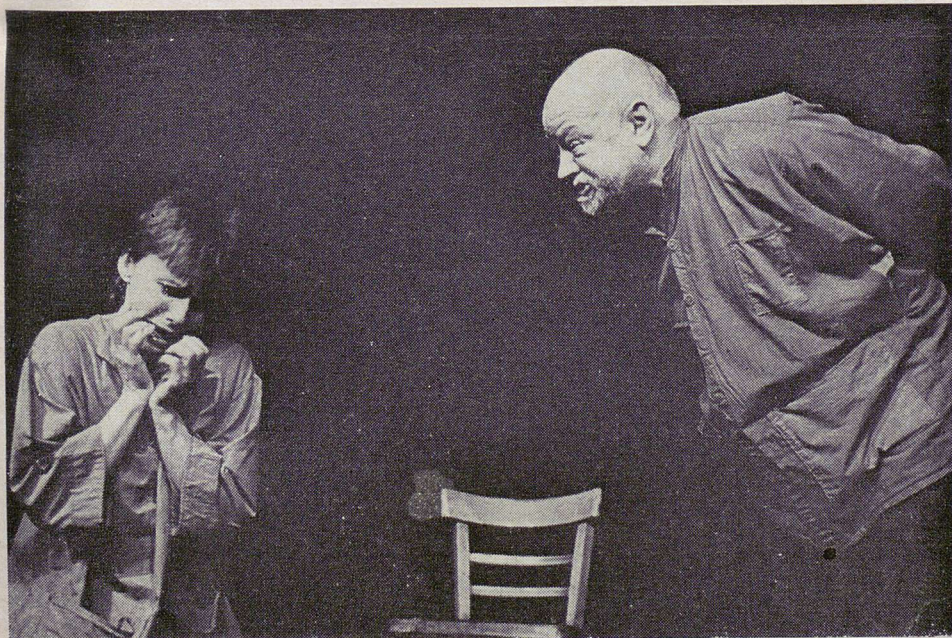
Samotný Vilar měl pro sebe na tyto otázky připraveny negativní odpovědi, neboť sám stál vyhraněně na pozicích divadla interpretačního. Přesto nebude bez užítu vyslechnout si jeho námítky a postuláty:

„V divadle je tvůrcem autor (rozuměj autora dramatického textu, pozn. jk). Je tvůrcem do té míry, v jaké nám přináší podstatu. To jest: má-li jeho dílo takovou dramatickou a filozofickou sílu, že nepřipouští vůbec podíl naší osobní tvořivosti, a naopak se po každém představení cítíme ještě jako dlužníci. To nemá co dělat s dokonalostí. Vyjádřit hrou těla a duše pravý smysl například některého

Shakespearova výjevu, tento úkol vyžaduje všech režisérových uměleckých schopností, ale pokaždé to je **jen interpretační práce**. Je dán text a ten je dostatečně bohatý na scénické pokyny, zahrnuté do replik (aranžmá, reakce, jednání, výprava, kostýmy, atd.). Musíme mít dost moudrosti, abychom je přijali. Co je vytvořeno navíc, nad tyto pokyny, to je „režisérství“ a musí být odmítnuto. A zavrženo. ...Nuže, ptám se, kdo je **tvůrce** a kdo **interpret**? I kdyby to nemělo sloužit jen tomu, abychom dali přesný smysl každému slovu svého povolání, musíme přesně rozlišovat mezi pojmy tvůrce a interpret“ (zvýraznil jk). (7)

Zvolil jsem tento obsáhlejší citát z Vilara právě pro jeho vyhraněná stanoviska a především vyhracenou otázku. Od ní je — domnívám se — nutné odvíjet každý pokus o vymezování a charakteristiku i autorského divadla. Dovoluje nám poměrně přesně rozlišovat dva výrazné směry, a to jak v divadle meziválečném, tak i v divadle současném. Na jedné straně **„divadlo dramatické“** — na jeho počátku vždy stojí pevný **dramatický text**. Na straně druhé **„divadlo inscenátorské“**, které nazýváme autorským divadlem; na jeho počátku stojí téma a potřeba jeho vyslovení. Pro jeho vyjádření hledají inscenátoři nejprve vhodný materiál, který teprve přetvářejí do podoby divadelních situací a akcí a postupně formují do podoby scénáře — uvolněné dramatické formy, která je vodítkem pro další práci, přitom zůstává maximálně otevřená vlastní divadelní tvořivosti. Je třeba říci, že oběma cestami mohou vznikat díla nesporně umělecké, etické i myšlenkové hodnoty. Žádná z nich proto není horší nebo dokonce zavrženíhodná. Tíhnutí k jedné či druhé linii často souvisí nejen s vývojem immanentním v oblasti estetické. Provází začaté generační postoje a potřebu či možnosti jejich vyslovení, ale také souvisí se společenskou skutečností a její potřebou právě určitého typu divadelnosti, která by měla být této skutečnosti adekvátní.

Mějme přitom na paměti, že v rozdělování divadel na interpretační a autorská není obsaženo žádné apriorní hodnocení — ani estetické, ani ideové. Jde spíše o dvě různé cesty mající společný



POZNÁMKY

- 1) Viz: Kovalčuk, Josef: Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace). UKVČ, Praha 1982.
- 2) Amatérská scéna č. 11/1984, s. 4–5.
- 3) Jak ji K. Braun charakterizuje v publikacích: Druga reforma teatru / Wrocław 1979. Nowy teatr na swiecie. Warszawa 1975. Wielika reforma teatru v Europie. Wrocław 1984.
- 4) Burian, Emil František: Divadlo za našich dnů. Praha 1962, s. 102.
- 5) Citováno podle: Chalizev, Valentin: Drama jako umělecký jev. Praha 1983, s. 228.
- 6) Vilar, Jean: Tajemství divadla. Praha 1966, s. 42 a 44.
- 7) Tamtéž, s. 37–38.
- 8) Grossman, Jan: O výkladu jednoho textu. In: O současné české režii 1. Divadelní ústav, Praha 1981, s. 44–52.
- 9) Srba, Bořivoj: Poetické divadlo E. F. Buriana. JAMU v Brně, spisy 9 — SPN, Praha 1971, s. 21–22 a 223.

cíl: oslovit diváka, přivádět ho k poznávání jeho situace v životě i světě, zasahovat ho emocionálně tak, aby v čase představení byla násobena intenzita jeho vnímavosti a prožitků. Prostřednictvím společného zážitku divadla způsobovat, aby se „nevědomé stávalo vědomým“ (termín J. Šafaříka). Obě cesty mají v historii divadla své opodstatnění i tradici, obě mají svá vrcholná období a vedle toho i období, kdy se těžiště přesouvá spíše k opačné tendenci.

Příkladem vynikajících výsledků interpretačního přístupu k dramatickému textu může být v českém divadelnictví například Krejčova režijní práce, především potom v jeho vrcholném období v Divadle za branou. Ovšem už i v tomto období jsou obsaženy prvky, principy a postupy divadla autorského: vytváření montáží více dramatických textů nebo další výrazné zásahy do původní struktury textů (např. Provaz o jednom konci, Lorenzaccio, Racek). Jiným špičkovým výkonem v oblasti interpretačního divadla byla např. Grossmanova interpretace Maryši, v níž prokázal, jak Maryša jako každé velké umělecké dílo mluví za svůj námet a příběh, nad sebe, k formulaci problémů obecně lidských. V jeho výkladu je Maryša „obrazem uzavřeného světa, v němž násilně potlačené tužby, umlčené křivdy, udušené city, promlčené viny plodí v křečích deformace další“. Na okraj této inscenace vznikla i Grossmanova stať O výkladu jednoho textu (8), obsahující i zásadní teoretická zobrazení týkající se problematiky interpretace dramatického textu: „Režisérův vztah k dramatickému textu lze — ve výchozím momentu práce — označit jako vztah k materiálu, který je třeba vyložit. Z tohoto výkladu pak vychází volba a organizace prostředků a postupů, jimiž se literární dílo mění v audiovizuální inscenaci. Nejde tedy o pouhé promítnutí díla z jedné oblasti do druhé, neboť už ztvárňování sebemenších prvků, jako je rytmus a intonace promluvy nebo časoprostorová kompozice dialogu, jsou podmíněny výkladem; nemohou být cele obsaženy v textu.“

Preferenci dramatického textu jakožto výhradního východiska divadelní tvorby se vyznačovala některá historicky poměr-

ně přesně vymežitelná vývojová období, na něž bývalo obvykle reakcí hledání nových, nekonvenčních možností divadelního vyjádření v mimu, smíchové kultuře, komedii dell'arte a vůbec nepravidelných a přechodných divadelních tvarech. Tak například meziválečná divadelní avantgarda stála a formovala se ve výrazné opozici vůči postupům měšťanského dramatu čtvrté stěny. Přitom si dobře uvědomovala historickou podmíněnost jednotlivých podob divadla — tehdejších, ale vlastně i dnešních. Instruktivní je v tomto směru Honzlova studie Pohyb divadelního znaku.

Meziválečná avantgarda, ale také divadelní hnutí druhé reformy (opět terminologií K. Brauna) představují právě výrazné směřování, které jde na divadlo a jeho tvorbu jinak než od textu a jeho interpretace či transformace z jednoho znakového systému do druhého. Je to cesta, kterou v českém divadle prošlapával svým programem poetického divadla zejména E. F. Burian. Na tomto místě považuji za nutné odvolat se na pronikavý rozbor uplatňování principu lyrické subjektivizace, jak jej podává v knize Poetické divadlo E. F. Buriana Bořivoj Srba: „Nezbytným důsledkem této tendence je, že ... původní předloha je zde degradována na pouhou látku, z níž teprve režisér drama, které předvádí, samostatně zbuduje ... Nehraje tak původní dílo dramatikovo, ale dílo z větší části své vlastní, k němuž původní text posloužil ve většině případů jen jako tematický podklad. A protože ke svému vyjádření nenachází dost vhodných předloh v oblasti „pravidelného“ dramatu, zmocňuje se „nepravidelných“, to jest nedramatických textů. Hledá v tvorbě básnické, ale především v krásné próze, vybírá odtud vhodná díla pro adaptaci a ta přepisuje v dramatické scénáře, zacházející s nimi opět jinak než jako s pouhou látkou. ... Ve výsledném dojmu z představení pak režisér — třebaž v poznámkách figuruje i autor textu a režisér jako spoluautor nebo jako autor dramatického scénáře — tento režisér vystupuje vůči divákovi jako jediný tvůrce hry ... jako ústřednímu tvůrčímu subjektu mu podléhají všechny složky“ ... a prostřednictvím tohoto autorského předsta-

vení podává „osobní výpověď o životě, o světě i o sobě samém“ (zvýraznil jk). (9)

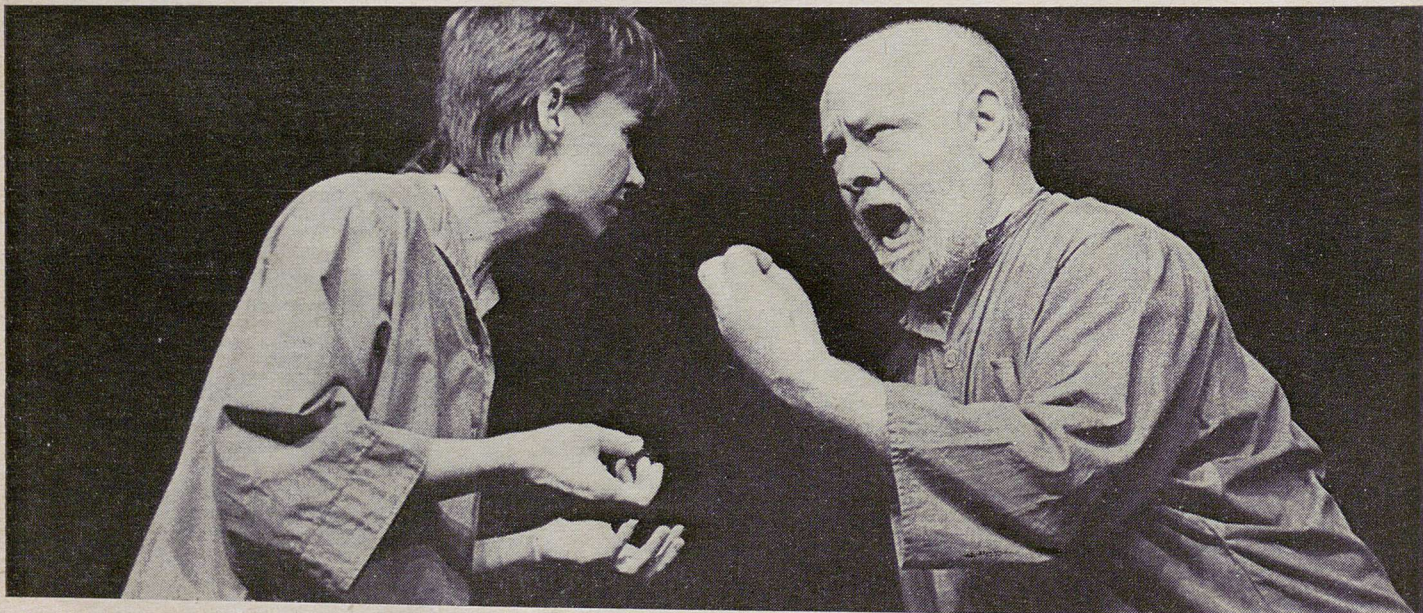
Z tohoto hlediska bychom mohli rozebrat dílo Mejercholdovo, Tairovovo, Vachtangovo a dalších, stejně tak jako divadla hnutí druhé divadelní reformy — ať už bychom mluvili o Living Theatre, Grotowském, Brookovi, Bread and Puppet, Chaikonovi, Barbovi, Schechnerovi a dalších. Zastavme se však především u českého autorského divadla 70. a 80. let, které zřetelně navázalo na cestu E. F. Buriana (stejně jako divadla malých jevištních forem 60. let mnohem zřetelněji navázala na poetiku Osvobozeného divadla).

Jestliže česká divadla malých jevištních forem z konce 50. a počátku 60. let jsou výrazně poznamenána literárními, text-apelovými východisky, která se v divadelním tvaru jeví jako poetika výstupů a čísel, potom pro autorská divadla 70. let (mám tu na mysli hlavně Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, Divadlo na okraji a HaDivadlo) je příznačné jiné pojetí divadelnosti, v němž textové autorství bylo nahrazováno nebo násobeno dynamizací ostatních složek, způsobů a možností divadelního výrazu. Šlo především o „nepravidelnou“ dramaturgii, práci se scénickým prostorem jako jedním z určujících významových elementů, jevištní metaforou, akční, pohybovou, zvukovou, výtvarnou a kinetickou stránkou divadelního projevu. Určující osobností — autorem představení v tomto typu divadla už potom není autor námetu či předlohy, která se stala jen odrazovým můstkem ke svébytné scénické tvořivosti, tvorbě inscenace. Za autora takovéto inscenace je třeba označovat režiséra, případně jím vedený divadelní kolektiv. Pro takový typ divadla užíváme označení autorské divadlo i s vědomím, že hranice mezi divadlem interpretačním a autorským může být plynulá, jednotlivé případy nelze často striktně zařazovat do jedné či druhé příhrádky. Spíše by bylo třeba mluvit o pásmu přechodu vzájemně se překrývajících jevů a případů.

(Dokončení v příštím čísle)

JOSEF KOVALČUK

FOTO GÜNTER BARTOŠ



Pohronovské střípky V

Abychom si dobře rozuměli: ona zásoba znaků, o níž byla řeč v druhé části čtvrtého pokračování těchto úvah a byla označena mezititulkem Paradoxy komunikace, není jen otázkou dorozumění jako předpokladu styku mezi lidmi. A už samozřejmě vůbec ne srozumitelnosti ve smyslu jakéhosi výrazu, který musí být tak jednoduchý, že je bez potíží a námahy pochopitelný každému. Komunikativní funkce umění je ve své výsostné a nejvyšší rovině sociálním jevem proto, že je nejenom nositelem obsahu, v němž se uchovávají a předávají duchovní hodnoty, ale zároveň tvoří svébytný jazyk, jenž už sám o sobě svou podobou spolu tvoří informaci, jež umělecké dílo o skutečnosti podává.

Sebevýpověď jako sociální komunikace

Něco z této problematiky jsem už naznačil na závěr předešlého pokračování Pohronovských střípků. Šlo skutečně po mém soudu o to, učinit z divadla nástroj, jenž vyjeví bezprostřední a aktuální zkušenosti společenské jako problém, pro jehož otevření se jinde nedostává prostoru. A to jinde chápeme také jako možnost — či spíše nemožnost — interpretačního divadla přelomu sedmdesátých a osmdesátých let takové problémy otevírat rovněž. Nechci celou otázku zjednodušovat pouze na otázku současných dramatických textů. Má zajisté i další příčiny. Nicméně — stále větší nedostatek textů byl překážkou k tomu, aby vůbec byly šířeny podstatnější informace tohoto druhu. Takže sebevýpověď tu na sebe převzala povinnost vyplnit v amatérském divadle ve sféře sociálních funkcí především mezeru, která tu byla ve smyslu osvětovém. Může teď nastat přímo zděšení, že tzv. autorskému divadlu přisuzují osvětovou funkci, když jsme se s ní rozešli v celém našem divadelnictví v jistém čase zcela zásadně jako s anachronismem.

Dovolte mně však vysvětlit, že tuto osvětu chápu jako poskytování podstatných informací společenského rázu, jejichž získání je důležitou sociální potřebou pro uvědomování si — a také zdomakalování — společenské praxe. Koneckonců: nikoliv náhodou mění umění i orientaci uměleckého poznání a jeho způsoby, vyhledává tím samozřejmě i nová témata uvnitř. Sebevýpověď tzv. autorského divadla byla pro mne takovou změnou orientace; nanejvýše žádoucí, ba přímo životně nutnou. Tím se dostaly do jeho inscenací zkušenosti jednotlivých individualit, jež se mohly proměňovat v obecný majetek.

Ostatně — nebyla asi vskutku náhoda, že tato změna orientace ve vidění problémů i informací o nich proběhla v takové intenzitě právě na půdě amatérského divadla. Členové jeho kolektivů, kteří bytostně tuto naléhavost změny cítili a prožívali, tu opět bezprostředně reagovali na problémy, s nimiž se setkávali

vali ve své nevidadelní společenské praxi. A byla to zajisté tato změna, jež umožnila raketový nástup tzv. autorského divadla u mladé generace a přitáhla k němu pozornost. Někdy tato pozornost vyvolala nedůvěru i obavy. Důsledkem potom bylo to, že se toto divadlo složitě a těžko prosazovalo na některá oficiální fóra, že mohly vznikat „salóny odmítnutých“. Na druhé straně to však byla pozornost, jež diváckým ohlasem i vlivem na celé amatérské divadlo dokazovala, že je to změna, jež je vskutku nanejvýše potřebná a tkví v samotných principech, jimiž divadlo plní své sociální funkce. Sebevýpověď se tu vskutku stala sociální komunikací par excellence a sám věcný obsah jejích informací byl v jistém období naprosto postačující k tomu, aby zaujal, přitahoval, dokazoval prospěšnost a životaschopnost takto chápáného a koncipovaného tzv. autorského divadla. I způsobu, jímž tyto informace šíří.

Jazyk divadla jako sociální komunikace

Jenže: přišla chvíle, kdy tato změna orientace jako věcná informace o některých problémech a vnějších i vnitřních tématech už nestačila onu prospěšnost a životaschopnost nadále pádně dosvědčovat. Mnohé problémy, o nichž autorské divadlo svou sebevýpovědí informovalo, vystupovaly na scénu i jinak a jinde; byly zveřejňovány nebo alespoň naznačovány už v dalších souvislostech teoretických i praktických v řadě podob a poloh. A na různých fórech. Zkušenosti sdělované doposud na divadle jako bezprostřední výpověď subjektů pronikají postupně do společenského vědomí i jinými komunikačními kanály. Nejednou lze leckteré informace cítit jako opakování — a nejenom proto, že už je vyslaly různé inscenace tzv. autorského divadla. Což nezbytně zesílilo i tlak na vlastní problematiku jazyka tohoto divadla, která v něm byla trvale ukryta.

Od počátku se definoval prakticky, kriticky i teoreticky jako alternativa k jazyku tzv. interpretačního divadla. Což bylo — a dnes je — především prováděno i analyzováno a formulováno ve vztahu mezi slovesným a jevištním subsystémem, který tu nabyl dominantní, rozhodující postavení. Jádrem otázky vězelo a vězí ovšem v tom, že jazyk interpretačního divadla díky dlouhodobé zkušenosti s touto vzbou — opět praktické, kritické i teoretické — si přesně osvojil znalosti o tom, co v něm a jakými komponenty plní onu sociální funkci komunikace, jež uchovává duchovní hodnoty. Řeknu to teď strašně jednoduše, ale při vši té jednoduchosti je to asi to nejpodstatnější: Základním nositelem této hodnoty byla a je ustálenost literatury, její grafický záznam pomocí znaků psaného jazyka. A jevištní subsystém tyto hodnoty konkretizuje jako jisté nové a pokaždé originální, původní provedení, jež je zároveň podnětem k tomu, aby zvukové a

optické kvality inscenace byly přijímány jako smyslový podnět k estetickému zážitku vzbuzující pocit příjemnosti a lahodnosti.

Jazyk tzv. autorského divadla tuto ustálenost literatury (zejména dramatického textu) ruší. Zbavuje se tedy této opory zajišťující jednu důležitou složku sociální komunikace. Aby bylo jasno: nejde teď vůbec o věcnou zprávu, kterou podává promluva textu ve formě dialogu či monologu a kterou na jevišti říká dramatické osoby. Jde o způsob uspořádání přirozeného jazyka v zaměřenou znakovou soustavu, která se stává podnětem pro jazyk divadla. V tomto smyslu je to např. dramatická situace, jediná dramatických postav a vůbec způsob tvorby těchto postav, fabule, děj atd. atd. Tohle všechno je — řekněme to nyní tak — dramatický jazyk, jehož svébytnost se uplatňuje nejenom sama o sobě, ale právě a hlavně v divadle. A třeba právě model jednání dramatické postavy, na němž si v tomto druhu divadla nakonec divák definitivně ověřuje svůj vztah ke světu, je sám o sobě znakem, jenž vskutku neobsahuje jenom věcnou zprávu, informaci uloženou v tom, co postava říká a také řečí sdělovanou.

Této zkušenosti s dramatickou literaturou a jejím jazykem jako nositelem specifického systému sociální komunikace umělecké se tzv. autorské divadlo vzdává. Ale něčím ji nahradit musí. Pouhá věcnost informace sebevýpovědi mu jednou provždy stačit nemůže. Kde tuto náhradu hledat a bude hledat, je jasné: v oně struktuře optických a zvukových vrstev jevištního subsystému, které jsou pro jazyk interpretačního divadla prostředkem konkretizace. Ale pozor: každá konkretizace uměleckého díla je vždycky částečná a subjektivní. Neboli: to, co doposud v jednom jazyku divadla (interpretačním) přímo a vědomě uplatňovalo tuto kvalitu konkretizace (dokonce ji vyžadujeme, protože v interpretačním jazyku inscenací chápeme jako subjektivní výraz tvůrčích spojených s jevištním subsystémem, jako aktuální konkretizaci, jež vyjevuje jejich vztah k dramatickému textu i ke skutečnosti, o níž text hovoří), se nyní v jazyku tzv. autorského divadla nutně musí stát nositelem celistvosti znakového systému. A tedy i celistvosti sociální komunikace.

A to je ono čertovo kopýtko, které začalo v současnosti tzv. autorského divadla intenzivně působit. A je po mém soudu — vedle oně proměny doby a jejího vztahu k různým problémům — druhou hlavní příčinou oně „ztížené komunikace“, o níž psal dr. Štefko a o níž jsem se zmínil posledně. Neboť zkušenost individuality postavená na sebevýpovědi tu musí být uložena do výrazových prostředků jevištního subsystému, které nabydou jisté ustálenosti a svou organizací získají hodnoty, které půjdou za sociální komunikativnost obsahující na místě prvně pouhý věcný poznatek o určitém problému.

JAN ČÍSAŘ

Prózy BOHUMILA HRABALA jsou v českém literárním kontextu stále malým zá-
 zrakem nutícím každého čtenáře, aby se s nimi tak či onak vyrovnal. Dnes už značně
 rozsáhlé a jako celek uhrančivé Hrabalovo dílo nutí, ale nejen čtenáře k hltní
 bezpočtu stránek (a polykání naprázdno), nutí i filmaře točit podle jeho předloh
 filmy, malíře ilustrovat jeho knihy, skladatele vytvářet operní paritury, nutí dokon-
 ce i Karla Gotta, aby pěl o krásném lidském pábení. A nutí v neposlední řadě diva-
 delníky k neutuchající činnosti dramaturgické a inscenační.

Já malé poupě...

Divadlo **Dialog**, soubor DK ROH Škoda
 v Plzni, se pokusilo vyrovnat se s Hra-
 balem už v roce 1979, kdy uvádělo Ný-
 vltovu dramaturgii Bambini di Praga. Vy-
 sloužilo si tenkrát uznání i samotného
 autora. A jistě nejen kvůli tehdejšímu
 mimořádnému diváckému ohlasu hledalo
 další možnost, jak se ke svému „bohu-
 milému“ autorovi vrátit. Volba byla jed-
 noznačná. Soubor si jako předlohu vy-
 bral scénář Ivo Krobota a Petra Oslzlého
Rozvzpomínání, moudrý a vtipný průřez
 naší historií od počátků první republiky
 až po situaci pouťorovou zabydlený lid-
 mi a lidčkámi veskrze hrabalovského ra-
 žení.

Původní románová předloha této diva-
 delní hry vznikla v jednom z nejšťastněj-
 ších Hrabalových tvůrčích období (bojím
 se napsat ve vrcholném tvůrčím období,
 neboť invence autora léty neslabne), kdy
 v první polovině sedmdesátých let vychr-
 lil metodou alla prima pět svých klíčo-
 vých textů. Z novely Příliš hluchá sa-
 mota a pedagogických textů Něžný bar-
 bar uvil později copánek Klubů poezie,
 Z Městečka, kde se zastavil čas vyrostly
 později další vzpomínkové prózy, přede-
 vším soubor Krasosmutnění, ale i Harle-
 kýnovy milióny. Postrážiny, oproštěné od
 dalších drobných textů vzniklých ve
 stejné době (Rukověť pábitelského učně,
 Růžová družička, Variace na krásnou
 slečnu atd.), vyšly později samostatně.
 A téma románu Obsluhoval jsem anglické-
 ho krále se stalo východiskem pro Roz-
 vzpomínání.

Setkání s „novým“ Hrabalem bylo pro
 soubor velkým zážitkem, přesto ani takhle
 kvalitní předloha nebyla pro inscenáto-
 ry bez problémů. Hlavní problém je ob-
 sazen už v samotném románu — v onom
 zázračném zmoudření hlavního hrdiny,
 který mýlným hledáním smyslu života
 celý svůj život soustavně prohrává, a

který náhle dozraje v moudrého spisova-
 tele a takřka filozofa. Přes mistrovské
 Hrabalovo vypravěčské umění mám
 v tomto zlomu jako čtenář pocit jakéhosi
 „oslího můstku“, kdy místo organického
 dovršení postavy je spíše autorovo přá-
 ní otcem myšlenky. Řada mých přátel
 tento můj pocit nesdílí, ale i když se
 možná mýlím, přesto ho vyslovuji. Pro-
 tože vím, že autor nikdy nemusel lpět
 a ani nelpěl na své nedotknutelnosti.

Režisér DJKT v Plzni Václav Beránek,
 který má již třetí sezónu pochopení pro
 usilování a směřování Dialogu a který
 přijal i tentokrát nabídku na metodickou
 a režijní spolupráci, upravil text tak, aby
 se výše zmínovanému úskalí vyhnul. Hra-
 balův hrdina Jan Dítě (v inscenaci pros-
 tě On) se nestává spisovatelem, nestává
 se ani mravním vítězem, který našel sám
 sebe a je tím zušlechťen. Dokáže ale to,
 co by prospělo nejednomu z nás — umět
 se s ironií podívat zpět na svůj život,
 umět utéct, oddělit se od toho, co neby-
 lo dobré a snažit se dožívat čistě a svo-
 bodně. Scenáristé roze-psali postavu hlav-
 ního hrdiny do třech partů a doporučili
 využít hlasu z magnetofonu. V. Beránek
 přerozdělil text jen dvěma interpretům,
 kteří jsou po celé představení na živé
 scéně. Není bez zajímavosti, že do plzeň-
 ské inscenace bylo vkomponováno i ně-
 kolik Hrabalových raných etud.

Inscenace Rozvzpomínání se stala pro
 divadlo Dialog klíčovou v dalším ohledu,
 režisér umožnil souboru poprvé v jeho
 historii sestoupit s jeviště do arénového
 prostoru. Nebylo jednoduché na dosah
 diváků sjednotit dvacet představitelů
 v bezmála sedmdesáti rolích v příbuzné
 poetice, vyvážit u různě disponovaných
 herců autentičnost a míru hravé fanta-
 zie. Nehodlám výsledek snažení souboru
 hodnotit, nejsem dnes schopen jako je-
 den z aktérů dívat se na celou inscena-



ci jinak než zevnitř. Ale podle prvních
 reakcí a ohlasů se nám snad podařilo
 navodit u diváků výsledný pocit uvolně-
 nosti, osvobození a nadhledu poté, co se
 před tím po dvě hodiny bavili situacemi
 a vztahy oscilujícími mezi opravdovým
 citem a různými malostmi a závislostmi.

Je-li nám plzeňské obecnstvo aťespoň
 trochu vděčné za zhlédnutí představení,
 je soubor o to víc vděčen Bohumilu Hra-
 balovi za zážitek uchvacujícího setkání
 s jeho viděním světa, světa plného hu-
 moru a poezie, lásky k obyčejným i mý-
 lícím se lidem, moudrosti vyrůstající
 z omylů a křivolakostí života.

Tenhle můj článek nemá být recen-
 zí, nechce být ani dramaturgickým za-
 myšlením, měl by být především poděko-
 váním, holdem a kyticí k pětasedm-
 desátým narozeninám, které autor os-
 tává 28. března tohoto roku. A když se
 někdy do třetice na jevišti setkáme!

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Z etud Bohumila Hrabala

Na vydání stále čekají četné „křehké i rabiátské“ texty Bohu-
 mila Hrabala ze třicátých, čtyřicátých a z počátku padesátých
 let, ona poupata, ze kterých se rozvíjela autorova poetika,
 poupata, která by svými půvaby jistě zaujala nejen literární
 historiky...

TVOŘENÍ

Proudění vzduchu rozeznává elektrické piano a neviditelné
 nehtíky cvičí stupnice na listech třešňové štěpnice u řeky. Je to
 úžasné, když klávesnice samy vyskakují a samy klesají.
 Mám elektrické pianino v sadě a místo padesátihalere vhadzuji
 měsíce v úplňku. Listí, lupení, větve, větvičky, halouzky tančí,

jak vítr zpívá, a já nevím, zda k zahradám je vhnán vzduch,
 či z druhé strany saje listí vysavač. Je to úžasné. Kdysi jsem
 myslel, že stačí trásti třešni a elektrické piano počne zpívat,
 že stačí psát a báseň bez vánku je stvořena. Kdosi mi položil
 na stůl pozvánku a elektrické piano počalo hrát. Je to úžasné
 dotýkat se klávesnic, které samy vyskakují a klesají.

PROMĚNY

Zavolal kdosi na Janinu, na sličnou slečnu Elvíru, aby si
 sedly k pianinu a k světlému klavíru.

Stíny se kupí v pantomimu, kde klesá v kupu jetele? Elvíra
 myslí na Janinu, pro kterou přišli andělé. Blondýnka mizí

v parafínu, brunetka cvičí prstoklad, a modré tváře serafinů opouští hvězdný vinohrad.

Zavolal kdosi na Janinu, na sličnou slečnu Elvíru, aby si sedly k pianinu a k světelnému klavíru.

PRVNÍ LÁSKA

Když špičky prstů spočinuly na utruse, tvé ruce vytvořily souhvězdí Cassiopei. Hadí korunku. Dva trojúhelníky smíchem se neustále měnící a přece stejné. Smávala ses jako hráč strojek ukrytý v mariánském okrázku, zatímco srdce změněné v jehelník se tisklo na ubrus a ruce do souhvězdí Vah. Na jedné misce srdce moje, na druhé smích hracího trojku a slovo skryté v medailónku se jmenovalo prostě bez příjmení: láska. Klavír brnkal ve výklenku, tvůj nosík potápěl se v sklenku grenadinu a prsteník na ústech mi sliboval, že nikomu to nepoví, co jsem ti šeptal v naušnici. Pak úsměv tvůj se vstříbal v šfávu grenadin a měsíc, bílý Aladin, vysoko zvedal lampu. Byla jsi smutná a krásná. Ve stužkách ubrusu jsem tvoji ruku hladil, v červené stužce jsi sebe samu ztratila, po letech vzpomínkou se vračíš, po letech jsi se vrátila. Hledávám tě stále v zahradních restauracích na stolcích s barevným ubrusem a snad i v souhvězdích.

DOLCE FAR NIENTE

Tolik kvítků. Tvé srdce se podobá července klokotající v hrdle mangan, uprostřed července, zatímco křídla v náznaku hovoří o tvé póze na znaku, že je ti milá louka, když můžeš hledět na plot upletený z latí vzduchových a sčítat v očích duhových zelené stokoruny mladých doubků. Tolik kvítků, tolik listů, tolik peněz visí nad ostrou pilkou zoubků a ty, zakousnuta v blankytu, posíláš nebi úsměv na ozdobeném blanketu, jsou šťastna, že můžeš ležet a na nikom nic nechtít. Sama, sama, uprostřed louky, uprostřed července, podobající se července, hřející na prsou slunce, před kterým odkládáš morálku a necháváš si šeptat slova milá a lehtat kůži v rychlých krůčcích vodomila, jsou vykloněna z okna poezie aspoň na chvíli, aniž bys věděla, že kobylka luční v tvé košili přemýšlí jak Archimédes o vzniku čtverce nad přepnou trojúhelníku, který kdosi narýsoval do písku tvého těla uprostřed květin.

PODOBENKA

Po hrázi a po opuce, jak božský Mílek, s rolničkou v ruce se prochází kulový fílek.

VÝBĚROVÉ PŘÍBUZNOSTI

(nejen Ochotnického kroužku)

Ochotnický kroužek, jedna ze špiček amatérského divadla u nás, připravil tentokrát pro brněnské diváky „cyklus vizuálně-dramatických pořadů s přednáškami“, nazvaný Výběrové příbuznosti. Zatím proběhly pořady dva: 31. října 1988 DALÍ + NEZVAL (přednášel Jiří Paukert, scénografie Tomáš Ruller, režijní spolupráce J. A. Pitínský) a 30. listopadu 1988 VÁCHAL + DEML (přednášel Jiří Olič, scénografie Tomáš Rusín, režijní spolupráce Arnošt Goldflam).

Oba večery, které se nereprizují, se odehrály v mateřské budově Ochotnického kroužku v KD Šelepova za přítomnosti kolem tří set namačkaných dychtících diváků.

Přednášky si nekladou za cíl jen fundovaně seznámit posluchače s jednotlivými uměleckými osobnostmi. Hledají se především společné body v jejich tvorbě, společná témata, postoje, vztahy k určitým jevům (například vztah k ženám, k Bohu, ke společnosti), tedy jak příbuznosti, tak i rozdílnosti tvůrců, až už se osobně stýkali jako lidé anebo ve svém životě jen zpovzdálí vzájemně obdivovali svoje umění. Tento neobvyklý, ale jistě vřelý a zajímavý a přínosný způsob vědecké přednášky doprovázejí diapozitivy výtvarných projevů, střídané recitací básní. Verš se prolíná s obrazem, slovo s vizí. Ve vědomí diváků tak vznikají nové, nečekané souvislosti. Suggestivnost pořadů zvyšují ještě divadelní etudy herců Ochotnického kroužku a Elipsy, které se určitým způsobem vztahují k tématu (ve večeru VÁCHAL + DEML diváci viděli i loutkové divadlo).

To, proč Ochotnický kroužek zorganizoval tento druh pořadu, nejlépe osvětluje text básníka Jiřího Paukerta:

„Když dal Johann Wolfgang Goethe jednomu ze svých románů jméno VÝBĚROVÉ PŘÍBUZNOSTI, měl na mysli hlavně všechna ta tajemná spříznění volbou, která provázela jeho vlastní život, všechny ty „rozhodující okamžiky“ — jak říká Brežina — které v našich mezních situacích formují každého z nás.

My dnes z takových přečtených setkání vybíráme pro náš cyklus VÝBĚROVÝCH

PŘÍBUZNOSTÍ setkání značně specifická: setkání — především našich, moravských básníků, vesměs synů Vysočiny (a v jednom případě i pěvců hrdého Albiónu) — s jim blízkými umělci výtvarnými — malíři, grafiky a sochaři, setkání Obrazu i Slova, Slova A Obrazu, zkrátka skutečná Setkání: Slovem I Obrazem.

Činíme tak v dobré naději, že právě taková setkání mohou nám i dnes — tak jako v Emauzích — pomoci vidět význam obrazu skrze slovo Básníkovo, ale i naopak: ocenit všechny ty zářící drůzy obrazů učiněných slovem v dílech básníků.

Nejen to:

jestliže se Vítězslav NEZVAL načas setkal — čistě duchovně, ve svém díle — v „Hodině Roztržného Obličeje“, v „Hodně Nad—Realismu“ — nanejvýš pozoruhodným způsobem s explozivní osobností Salvadora DALÍHO,

jestliže Jakub DEML na svých vzrušujících pozemských cestách konvergoval jako při srážce dvou komet s pekelně planoucím, zažehujícím dílem i osobností Josefa VÁCHALA,

jestliže se básnický mrazivě dokonalý Otokar BREŽINA celoživotně sešel ve vzájemném Uhranutí na společném díle s nebezpečně důslednou, až příliš věrnou vizí — vizí přítele: Frant. BÍLKA anebo — tam, kde se prolnutí zaklínače slov i obrazů odehraje na jedině, nelidském mrazem i lidským dechem zamhlené matnici, jako v případě — básníka i rytce — Bohuslava REYNKA — či tam, kde se setkání děje při kolektivní směně idejí výtvarných i literárních (při zachování nadosobní kázně i takřka středověké anonymity ve společném cechu básníků

PRERAFaelitů — pak všude tam k nám hovoří ta jediná řeč — třibení duchů, všech těch Živých, Mrtvých i Nenarozených, kteří Kráčejí S Námi, Před Námi a Půjdou I Po Nás, cestami společné TRADICE vždy znovu navazované a co hlavně: kteří otevírají prostory, značí rozcestí i pro naši Volbu.

Rozhodně sami, které křižovatky jsou a zůstanou pro nás Mimoúrovňové, a které budou ty, kde se snad připojíme i my, kde zarazíme, jako v té Pohádce, tam někde na Lesním Zapomenutém Rozcestí do Stromu I My Svůj Nůž — Na Znamení A Na Svědectví Společného Východiska. Nůž jenom tehdy A Jen Pak Nerezavějící, jestliže znamenající — Nové A Činné Pokrevenství: To Rodící Se Nejen Obrazně, Ale I Doslova: Z Ducha I Krve.

To Může Být, To Bude Zase Náš Akt — Vědomý První Akt Naší Duchovní Spřízněnosti, Původní Volba Právě Těchto A Ne Jiných, Našich VÝBĚROVÝCH PŘÍBUZNOSTÍ, Počátek Našeho: Spříznění Volbou.“

Tolik program k celému cyklu. Dále by se měli uskutečnit PRERAFaelitě (přednáší Petr Mikeš, scénografie Rostislav Čuřík, režijní spolupráce Petr Osol-sobě), REYNEK (přednáší Josef Mlejnek, scénografie Milivoj Husák, režijní spolupráce J. A. Pitínský) a závěrečný pořad BÍLEK + BREŽINA (přednáší Jiří Paukert, scénografie Jan Šimek, režijní spolupráce Eva Tálská).

Přednáší se o zajímavých uměleckých osobnostech, o nichž se ve školách příliš neučí, o osobnostech, které stojí už nějaký čas stranou oficiální pozornosti. Přednášky tím dostávají i osvětový charakter.

Škoda, že se cyklus audiovizuálních přednášek nereprizuje, a že KD Šelepova pojme jen omezený počet diváků. Ve čtyřlísticovém Brně by každý večer mohl jistě proběhnout třeba desetkrát, a ještě by se na všechny zájemce nedostalo.

Z. M.

ADAM A EVA Michaila

V létě roku 1930 se Michail Bulgakov seznámil s ředitelem Rudého divadla v Leningradě V. E. Volfem, který se skupinou nadšenců po několika letech vybojoval divadelní budovu a přesvědčoval současné dramatiky, aby pro jeho divadlo psali. S Bulgakovem původně jednal o hře v roce 1905, později se domluvili na tématu „budoucí války“. Autorovi předem zaplatil vysokou zálohu, což bylo pro Bulgakova v jeho situaci důležité. Musíme si uvědomit, že po deseti letech plodné spisovatelské práce neměl Bulgakov na tisku ani řádek a všechny jeho hry byly staženy. Čtyřicetiletému spisovateli nezbývalo než se obrátit o pomoc k samotnému Stalinovi, jinak by zřejmě umřel hladem. Na Stalinovy intervence byl Bulgakov přijat do Moskevského uměleckého divadla jako asistent režie a herec. Podle vzpomínek tehdejší dramaturgyně Rudého divadla E. Šeremetěvové můžeme soudit, že Bulgakov přečetl první verzi své hry *Adam a Eva* čtyřem členům uměleckého vedení někdy na přelomu roku 1930 a 1931. Když hru dočetl, všichni usoudili, že hra divadlu neprojde. Byli z toho velice roztrpčeni, kupodivu nejméně autor sám. Hra byla podle jejich názoru objevná a mistrovsky napsaná. Její exemplář zůstal v pracovně u Volfa a po dvou letech shořel při požáru divadla.

Čtení hry proběhlo také v moskevském divadle Vachtangova, kam pozvali velitele vojensko-vzdušných sil Alksnise. Ten se vyjádřil, že hru inscenovat nelze, protože v ní zahyne Leningrad. Zřejmě měl starost, aby víze porážky nepodlomila bojovného ducha sovětského lidu. Šeremetěvová se snažila rekonstruovat, jak první verze *Adam a Evy* vlastně vypadala, ale po víc než čtyřiceti letech jí zůstalo jen pár neurčitých dojmů. Hlavní postava Adam byl vědec, vynálezce a zkušební pilot jakéhosi letadla, které mělo dobýt kosmos. V druhé verzi hry se rozpadl do spektra tří postav: stavitele mostů Adama, vědeckého výzkumníka Jefrosimova a vojenského letce Dargana. Bulgakov přepracoval celé první, třetí a čtvrté dějství, ve druhém provedl

dílič úpravy. Hra se filozoficky prohloubila a obohatila satirickými narážkami na soudobé literární poměry. Exemplář smlouvy na druhou verzi je datován 5. července 1931, ke čtení hry mělo dojít v listopadu. Zachoval se pouze nedatovaný telegram: Adam a Eva jsou volni. Rudé divadlo.

Za svého života se Bulgakov nedočkal inscenace hry ani jejího otisknutí. Poprvé byla publikována v časopise *Současná dramatika* 1987, č. 6 (druhou verzi zachránila spisovatelova sestra N. A. Zemská). Na jevišti vyšli Adam a Eva teprve v letošní sezóně v moskevském divadelním studiu *Sféra*. U nás byla hra otisknuta v slovenském překladu v časopise *Sovětská literatura* 1988/7 včetně studií o životě a díle Bulgakova. Jako první uvedlo v Československu Adama a Evu plzeňské Divadlo J. K. Tyla v režii Jana Buriana (viz foto).

Zamyšlení nad textem

Bulgakov jako skutečný génius daleko předběhl svou dobu. Převratné události, kterých byl svědkem (VRSR, občanská válka, období Nepu, stalinismu) viděl z nadsledu, v celé jejich složitosti, se všemi vnitřními protiklady a tendencemi - jako by měl dar „kosmického vědomí“. Dokázal je zařadit do proudu času, v přítomné chvíli rozeznával také její minulost a budoucnost, její příčiny a následky. Tento nadhled mu umožnil rozlišovat pomíjivé od trvalého, vedlejší od podstatného. Byl současně pohledem do hloubky, pod povrch jevů, odhaloval jejich klamné zdání.

Bulgakov velice dobře věděl, že základní povinností spisovatele je poznávat pravdu a vydat o ní svědectví pro budoucí generace. Stát - jako v podstatě odlidštěná instituce - má tendenci použít spisovatele jako nástroje pro svou manipulaci s lidmi. Této propagandistické úloze literatury, kterou ve třicátých letech kodifikovala Ždanovova schematická teorie „socialistického realismu“, se Bulgakov bránil i v dopise samotnému Stalinovi:

„Boj proti cenzuře, ať už je jakákoliv a působí v jakémkoliv režimu, je moje

spisovatelská povinnost, stejně jako vyzývat ke svobodě tisku. Jsem vášnivý stoupenec této svobody a domnívám se, že kdyby kdokoliv ze spisovatelů začal dokazovat, že se bez ní obejde, připomínal by rybu, veřejně vyhlášenou, že nepotřebuje vodu.“ (6. 3. 1930)

Vztah umělce k vládnoucí moci, jehož důstojnost Bulgakov obhajoval, se stal jedním z hlavních témat jeho díla (román *Mistr a Markétka*, hry *Molière*, *Puškin*, *Purpurový ostrov*, *Adam a Eva*). Zajímalo ho jako součást zkoumání dějinného významu a poslání inteligence. V dopise Stalinovi Bulgakov doslova říkal, že mu jde o „náležavé zobrazení ruské inteligence jako nejlepší vrstvy společnosti“. V době násilného rovnostářství, za kterým se často ukrývaly primitivní kořistnické tendence (povídka *Psí srdce*, *Diaboliáda*, román *Mistr a Markétka*), odhadl předem jeho nebezpečné následky. A to nejen pro inteligenci (jak ukázaly pozdější procesy se spisovateli), ale pro celou společnost: vedlo totiž ke snížení celkové kulturní a mravní úrovně národa. Bulgakov si jasně uvědomoval vůdčí úlohu inteligence při formování společenského vědomí, ale také z toho plynoucí odpovědnost - kdo dál a hlouběji vidí a chápe, má také o to větší odpovědnost.

Proto se v jeho dílech (zejm. povídky *Psí srdce*, *Osudná vejce*, hry *Ivan Vasiljevič*, *Adam a Eva*) vyskytují postavy geniálních vědců, kteří svými objevy daleko předbíhají svou dobu. Pokud však souběžně neřeší také etickou stránku jejich praktického využití, dochází k monstrózním tragédiím. Tyto náměty bychom mohli zařadit do nadžánru sci-fi, jejich fantastika však vyrůstá z reality třicátých let, groteskně ji deformuje (povídka *Diaboliáda*, román *Mistr a Markétka*, hra *Zojčin byt*).

Námětem hry *Adam a Eva* je „budoucí“ válka, v níž se zbraní hromadného ničení stává sluneční plyn. Jeho účinky připomínají výbuch atomové bomby, kterou Bulgakov roku 1930 znát nemohl. Jeho víze byla do značné míry prorocká, ovšem zá-



Bulgakova

zračné paprsky, které vytvářejí imunitu vůči plynu a raněným vracejí zdraví, nikdo dosud nevynalezl. Patří do pohádky, kterou také hra v určité významové rovině je.

Bulgakova však nezajímají technické podrobnosti vynálezu, nýbrž filozofický smysl: profesor Jefrosimov má schopnost oživovat, darovat život, bojovat se smrtí, má schopnost tvořit. Tato tvůrčí, stvořitelská síla je pro Bulgakova znakem opravdové lidskosti. Je tím, co odlišuje druh „homo sapiens“ od zvířat. Zvířata přece také mají manipulační inteligenci, složité účelové chování a jednání, které slouží pudu sebezáchovy a zachování rodu. Někteří lidé nepřekračují jejich úroveň, na zvládnutí světa a organizování vlastního života jim stačí tzv. zdravý rozum, pouze manipulační inteligence. Většinu názorových i emočních postojů, vzorců chování a myšlení, dostávají zvenčí - od svého okolí, ze své společenské vrstvy, z masových médií. Nepřetržitě na ně působí propaganda toho, co je v té které společnosti správné a žádoucí. To, že si ji často neuvědomují, neznamená, že není. Sugestivnímu ovlivňování do různé míry podléhají všichni (v naší hře např. Adam a Kobliha). Jejich vlastní osobnost zůstává nerozvinutá, na úrovni dítěte, které se bez zařazení do „smečky“ cítí bezradné a osamělé. Jejich svoboda je iluzorní, spontaneita je potlačena. Takto deformovaná psychika totiž lépe slouží skupinovým cílům.

Slabý a manipulovatelný člověk se často brání tím, že se přizpůsobí navenek, ale uvnitř žije tajným životem (Kobliha). Zájmům systému však poslouží stejně dobře jako jeho nadšení přívrženci (Dargan). Jeho revolty bývají většinou romantickými gesty bez hlubšího programu (Markýzov), jeho protesty neúčinným spíláním. Slouží pouze jako ventil vnitřního napětí, které roste ze stálého rozporu mezi „chci“ a „musím“. Je paradoxní, že tato agresivita se dá lehce zneužít pro skupinové cíle. Proto tak snadno vypukají davové hysterie, řádění fotbalových fanoušků, nacionalistické vášně, nenávist vůči národnostním men-

šinám a vytípaným skupinám obyvatel (např. proti židům), fanatismus, bojechťivost, dobyvatelství. Hrdinou 20. století je stejně jako v dobách pohanských statečný bojovník (detektiv, kovboj, zločinec), vlastně zabiják, který kvůli zachování vlastního života, majetku a moci, přináší smrt druhým. Podle Bulgakova je hluboce naivní domnívat se, že na světě nebudou války, dokud trvá nepřátelství mezi lidmi.

Proto zkoumá situaci, v níž se objevuje skulina, kterou na povrch vyplouvají a posléze se celé společnosti zmocňují agresivní tendence. Je to vždycky ve chvíli, kdy myšlení — což je vlastně model reality — ztrácí na tuto realitu zpětnou vazbu. Jinak řečeno, je nezbytné kontrolovat, aby myšlení odpovídalo skutečnosti, aby slova odpovídala činům, aby teorie odpovídala praxi. Jak názorně předvedly třeba středověké hony na čarodějnice nebo hrdelní procesy za stalinismu, myšlení umí vybudovat celé zdánlivě logické systémy a na skutečnost je násilně aplikovat. Proto Bulgakov ústy Jefrosimova právem říká: „Já se bojím idej.“

Rozpor mezi myšlením a realitou je pro lidstvo trvalou hrozbou, protože mozek nedokáže myslet v jiných kategoriích než „ano“ a „ne“ a tím zákonitě každou skutečnost zjednodušuje. Proto je na místě opatrnost, skepse vůči všem suverénním tvrzením a neomylným pravdám. Příliš mnoho jich bylo dějinami vyvráceno (např. i to, že země je placatá). Poznání pravdy je vlastně nikdy nekončícím procesem. Má tvůrčí charakter, jenom když probíhá. Ve chvíli, kdy se zastaví v některé fázi a dokonce ji kodifikuje, popírá sebe sama, stává se iluzí. Dějiny nás učí, že víra v neomylnost vlastní pravdy bývá nerozlučným průvodcem těch největších zločinů.

Aby se lidstvo mohlo duchovně rozvíjet, musí se učit ze svých chyb. Musí si je pamatovat. Musí znát lépe dějiny svých omylů než dějiny svých vítězství. Paměť lidstva tvoří také různé záznamy toho, co se stalo, od těch autentických, reportážních až po vědecké a umělecké. Proto Bulga-

kov přikládal literatuře a umění vůbec tak hluboký význam pro duchovní vývoj lidstva. Téměř všemi jeho díly procházejí postavy kronikářů, kteří zaznamenávají události do deníku, zapisují své úvahy, pokoušejí se vytvořit umělecké dílo (např. **Zápis mladého lékaře**, **Divadelní román**, **Mistr a Markétka**, hra **Adam a Eva**). Jejich možnosti jsou omezené, nikdy se nepodaří na papíře zachytit celou skutečnost.

V kulturní paměti lidstva jsou však obsaženy situace, které jsou pro člověka základní. Opakují se stále znovu. Je v nich obsažena dialektika dobra a zla. Právě s těmito modelovými situacemi Bulgakov konfrontoval své současníky (faustovské, pilátovské téma). Ve hře **Adam a Eva** významově funguje kromě „dábelského“ pásma také řada biblických témat (apokalypsa, potopa světa s archou Noemovou, zmrtvýchvstání). Z bible se po katastrofě zachovaly pouze útržky, kterým už nikdo nerozumí. Přesto se v různých podobách situace v ní obsažené stále znovu opakují. Mystériem se odehrává ve věčné přítomnosti, „kdysi“ a „ted“ současně. Svět se věčně rozpadá a věčně tvoří. Jak ale zabránit rozpadu kultury a pádu člověka pod práh lidskosti? Může nastat snadno, i v našem století, což dokázal německý fašismus.

Dá se mu předejít jedině tím, že se vědomě pěstuje kultura a lidskost. Což zase předpokládá schopnost je vůbec poznat, umět rozlišovat dobro od zla, ať se tváří jakkoliv. Tuto schopnost měl Bulgakov v míře nejvyšší. Chápal jako skutečně lidské to, co je v člověku živé, tvůrčí. Co se přirozeně rozvíjí. Jednoduše řečeno: schopnost poznávat a schopnost milovat.

Milovat znamená překonat svůj egoismus, překročit hranice vlastního „já“ a vyjít vstříc druhým lidem, obětovat se pro ně. Znamená to žít v souladu a míru, nejen v příměří se sebou i s ostatními, s celou přírodou. Snažit se o harmonii, v níž se všechny protiklady doplňují, aniž by jeden musel potírat druhý. Takové je poselství Bulgakova. Proto jeho Eva volí jako svého pravého Adama toho nejhumánnějšího a nejvíce tvořivého člověka, profesora Jefrosimova.

JOHANA KUDLÁČKOVÁ
FOTO PAVEL KRIVÁNEK



Subjektivní zážitek

SETKÁNÍ

Tak co? Musí se rozhodnout. Zažít divadelní představení, které se rok co rok reprizuje v nezměněném obsazení, v týchž dekoracích a z orchestřiště se ozývá táž hudba. Když se však chce syn setkat se svým otcem, je to velmi jednoduché. Je třeba se nadechnout čerstvého vzduchu a klesnout po dvaceti pěti schůdkách do podzemního klubu. Železné zamřížované dveře jsou zamčené. Za malým stolkem s rudým ubrusem sedí pán v šedivém obleku.

Přistupuje ke dveřím, otvírá je.

„Prosím, tady je lísteček, a dostanu patnáct korun.“

„Já se tu mám setkat se svým otcem...“

„Tak, ale to si musíte nejdřív zaplatit.“

„Promiňte, ale já se tu mám setkat...“

„Moment, vy jste syn... Tak to je v pořádku. Tady máte lísteček. Ten při odchodu vrátíte. Jinak to bude za sto padesát. A je to poslední stůl vlevo.“

Syn vstupuje do místnosti plné rudého dýmu, zahraničních turistů a hudby. Poznal ho okamžitě. Okamžitě se taky otočil a je na odchodu... Proboha, vždyť si s ním musím promluvit jako syn s otcem, vlastně jako chlap s chlapem... Vrací se zpět. Teď už zpozoroval i on jeho.

„Ahoj. Jak je? Jsi nějaký unavený. Někam se sem posaď. Jsi smutný?“

„Ne, spíš... hladový.“

„Samozřejmě. Něco si tam vzadu dej. Musím už hrát.“

Ochází na jeviště, ale těsně předtím mu ještě stačí vtláčit do rukou bílý, tvrdý konzumní lístek. Na jevišti ho vítá potlesk a veselé pokřikování přítomné společnosti. Někde v rohu vybouchlo šampaňské. A někde vzadu právě zabíjejí prase, protože dnes se bude konzumovat na otcův účet. Na lístku jsou totiž i otisky otcových zpocených prstů.

„Chutnalo?“

„No, konečně pořádné maso.“

„To máš tak. Musíš dobře jíst. Hlavně ráno. Dřív vstát. Však vši. A potom tak okolo páté něco lehkého. Sýr.“

„Večerník... kupte si večerník...“ rozléhá se místností plné teplého vzduchu a zpocených lidí. Stařenka v balonovém plášti, na hlavě teplou šálu, se snaží v pozdní noční hodině připomenout zprávy dohasínajícího dne. Číšník ve slušivé kárované vestičce přistupuje ke stařence.

„Co je, princezno? Dáš si cigaretu?“

Elegantním pohybem nabízí ameriku. Ale dřív než si stařenka stihne zapálit, druhý kolega ve vestičce už nabízí svůj nápoj.

„Dáš si loka? Princezno...“

Princezna pije. V roztřesené ruce svírá skleničku a několik výtisků večerníku padá na zem.

„Nemáš drobné? Říkají jí princezna...“

Syn vytahuje zapomenutou korunu z kapsy.

„Nemáš víc?“

„Mám.“ A položí na stůl dvoukorunu, kterou otec vzápětí mění za večerník spadlý na zem.

„Jožko, bylo to výborné.“

Vestičkový Jožo úslužně přichází. Jeho úsměv dokonale ladí s oslnivě bílými ponožkami, které odhrnuté černé nohavice už nestačí skrýt.

„Můj syn.“

„Bravó, bravóóó...“ ozývá se odněkud z hlediště. Pískot a potlesk patří hudebníkům.

„Už musím jít. Poseď ještě.“

„Chtěl jsem si s tebou promluvit...“

„Zítra teda nemůžeš přijít?“

„Ale jo. Přijdu.“

„Už musím.“ Prudce vyskočí a zmizí někde v dýmu. I s dvoukorunovým večerníkem. Syn vstane, hledá východ. Rozběhne se po schodech. Zastaví ho až zamčené zamřížované dveře. „Na shledanou,“ dveře povolí a syn utíká. Najednou zakopne a upadne. Ohlédne se a vidí, že zakopl o krásný, exkluzivní lakový stříveček štíhlé, unavené dámy. „Ty, já kdybych byl tvůj otec, tak...“ Rozhořčený muž hledí dámu po černé punčoše.

PETER GÁBOR

Logika emocí a logika tvorby

Zatímco východiskem textů probíraných v minulých dvou číslech bylo pozorování cizího chování, šlo v případě Gábora pokusu o **rozvedení vlastního zážitku**: východiskem bylo tedy to, co autor zažil sám na sobě, jeho vlastní city a pocity v situaci, která se ho dotýkala zcela osobně. Zatímco v předchozích pokusech zpracovával autor to, co bylo objektivně dáno a co mohl zvnějšku sledovat, v daném případě měl ztvárnit něco, co se dělo s ním a v něm.

Cílem takových pokusů podnikaných v rámci výchovy dramaturgů a režisérů není ovšem vylíčení subjektivních citů a pocitů, ale **předvedení** příslušné situace: slovní text by měl být do jisté míry ekvivalentem její (v zásadě realistické) divadelní či filmové realizace — aniž by ztratil hodnotu samostatně působícího literárního textu. **Rozvedení** (rozehrání) by pak mělo spočívat v tom, že výchozí zážitek bude vyjádřen jednáním osob v příslušných názorně podaných okolnostech (aspoň v zásadě!). Je jasné, že jak toto jednání, tak samy okolnosti budou nějakým způsobem domyšleny (stylizovány).

I když nejde o líčení citů a pocitů, ale o jednání v daných okolnostech — a dokonce právě proto, že jde o vyjádření vnitřního dění „přes události“, je nutné začít od adekvátního pocitu (a silného pocitu): adekvátní pocit, který se nesmí projevit pouhým slovním výlevem a nemůže se proměnit ve **skutečné** jednání, se pak objektivizuje pomocí imaginace, rozvíjející původní zážitek příslušnou **představou** (představením) nějakého vnějšího dění v příslušném prostředí.

Gábor tak také postupuje: otázka „Tak co?“ a odhodlání se rozhodnout je určitě šťastný začátek a nám současně poskytuje informaci, s jakým pocitem proces vytváření textu začínal. Námitka, že tím vlastně porušil podmínku (nepopisovat pocity, ale jednání) neobstojí: nejde o popis pocitu, ale o vyjádření nějakého rozhodnutí, které by tyto na jevišti či ve filmu patrné z hercova chování; začátek tím současně dostává dramatický charakter a celé vyprávění odpovídající klíč (pro samotného autora i pro vnímatele).

Od tohoto rozhodnutí se autor obrací k okolnostem, za jakých k němu došlo. Jde o rozhodnutí v situaci, která se opakuje rok co rok a jejíž obvyklé rozebírání se přirovnává k pravidelně reprizovanému představení. Po větě o tom, že chce-li se „syn setkat se svým otcem, je to velmi jednoduché“, následuje poukaz k fyzickému projevu vnitřního stavu (nadechnutí), který je možné považovat za jakousi scénickou poznámku. Ironicky konstatovaná jednoduchost setkání syna s otcem je pak konfrontována s líčením reálných překážek v podobě zamčených zamřížovaných dveří a dohadování s mužem prodávajícím vstupenky.

Zaváhání, vyjádřené otočením a několika kroky zpátky k východu, zdůrazňuje, že na cestě k realizaci počátečního rozhodnutí (jehož podstata — promluvit si s otcem „jako chlap s chlapem“ — je nám oznámena až v tuto chvíli) nestojí opravdu jen vnější, ale především hluboké vnitřní zábrany. Z tohoto hlediska se všechny vnější překážky, které se synovi staví do cesty (od mříže po okolnost, že když se konečně octnou tváří v tvář, musí otec odejít na pódium), stávají nepřijemným vyjádřením pocitu marného úsilí o kontakt, který splnění počátečního rozhodnutí nakonec zabránil.

Místo vřelého otcova uvítání, které by si asi přál, se syn dočká jen banální otázky; nedoradí ani k podání ruky: místo toho mu otec vtláčí do rukou „konzumní lístek“. Na absenci srdečnějšího přivítání upozorňuje ironické srovnání s vřelým uvítáním, kterého se dostalo otcí vstupujícímu na pódium, a ironie je dovršena větou o zabíjeném praseti: představa prasete zabíjeného na počest vzácného hosta je konfrontována s „konzumací“ na otcův účet a neuskutečněný dotyk stojí za konstatováním otisků otcových prstů na lístku.

Z toho, že se mluví o zpocených prstech, lze tušit, že se původní obavy ze setkání, patrně stejně zbytečného, mění dokonce v nechuť k otcí, po kontaktu s kterým syn zřejmě přestou toužit (proto tuhle cestu také podnikl). Za popsáním vnějším průběhem setkání tedy tušíme změť pocitů, u kterých se ale autor nezdržuje a pokračuje v popisu „druhého dějství“ rozhovoru s otcem: to se vyčerpává poznámkou o jídle a nesmyslnou banální radou s ní spojenou.

a tvořivá objektivace

Místo skutečného rozvinutí rozhovoru se nám dostane popisu dosti rozsáhlé scény se stařenkou prodávající večerník, které číšníci okamžitě nabízejí pohoštění (o něž si syn musel sám říct). Scéna poskytuje možnost dalších srovnání: uvítání syna po delší době je srovnáno s uvítáním stařeny objevující se tu každý večer; pohoštění cizího člověka degraduje pohoštění poskytnuté synovi; roztřesenost stařenky, které padají z ruky noviny, vzdálené poukazuje na synovu nervozitu, zakrývanou suverenitou, s jakou si řekl o večeri; samo pohoštění se nepřímo přirovnává k almužně, kterou představují cigareta a slenička, nabízené stařence, i dvoukoruna za večerník, kterou zaplatí nikoli otec, ale syn (ironičnost této okolnosti je zvýšena rolí, kterou má v textu motiv peněz a placení); ironicky honosné přízvisko „princezna“, poukazující k neexistujícímu postavení, je uvedeno do souvislosti s označením „Můj syn“, jehož pronešení nevyvolává žádnou reakci: místo ní se ozve volání bravo a pískot, určené hudebníkům a vytvářející ironický komentář nejenom k absenci číšnickovy reakce, ale přes ni i k samotnému postavení „syna“ (psaného v tomto případě oprávněně s uvozovkami).

Všechna nabízející se srovnání, která tu domýšlím jaksi do konce, zůstávají v textu ovšem pouze latentní: uvedení příslušných fakt je diktováno evokovanými city a pocity, které se ale nemohou projevit naplno a zcela si podřídí autora, řídícího se („řízeného“) samostatnou logikou vyprávění (vyprávění postaveného na rozvíjení „vnějších událostí“). Nepřímé vyjádření subjektivních citů a pocitů „přes události“ (vnější viditelná data) proměňuje samotné city a pocity spojené s původním zážitkem. Místo předpokladatelného vztahu na otce máme v závěru co dělat se dvěma útek, synovým i otcovým: srovnání napovídá, že za jednáním obou se mohla skrývat stejná touha, že ale této oboustranné touze po kontaktu bylo už postaveno do cesty příliš mnoho zábran a vnějších překážek.

Zatímco logika citů směřuje k bezprostřednímu **odreagování** (jímž nemusí být jen smích, pláč, řev nebo bouchnutí do stolu, ale i slovní výlev spojený v podobném případě jako je tento nejspíš s chrlením výčitek), logika textu (tj. logika **tvůrčího** vyrovnání s výchozím zážitkem) směřuje k jeho objektivizaci v podobě uměleckého zobecnění: původní zážitek se **tematizuje**, všechno, o čem se mluví, se týká lidských kontaktů a jejich komplikované povahy, nazírané s nahořklou ironií. To je dobře vidět v posledním odstavci: po hrdinově zakopnutí o nohu dámy na ulici, které je přirozeně kvalifikováno jako nešetrnost (a vede pána, neinformovaného o hrdinově duševního stavu, k výroku „Kdybych byl tvůj otec“), následuje nakonec přece jen pohlazení — pohlazení, kterého se synovi nedostalo a které zřejmě oba, tj. jak otec, tak syn, tolik potřebovali.

■ Obraz a archetyp

Už na začátku byla řeč o tom, že úsilí o rozvedení zážitku vede vždy ke **stylizaci** (byť v rámci realistické konvence; realističností tu pochopitelně nemyslím zachování reálných okolností, ale způsob podání situace, zasazené třeba i do jiného prostředí). Máme co dělat s úsilím o **ztvárnění** zážitků (jeho plastické podání), s úsilím, mobilizujícím nejenom autorovo vědomí, ale i to, co je takřikajíc „pod ním“. Evokace silného pocitu spojeného s daným zážitkem (pocitu, který nemusí být zcela totožný s pocity v tehdejší reálné situaci) uvolňuje imaginaci, živící se materiálem uloženým často hluboko v nevědomí; z tohoto materiálu vzniká konkrétní plastická podoba dění, které nám autor v textu představuje — tedy stylizuje původní události.

Podíváme-li se na Gáborův text z tohoto hlediska, nemůžeme uniknout, že výprava syna za otcem v něm dostává kontury **sestupu do podsvětí**; protože ubrus na stolku místního Kerbera je rudý a vlastní podzemní prostor je plný rudého dýmu a zpocených lidí, může se nám asociovat i peklo. Příslušný pocit, spojený s představou „ponoření“ do důl do baru (vzpomeňme na úvodní nadechnutí, asociující i moment před ponořením pod vodu), mobilizoval symbolizační aktivitu imaginace, která po svém realizovala odpovídající **archetyp**; vzhledem k jeho uplatnění může text apelovat i na naše nevědomí, v němž je tento archetyp rovněž uložen, a tím dosáhnout žádoucí působivosti.

Co je to archetyp? Tak nazývá Carl Gustav Jung (1875-1961) **praobrazy**, které podle něho obsahuje nejhlubší vrstva našeho

nevědomí (sám Jung mluví o tzv. kolektivním nevědomí, tj. o těch hluboko uložených psychických modelech, které máme společné s ostatními lidmi nebo aspoň s lidmi stejného — a přitom dostatečně širokého — kulturního okruhu). Tyto praobrazy si nesmíme představovat jako obrazy ve smyslu podob čehosi konkrétního, ale jako jistá symbolizační schémata, která se uplatňují při vytváření těch konkrétních obrazů, jimiž naše imaginace odpovídá na to, čím se nás dotýká skutečnost.

Jung přirovnává archetyp k systému os krystalu, tj. k tomu, co určuje podobu jeho vytváření v matečném roztoku, aniž má samo o sobě nějakou hmotnou existenci. Použitý obraz-pojem „sestupu do podsvětí“ představuje už vykrystalizovaný **kulturní symbol** (tzn. nějaký „prvoobraz“ existující v dané kultuře, případně společný i mnoha kulturám — viz např. „strom života“); není tedy žádný div, že Gáborova varianta podsvětí (podzemí) má zrovna podobu pekla, tj. že je spojena se symbolem, který se tak široce uplatňuje v naší kulturní tradici.

Byla řeč o představě „ponoření“, ale také by se dalo mluvit o pocitu „propadnutí“, spojeném s tím, že hrdina své předsevzetí promluvit si s otcem jako „chlap s chlapem“ nedokázal splnit. Silný pocit iniciující tvořivý proces je vždycky komplikovaný, ba rozporný; jde vlastně o jakousi změť pocitů: v daném případě se v ní původní odhodlání mísilo s nepříjemným pocitem z toho, jak to všechno dopadlo. Samo odhodlání zaslouží si promluvit s otcem má „pod sebou“ jak touhu po kontaktu, tak — ještě hlouběji — potřebu osvobodit se od jářma otcovské autority; teprve toto osvobození může také poskytnout bázi normálnímu lidskému kontaktu. I zde jsou možné asociace s výpravami do jámy lvové, do podsvětí nebo do pekla, kam hrdina přichází s osvobozovacími úmysly. Není důležité, že tam přichází obvykle osvobodit někoho jiného: i ve snu se člověk může pozorovat jako někoho jiného (tzn. existovat jako „já“ i „on“).

Všechny tyto pocity může tedy symbolizovat cesta do podsvětí nebo do pekla, jejíž vžitá podoba se uplatňuje ve výsledné stylizaci. Stylizaci v tomto smyslu si nesmíme plést se stylizovaností ve smyslu vědomé úpravy podle nějakého apriorního uměleckého modelu, realizované na základě vědomého (čistě racionálního) kalkulu. V úspěšném případě není obraz výsledkem použití nějaké šablony a obsahuje pouze prvky příslušného „prvoobrazu“, jehož tradiční podobu lze s daným obrazem sice **srovnat** (a pomoci si tak i při jeho interpretaci), ale rozhodně ho s ním nelze ztotožnit: materiál, ze kterého v daném případě čerpala imaginace, byl širší a opíral se — jako je tomu při tvořivém procesu vždycky — o konkrétní prožitou zkušenost.

Můžeme mluvit o čistě subjektivní zkušenosti, která je při opravdu bytostném zapojení všech vrstev psychiky, jaké vyžaduje tvorba, vždycky strukturována podle těch symbolizačních modelů (archetypů), které vytvářejí zázemí každé psychiky a mají tedy právě díky své nehlubší subjektivnosti (subiectus = ležící pod) **objektivní** povahu, platnost a hodnotu. (Tak je to samozřejmě i v těch případech, kdy se příslušný archetyp přímo neprozradí podobností s odpovídajícím „prvoobrazem“ nebo poukazuje ke známému kulturnímu symbolu.)

Pokud jde o paralelu výpravy Gáborova hrdiny do podzemí s obdobnými mýtickými či pohádkovými příběhy, je lákavé i srovnání s výpravami podnikanými s cílem osvobodit princeznu. I princezna se totiž u Gábora vyskytuje, i když v podstatně proměněné podobě. Gáborův hrdina se ovšem vypracuje „do podsvětí“ s cílem osvobodit sám sebe a princeznu tu funguje jen jako přezdívkou pro starou ženu, o kterou se ale všichni opravdu jakoby „ucházejí“ — a to včetně otce, který jí dává za večerník synovu (synovu!) dvoukorunu.

Vzdálená asociace s bojem o ženu není v souvislosti s vytvořením osvoboditelské zvyby na otcovské autoritě jistě úplně bez významu. Charakteristické je, že i v tomto ohledu je syn jakoby vyřazený; unavenou ženu na ulici hladí také jiný muž. Mohli bychom se i ptát, neexistuje-li nějaká vzdálená souvislost těchto žen (v obou případech starších) s matkou — ale to už bychom se dostali příliš daleko do oblasti nepodložených dohadů; poukaz k možným vzdáleným asociacím, které při běžném čtení textu rozhodně neproniknou do vědomí, je důležitý jenom pro představu o možné šířce a hloubce materiálu, ze kterého čerpá imaginace při práci na objektivizaci subjektivního zážitku.

JAROSLAV VOSTRÝ

Text našeho propagačního letáčku se pokusil vysvětlit důvody i nejobecnější cíle druhého pokračování našeho cyklu Směry současného divadla. Linie, kterou řadu let rozvíjel pražský soubor Vpřed, známý např. ze Šrámkova Písku (A budeš hodný, Den s Tomášem Mácou, Brody aj.), Dramatický klub Třebíč, náležíci „nomenklaturně“ na mělnickou přehlídku dětských recitačních souborů či na Wolkrův Prostějov (Ahoj, moře, Zavazadlo, Heslo Nezval, Aucassin a Nicoletta, Nová komedie o Libuši) nebo v posledních letech účastník Loutkářské Chrudimí LS, MěKS Třeboň (Asagao, Krysař), ale systematicky či ojedinelé i řada dalších souborů ať už z oblasti divadla poezie či odjinud (např. svitavské Čecho, pražské A studio, či Paraple, z profesionálních skupin např. Divadlo na okraji nebo hradecký Drak) totiž zatím nebyla nikde zhodnocena jako specifický směr divadelního usilování.

Struktura, obecné cíle a metody práce této akce byly obdobné jako při Modelové hře — viz stejnojmenný článek v minulém čísle Amatérské scény. Jednoduše řečeno: šlo nejen o to dát Jihozápadnímu Městu a Praze možnost zhlédnout ukázky vrcholné amatérské tvorby posledních let, ale také svěst dohromady inscenace s obdobnými tvůrčími principy (byť s výrazně rozdílnými poetikami, žánry a metodami práce) a získat tak možnost poodhalení zákonitostí tohoto divadelního druhu — a to zejména v konfrontaci s prací nejvýraznějšího praktika i teoretika tohoto směru Emila Františka Buriana. Námětem přednášek a předem vytyčenými otázkami syntetizující diskuse byla: východiska a zdroje, vznik a vývoj Voicebandu E. F. B.; spojitosti hudby (a zpěvu) a divadelního přednesu, stavění a vztah slova a jeho hudebně zvukové realizace; konkrétní prostředky a postupy uvedených inscenací; změny a posuny v současném užití voicebandu a jejich zdroje a důvody; současná podoba, možnosti, problémy divadla voicebandového typu a jeho místo v kontextu československého i světového divadla; umělecké a společenské důvody znovuožití tohoto druhu divadla v 70. a 80. letech.

Akce se uskutečnila 4. a 5. listopadu 1988 v Kulturním domě ve Stodůlkách. V pátek 4. listopadu v 19.30 hod. ji zahájil Loutkářský soubor MěKS Třeboň inscenací Asagao od Miloše Vodičky. V sobotu v 10 hodin Lumír Tuček s několika přáteli předvedl ukázky z inscenací pražského souboru Vpřed, proložené vyprávěním o principech jejich poetiky a metod práce. V 11 hodin navázaly přednášky, ve 14.30 hodin pak představení Dramatického klubu Třebíč Aucassin a Nicoletta (starofrancouzský anonym) a na závěr v 16 hodin syntetizující diskuse.

Přítomno bylo zhruba šedesát lidí, z toho třicet pět členů hrajících souborů, kterým jejich zřizovatel uhradil vstupné tím, že se zřekl zřizovatelského poplatku. A opět by následoval týž povzdech, jako při shrnutí výsledků Modelové hry: je to dost na to, aby akce měla společenský smysl, ale na to, kolik je v Praze „vědníchtivých“, „nadšených“ amatérů, to není mnoho.

Třeboňské Asagao vypráví pomocí loutek kombinovaných s hereckým plánem skupiny mladých „potulných herců“ o věrné lásce japonské dívky Asagao a jejího milého Komazavy. Její nápadník Ivaširi se o lásku dozví, chce Komazavu intrikou

Snaha o využití hudebnosti slova v divadelní inscenaci, spojení hudby, zpěvu a rytmizovaného slova v divadelní inscenaci tvoří jeden z výraznějších směrů současného českého divadla. K hlubšímu poznání těchto principů bychom rádi přispěli programově-metodickou akcí

VOICEBAND '88



Dramatický klub SKP a MěDPM Třebíč — O věrném milování Aucassina a Nicoletty

zabít za pomoci své milé, hostinské Tona-mi, ta však vše prohlédne a v rozhodování mezi cti a účtou k věrné lásce obou milenců a svou láskou k Ivaširimu volí prvé a zachraňuje Komazavu, načež hyne rukou mstiči se Ivaširiho, kterého též strhává do řeky. Milenci se scházejí, potulná skupina herců jde dál hrát a zpívat. Představení, jež bylo derniérou inscenace, se vydařilo, soubor oproti premiéře před jeden a půl rokem zřetelně vyrostl herecky, hudební kvality zůstaly.

V sobotu ráno předvedla skupinka členů pražského souboru Vpřed ukázky ze svých inscenací. Byla to jednak sborová unisona a vícehlasé orchestrace, jednak též přednesové „dialogy“ či voicebandová forma toho, co bychom v běžném činoherním typu divadla nazvali monologem. Lumír Tuček vyprávěl o svých jazzových inspiracích a o metodách voicebandové rytmizace a orchestrace v pojetí Vpředu.

Třebíčský Aucassin a Nicoletta vypráví podobně jako Asagao o nesnázích milenců, tentokrát starofrancouzských a tentokrát vzniklých z nepřízně hrdinových rodičů, kteří nechtějí svého syna dát krásné, leč chudé otrokyni, ba co více, nechají ji pronásledovat. Aucassin ji však doprovází na útěku a ztracenou pak hledá a po mnohých trampotách nalézá; ba co víc, ukazuje se, že šlo o Saracény ukradenou dceru královskou, a tak se otevírá cesta nejen k šťastnému sňatku, ale i na trůn, jenž se uvolnil smrtí proradných rodičů. Třebíčská inscenace vyniká nejen působivým humorem, ale i přesně citěnou oscilací mezi parodickým odstupem a až dojmavým přihlášním se k hodnotám lásky,

která se před půl vteřinkou stala předmětem oné parodie. Vyniká tím již třetí se-zónu, a to přesto, že z třináctiletých protagonistů se mezitím stali šestnáctiletí a mnohé, co kdysi působilo jako pelem mládí poprášená nevinność, je dnes vědomé jevištní gesto.

Tolik k představením. Před oním posledním přednesly své úvodní přednášky oba pozvaní lektori.

Jaromír Kazda, pedagog pražské konzervatoře, zaměřující se na jevištní slovo, se zabýval prehistorií a historií voicebandu a vůbec experimentováním se zvukovou stránkou slova. Prvé výraznější pokusy tohoto druhu lze nalézt u Francouze Delsarta a jeho ruského vykladače knížete Volkonského v sedmdesátých letech 19. století. Na něj pak v mnohém navazoval i K. S. Stanislavskij a řada dalších, kteří usilovali o zachycení emocí v mluveném slově i pomocí not. Z jiné strany se ve svých pokusech o Gesamtkunstwerk zabýval tautěž problematikou i Richard Wagner, který zase významně ovlivnil G. B. Shawa. Shaw na rozdíl od Stanislavského školy (v níž se partneři co do dynamiky, temporytmu i tóniny jeden druhému přizpůsobovali) budoval dialog na kontrastu. Se zvukem slova a jeho vztahem k emoci, respektive k barvám apod. experimentovaly na začátku 20. století stylizující směry jako symbolismus, futurismus, impresionismus apod. Také zde se objevují pokusy o jakousi orchestraci hlasů, zvukomalba apod.

U nás se hudební stylizací řeči zabýval jak impresionisticky zaměřený režisér Jaroslav Kvapil, sledující spíše melodickou

stránku řeči a usilující o náladové barvení slov a vět, tak expresionista Karel Hugo Hilar, chápající inscenaci jako hudebně kompoziční celek, založený na kontrastní práci s dynamikou, temporytmem atd. Pod jeho vedením se rozvíjel i Roman Tůma, herec, který svými experimenty ovlivnil po první světové válce nově vznikající skupiny jako Honzlův a Zorův Dědrasbor či Elcarovce a také E. F. Buriana. Na toho měl výrazný vliv i Leoš Janáček, zejména jeho Nápěvky, a další pokusy vycházet v hudbě z mluveného slova. Burian se problémy zvukově stylizované řeči chápáné jako syntetická součást celku zabýval jak ve svých teoretických spisech *Polydynamika* (1920) a *Jazz* (1928), tak prakticky — především po založení Voicebandu v dubnu 1927. Působil s ním nejprve v divadle Dada na Slupi, ale též samostatně v Moderním studiu (společně s Jiřím Frejkou), s některými členy v Brně a pak definitivně ve svém D 34-41. Z nejznámějších inscenací stojí za zmínku především *Máchův Máj*, *Vojna*, *Asagao*, *Kyklop*, *Wolkrova Nemocnice* aj. Součástí přednášky byly i ukázky nahrávek Burianova Voicebandu.

Richard Pogoda sledoval ze svého zaměření profesionálního hudebníka tentýž jev z druhé strany. Také hudebníci, jak doložil už Janáčekův příklad, hledají inspiraci a obohacení svého oboru v lidské řeči, hledají a využívají spojnice s ní. Výrazné jsou tyto pokusy v jazzu či v rockové hudbě. Vynikajícím příkladem může být Ella Fitzgeraldová, která ve scatu pomocí „zástupné řeči“ slabik, které si sama vymýšlí, se osvobozuje od závazného melodického i rytmického vzorce ve prospěch volné improvizace, aby tak maximálně vystupňovala emotivní stránku svého vystoupení.

Co přinesla syntetizující diskuse? Jakoli vzorek uvedených tří ukázek nemohl být úplným reprezentantem celé šíře tohoto směru, jasně doložil některé společné principy. Především to, že v inscenaci voicebandového druhu ještě vzrůstá a stává

se klíčovou úloha temporytmu jednotlivých partů, utvářejících pak temporytmickou kompozici celku. Temporytmus krom toho, že je základním organizujícím prvkem, je sám o sobě fyziologicky působivý, přenáší se na diváka a vyvolává emoci. Cit pro rytmus je proto v tomto druhu divadla nezbytnou podmínkou.

Emoce může být a bývá tlumočena též pouhým tónem lidského hlasu, jeho různými výškami, dynamikami a různými dalšími hudebními faktory. Vedle lexikálního významu slova tak ve zvýšené míře vstupuje do sdělování i jeho zvuková podoba se svými významy, přičemž tato zvuková podoba dokáže přinášet mnohdy dokonce silnější emotivní účinek než slovo samotné a dokáže to dokonce i mimo něj, jak dokazuje např. i již zmíněný scat nebo známá divadelní cvičení se zástupným textem. Hudební složka ať už samostatná nebo jako součást zvukové realizace slovního projevu není v žádném případě vnější, oddělitelnou a postradatelnou součástí divadelní inscenace, nýbrž je ke slovu v těsném vztahu a podílí se synteticky na sdělování významů. Emotivní působení je však nejsilnější a nejuplněnější tehdy, když zvuková stylizace slova vychází z emotivního základu jednání, tedy když je motivovaná.

Kdybychom chtěli srovnávat uvedené tři ukázky, zjistili bychom i řadu rozdílů. Především v žánru a stylu hudebních východisek: u Asagaa jde především o hudební sladění akordického typu, u Vpředu o výrazné jazzové inspirace, především synkopického rázu, u Aucassina je sice přítomna hudební a zpěvní složka, ale v přednesu slova se do značné míry rezignuje na hudební rozpracování souznění, kompozici podle hlasových výšek apod. Kromě zmíněné hudby a zpěvních čísel je zde však patrná práce se základní orchestrací hlasů do sborů, polosborů a sol a záměrná stylová práce se slovem, rytmem i jinými kvalitami v zájmu vyjádření nečekaných podtextů či deformací, které vytvářejí souvislosti s podobou jiných ži-

votních jevů — mnohdy s parodujícím vyzněním. U Vpředu dominuje organizující hudební princip synkopický, snaha o výraz či realistickou mluvu a experiment s výrazovou stránkou řeči zde není. U Asagaa stojí vedle sebe hudebně stylizované sbory víceméně komentujícího obsahu a sólové monology a dialogy jednání postav. Je škoda, že napětí mezi těmito dvěma polohami není výraznější díky absenci přesnějšího, expresivnějšího vyjádření emocí v sólech.

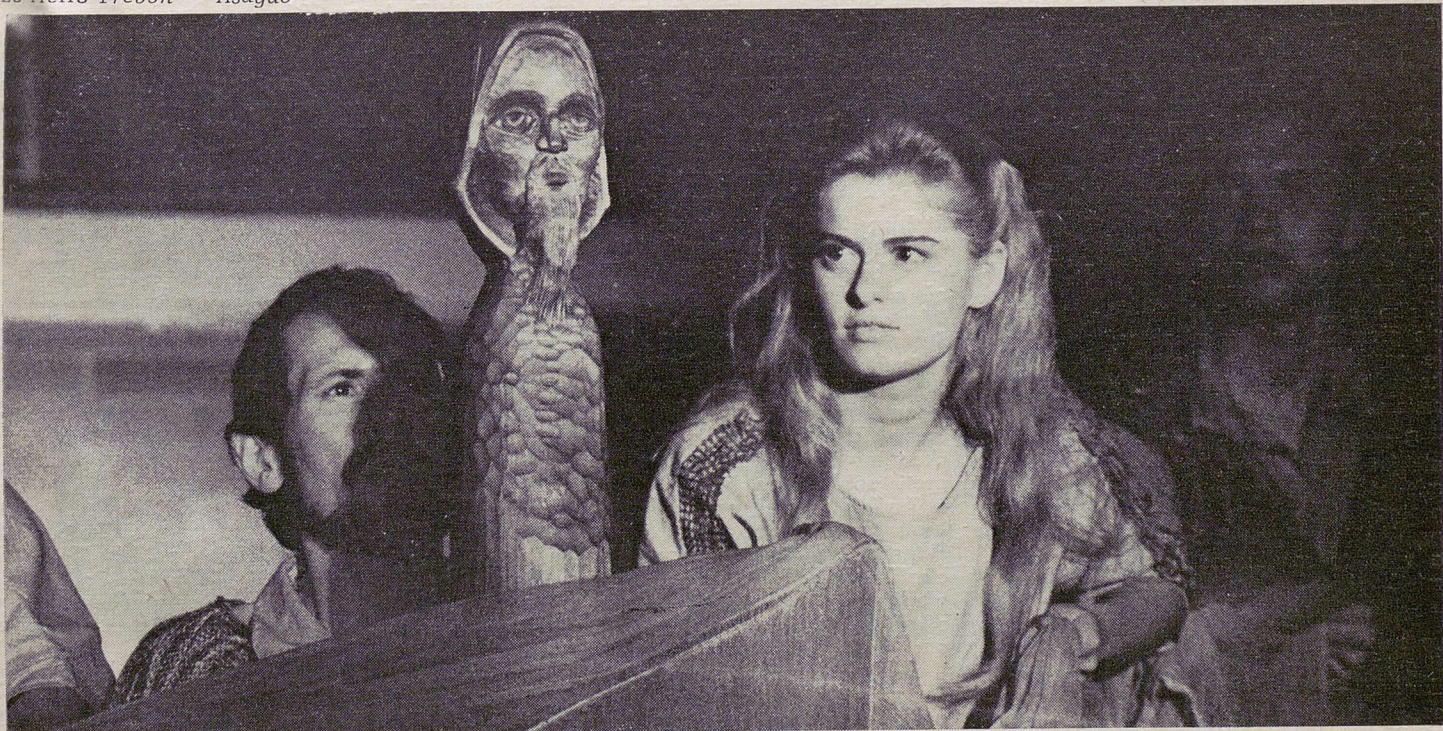
Srovnáme-li tento vzorek s Burianovým pojetím voicebandu, zjistíme, že Burian pracoval se všemi těmito typy: s klasickým hudebním laděním hlasů do akordů, s jazzovými postupy i s parodující stylizací hlasem pro vytvoření typu. To vše dohromady spojoval ještě s experimenty v oblasti zvuků, které dokáže vytvářet lidský hlas. Ve srovnání s Burianovými pracemi se zdá, že to, co dnes chybí, co je hlavním problémem dnešních pokusů o voiceband, je pevnější, přesnější a účinnější propojení výrazového hlediska s hudební stylizací, znásobení účinku spojením hudební stylizace s emotivní motivací, která by byla jejím východiskem.

Znovuobjevování se voicebandových postupů je zjevně vyvoláno potřebou skutečné múzičnosti v reakci na suchopár bakalářského civilismu našeho kamenného divadelnictví posledních dvaceti let, snahou vyjádřit se o světě jinak, než jeho přímým popisem. To nalézá svůj specifický výraz v různých divadelních směrech: v divadle zaměřeném výrazně výtvarně apod. Jedno je jim společné — úsilí o novou syntézu, o syntetické divadlo schopné vyprodukovat o dnešku.

Stálo by za to, pokoušet se i nadále přesněji poznávat zákonitosti této syntézy, vztah jejich jednotlivých složek jak co do jejich podílu na sdělování významů inscenace, tak co do způsobů jejich prolínání a koexistence. Voiceband '88 byl jednou z vlašťovek tohoto úsilí.

LUDEK RICHTER
FOTO VLADIMIR GORALČIK

LS MěKS Třeboň — Asagao



Komedie zápletková, intriková

(dokončení)

Za příkladnou intrikovou komedii je běžně považována **Škola pomluv** (1777) anglického dramatika Richarda Brinsleye Sheridana (1751–1816). Vyrosla z bohaté domácí komediální tradice (Ben Jonson, restaurační komedie) a zformovala se zcela osobitě.

Sheridanovi sice slouží intrika rovněž k zauzení a rozuzlení komplikovaného dramatického děje, ale je daleko těsněji než u Španělů spojena s psychologii dramatických postav a s charakteristickými dobovými zvyky a mravy. Osu zápletky tvoří soutěžení dvou bratrů — flamendra s dobrym srdcem Karla a bezcharakterního pokrytce Josefa — o ruku Marie. Nedojde však k přímému sváru, protože Josef pracuje proti svému nic netušícímu lehkomyslnému bratrovi skrytě, intrikami a pomluvami: „Namlouvací“ trojúhelník je kombinován s trojúhelníkem manželským.

Ctnostný Josef se totiž uchází zároveň o přízeň manželky Mariina pěstouna. Na složité hře intrik se navíc podílí lady Sneerwellová, která tajně miluje Karla a usiluje proto ve spojení s Josefem rozvrátit vztah Karla — Marie. V takovém rozestavení sil nic nezmůže přímý boj. Intrice může čelit zase jenom intrika. Katalyzátorem řešení se stane bohatý strýček z Indie. V převleku si prověří skutečný charakter obou bratrů a za asistence dalších postav i náhodou demaskuje pravdu a nastoluje komediální spravedlnost.

Intrika je v Sheridanově komedii taktikou i prostředkem vybíjení protikladných emocí a střetání protichůdných zájmů. Iniciátorem zápletky je intrika zlá, která chce nepoctivě dosáhnout nepoctivého cíle. Je výrazem špatných vlastností a charakterů, zakrývajících svou špatnost společenskou maskou — přetvářkou. Komedie čelí tomuto skrytému zlu obdobnými prostředky: protiintrikou dobrou, která předstírá pouze proto, aby se zkouškou dobrala pravdy. Zlá intrika je předmětem satirického zpodobení a demaskování; dobrá intrika je zdrojem zábavného poznání. Je třeba vidět za tímto procesem osvícenské hledisko „přirozeného lidství“, ve své podstatě dobrého, rozumného a společenského, nad jehož deformacemi musí posléze zvítězit radostný humor přirozeného (byť občas bloudícího a klopýtajícího) člověka. Komické zlo přemožené vlastními zbraněmi — v tom je paradoxní pointa Sheridanovy intrikové komedie i věčná moudrost komediálního smíchu.

Dramatická intrika je Sheridanovi technickým prostředkem, ale intrikaření, pomlouvavství a pokrytectví má obecnější platnost jako typický dobový jev. Škola pomluv je též příkladnou komedií mravů a v tomto smyslu se k ní na příslušném místě vrátím.

Další rozměr získává intriková komedie ve své prakticky poslední významné modifikaci — v salónní historické komedii Eugèna Scriba (1791–1861). Intrika tu spojuje intimní a politickou rovinu drama-

tického dění. Technika intrikové komedie je u Scriba adekvátním výrazem svérázné „filozofie dějin“, podle níž významné společenské události mají nepatrné, privátní důvody. Malé příčiny — velké následky. Intrika jako všemocná zbraň — politika jako souboj intrikujících stran.

Jedním z nejtýpčejších produktů veleplodného a kdysi veleúspěšného Eugèna Scriba je **Bertrand a Raton aneb Umění dělat revoluci** (1833), předvádějící v kuriózním pojetí průběh „lidového“ povstání. Dánský král Kristián VII. je slaboch, všechnu politickou moc má v rukou milenec jeho ženy, hrabě Struensee, první ministr a předseda státní rady. S tím je nespokojen starý protivý diplomat hrabě Bertrand. Za nástroj svého boje proti Struenseeovi si zvolí bohatého, leč nepřilíš chytrého obchodníka Ratona Burkensteffa, jenž se ve své tupé ctižádostivosti považuje za mluvčího lidu. Ve skutečnosti je pouhou hříčkou Bertrandových intrik. Nejen Raton, ale i lid zde hraje roli nastrčeného panáka (stačí Ratona zamknout do jeho vlastního sklepa a lid se bouří ve jménu svobody), který bezděčně bojuje za soukromé zájmy mocných.

Podobně je koncipována i Scribova nejslavnější komedie **Sklenice vody aneb Výsledky a příčiny** (1840), kde opoziční politik vikomt de Bolingbroke dokáže svými intrikami vyřešit nejen milostné soupeření anglické královny a vévodkyně z Marlborough o mladého gardového důstojníka, ale i vojenský konflikt mezi Anglií a Francií. Bolingbroke se stane ministrem, gardový důstojník dostane dívku, již miluje a již je milován, mír je uzavřen a Evropa zachráněna. A to vše pro pouhou sklenici vody, o níž v rozhodující chvíli požádala královna Anna.

Scribova dramatická technika ovlivnila našeho neprávem zapomenutého dramatika Emanuela Bozděcha (1841–1889?). Bozděch se učil u svého francouzského předchůdce zejména umění konstruovat zápletku a umění konverzace. Jeho prvotina **Z doby kotilionův** nese zřetelnou pečeť Scribovy Sklenice vody, ale ve svých zralých hrách Bozděch nesdílel Scribovu zpátečnické politické stanovisko. Platí to stejně o vrcholné **Zkoušce státníkové** (1872) jako o půvabné napoleonské veselohře **Světá pán v županu** (1876). Už z názvu je zřejmé, že autorovým záměrem je předvést slavnou historickou osobnost, císaře Napoleona I., z neoficiální stránky, v domácím kruhu. Z mocnářova početného, ale duchem malého příbuzenstva poznáváme dvě proti sobě stále intrikující sestry Elisy a Pavlíně s jejich nepovedenými manžely, bratra republikána Ludvíka a jeho ženu Hortensii. Skutečnou osou děje je však císařův pobočník hrabě Flahault, který představuje ono pověstné „hledisko komorníka“ (z něhož je narážán život velikanův), ale je též příčinou, živitелеm a posléze i obětí celého intrikového systému. Motivy intrik jsou milostné a politické. Elisa a Pavlína mezi sebou bojují jednak o Fla-

haulta, kterého chtějí získat pro sebe, jednak o holandský trůn, který chtějí získat pro své manžely. Ale Flahaultovo srdce už patří herečce Georgesové, jež padla do oka rovněž samotnému mocnáři. Flahault je nucen hrát dvojí roli: milovníka i posla lásky. Hlavní zápletky je zavěšena na proslulý šperk, diadém královny Golondské. Georgesová po něm touží, císař jej koupí a pošle jí ho darem prostřednictvím svého soka — Flahaulta. Touží však po něm i císařovna Josefina, a když se doví o císařově daru, padá do mdlob. Císař v úzkých použije jako hromosvodu Flahaulta a označí ho za dárce. To vynese Flahaultovi přízeň krásné Georgesové i — vězení pro dluhy.

Ale nakonec se to — jako vždycky — vyřeší ke spokojenosti alespoň těch, kteří se těší autorově přízni: Flahault dostane ruku Georgesové a odevzdá jí proslulý šperk coby císařovnin svatební dar; holandský trůn získá Ludvík a musí obětovat jenom své republikánské přesvědčení; Napoleon se po milostném neúspěchu a překonání válečných rodinných nebezpečí („Ani u Marenga ani u Slavkova mně nebylo tak horko“, povzdechne si na konci 1. dějství) vrátí do moudrého, ale pevného náručí své drahé Josefíny.

Bozděch předvádí sice „světa pána“ v síti rodinných klepů, pomluv a intrik („v županu“), ale nikterak tím netrivializuje obsah lidských dějin. Bere si z historické látky jen to, co je přiměřeně veseloherním žánru: ve hře nejde o žádnou světodějnou událost, pouze o drobnou avantýru mocnářovu a jmenování holandského krále, což i v historické skutečnosti byla záležitost rodinná.

Zvolenou látku bylo možno bez velkého násilí, ovšem v komické nadsázce, vtělit do rodinné zápletky. Autor se nesnažil postihnout zákonitosti historického vývoje, pouze vrhl na velkou osobnost plebejský pohled zdola a vytěžil z konfrontace věcí velkých a malých důmyslnou situační komiku. Výsledek, jehož tak dosahuje, lze označit jako deheroizaci, demaskování hrdinského kultu.

Taková demystifikace není už dnes — po mnoha dalších historických zkušeno-stech — tak objevná a provokativní jako v dobách, kdy ještě převládaly nadsazené představy a iluze o velkých osobnostech v dějinách. Ale Bozděchův demaskující obraz má ještě druhou stránku: pohled do zákulisí moci, na praktiky, které se skrývají za oficiálními velkými slovy a gesty. Toto svědectví dodnes neztratilo svůj hlubší smysl.

Pojem intriková komedie takřka vymizel z dnešního divadelního povědomí. Ne že by se v současném dramatu intrika neuplatňovala, ale z všeobecného principu dramatické techniky poklesla na pouhý nástroj prosazování individuálních zájmů a dostala se do područí dramatického charakteru.

ZDENĚK HOŘÍNEK

DVĚ POZNÁMKY k recitačním soutěžím

I.

Přítel Rudolf Lesňák je autorem pozoruhodných prací z oblasti tzv. uměleckého přednesu. Spojuje ve své osobě analyticky uvažujícího teoretika se zkušeným praktikem. To, co píše o kritériích hodnocení v AS 1/89, je jistě pravda, teoreticky se shodneme v mnoha aspektech — a přece jsme se při hodnocení nejednou rozešli. Nechci se zabývat již zmíněnými příklady z 24. ročníku MFP, to jsme udělali na semináři. Jde mi nyní o daný problém obecně. Myslím si, že není tragédií (spíš se mi to zdá lidské), když se porotci do jisté míry rozejdou. Mám teď na mysli bodovací systém MFP, který nabízí teoreticky 20 možností, od 0,5 do 10 bodů; prakticky se jich využívá zhruba 15, nejnižší známka, nepřilíš častá, bývá 3. Docela si myslím, že jistá difference v hodnocení (kolem 2 bodů) svědčí o správném „profesním“ složení poroty. Je-li v porotě básník a překladatel, metodik a praktik, pedagog, literární redaktor a někdejší recitátor, teoretik, literární historik a kritik, scenárista a režisér, znamená to, že každý porotce při vědomí základních daností (o nichž píše R. Lesňák) vydává svědectví o tom, jak hodnotí předvedený výkon také z hlediska své profese (a ovšem svých zkušeností, svého estetického ideálu, své představy). Řečeno jinak: nad jedním jmenovatelem (dané principy — pokud se ovšem na nich porotci dohodnou a jsou s to je dodržovat) jsou různí čitatelé; každý z nich má svou hierarchii důležitých hodnotících hledisek. Souhrn těchto čitateľů (při škrtnutí nejnižší a nejvyšší známky) se mi teoreticky i prakticky jeví jako neobjektivnější. Navíc jde — mluvím o MFP, není v tom však už sám — o hodnocení veřejné, tedy také vystavené dotazům a povinnostem vysvětlit, proč příslušný porotce dal tu či onu známku.

Jako v každém oboru lidské činnosti platí ovšem i zde, že čím větší osobností porotce je, čím víc dovede svůj subjektivní pocit konfrontovat se svou zkušeností, čím víc touží po možné objektivitě, dokáže-li hodnotit sine ira et studio, tedy klidně a nestranně, tím víc se přibliží k pravdě, která ovšem není v tomto oboru obecná, všeplatná, nezvratná — měla by to ale být jeho pravda.

Hodnocení, které se provádí už čtvrt století na MFP, je pro porotce náročné. Porotce musí mít svůj názor na hodnocení zažitý a zároveň musí být otevřený různým postupům a nástrahám různých žánrů; uvnitř jeho osobnosti se musí odehrávat zápas, jímž je střetnutí rozumu a srdce (a duše).

Někdy se ovšem stane, že se porotci „rozejdou“ víc, než se zdá auditoriu ú-

nosné. R. Lesňák ve svém článku, vycházejícím z přednesu na 24. ročníku MFP, hovoří o tom, že v jednom případě byla přeceněna „technická hodnota přednesu, i když výklad smyslu básně byl prvoplánový, transparentní“, jindy že bylo „přeceněno bezprostřední osvojení humorného textu bez jeho tvořivější interpretace“ atd. Skutečně se stává, že to, co jeden porotce vnímá „prvoplánově“, může druhý cítit vrstevnatě; někdo se nechá „unést“ emocionálně, jiný je ve střehu a hlídá každou drobnou technickou nedokonalost atd. atd. I v těchto rozlišenostech nachází opodstatnění hodnocení, jaké je uplatňováno na MFP.

Jedno je však podstatné: porotce musí být přístupný názoru druhého, má povinnost obstát v diskusi, která „jde na tělo“, která obnažuje danou problematiku. Porotce nemůže ovšem vynášet striktní soudy (pokud nejde o elementární věci nebo o prokazatelné omyly) a dávat univerzální recepty. Nabízí svůj pohled a svou argumentaci k úvaze. Neboť každý recitátor, i ten, který začíná, i ten, který se mýlí a prohraje, vydává svědectví o svém vztahu k zvolenému textu a — o sobě. I on je jistou individualitou. Není jen objektem porotcova posuzování, je mu především partnerem v dialogu.

II.

O povinných textech v recitačních soutěžích bylo řečeno leccos podnětného v článku šifry (it) v Amatérské scéně č. 10/1988. Myslím, že příliš zúžené vymezení povinného textu je v přednesu poezie a prózy nevhodné — případné analogie s hudebními soutěžemi kulhají z řady důvodů. Čím širší prostor v mezích srovnatelnosti dává recitátorovi povinný text, tím lépe. MFP dosud měl ve statutu, že v 1. kole soutěží recitátor s básní ruského nebo sovětského autora. Je to vymezení kulturně-politické, dané charakterem festivalu — koná se vždy v listopadu. Od 25. ročníku (1989) se toto vymezení obohacuje o ruskou a sovětskou prózu — tím dochází k rozšíření žánrovému. Pořadatelé tak na návrh poroty vyhovoří přání slovenských porotců. Povinný text má i soutěž na Neumanových Poděbradech. Ročník 1989 přinese zajímavý pokus: jako povinný text jsou stanoveny tři sonety jednoho či více autorů, domácích nebo cizích. Nebylo by od věci, aby existovala soutěž bez povinného textu. I tento „dialog“ mezi různými soutěžemi by mohl přinést oživení do zaběhaných schémat.

Někdy tzv. povinnými texty vyhlašovatelé zamotávají hlavu metodikům a hlavně recitátorům. Problematická už byla tzv. sociální reportáž, která vedle ob-

ligátního Wolkra figurovala jako povinný text na WP 1988. Ještě nedomyšlenější je stanovení povinného textu pro rok 1989. V rozmožněných propozicích se praví, že vedle wolkrovské dramaturgie možno volit „dílo ze slovesné lidové tvorby (prozaické či veršované) slovenské nebo české v původní folklórní podobě nebo v umělém zpracování, které lidový charakter původního materiálu respektuje“. Nevím, jakým lakmusovým papírkem lze poznat, že dílo „lidový charakter původního materiálu respektuje“. A není mi to jasnější — spíš naopak —, čtu-li výklad k tomuto vymezení. Jako vhodné texty jsou uváděny Čelakovského Ohlasy, Erbenova Kytice, Havlíčkovy „satiry v lidovém tónu“ (které to jsou?), Drdovy pohádky, Kubínovy povídky. Dále se tam praví: „Pojem lidové poezie (sic!) tedy zřejmě znamená způsob vidění světa a nepředpokládá proto určitou formu, např. vázanou veršem.“ A dále se dozvíme, že „vazbu s lidovými kořeny ztrácí pohádka Krásnohorská“, že „vzdor své tematice se také zcela vymykají z úkolu verše typu Selských balad Vrchlického i Balad a romancí Nerudových“ (ovšemže přes bohatou diferenciaci jednotlivých čísel), ale že „příbuznost s lidovou notou je možno přiznat ještě obrazům úrodné přírody v některých verších Sládkových a organickému využití zbojnické noty v partyzánských baladách ze slovenského povstání Urbánkové.“

Tento zavádějící, nepřesný a matoucí výklad je dostatečným důkazem, že letošní volba povinného textu pro WP je nedobrá. Neboť kdo, kdy a kde stanoví, kterému textu lze přiznat alespoň „příbuznost s lidovou notou“, zvláště když se dále dozvíme, že: „jinak jsou lidové reminiscence v moderní poezii — zejména u moravských autorů časté — jen motivky a nápovědi ve skladbě zcela umělé.“ Znamená to například, že recitátor s textem Jana Skácela, silně inspirovaným lidovou notou, bude diskvalifikován? A co když ten text v očích vyhlašovatele bude inspirován ne silně, ale jen slabě?

Jiným problémem je, že recitátoři mohou zvolit texty „v původní folklórní podobě“. Bývam v krajských porotách v Severomoravském kraji a v Praze. Už teď se děším, jak budu hodnotit recitátora, který přijde s textem napsaným v nářečí valašském, lašském, hanáckém, slováckém, chodském, nedej bůh šarišským atd. Nevím, jak má vypadat správná slovnost, nic mi nepomůže, že jsem složil zkoušku z dialektologie u Jaromíra Běliče. Bojím se, že takto nevědomý nejsem sám. I široká žánrová rozrůzněnost lidové tvorby (+ toho, co bude považováno za text, který „lidový charakter původního materiálu respektuje“) může při hodnocení vyvolat další problémy — nemluvě o tom, že zvuková realizace lidové slovnosti je jedním z nejtěžších úkolů i pro zdatné profesionály.

Obávám se tedy, že touto volbou a matoucím výkladem zamotali vyhlašovatelé hlavu všem „zúčastněným“. Zdá se mi, že tudy cesta k obrodě amatérské recitace nevede.

VLADIMÍR JUSTL

VÝBĚR PRO VÁS

Helena Albertová: LETNÍ KINO ŽIVOT

Osoby: 7 mužů, 4 ženy

Viktor Dyk: KRYSAŘ

Osoby: 9 mužů, 4 ženy

Divadelní adaptace Jana Kačera a Romana Císaře čerpá na několika místech z dramaturgie E. F. Buriana, ale také z dalších, méně povzrnutých motivů Dykovy novely a z jiných, zejména básnických děl autora. Toto zpracování Krysaře bylo použito pro inscenaci Divadla na Vinohradech, k níž složil scénickou hudbu Petr Skoumal, texty básní Viktora Dyka zhudebnil Vladimír Merta.

Jindřich Fairaizl: DCERA NÁRODA

Osoby: 9 mužů, 7 žen

Fairazlova hra líčí celkem ve 22 „proměnách“ příběh posledních dvanácti let života Zdeňky Havlíčkové (zemřela 1872 ve čtyřadvaceti letech), dcery Karla Havlíčka Borovského, sirotka po národním hrdinovi. Ačkoliv autor zdůrazňuje, že Zdeňka je historickou postavou a vše, co je ve hře líčeno z jejího života, se v uvedené chronologii skutečně stalo, že i všechny ostatní postavy jsou historické (např. F. A. Brauner, F. L. Rieger, hrabě Václav Kounic) včetně jmen, charakteristik i činů, není DCERA NÁRODA hrou historickou v tom smyslu, že by podrobně a co nejvěrněji líčila okolnosti politického, sociálního a kulturního života i podmínky existence jednotlivých osobností vymezeného údobí našich dějin. Respektive hra se tím vším zabývá do té míry, pokud to odpovídá jejímu soustředěnému zaměření (prostřednictvím sledování osudu Zdeňky Havlíčkové) na ústřední téma, jeden hlavní problém: od-

krytí odvrácené tváře českého vlastenectví, postižení atmosféry období vypjatých vlasteneckých projevů (ale i přepjatého vlastenčení). Potřeba vytvářet si symboly českého národního života, ale zároveň politického taktizování, nejistota, trochu zbabělost i strach, vede ke vzniku tragických paradoxů: zatímco národní mužčedníci umírají předčasně v chudobě, nemocích a ústřích, na jejich hrobech a čerstvě odhalených bustách se pořádají sbírky na věnce a vrší se květiny a slzy dojatých strážců českého vlasteneckého cítění. Zatímco se ustavuje „Sbor paní k uskutečnění národní loterie pro Zdeňku Havlíčkovou“ a „Sbor pro památku Havlíčkovu“, přední čeští politici hledají pro sirotka nejvhodnějšího poručníka, místo pobytu i způsob života (asi v tom smyslu jako se hledá nejlepší umístění pro obdobné symboly — prapor či znak —, aby se dobře vyjímaly), dospívající, rozjítřená „dcera národa“ se ve skutečnosti mezi věčným stěhováním a plesy Národní besedy snaží najít opravdový „domov pro svou duši“.

Autorem charakterizuje v úvodní poznámce svoji hru: „Soudím, že v tomto tvaru může inspirovat inscenační postupy na jevišti přiměřeně malém i nepřiměřeně velkém, tj. dát na jednom pólu příležitost k pojetí cílenému k osudům postav a k účinné prezentaci obsahu jejich promluv, na pólu opačném pak nabízet i paralelní akci několika „pláten“, včetně i případného využití audiovizuálních prostředků; mezi oběma póly pak přirozeně existuje nedozírná škála permutací.“

Nehledě na volbu inscenačních prostředků je text napsán s velkým zaujetím pro sledovaný a odkrývaný jev, a jestliže by se setkal se souborem, který

bude toto osobní zaujetí k tématu sdílet, může to být setkání zajímavé i plodné.

Nataša Tanská: DNES PŘED PŮLNOCÍ

Monodrama (1 žena)

Do hlediště vchází asi pětadvacetiletá, pohledná a zřejmě o sebe dbající žena — uklízečka, hádá se ještě na dálku s někým na chodbě, dojde na půdum, postaví kýbl — a strne. Hlediště je plné lidí. Ale vždyt představení odpadlo, všude visí nápisy s upozorněním. Teprve po chvíli si žena všimne, že všechny přítomné zná, jsou to lidé, kteří prošli jejím životem, prostor se zaplňuje postavami rodícího se příběhu, divák se stává svědkem tohoto překvapivého a zdánlivě náhodného setkání. Pak si žena uvědomuje datum (je to vždy datum, kdy se koná představení), je právě ten den, na který kdysi, snad v žertu, snad z rozmaru, naplánovala své úmrtí. Teď už je Johana důvěrnější, je dojatá, polichocená, že si to datum skutečně všichni pamatují a přišli s ní oslavit její „znovuzrození“. Známé tváře vyvolávají vzpomínky... z 13 kapitol či dějství Johanina útržkovitého monologu se skládá obraz jejího života, který se odvíjel vždy podle nějakého vymyšleného snu či přání, podle zvoleného hesla či doporučeného návodu, muži i ženy jím procházeli jako naplnovatelé Johaniných přání, snů či předsevzetí a po seřhání či opotřebování byli snadno a rychle nahraditelní. Příběh tohoto života s mnoha zvraty a pády se zdá být dramatický a dojemný, ale záhy se ukáže, že je to život sobecký a vlastně prázdný, že se z něj Johana nepoučila ani nezmoudřela a v závěru (který nemá daleko k hororu) dochází ke k hrozivému zjištění, že každý z přítomných přízraků Johanina života by mohl mít oprávněný zájem na jeho ukončení.

KATEŘINA FEJLKOVÁ

Z monodramatu Nataši Tanské otiskujeme krátkou ukázkou:

... Taková bába nejsem, jak mě teď vidíte. Dovedu se oblíknout a vypadat ... Když ženská dělá v mládí manekýnu, to se nezapře. S kýblem to zrovna není to pravý, ale já umím dodnes chodit, a to spousta ženskéjch neumí, jen si všimněte na ulici. Já jdu takhle ... a to je dneska výjimka, to vidíte i hezkou mladou holku a jde takhle ... a když je ženská v padesátí, tak většinou takhle. Já se držím! A jestli jste se všichni přišli podívat na tohle, tak se nemám za co stydět. Tak si mě prohlídněte, jak může ženská v mém věku vypadat!

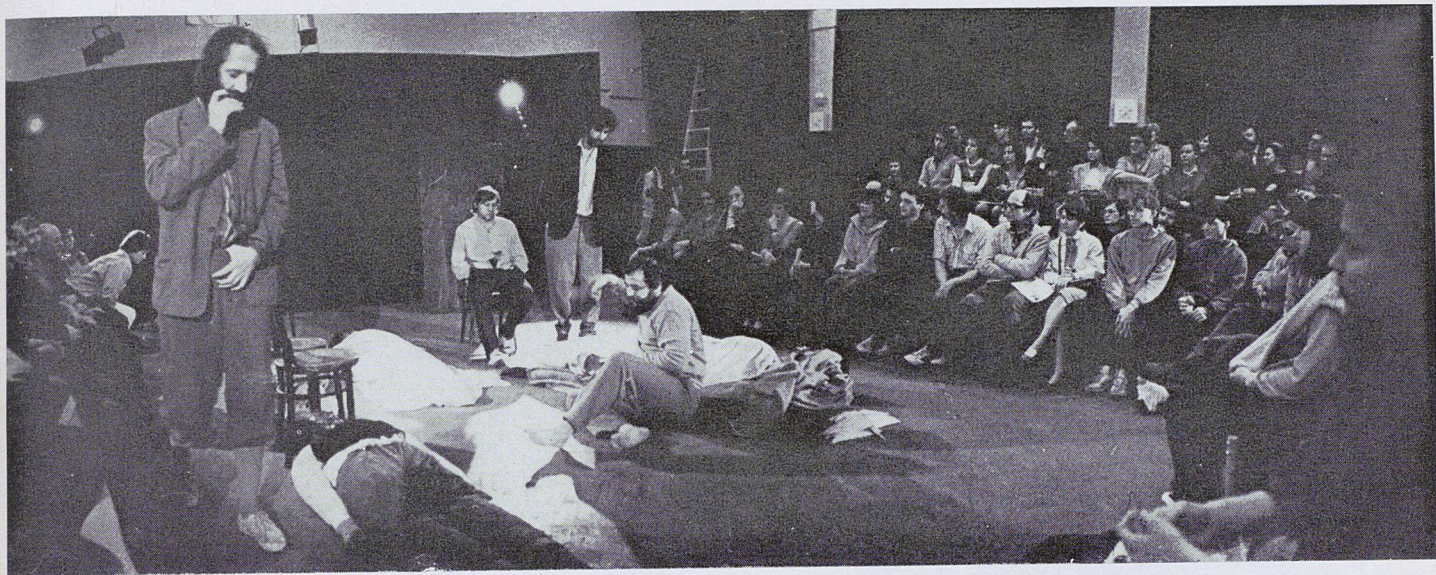
Když nepoleví. Já jsem polevila mockrát. Ale vždycky jsem se zase vzpamatovala. Znáte tu ruskou hračku, toho panáčka, co má dole těžiště, takže když ho jakkoli porazíte, zase se postaví ... Vaňka—vstaňka mu říkají ... Tak to jsem já. Mockrát jsem byla na dně. Vždyť to víte. Ale bejt docela dole není to nejhorší. Nejhorší je bejt uprostřed. Když jste uprostřed, můžete se radovat, nebo si zoufat, ale nevíte, co z toho je vlastně pravda, a tak není pravda ani jedno. Ať děláte to první, nebo to druhý, nemá to žádnou sílu, protože to není to jediný možný ... protože je to to, co jste si vybrali, ale stejně dobře jste si mohli vybrat to opačný. Když máte středně slušný bydlení, středně slušný zaměstnání a středně slušný mužskýho, můžete se radovat, že to všechno jakžtakž jde, nebo si můžete zoufat, že to není dost dobrý. Nako-

nec to střídáte, vlažně se radujete a vlažně si zoufáte. Jenom když jste docela na dně, můžete se odrazit, konečně se odrazit jediným mohutným pohybem, kterej vás vynese nahoru ... daleko vyš, než když jste jenom uprostřed a šlapete vodu.

Tak vy jste přišli za mnou ... v den, kdy jsem měla před půlnocí umřít. A já jsem tady živá a zdravá a s váma ... a vy, vidím, pijete na můj zdraví. Dejte sem lahvinu! (Vezme si láhev ze stolu.) Celou flašku na zdraví mého neumřetí! Když se smrt nekoná, to si snad zasloužím pořádněj lok, co říkáte. (Připije si.) Maminko, i ty si dnes dáš se mnou jedno deci, to ti neuškodí ... no tak dobře, strík. Slaboučký strík, aby to přece jen byl přípitek. Tolik vás tedy bylo ... co jste prošli mým životem...

Tak na zdraví. Na zdraví a na život! A na vás! Na vaše zdraví a váš můj život! Děkuju vám ... děkuju, že jste přišli ... že jste přišli se mnou pobejt ... (Vypije sklenici na ex.) Ale přece jen ... jak jste se domluvili? Čí to byl nápad ... takovej ohromnej nápad?! Dodo ... tys měl ohromnou fantazii ...? Rózo, ty odvažnice...? Bylas to ty. (Pauza) No dobře, tak je to tajemství. Chápu, takhle je to o moc lepší, když se to neprozradí. Tak to se vám teda povedlo. To jo. To je světovej fór ... (Připíjí) Na ten váš světovej fór, moji milí!

To vše by odnes čas...

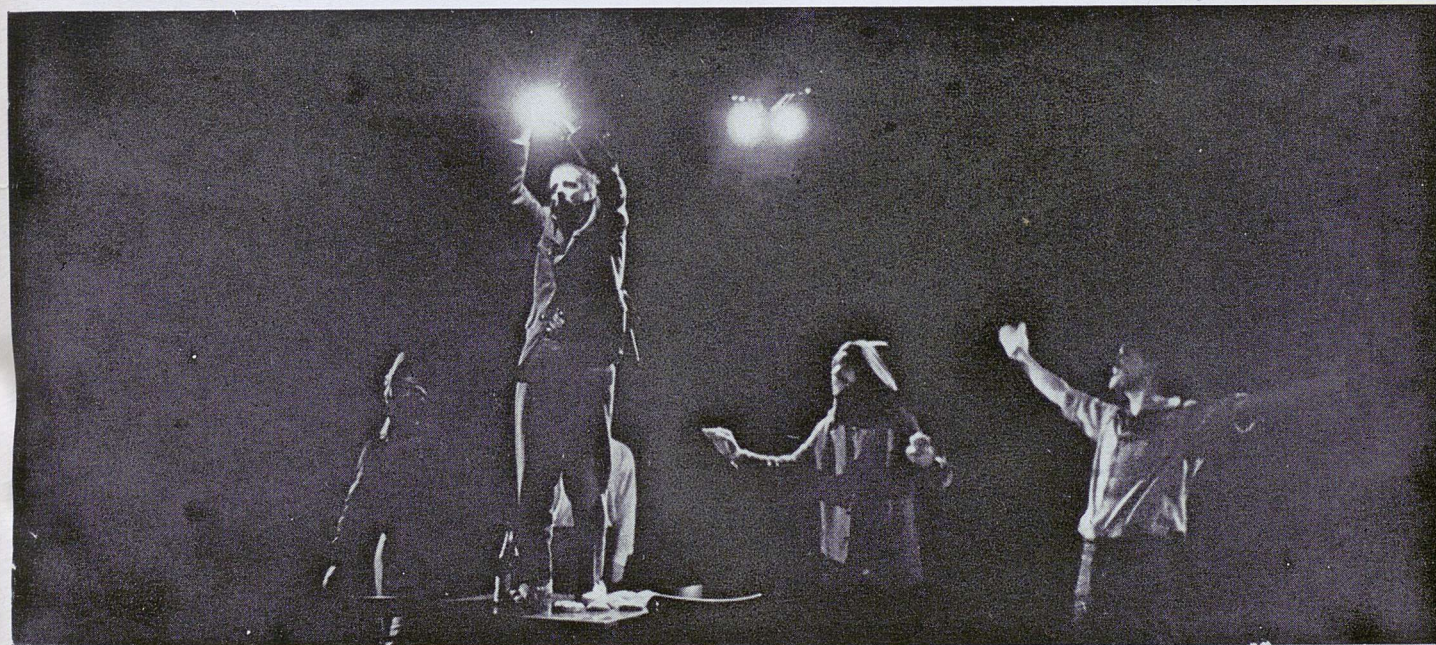


HaDivadlo mám už dlouho rád, a proto je fotografuju. Mám je rád i proto, že není lehké to, co hrají, fotografovat. Každé pořádné divadlo má jeviště i hlediště. HaDivadlo ne. Je to divadlo ne-pořádné. Škoda. V Praze v Junior klubu se objevují občas — ne pořádk. Jeho hlediště se stává často jevištěm

a naopak. Pokaždé je to jinak. Ne pořádk stejně — tak jako v pořádném divadle.

Proto se máme s HaDivadlem rádi, a proto je fotografuju.

JAROSLAV KREJČÍ



1. J. Kovalčuk, A. Goldflam: Bylo jich pět a půl

2. Kolektiv HaDivadla: Guma

3. A. Goldflam: Návrat ztraceného syna



Pohledy do zákulisí

Pavla Štolla

