

ARBOS, společnost pro hudbu a divadlo z rakouského Klagenfurtu, se u nás představila prozatem třikrát s velmi různými projekty i výsledky. Poprvé v září 1993 reprezentativní inscenací terezinské verze Ullmannovy opery Císař Atlantidy v sugestivním prostoru mauzolea památníku na Vítkově. Podruhé vloni v říjnu velmi problematickým provedením opery Hanse Krásky Brundibár v Branickém divadle. Po třetí hned záhy zajímavým třídílným projektem sarajevského bosenského literáta Dževada Karahasana, uvedeném bohužel ve velmi nevhodném předvánočním termínu. Na prvním večeru se nás diváků sešlo v syrovém sále Národního domu na Smíchově pět, odměnou nám bylo apelativní představení Zpěvu bláznů v Evropě, při kterém se paradoxně nejvíc nadělal sám režisér a umělecký vedoucí ARBOSU HERBERT GANTSCHACHER: oblečený do rybářského gumového obleku déle jak hodinu

Zum Beispiel

posuoval po parketách dlouhou pramicí, plně naloženou šesti lidmi, a my diváci kroužili kolem ní stejně, jako když středověcí zevlouni okukovali blázny, odstraněné ze sluné společnosti na plovoucí ghetto. Gantschacher se od roku 1987 zabývá projektem Nového hudebního divadla, který v roce 1991 vyústil do založení ARBOSu, u nás spolupracoval s Operou Furore a s Michalem Cabanem. V dohledné době by měl v Divadelním ústavu představit videoprojekt nejdůležitějších inscenací ARBOSu. V jakémisi nejstručnějším vymezení programu najdeme mimo jiné scénickou koncertní činnost, divadlo mladých, koncerty v divadle, divadlo neslyšících, vizualizaci různých druhů umění, zvidadelnění výstavních prostor. Tedy program navazující na mnohé předchůdce a znovuobjevující věci pozapomenuté a pro nás možná i trochu okoukané - až na vizi Nového hudebního divadla.

Nesouvislé povídání se neslo ve znamení příkladů. Snažili jsme se poněkud chaoticky pojmenovat věci do značné míry intuitivní a souvislosti možná náhodné, možná zásadní. Proto se rozhovor občas zvrtné v delší, doufám však, že zajímavý monolog.

Jak vznikl ARBOS, jaké má plány a cíle?



Zpěv bláznů v Evropě

dílem skupiny muzikantů, skladatelů, dirigentů, výtvarníků. Jako režisér v tradičním divadle mám producenta a zámečníka a jsem nějak zařazen do stávajícího mechanismu. Šlo nám také o to, aby tvorba nebyla dílem profesionálně vyděleného jedince (být v konkrétní práci samozřejmě máme vymezené úkoly a umělecké pravomoci), ale aby vše vycházelo ze spřízněných lidí, což je zase příměr stromu se spoustou kořenů a větví.

Jak se ti spříznění přes státní hranice vůbec našli?

Všechno se vyvinulo v běhu let. Nenazval bych to skupinou, spíše zájmovým společenstvím. Většina spolupracovníků pochází ze salcburského zemského divadla, přestože se naše cesty občas rozešly



Herbert Gantschacher

Snímek archiv

- třeba scénograf Erich Heyduck je nyní v Drážďanech. Až do vzniku ARBOSu jsme se setkávali v běžné spolupráci, pak se okruh postupně rozšiřoval, přibývala drážďanská kostýmní výtvarnice Eva Maria Schön, choreograf Michal Caban z Prahy, dramaturg Dževad Karahasana uprchlý ze Sarajeva. Zrodem ARBOSu pohyb setkávání a rozhodův nezanikl, ale přirozeně pokračuje dál. Vždycky přitom jde o spojení zájmu a myšlenky, i když vlastně nevím, co bývá dřív - zda zájem se setkat a pak hledat, co by z toho mohlo být, nebo naopak.

Co je pro vás ona myšlenka a jak souvisí s hudebním divadlem, které většinou bývá ve svých projevech značně konzervativní?

ginnání verze Ullmannova Císaře Atlantidy. Nikoho do té doby nenapadlo, že by se s tím dalo něco dělat, nikoho to nezajímalo a možná to ani nikdo neznal. To je zase jeden příklad. Další budeme realizovat letos - minimalistickou operu anglického skladatele Michaela Nymana (v listopadu 1994 uvedl jako postmoderní operu kulturní oddělení italského velvyslanectví v Praze). Ten získal zajímavý příběh od jednoho newyorského psychologa a jeho téma se stalo názvem: Muž, který si spletl svou ženu s kloboukem. Klinický případ, který se opravdu stal a psychologova diagnóza zněla: amnézie mozku. Pacientem je profesor hudby a psycholog zjistí, že když v rozhovorech s ním dojdou k hudbě, pacientovy deficity jednání a myšlení jsou pryč. Pomoc je v hudební terapii.

Co všechno tedy pod vaše vymezení hudebního divadla spadá?

Další se škláý našich zájmů je tzv. scénický koncert, ve kterém se snažíme kon-

by se mělo hrát v celém prostoru, aby se uplatnila dimenze příběhu v jeho prostoru a čase. Bylo nutné diváky obléct do speciálních teplých oděvů a dopravit je do nadmořské výšky 2300 metrů, přístupné pouze lanovkou a úzkokolejkou. Diváci z hluku všedního dne vstoupí do vysokohorského ticha, které si nejvíce uvědomí uvnitř hráze, protože tam kape voda. A po představení se z ticha vracejí do hluku všedního ruchu.

Něco podobného jsme zažili u Císaře Atlantidy v žižkovském mauzoleu - i tam šlo o jakousi pouť. A nebylo to jenom putování od Rudolfa na Vítkov, ale byla to pouť od bývalého bunkru v Klagenfurtu (svého času velitelství nacistů, dnes zaplaťpánbůh divadla) do salcburských tzv. salin, kde pracovali vězni na nucených pracích, a odtud do dalšího místa mocenských mechanismů, na Vítkov s Gottwaldem, ale i s reminiscencí na slavnou husitskou bitvu.

společnosti pro hudbu a divadlo ARBOS

U nás jste hráli Ullmanna, Krásku a teď Karahasana. Je v tom vědomé hledání evropského duchovního prostoru?

Ano, jistě. A zase vztah tématu a setkání: tři týdny před započatím zkoušek na Ullmanna se znenadání v Klagenfurtu objevil Karahasana. To se v první chvíli mohlo zdát náhodné, ale určité v tom byla funkce a nutnost. Dürrenmatt krásně definoval náhodu jako něco, co na člověka připadne. U Ullmanna mě fascinovalo, že žil a tvořil v Praze, ale například Císaře psal v němčině. Karahasana je muslimem a Ullmann žid - zase určitá korespondence. A ta už je sama o sobě určitou ideou, kterou je možno zkoumat v makro i mikrokosmu.

Jak tyto projekty financujete?

Principiálně v Rakousku existuje trvalá subvence z veřejných a státních prostředků a pak podpora jednotlivých projektů - sem spadá dobrovolně ARBOS. Usilujeme o finanční podporu přípravy a první fáze provozu po premiéře. A v určitém momentu přestanou téci veřejné peníze a projekt může být vržen na volný umělecký (to zdůrazňuji!) trh. A pak jsou další tři cesty k financím: soukromé peníze, kopernice a prodej představení. V současné době se kdekdo velkohubě ohání kulturním sponzoringem, ale týká se to víc oslav po premiéře než podpory vlastního umění. Proto když hovořím se zástupci podniků nebo bank, nikdy nemluví o sponzoringu, ale o kulturním marketingu. A ten je možný pouze na základě důvěry mezi dvěma partnery, podporovatelem a umělcem. Jádrem filosofie kulturního podnikání však musí zůstat onen vztah zájmu a myšlenky. Dospěl jsem k poznatku, že rozhodují dva podstatné faktory. Bez podpory z veřejných peněz není jakákoliv produkce v principu možná. A druhý faktor - soukromí podnikatelé poskytnou podporu jenom tehdy, když zároveň existuje podpora veřejná. Znam i z Ameriky, že potvrzení veřejných prostředků je pro producenta průkazem k jednání se soukromým sektorem.

Dalo by se přibližně říci, jaký je podíl státních či veřejných a soukromých peněz ve vašich projektech?

Je to velmi obtížné a různé případ od případu a rok od roku. Například na inscenaci Arvo Pärta jsme pro první rok získali 80 % prostředků z veřejných peněz a 20 % byly vlastní příjmy a sponzoři. Za rok nato jsme inscenaci prodali rakouskému rozhlasu a udělali dobrý umělecký obchod. A poměr peněz se otočil. V nejhrubším průměru se pohybujeme od poměru 70 % veřejné a 30 % soukromé až po 40 % veřejné a 60 % soukromé.

Jaký ohlas jste zaznamenali u nás, doma a jinde v Evropě - dá se to srovnat?

Vždycky hledáme nějaké propojení mezi projektem a zemí, kde ho uvádíme, a tím rezonanci vlastně ovlivňujeme. Směřujete asi k propadu Brundibára u pražské kritiky, ale kdybych to srovnal s fotbalem, pak diváci v Klagenfurtu jsou domácí fanoušci, v Praze jsme hostovali a v Německu hráli na neutrálním hřišti. Rozdíly v kritických ohledech jsou vždycky, ale pro nás dobrá kritika není jenom ta pochvalná.

JOSEF HERMAN a MAGDALENA ŽIVNA



Prostor opery «Kär» ve vysokohorské přehradní hrázi

Snímek HERBERT HUBER

Snímek GERT EGGENBERGER

Většina divadel v Rakousku nese v názvu označení „sklepní“, „zemské“, „hradní“. Jelikož nejsme záměrně ani jedno z nich, chtěli jsme už názvem vyjádřit určitou specifikou našeho programu. Slovo „arbo“ pochází z řečtiny a znamená strom, a pro nás má i vazby literární a hudební. Estonský skladatel Arvo Pärt (jistá podoba jména s Arbos) vytvořil hudební teorii, v níž hlásá, že je třeba vrátit se k podstatě a nechat znít jen to nejpoutavější. Literární vazba vede přes Tarokského deník, v němž je popsán zajímavý příběh: Starý mnich řekne mladému mnichovi - vezmi tento uschlý strom, odnes ho na kopec, tam ho zasaď a zalévej. Mladý mnich to vykoná, i když se nedá předpokládat, že by se uschlý strom znovu zazelenal. Ale jednoho dne přijde na kopec a strom je v plném květu.

Tuto koncepci jsem nevytvářel sám, je

Hudební divadlo je jenom částí naší „ideje“. Dělal například i jeho úplný protipól - divadlo neslyšících. Což na první pohled vypadá paradoxně, leč ukazuje se, že oboje může dobře koexistovat. Pojmenovali jsme to „nové hudební divadlo“ a naši hlavní intencí je vytvořit prostor pro současné žijící kompozity a libretisty. Východiskem bodem je hledání tématu, nikoliv sestavování repertoáru. Východiskem tématu je buď příběh, nebo hudební myšlenka. Vlastně lépe řečeno, hudební příběh. Ten vznikne ze skladatelského nápadu, v jehož duchu by chtěl vytvořit hudební divadlo. Ale zase jen například. V této souvislosti je třeba ještě dodat, že existují současníci žijící, ale také nežijící. Tento přístup například zahrnuje hledání děl v německém jazykovém prostoru, která byla z dřívějšíka neprávem zapomenuta. Toho druhu je první rakouské uvedení ori-

jeho návrat. Až po padesáti letech jeho tělo v horách najdou. Samozřejmě, že se to dalo realizovat v tradičním prostoru, ale zajímavým způsobem do toho vstoupil mecenáš. Když hovořím s potenciálním mecenášem (je to lepší označení než sponzor), tak s ním zásadně nemluví o penězích. To není zajímavé. Ale i s ním mluvím o myšlence, záměru a zájmu a právě z takového rozhovoru vzešlo řešení tématu: mecenáš vlastnil vysokohorskou přehradu a nabídl prostor uvnitř přehradní hráze! Nabídka prostoru a objev příběhu se časově šťastně protkaly a zase se nedá říci, co bylo dřív. Prostor mě naprosto fascinoval; vnitřek holé betonové přehrady, do kterého vycúchávaly holé skály podloží, které mohly představovat horu. I pro skladatele Herberta Lauermana znamenal velký dozvuk prostoru výzvu. Všichni nakonec došli k přesvědčení, že