

as/87

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

7



Když jsem studoval v Mladé Boleslavi, bydlel jsem na vesnici a tehdy po roce 1918 tam dal jeden kantor dohromady ze tří obcí soubor. Hrěli se Psohlavci. Já byl hrozně pyšný, když jsem dostal roli písaře. Říkal jsem celé tři věty, přestože jsem pro začátek počítal jen s jednou. Vzpomínám si, že ta první věta zněla: „Milosti, zde jsou.“ Ale měl jsem krásný kostým, na ten věru nikdy nezapomenu, jako dnes vidím, že to byl zelený květovaný kabátek, u rukávů kraječky, u krku již — já jsem se pořád tak samolibě prohlížel, jestli mi to a jak mi to sluší. Učarovalo mi to. To mi bylo čtrnáct let. No, a pak, když už jsem začal kantorit, začal jsem taky pravidelně hrát. A tam ze mě udělali milovníka. Jako dnes si vzpomínám: když jsem se do toho milov-

nického oboru zabíhal, nesl jsem v náruči o pět roků starší partnerku a oba jsme se trémou strašně klepali — ještě že role předpisovala, že v náruči nesu poloutopenou ženu. Ale já jsem ty milovníky nehrál moc rád, takže si bezpečně vzpomínám, když mě obsadili ve hře Návrát k přírodě do komické role, že můj první výstup se odehrál s vypůjčenou kozou od Malinů. No, to bylo úžasné haló v hledišti, ne díky mému pokusům o vytvoření komické postavy, ale kdekdo tu Malinovic kozu poznal, a možná také proto, že se tehdy chovala na jevišti s větší jistotou než já. Tak to byly takové začátky. Ale teprve až po vojné jsem začal chápat, co je to divadlo.

(Láda Lhota v AS 77 č. 4)

Dvojnásobný jubilant

Psát o Láďovi Lhotovi, to není žádný med! Vždyť na životopise tohoto věčného mladíka by se uživil celý tým historiků. Naštěstí nechci psát životopis, chci jen zaznamenat hrst dojmů, které jsem o Láďovi nasbíral za ta léta, co se intenzivně stýkáme.

ZIVÁ KRONIKA — to je první podoba našeho jubilanta. Cestovat s Láďou po Čechách a Moravě, to je zážitek! Projíždíte obcí a Láďa zavzpomíná: „Tak tady jsem v devětadvacátém na podzim — ano, bylo to 25. září — hrál v Maryši. Bylo to moc pěkné představení.“ Ujede pár kilometrů a Láďa hlásí: „V téhle obci byly tři divadelní spolky. A jak se tu hrálo, to už dneska není pravda. Tady dávali Naše furianty — to bych vám přál vidět! To bylo za okupace, v hledišti bylo lidí jako much.“ O kus dál se dovíte, jaká v téhle vesnici byla výběrná ochotnická parta — těch pohádek pro děti co se nahráli.

A tak to jde celou cestu. Není snad v Čechách místo, které by Láďa neznal, o kterém by neznal něco z divadelní historie. To vám řekne úplně přesně datum představení a většinou i jméno hlavního představitele a samozřejmě připojí hned své hodnocení (je třeba říci, že bývá velmi shovívavý). Přiznám se, podezřívám jsem Láďu, že si tohle všechno prostě vymyslí, protože jsem nemohl uvěřit, že by měl tak fenomenální paměť. Ale pak jsem se opětovně přesvědčil, že takovou paměť skutečně má. Měl jsem totiž možnost několikrát ho „vyzkoušet“ — to když jsem si prostudoval některé záznamy o historii jubilujících souborů a pak lstivě položil nějakou kontrolní otázku. Musím říci, že vždycky obstál! Od té doby věřím všemu, co za pravdu prohlásí. Můžete vzít jed, že je to tak, jak říká.

NEZMAR — by bylo správné označení pro milého Láďu! — Jsou třicetiletí starci a jsou jedinci, kteří i v pokročilém věku dovedou udělat pěkný kus práce. Mezi ty druhé náš jubilant nepochybně patří. On to nikdy nebyl — a není ani dnes — žádný pecivál. Dovolat se ho na jeho pražském čísle znamená mockrát točit, než se ozve jeho hluboký hlas. U někoho jiného by to mohlo být tím, že si dopřává odpočinku na lůžku. Ale u Láďi to signalizuje, že někde (tu na Mělníce, tu v Žebráku nebo ve Vysokém či někde jinde) vyvádí něco kolem divadla. Když ho zvu na zasedání ústředního výboru Svazu, musí se vždycky podívat do diáře, jak je na tom časově. Stává se — to dost často — že přijíždí

ráno třeba ze Žleb a hned se tam zase vrací nebo pro změnu jede odpoledne hrát do Mnichova Hradiště či někam jinam. Málokdo by takovou „štrapác“ podnikl, ale Láďa plní své dobrovolné povinnosti vskutku příkladně. Je prostě k neroztrhání!

KUCHAŘ — je další oblast činnosti. — Kdo jste neochutnal Láďův „štrůdl“ a neměl na jazyku jeho „sulc“ (kdybych nepoužil těchto specifických názvů, nebylo by to ono), nevíte, co je dobré! Ano, kucháření (ne prosím pouhé vaření), to je další význačná Láďova doména. Jak ty dobroty dělá, to je známo — netají se tím, naopak docela rád poskytuje recepty. Ale kdy to dělá, to mi bylo vždycky záhadou. Mockrát se mi stalo, že jsme se večer (samozřejmě po nějakém představení) rozešli téměř o půlnoci — a druhý den ráno Láďa nastoupil s úplně čerstvým, skoro ještě teplým štrůdlem, který se na jazyku roztopyje. Jako každý pořádný mistr svého oboru s uspokojením přijímá poklony mlounů, kteří jen litují, že toho není víc. Ovšem, kdyby měl Láďa přinést třeba jen na ochutnání všem svým divadelním přátelům, musel by mít pekárnu. A sulc by musel dělat v pořádném kotli.

HRONOVSKÝ PEČOVATEL — „profese“ nadmíru významná. Když ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků rozhodoval o tom, jak nejlépe zajistit úkol vítat hostující soubory v Hronově a pečovat o ně během jejich pobytu na přehlídce, padla volba zcela samozřejmě na Láďu Lhotu. Nebylo to rozhodnutí nepodložené. Láďa byl znám svou svědomitostí a poctivostí při plnění každého úkolu; ale druhé, rozhodující hledisko bylo to, že Láďa znal téměř každý soubor, který do Hronova přijel.

Také soubory dobře věděly, kdo to Láďa je — většinou z konkrétních přátelských i pracovních styků. Nemohlo být rozhodnutí šťastnějšího. Kdo má možnost sledovat soustavně přípravy a průběh Jiráskova Hronova po stránce péče o účinkující soubory, vůbec se nediví, proč taková spousta mladých (a nejmladších) ochotníků se k Láďovi hlásí jako k tátovi. Jeho vztah k nim je opravdu otcovský, jeho péče bez nadsázky obdivuhodná. A zase je nutno zamyslet se nad tím, jak to vlastně ten kujón dělá, že ho vidíte ještě po půlnoci veselit se se souborem, ale v osm ráno už se s ním sejdete na jednání organizačního štábu. A je hladce oholen, soustředěn na jednání, plný elánu a energie!



SWAZOVÝ FUNKCIONÁŘ — to aby neměl málo práce s pouhým divadlem. Bylo jen přirozené, že Láďova ochotnická „kvalifikace“ byla dobrým vkladem pro činnost nově založené organizace, Svazu českých divadelních ochotníků. Proto také Láďa Lhota figuroval ve všech ústředních výborech Svazu včetně toho prvního, prozatímního, jehož úkolem bylo vypracovat stanovy a svolat ustavující konferenci. Měl vždycky vysoké funkce — jednatele, místopředsedy, byl také pokladníkem. Všechny tyto funkce zastával podle své natury svědomitě a obětavě. Překážkou v plnění úkolů mu byla jediná jiná ochotnická práce, když hrál ve svém mateřském souboru nebo v jiném hostoval v některé z rolí, kterých sehrál nespočet. Když ještě vezmeme v úvahu jeho vedoucí postavení v krajském výboru Středočeském, je toho na jednoho člověka pěkná porce práce.

Bylo by stěží odpustitelné, kdybychom jako svazoví funkcionáři nebrali v úvahu, že Láďovi — navzdory jeho úžasné svěžesti — síl nepřibývá. Proto jsme jej uvolnili z povinností. Ale tím, že mu VII. konference delegátů udělila ČESTNÉ ČLENSTVÍ (podle stanov nejvyšší vyznamenání, jaké SČDO zná), má Láďa nadále všechna práva člena ústředního výboru Svazu. Zveme jej na jednání a využíváme jeho rad — zejména proto, že mezi námi sotva kdo druhý má tak trvalý a široký kontakt s ochotnickými soubory v České socialistické republice.

Jen jedné povinnosti jsme jej zbavit nemohli: pečovatelsví při Jiráskových Hronovech. Tady za něj náhradu nemáme.

O Láďslavu Lhotovi by se dal napsat román. Na jeho počest by se slušelo složit Ódu na Láďu! Bohužel nejsem ani spisovatel, ani skladatel.

A tak, milý Láďo, také k tomu Tvému druhému jubileu pětapadesátému Jiráskovu Hronovu, jen těchto pár řádek a za sebe i za všechny členy Svazu upřímné přání, aby ses ve zdraví účastnil Jiráskových Hronovů ještě po roce 2000. A také srdečné díky.

Dr. MILAN KYŠKA
tajemník ÚV SČDO

● ROZHODNÁ VŮLE PO NOVÝCH TVŮRČÍCH ČINECH

V pondělí 5. května se sešli v pražském Paláci kultury delegáti Svazu českých dramatických umělců na svém IV. sjezdu. Dvoudenního jednání se zúčastnila stranická a vládní delegace vedená tajemníkem ÚV KSČ Josefem Havlíkem, jejímiž členy byly vedoucí oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller a ministr kultury ČSR Milan Klusák. Rokování se zúčastnili představitelé státních, odborových orgánů, zástupci dalších ideově tvůrčích svazů, mj. SČDO a další hosté.

Po zahájení a volbě pracovních orgánů a komisí sjezdu přednesla předsedkyně SČDU národní umělkyně Jiřina Švorcová zprávu o činnosti Svazu českých dramatických umělců do III. sjezdu a o úkolech na příští období.

Ve zprávě mj. uvedla:

Víme, že jsme účastníky doby historického procesu přestavby, kdy není možné se halit do pěkných slov a vyhýbat se činům! Na prahu této nové etapy nemůže právě dramatické umění zůstat stranou. Divadlo, film, rozhlas a televize mohou sehrát významnou roli v přípravě lidí na plnění velkých úkolů, které před námi všemi stojí – ve sféře politickospolečenské, sociální, hospodářské.

Divadlo prošlo v nedávných letech tu více, tu méně nápadnou proměnou; vedle sítě státních repertoárových scén kamenných i oblastních-zájezdových divadel tu vystala vlastně druhá síť s větším počtem představení, zejména na agenturní platformě, ale také čerpající z fondů dynamicky se rozvíjejícího divadla amatérského.

Je to právě divadlo, kde postavení svazu má dobrá a produktivní východiska k urychlení tempa rozvoje, kde jsou nejzřetelnější předpoklady k řešení organizačních, ekonomických, provozních i kádrových podmínek, v nichž naše divadla a divadelní soubory působí neměnně řadu let. Právě u divadla je možno vyslovit sérii nejkonkrétnějších námitek i námětů, úkolů i cílů. Svaz se v uplynulých pěti letech spolupodílel na zcela zásadních návrzích přestavby divadla, na boji za původní drama a hledání spravedlivých forem odměny za autorskou práci, na boji za nový přístup k potřebám mladé generace (včetně otázek uměleckého školství).

Pronikavé sondy vyžaduje řízení divadel samotných. Je asi nadevší pochybnost, že zásady přestavby hospodářského mechanismu, které prosazují nezbytnou míru pravomoci a odpovědnosti základního článku – podniku –, mají obecnou platnost. Ani postavení divadla nelze řešit odlišně. Je třeba určit, co je nutné ve fungování divadelních mechanismů změnit, aby divadla unesla tíhu nových pravomocí a odpovědnosti ve prospěch tvůrčích výsledků. Nelze si totiž namalovat, že příčiny neúspěchů jsou jenom nebo převážně mimo divadlo. Tendence průměrnosti má hluboké kořeny i uvnitř divadla, v jeho řízení i v tvůrčích schopnostech jedinců. V objektivních závěrech je třeba dospět i k příčinám, které brání rozvoji divadla a mladé generace, studiových scén, klubových představení atd.

Po diskusi na závěr sjezdu odeslali účastníci dopis ústřednímu výboru KSČ, v němž se mj. praví: Chceme se významně podílet na jasně stranicky orientovaném umění a tím přispět k posílení historické iniciativy socialismu jako naděje v zápace za přežití lidstva.

Nově zvolený ústřední výbor na svém prvním zasedání zvolil předsedkyni SČDU národní umělkyni Jiřinu Švorcovou. (čt)

● SPOLEČNĚ SE STRANOU A LIDEM NAŠÍ ZEMĚ

V polovině května se v dobříšském Domově spisovatelů konal třetí sjezd spisovatelské ideově tvůrčí organizace. Zúčastnilo se ho na 150 českých a slovenských spisovatelů, zastupujících 552 členů Svazu československých spisovatelů.

Jednání zahájil místopředseda SČSS a předseda Svazu slovenských spisovatelů zasloužilý umělec Ján Solovič, který přivítal delegaci ÚV KSČ a vlády ČSSR vedenou členem předsednictva a tajemníkem ÚV KSČ Milošem Jakešem, jejímiž členy byli Josef Havlín, tajemník ÚV KSČ, člen předsednictva a tajemník ÚV KSS Ludovít Pezlár, vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller a místopředseda vlády ČSSR Matej Lúčan. Delegáti uvítali mezi sebou také ministra kultury ČSR Milana Klusáka, ministra kultury SSR Miroslava Válku a další hosty, mezi nimi i zástupce bratrských spisovatelských organizací z Bulharska, Kubu, Maďarska, Mongolska, NDR, Polska, SSSR a Vietnamu. Zprávu ústředního výboru svazu přednesl předseda SČSS národní umělec Jan Kozák. Spisovatelé potom v následující diskusi vyjadřovali svou odpovědnost za vykonané dílo, požadavek, aby se hodnotilo jen za nesporné společenské a literární kvality. V diskusi promluvil i soudruh Miloš Jakeš, který sjezd pozdravil jménem ÚV KSČ a jeho generálního tajemníka soudruha G. Husáka.

Ze svého jednání poslali delegáti III. sjezdu SČSS ústřednímu výboru KSČ dopis, ve kterém se mj. praví: Budeme pracovat tak, aby umělecké poznání bylo nedílnou součástí poznávání dalších úkolů naší společnosti a aby pomáhalo Komunistické straně Československa jako vedoucí síle této společnosti ve vytváření cesty v duchu tvůrčího marxismu-leninismu. Ujasnili jsme si, že nejde o to, psát jen o socialismu, ale socialisticky. Jsme přesvědčeni, že úkolem literatury je především usilovat o lepšího člověka.

Předsedou Svazu československých spisovatelů byl zvolen národní umělec Jan Kozák. (čt)

Ofenzivněji a nově

Na IV. sjezdu Svazu českých dramatických umělců promluvil vedoucí delegace ÚV KSČ a vlády ČSR, tajemník ÚV KSČ soudruh Josef Havlín. Konstatoval, že rozvoj kultury a umění je nedílně spojen s plněním strategické linie urychlení sociálního a ekonomického rozvoje naší země, s intenzifikací společenské výroby a trvalým růstem její efektivity, s neustálým zvyšováním účinnosti a kvality veškeré práce a společenského života.

V podmínkách přestavby hospodářského mechanismu vystupuje do popředí i požadavek výrazně zvyšovat celkovou dynamiku rozvoje socialistické kultury a umění, dosáhnout jejich co nejúčinnějšího společenského uplatnění jako aktivní, přetvářející síly v procesu socialistické výstavby a nezastupitelného prostředku výchovy nového člověka.

Naše kultura a umění musí ještě přesvědčivěji a pravdivěji vyjadřovat ideály socialismu a jeho pozitivní životní hodnoty, uvedl. Musí ještě účinněji ovlivňovat formování vědomí člověka, jeho postoje, jednání a socialistický způsob života. Musí se daleko rozhodněji a tvůrčím způsobem podílet na uskutečňování revolučních společenských přeměn, na soudobém ideologickém zápase mezi silami pokroku a reakce a svým humanistickým posláním se zapojit do boje za mírovou budoucnost lidstva. Zdůraznil, že předložená zpráva na sjezdu je přesvědčivým důkazem toho, že v této revoluční době nestojí čeští dramatictí umělci stranou našeho úsilí. Je důkazem skutečnosti, že závěry XVII. sjezdu KSČ mají v SČDU jednoznačnou podporu a jsou předmětem trvalé pozornosti svazových orgánů.

Komunistická strana Československa si váží tvůrčí práce umělecké fronty a oceňuje ji, připomněl Josef Havlín. Svou kulturní politiku bude i nadále získávat všechny talentované a socialismu oddané tvůrce. Usiluje o to, aby se všude pracovalo s tvůrčí frontou ofenzivněji, v mnoha směrech nově, aby trvale rostl podíl mladých umělců na formování a uskutečňování kulturní politiky, aby byli zapojováni i do funkcí v jednotlivých svazech a nejlepší z nich přijímáni za kandidáty a členy strany.

Nejvyšší stranické orgány usilují o to, aby se rozhodněji a účinněji řešily problémy a nedostatky, které ztěžují práci uměleckých svazů a umělců samotných, aby se zlepšily podmínky pro rozvoj umělecké tvorby a její zprostředkování. Musíme odstranit různé byrokratické překážky mařící naši společnou práci a stojící v cestě plnějšmu rozvinutí samostatnosti uměleckých svazů, jejich vlivu na řešení otázek kultury a umění. Ovšem zároveň s tím se také musí zvýšit jejich odpovědnost za působení tvorby ve společnosti, za šíření opravdových uměleckých hodnot.

Do nové etapy a v předvoji

Zhodnotit výsledky tvorby a činnost Svazu československých dramatických umělců a zamyslet se nad úkoly, které tuto tvůrčí organizaci čekají, bylo posláním III. sjezdu SČSDU, který se konal v květnu v pražském hotelu Internacional. Na 150 delegátů, zastupujících téměř 2800 členů svazu z oblasti divadla, filmu, rozhlasu a televize, přivítalo delegaci ÚV KSČ a vlády ČSSR, vedenou členem předsednictva a tajemníkem ÚV KSČ V. Biřákem. Jejími členy dále byli tajemník ÚV KSČ J. Havlín, člen předsednictva a tajemník ÚV KSS M. Müller, místopředseda vlády ČSSR M. Lúčan a ministři kultury CSR a SSR M. Klusák a M. Válek. Vrcholného jednání čs. dramatických umělců se účastnili také zástupci ostatních tvůrčích svazů a další představitelé našeho politického, veřejného a kulturního života. Pozvání na sjezd přijaly rovněž více než dvě desítky zahraničních hostů reprezentujících partnerské svazy SČSDU. Po volbě pracovního předsednictva, mandátové, volební, návrhové komise a komise pro úpravu stanov předsedal hlavní sjezdovou zprávu předseda ÚV SČSDU zasloužilý umělec Ján Kákoš.

V úvodu poukázal J. Kákoš na to, že doba, kterou žijeme, je epochou nebývalého rozletu tvůrčího lidského myšlení, ale i v historii dosud nepoznaného ohrožení lidského rodu. Je dobou nadějí a důvěry v sílu lidstva a v morální převahu socialistického společenství i pokrokového lidstva. V současné etapě svého rozvoje a možností vlivu na formování společenského vědomí patří naše dramatické umění k nejmocnějším uměleckým nástrojům strany, řekl. Ze zpráv přednesených na národních sjezdech lze přijmout konstatování, že přes rozšíření autorského zázemí i některé zajímavé přínosy nedošlo v uplynulém pětiletí v české a slovenské dramatu k zásadnější kvalitativní přeměně.

Vznikla řada nových her, proti období 1975–82 vzrostl počet nových her, v mnoha z nich i zarezonovala současná tematika, ale se závažností jejich společenské výpovědi a v mnoha případech ani s uměleckou úrovní zpracování se spokojovat nemůžeme. Nemíníme však zužovat poslání dramatických umění jen na zápas proti neduhům či nedostatkům v našem životě, voláme po takových dílech, ve kterých pravdivý obraz hrdinů dneška, jejich činů a charakterů je uměleckým zosobněním mravního potenciálu naší současnosti, spojnicí toho pozitivního, k čemu socialistická společnost dospěla, s tím, k čemu směřuje, protikladem všeho, co brzdí náš postup.

V centru naší svazové aktivity nemůže být jen umělecké dílo jako společenský jev, ale i člověk-tvůrce, který toto dílo vytváří. Za další prvek, profilující poslání svazu, označil snahu inspirovat vznik nových společenských hodnot, vytvářet nové možnosti společné aktivity, kolektivní i individuální iniciativy. Máme pro budoucnost jen dvě volby: buď jít vpřed,

k leninské náročnosti práce, nebo neodpovědně postávat před problémy a za pět let je na sjezdech opakovat. Ta druhá volba nemůže být naší cestou, shrnul J. Kákoš. Posuzujme naši práci optikou slov, která zazněla na XXVII. sjezdu KSSS. Jde nám o cestu vpřed, kterou před námi vytyčil XVII. sjezd KSČ i letošní březnové jednání ÚV KSČ.

V diskusi vystoupilo po oba dny sjezdu celkem 31 delegátů a hostů. Mezi nimi též vedoucí delegace ÚV KSČ a vlády ČSSR V. Biřák. Netajíme, že Komunistická strana Československa klade velký důraz na ideovou náplň umění, řekl mj. To není požadavek, který by měl někoho překvapovat a již vůbec ne rozčilovat. Každá třída má své ideje, a když převezme politickou moc, prosazuje je. Zvlášť buržoazie to dokonale zvládla a své ideje dokáže nejen důsledně prosazovat, ale patičně i maskovat jejich vykořisťovatelskou podstatu. Dělnická třída, jejíž historické poslání se nedá popřít, jediná prosazuje ideje skutečného bratrství, humanismu a demokracie, má zájem na seberealizaci lidí, jejich skutečné svobodě.

Ani dramatické umění nevstoupilo do nové společnosti nezatíženo někdejšími společenskými kritérii a praxí. I ono musí soustavně překonávat různé návyky a nesprávné názory, aby dýchalo atmosféru dnešní doby, dnešním životem lidí, aby věrně plnilo své kulturní a umělecké poslání v socialistické společnosti. I v kulturní politice je třeba leccos popravit a změnit. Naše strana nemůže a nechce předepisovat formy, metody ani témata umělecké tvorby. Nebude předepisovat dramatickému umění, jak přetavit slova do lidských osudů, jak ztvárnit procesy dobra a zla, hrdinství a zbabělosti, lásky a nenávisti, radosti a smutku. Lidé na celém světě si umění váží. Je pro ně součástí vlastního života.

Práce a umění odpradáвна tvoří sociální jednotu. V socialistické společnosti se to znásobuje. O to víc od představitelů dramatického umění očekává, že jim svou uměleckou, profesionálně a občanskou poctivou prací obohatí život, estetické a mravní vyžití, pomohou jim zorientovat se v různých životních situacích, vyvolávat v nich hněv proti zlu, radost a nadšení z úspěchu jedince i společnosti. Angažovanému umění, všemu, co pomáhá formovat socialistickou společnost, která je ještě mladá a musí překonávat ještě různé neduhy a jediné jí patří budoucnost, je strana povinna dát, a ona to i tak dělá, plnou podporu. Tvořte, nebojte se riskovat, jestliže riskujete pro věc socialismu. Naše strana a socialistický stát nebudou případný neúspěch považovat jako nepoctivý záměr. Je třeba vzít na vědomí a respektovat, že i umělec hledá, že se zmýlí. Jen tak roste, formuje se a zdokonaluje.

Chceme, aby se naše umění rozvíjelo tak, aby pěstovalo vysoký kulturní vkus lidí, aby posilovalo jejich vztah k míru a socialismu. Komunistická strana Čes-

koslovenska, která je vedoucí politickou silou společnosti, která naslouchá hlasu lidu, pozná jeho tužby, dělá vše pro to, aby i umění sloužilo lidu, jeho potřebám. Umělce lidé hodnotí kvalitou a hodnotou jeho díla. Vysoce umělecké ideové dílo je tou nejlepší stránkou politikou.

Z historie známe nemálo příkladů dobré spolupráce s pokrokovými umělci a věříme, že tomu tak bude, a to ještě ve větší míře, i v budoucnosti. Je to přímo revoluční odkaz, ale i příkaz naší doby.

V současné době se mnoho hovoří o přestavbě, novém myšlení. To není jen slogan, ale dlouhodobý revoluční program pro všechny úseky, včetně kultury. Přestavba se neuskuteční tím, že se bude deklarovat, ale ukazovat, zdůrazňovat, jaké jsou úkoly, a hlavně, že se musí plnit. Přestavba neznámá ústup od socialismu, ale ještě směřující vykořisťování k socialismu, neoslabit jeho základy, ale posílit je. Neznámá méně, ale více demokracie, svobody, osobní odpovědnosti, svědomité práce. Ne méně, ale daleko více dobré kultury. Přestavba neznámá oslabovat socialistické ideje, ale posilovat je, neoslabovat vedoucí úlohu strany, ale zdokonalovat ji a prohlubovat. Bez kvantitativních přeměn, ekonomických a sociálních struktur, bez reálné demokratizace celého našeho života nejsou možné podstatné změny v duchovně morálních vztazích, plná likvidace toho, čemu říkáme bezduchost.

Letos oslavíme 70. výročí VŘSR. Její zvláštnost, jedinečnost, spočívá v tom, že neskončila jako všechny revoluce předtím převzetím moci, ale stala se začátkem budování nové společnosti, nových dějin, nové morálky, nových výrobních a mezilidských vztahů, začátkem revolučního, stále zdokonalujícího života lidí, nového typu civilizace a kultury založených na účtě k člověku, k práci, na vědomí, že tento člověk je tvůrcem dějin svých osudů.

Na závěr svého vystoupení soudruh V. Biřák řekl: Chci vás ubezpečit, že v tomto zápase za angažované a působivé dramatické umění, za lepší, krásnější a dokonalejší svět, za socialistického člověka najdete v naší straně a socialistickém státu plné porozumění, všestrannou podporu a ocenění. K tomu vám přejeme mnoho tvůrčích sil, nových nápadů a úspěchů i osobního štěstí.

Po zprávě mandátové komise delegáti vyslovili souhlas s návrhem na některé změny a doplňky stanov a zvolili nové svazové orgány – 58členný ústřední výbor, osm jeho kandidátů a osmičlennou kontrolní komisi. Nový ústřední výbor poté na své ustavující schůzi zvolil svým předsedou zasloužilého umělce J. Kákoše. Místopředsedy SČSDU se stali národní umělci J. Švorcová a J. Balík a zasloužili umělci I. Petrovický a O. Zahradník. Ústředním tajemníkem SČSDU je J. Matějčák.

(čt)

Divadelnost

Ne, nebudu, jak by se snad někdo mohl domnívat z názvu této úvahy, přemýšlet o tom, co je divadelnost. Půjčil jsem si tento pojem proto, abych získal platformu co nejobecnějšího rázu pro pojmenování jevu, jímž se chci zabývat. Stručně a pro začátek řečeno: jde mně podrobněji nyní o onen pohyb či spíše: směr tohoto pohybu, jemuž jsem se do jisté míry věnoval už v pokračování šestém, které se jmenovalo Představení a kde jsem hovořil o smazávání hranic, které až doposud v teorii vymezovaly rozsah uměleckého druhu zahrnutého pod jméno divadlo.

A navážu přímo na závěr tohoto pokračování, v němž jsem konstatoval, že jde o představení jako o jistý vrcholný faktor, v němž herec přímo komunikuje s divákem. Nikoliv náhodou jsem tuto funkci představení označil jako dramatickou. Navazují tu přímo na Zicha, jenž hned v počátku své Estetiky dramatického umění říká, že dramatické dílo je to, co vnímáme po dobu představení na jevišti a dále dokonce dovozuje, že: „Umění divadelní je širší než dramatické; obsahuje v sobě vedle něho ještě umělecké obory, jímž termín „dramatický“ zásadně nepřísluší.“

I když způsob mého uvažování se od Zichova bude lišit a také mé závěry naznačí jiné průhledy než ty, k nimž dospěl on, přece jenom musím opakovat, že tu tato návaznost na jeho stanovisko existuje, protože je pokládám za nesmírně podnětné pro dnešní teorii i praxi. Byť, upřímně řečeno, současná teorie jde opačnou cestou. Vždyť sám pojem dramatické umění si činí nárok zahrnovat do sebe nejenom divadlo, ale třeba i film a některé druhy produkce televize a rozhlasu. Mohli bychom samozřejmě zkoumat, zda se toto používání nerozšířilo proto, že se tím míní taková umělecká díla, v nichž rozhodující společnou složkou systému jak v označení skutečnosti, tak v komunikaci je herecký komponent, ale to bychom se dostali příliš daleko od našeho tématu. Pro naše potřeby se spokojme s tím, že zůstaneme u vztahu pojmů divadelní a dramatické, divadelnost a dramatická.

Je nepochybné, že po dlouhé období teorie divadla – a řekněme rovnou: především teorie činohry, která zaujala v určitém čase vrcholné postavení na špičce pyramid divadelních druhů a polodruhů – byl pojem dramatický vyhrazen obrazu člověka jednajícího v konkrétní situaci, která byla rozporná, protikladná. Sama podstata takto chápané dramatické byla odvozena z pojmu dramatu jako literárního druhu, jež se etymologicky odvozuje z řeckého slova drao = jednat. Ostatně Stručný etymologický slovník jazyka českého také naprosto jednoznačně ve svém výkladu ztotožňuje drama s činohrou, čímž jasně říká, že drama zobrazuje a sděluje jednání a je bezvýhradně spojeno s touto podobou divadla.

Odtud také posléze vyplývalo to, že cílem hereckého komponentu je vytvořit dramatickou osobu jako znak jednajícího člověka. A konečně: zcela zákonitě to také znamenalo, že všechny složky podílející se na tvorbě představení usilovaly o maximální objektivizaci předváděného. To jest –

snažily se o to, aby to, co bylo prezentováno na jevišti, vypadalo tak, jako by to nebylo nikým stvořeno, ale jako by to byla objektivní realita sama. To – což zdůrazňuji – nemá nic společného s pravděpodobností, iluzivností, nápodobou, kopií, naturalismem atd. Jde, mám-li to říci co nejstručněji a nejpřesněji, o podíl tvůrčího subjektu, který se nepokryt v díle projevuje. Tedy: v takto objektivizovaném dramatu dramatik mizel za svými postavami; ty žily svým samostatným životem, vypadaly jako by je nikdo nenapsal, jako by nebyly fiktivním subjektem. A herec stejně mizel v dramatické osobě, již tvořil na jevišti, vstíkoval jí ráz jako by skutečně existujícího člověka. V dnešní době, díky své zvláštní povaze, dovedla na vrchol tuto tendenci televize, nanejvýš v seriálu, kde dramatické osoby velice často potlačují subjekt herce a činí jej zcela totožným s tím, koho představuje.

Samozřejmě, tato touha po maximální objektivizaci se začala narušovat a rozbiť v okamžiku, kdy nastoupila dramaturgie a především režie jako složky výkladové – to jest takové, které své bytí odvozuji od vůle i nutnosti vnést do objektivizovaného světa dramatu a dramatických osob své subjektivní pojetí skutečnosti. Byla to dlouhá a složitá cesta, po níž se toto porušování objektivizace ubíralo a zasahovalo postupně všechny komponenty a subsystémy, jež se účastnily tvorby divadelního jazyka; tedy inscenace a představení. Nebyl to prostor pro to, abych tuto cestu sledoval. Musím – a snad i mohu – učinit skok přímo do přítomnosti a konstatovat, že jsme tu svědky zásadního kvalitativního převratu v tom, že náš chápání dramatickéosti se stává druhotným; že je mu nadřazena divadelnost jako otevřený projev specifické aktivity subjektu, jenž vyjevuje svůj vztah a postoj k realitě.

Jestliže až doposud teorie divadla – a tedy opět především činohry – analyzovala a poznávala dramatickou aktivitu jako vytváření zákonitostí onoho subjektivizovaného světa, o němž byla řeč, pak dnes bude muset poznávat a obhlížet divadelní aktivitu jako projev jistého druhu a jisté povahy, jímž jakýkoliv subjekt chce uskutečnit totalitu svých vztahů k realitě.

Máme-li sáhnout po konkrétních příkladech, pak jich je po ruce vskutku hodně. Dramaturgie, zejména taková, jak ji proklamuje mladá a mladší střední generace, považuje za základ své funkce objevování životně důležitých a potřebných naléhavých témat; to jest problémů existujících v životě, které chce představit za sebe jako problémy vyznačující naši dobu. Režie – ať se nám to líbí nebo nelíbí – si čím dále tím více osobuje právo být myšlenkovým, ideovým původcem inscenace nebo alespoň přinejmenším být v tomto směru autorem textu rovnoprávnou. A v herectví jsme svědky mnoha – zdařilých, nezdařilých i naivních – pokusů najít způsob, jak tematizovat dramatickou osobu nejenom jako výsledek výkladu dramatické postavy, ale i jako výraz vlastní osobnosti herce. A konečně: ani samo drama, to jest text, jenž ještě stále chce být brán jako činohra, není prosto těchto mohutnějších tendencí po

zvýšení přímého oslovení obecnostu dramatikem, po sdělení číselného stanoviska autora. Silí v něm enormně tendence rozbiť strukturu obrazu objektivizovaného života, jenž jako by se vskutku objektivně dál ted a zde a zvětšují se – mohu-li to tak říci pro stručnost – trendy k vyprávění, v němž, jak známo, nějak vystupuje vždycky osoba vyprávěče. Mohu to říci ještě jinak: nejde už o to vyprávět jenom příběhy o osudech lidí; jde o to vyprávět skrze tyto příběhy o tom, co zajímá autora, sdělit jeho pohled na určité problémy.

A to jsem stále na půdě tak říkajíc „tradičního“ divadla, v němž ještě pořád existuje dramatická jako základ vyjevující jednání člověka v situaci. Ale mohl bych začít z úplně jiné strany. Například – Pádové otázky, jež před časem předvedla Ne-pojizdná housenka. Co to vlastně bylo? Rozhodně ne „dramatické“ divadlo v tom smyslu, který mu přisuzujeme. Ale divadlo to bylo, protože pohyb tu existoval jako určující kategorie, jež většinou propůjčovala znakovou kvalitu, činila je výrazem subjektivních stavů tvůrců inscenace a snažila se je tak udělat i prostředkem komunikace o nějakých nadindividuálních hodnotách. Ve svém jádru je to pro mne – ať už si o této inscenaci myslíme cokoliv – jeden z nejryzejších projevů chápání divadelnosti jako aktivity, která dovoluje zcela jedinečnou komunikaci. A tady jsme u kořene věci.

Divadelnost tu vychází z onoho tolikrát vzpomínaného, oslavovaného, velebeného bezprostředního kontaktu jeviště a hlediště. Ten přímý dialog jako specifická komunikace existující v této rovině jenom na divadle (a rozumějme tím také přítomnost jakéhokoliv materiálu v jeho přirozené trojrozměrné podobě včetně totální tělesnosti člověka) se stává jak kvalitou estetickou, tak společenskou. Esteticky je to aktivita, jak už jsem konečně naznačil, jež dovoluje díky oné věrohodné smyslové autentičnosti materiálů v jejich přirozeném bytí realizovat vztah ke světu, ke skutečnosti v mnoha komunikačních rovinách. Ostatně – není zajisté nahodilé, že se objevuje tolik pokusů a snah oslovit diváka prostředky nonverbální komunikace. Odtud třeba pochopíme i onen zákonitý vpád loutek na pole vyhrazené až doposud jenom činohře, neboť hmota v jakékoliv podobě nesporně zesiluje možnost vyslovit totální vztah ke světu. A prožit, poznat, uchopit, je v jeho autentičnosti. A toto úsilí po autentičnosti je zřejmě i dominující hodnotou společenskou. Uprostřed světa jeviště, divadla, jež si subjekt sám vytvořil, po-cituje tento subjekt nejen své tvořivé a tvůrčí schopnosti, ale zároveň si je prověřuje v kontaktu s divákem jako schopnosti, které překračují jeho samého a dovolují mu přinejmenším včlenit se do lidské společnosti. To znamená v momentu nejvyšším učinit své já subjektem společenské praxe.

Mohl bych nyní shledávat četné důvody, proč tomu tak je, zkoumat příčiny, jež spočívají jak ve vývoji společenském, tak celého kulturního systému. Leč – to je jiná kapitola. Šlo o jde pouze o divadelnost, jež přesahuje dramatickou pojmávanou v tradičním duchu a otevírá pro divadlo a jeho postavení ve společnosti nové obzory; rozšiřuje jeho hranice.

JAN ČISAŘ

Zmocnit se citlivých témat

Tvar divadla určité epochy či generace se nemění po sezónách, vyvíjí se oklikami, často dospívá k výbojům prostřednictvím návratů, krystalizuje mnohem pomaleji, než jsme ochotni si připustit. Tento fakt je nutné vzít na vědomí pokaždé, kdy se shrnují a zobecňují výsledky jakýchkoli přehlídek amatérské divadelní tvorby. Dětská nemoc kritiky a teorie, totiž netrpělivost, ukvapené generalizace, předčasné udílení definitivy něčemu, co se teprve mluhově rodí, tropí mezi amatéry mnohem víc škody než užítku. Pouštíme-li se tedy do shrnutí XIII. pražské přehlídky amatérských divadelních souborů, pak ve vší skromnosti s vědomím, že mluvíme o šesti představeních pěti pražských souborů a o ničem jiném.

Na otázku, proč přehlídkových souborů bylo tentokrát v Praze jen pět (Anebdíadlo, Divadélko v Biskupské, Divnezdadlo, Lucerna a Oldavid) tady odpovídat nebudeme. Zapletli bychom se do momentálně velice spleťtých problémů pražského amatérského divadelnictví, které musí být rozplétány postupně a na základě důkladného a věcného rozboru, kde otcem myšlenek nebudou už pouhá přání. Takový rozbor zatím k dispozici nemáme, takže bude asi účelnější informovat o tom, co na přehlídce bylo a ne o tom, co tam nebylo.

Výběr tedy zvláště bohatý nebyl, přesto se podařilo shromáždit šest zajímavých a v nejlepší slova smyslu seriózních inscenací. Každá z nich byla opěna o tvořivou a inspirovanou práci, jakou porota nemusí ani připomínkovat ani známkovat, která nestojí o poklepání na rameno za chvályhodné využití volného času, ale nad ní lze velmi vážně uvažovat o otázkách moderního divadla jako umění.

Všem představením byla společná zřetelná, upřímná a zdaleka ne povrchní snaha zmocnit se citlivých, bolavých témat současnosti samostatně, bez pomoci ori-

entačních návěstí a apriorních nálepek. Všichni, kdo při přehlídce vystoupili na prkna, byli si vědomi toho, že znamenají svět; měli morální právo vyvýšit se takto nad ostatní a obrátit se k nim čelem, protože skutečně jim měli co říci. Nepoutali pozornost diváků ke své vlastní dovednosti, ale k obsahu svého prožívání doby, v níž společně žijeme. Přehlídku neposkvrnilo jediné gesto planého pitvoření, okázalé sebezálbnosti, koketérie s módou, pseudoeperimentátorské křeče. Těch šest představení bylo očividně dílem všímavých, citlivých a inteligentních mladých lidí, kteří nejsou zahleděni jen do sebe a kterým zřejmě vůbec není lhostejné, co se děje kolem nich. Opravdovost snahy domluvit se s divákem na společném postoji a přidat svůj vlastní hlas na stranu lidskosti pocítovali diváci i tam, kde se nepodařilo zvládnout naplno prostředky divadelního výrazu tak, aby vznikl celistvý tvar.

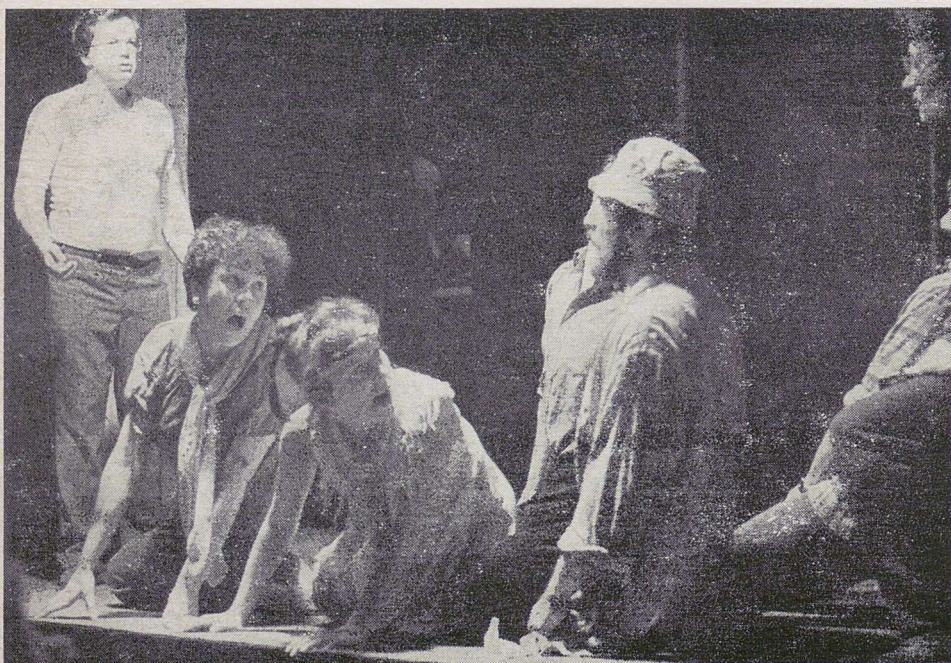
I to, s čím inscenace zápolily, lze přeyést na společného jmenovatele: nutnost změnit abstraktní tézi, formulující téma, v konkrétní scénický tvar toto téma formulující, bezprostředně vytvářející. Je to zákonitě – všude tam, kde cílem inscenace je co nej působivější sdělení myšlenky, názoru, postoje k životu, dříve či později se nutně objeví kardinální otázka divadla jakožto umění zobrazivého – a to v jakékoli stylové rovině, v jakékoli poetice. Potřeba uhadnout, vymyslet, vycítit, vypracovat na scéně tvar tak konkrétní, tak smyslově názorný, že jakoby automaticky, sám sebou vyjeví abstraktní záměry tvůrců, a to beze zbytku, bez dodatků, vysvětlivek a ilustrací, v úplnosti racionálního i emotivního obsahu.

Tento zápas přímo v školsky názorné podobě předvedla inscenace Romea a Julie (Anebdíadlo). Je v ní obsaženo množství skutečně inspirované práce, některé scény

oslňují nevšední režiséřskou (M. Schejbal), scénografickou (H. Bouček) i hereckou invencí. Se suverénní jistotou je na scéně vybudován svět mladých lidí včerejších jako dnešních, plných života, přetlaku sil, nadějí do budoucnosti – ovšem chycených do pastí a zmarněných ve jménu pomyslných vyšších cílů, ve skutečnosti krajního egoismu bezohledné moci. Scény mladých zprostředkují divákovi vzácný pocit bezprostředního doteku života ještě takřikajíc horkého, teď právě ve významuplném okamžiku na zlomek vteřiny pozastaveného tak, aby nám neunikl. Naproti tomu svět mocných, skutečných viníků tragédie, který tady poněkud překvapivě reprezentuje Lorenzo, ani zdaleka tuto sílu bezprostřednosti a autenticity nemá. Lorenzo i Capuletovi fungují v představení jen jako ilustrace holé teze, ilustrace možná důmyslná, ale nevzrušující a nepřesvědčivá. Divák tu nemusí nic sám uhadovat, nic tušit, nemá co očekávat, všechno je od začátku žalostně jasné a herecké gesto slouží pouze jako doprovodná kresba, oživující učebnici. V této inscenaci je tedy základní problém zvláště názorně obnažen, ale v podstatě na stejnou bariéru narazila i některá další představení.

Všichni tři herci v inscenaci Trianovy Noci vrahů (Divnezdadlo), stejně tak jako jejich režisérka (V. Mašková) beze vší pochyby velice přesně vědí, o čem chtějí hrát. A nejen vědí – tělem i duší vzali téma hry za své, vkládají do hry silný citový náboj, nechtějí zřejmě jen sdělovat, chtějí otřást z pohodlněnými jistotami, chtějí apelovat. Ale nepodařilo se jim dostatečně konkrétně a názorně uskutečnit prostřednictvím herecké akce prudké střihy v různých rovinách sebeprojekcí tří protagonistů hry. Vnější znaky rekvizit a světla na to nestačily – na mnoha místech inscenace (v níž ještě k tomu přehlídková nervozita zahnila herce do afektu) obrysy jednotlivých situací se smazávaly) bylo sice jasné, o čem se právě hraje, ale už méně nebo vůbec nebylo jasné, co se přímo teď, před našima očima mezi třemi vzrušenými lidmi konkrétně děje, z čeho vlastně mělo vyplynout téma situace.

Nový soubor Oldavid se se svým prvním představením dostal na přehlídku zcela zaslouženě. Veřejná zkouška – samostatná kompozice V. Petrmichla a kolektivu – používá úryvků hry Čertovy zlaté vlasy a Havlíčkova Křtu sv. Vladimíra přímo k vyslovení kréda mladých divadelníků. Zachycuje vzpuru herců proti mechanickému secvičování debilního textu a proti režisérovi – manipulátorovi, který se stará především o vnější fasádu a pomíjí fakt, že za ní se mu rozpadá dům. Až potud bylo téma přítomno hmatatelně na jevišti v autentickeém jednání herců. Ale pak se vše zamlžilo Křtem sv. Vladimíra, prostředky spíš divadla poezie vysoce stylizovanou ilustrací textu sice kvalitního, ale „o něčem jiném“. To, oč mladým hercům tolik šlo, totiž vnitřní pravdivost a osobní zaujetí tématem, se náhle pod krunýřem stylizace ztratilo, a nebyť komentáře jakoby televizní hlasatelky, nedostalo se na jeviště v této druhé půli ani dnešní datum.



Divadelní soubor Lucerna — Sluneční dvůr.



Oldavid — Veřejná zkouška.

Bujará inscenace Slunečního dvora (Lucerna) si také zřejmě kladla cíl výš než se jí ve skutečnosti podařilo realizovat. Dramaturgická vynalézavost, které neuzla neokázala, zato zajímavá próza M. Skály Cesta kolem mé hlavy, zasluhuje ocenění. Stejně tak dokonale kolektivní souhra jiskřivých hereckých postav, která vysílá do hlediště silný náboj energie. Vychází z toho zábavná parodie pavědecké psychiatrie. Ale snaha umocnit ohraničený svět léčebny v groteskně nadsazený obraz společnosti, která upřímně a vehementně plní své poslání „péče o člověka“, ale jaksi stále jakoby mimo něj, mimo jeho živoucí realitu, pouze prostřednictvím hesel, pouček, tezí, nařízení a zákazů — tato snaha vynívá naprázdno. Jevištní adaptace (jejím autorem je L. Žilka) musela přirozeně objektivizovat subjektivní, lyrizující „ich-formu“ prozaické předlohy. Ale nepodařilo se najít dost konkrétní divadelní ekvivalent prozaického vyprávěče, stanovit a zřetelně vyznačit úhel pohledu, z něhož bude nahlížen celek. Dramatizace a po ní i inscenace (režie J. Kališová) si předčasně pouští z rukou postavu Kiliána, který mohl být konkrétním, živoucím průvodcem diváka, a prostřednictvím svého vlastního zápasu o ten kus zdravého rozumu, který mu ještě zbývá a o který má být v zájmu vyléčení připraven, odhalit podstatu, smysl obrazu. Bez něj se výpověď rozplývá do neurčita.

Za kandidáty pro postup do nejvyššího přehlídkového kola navrhla porota dvě představení, v nichž byl záměr tvarově dovršen beze zbytku: inscenace hry V. Hradské Commedia finita (Divadélko v Biskupské) a komedie W. Allena Zahraj to znovu, Same (Lucerna). Možná, že to není jenom náhoda — je dost pravděpodobné, že oběma představením pomohl k úspěchu také fakt, že sám dramaturgický materiál nabízí tvůrcům inscenace bohatou zásobu lidského konkrétní, možnost postupovat od jedinečného k obecnému, přičemž ono obecné nijak závazně nedefinuje, ponechává interpretům značnou svobodu, aby si vybrali, co je jim nejbližší. Že jí dokázali využít a daný rámeček „malé pravdy“ překročit, to všem docela určitě náhoda není, to je výsledek talentované a cílevědomé herecké i režisérské práce.

Výkon Kamily Smolkové v čtyřroli hry Commedia finita je v relaci amatérského herectví mimořádný. Podařilo se jí naprosto vyloučit možnost, že by se cokoli

v této hře mohlo nešetně dotknout památky velké české pěvkyně. Všechny „senzace“ kolem Emy Destinové jsou podávány očividně zkreslené vždy podle toho, jak si je pro vlastní uspokojení interpretuje ta která z žen. A o ně jde především — je to svědectví o čtyřech nenaplněných životech, o trapných sebeklamech a hlavně o vražedné závisti, s jakou se takoví lidé vrhají na každého, o němž se domyslí, že žil či žije život sice zdaleka ne podle běžných představ šťastný, ale přesto jaksi úplný, bohatě naplněný čímsi, co jim samým beznadějně uniká. Všechny čtyři charaktery jsou demonstrovány s plným pochopením a zároveň se zřetelným názorovým nadhledem, úsporně, věcně a výrazně. Pod režijním vedením zasl. umělkyně J. Steimarové se K. Smolková vyvarovala vnějšího nahrávání a rozkreslování, dokázala organicky transponovat sebe sama pokaždé do jiné tóniny změnou vnitřního rytmu a proměnou významotvorného a výmluvného gesta. Díky tomu byla myšlenka hry vyslovena nejen zřetelně, ale také se silnou emocionální působivostí.

Americký dramatik, scenárista, režisér a herec Woody Allen nabízí brilantně napsanou konverzačku, která si bere na mušku bezhlavé přejímání filmových a televizních

klišé pro každou životní situaci, tedy i pro hledání partnera. Soubor Lucerna s režisérem P. Scherhauserem této nabídky dokonale využil. Inscenace prohlubuje a rozšiřuje ústřední téma komedie, aniž přitom ztrácí její humor. Úhel pohledu je lehce pozměněn: hrdina, Allan Felix, tu není pouze pasivní naivka, okouzlený mužným vzorem filmového „celého chlapa“, spíš človíčkem, chyceným do pastí, žijícím pod neustálým nátlakem prefabrikovaných myšlenek a citů, atrap, reklam, frází, náhražek všeho druhu. Nemůže za to, že jeho sny jsou tak kýčarší a že i realita, která ho obklopuje, vykazuje mnohé rysy absurdity. Hledá partnerku, ve skutečnosti však ještě spíš hledá pod vším tím zmatkem pevný bod, jistotu o sobě samém. Tak hraje Allana Felixe Jaroslav Fischer — lehoučce, se šarmem, se smyslem pro načasování vtipu a pointu, ale také s letnými průhledy do lidské osamělosti a bezradnosti. Inscenace tak realizovala beze zbytku téma ne zrovna malé a v dnešní době zanedbatelné. To, že tak činí s úsměvem, výpověď nezeslabuje, ale naopak posiluje.

Dnešní divák — alespoň ten pražský určitě — se už dávno nedojímá nad tím, že kdosi obětuje svůj volný čas a místo aby seděl v hospodě, navštívil divadelní představení pro zábavu a poučení, ale hlavně proto, aby dokázal, že to umí skoro tak dobře jako umělci. To, co může upoutat pozornost k amatérskému divadlu i uprostřed bohaté přebíhající nabídky profesionálů, je zjištění, že se v našem zlohostejném světě ještě najdou lidé nelhostejní, že úplně obyčejní lidé z našich každodenních pracovišť se znepokojují nejen svými vlastními, ale i cizími starostmi, soucítí s lidským trápením, i když se sami třeba v této chvíli trápit nemusí, že starost o lidstvo nemají v popisu práce, a přece se starají. Jinými slovy — najdou-li v amatérském představení to, co jsme našťastí ve všech inscenacích pražské přehlídky našli: hluboce upřímné, opravdové zaujetí konflikty naší doby a snahu alespoň maličko popostrčit svět k lepšímu.

ALENA URBANOVÁ
FOTO JAROSLAV KRATOCHVÍL



Divadelní soubor Lucerna — Zahraj to znovu, Same.

Schopnost soudobé reflexe

V obvyklém období, v prodloužených víkendech března, se i letos uvolnila jeviště Tylova divadla v Rakovníku a Hálkova divadla v Nymburce pro soubory, účastníci se soutěžní přehlídky vyspělých divadelních amatérských souborů Středočeského kraje. Její první část se uskutečnila jako XI. ročník Wintrova Rakovníka, druhá pak jako XX. ročník Středočeských divadelních her.

Letošní ročník soutěžní přehlídky byl okresními kulturními středisky obelán deseti inscenacemi, což je počet, proti průměru minulých let, poněkud nižší. Přihlášeny byly: Studio MěstKS Kladno s monodramatem V. Hradské Commedia finita v režii J. Němečka a v provedení M. Chudobové, soubor Havlíček DK ROH Spolana Neratovice s hrou G. B. Shawa Pygmalion v režii M. Šáry, soubor Kolár DK ROH AZNP Mladá Boleslav s inscenací hry J. Kainara Nasredin v režii J. Procházky, soubor Tyl SKP LIAZ z Mnichova Hradiště s Gogolovým Revizorem v režii P. Štěpána, Divadlo AHA! MěstKS Lysá nad Labem s inscenací hry Sen, napsané na motivy hry W. Shakespeara M. Pokorným v autorově režii, dále pak soubor DIST ZK ROH Labín z Brandýsa nad Labem s hrou V. Šuplaty Horror v režii F. Tomáška, soubor Tyl MěstKS Říčany u Prahy s Euripidovou tragédií Médeia v režii J. Šatopleta, divadlo Anfas MěstKS Černošice s původní hrou E. a V. Zajícových Kotel v režii autorů, Divadlo Vizita MKS Dolní Břežany s otevřenou dramatickou hrou J. Duška a kolektivu souboru Státek, a konečně divadlo Paleta ZV ROH železniční stanice Hostivice s původní hrou R. Krause Odjezd vyvolených v režii autora.

Z těchto deseti přihlášených inscenací bylo do soutěže přijato pouze prvních osm

z uvedeného výtčtu. Z něho je i patrna velice rozmanitá dramaturgická skladba představení — po jedné hře z odkazu antické dramatiky, z ruské klasiky minulého století, ze světové dramatiky 20. století, z české klasiky 20. stol., ze současné české a slovenské dramatiky; nechyběly ani práce autorské — jedna původní hra a jedna napsaná na motivy hry ze světové klasiky. Tato pestrá paleta dramaturgické volby v sobě zároveň obsahovala neméně barvitou paletu žánrů, různost inscenačních postupů a neopakujících se divadelních poetik. To vše bylo velice pozitivním rysem celé přehlídky.

Soutěžní představení byla doplněna o inscenace nesoutěžní. V předvečer zahájení přehlídky vystoupil s loňskou vítěznou inscenací hry J. Janczarského Umřít smíchy rakovnický soubor Tyl. Rakovnickou část zahájil soubor Dialog DK ROH Škoda Plzeň s inscenací hry J. Švarce Drak, v jejím závěru uvedl soubor Havlíček OB Vejprnice Šukšínovu hru Energičti lidé. Nymburskou část otevřelo svým představením Horníckovy komedie Dva muži v šachu Nové divadlo z Mělníka. V závěru pak vystoupil domácí soubor Hálek DK ROH železničářů ve hře J. Voskovce a J. Wericha Caesar. S výjimkou inscenace nymburského Hála se stala i všechna nesoutěžní představení zdrojem inspirace a poučení pro ty, kdož se přehlídky zúčastnili za účelem prohloubení svých poznatků a zkušeností, ať už to byli jednotlivci ze souborů, posluchači Kursu metodiků divadelních oborů či účastníci semináře pro pokročilé amatérské divadelníky.

Chvályhodná dramaturgická skladba přehlídky ještě nic nevypovídá o inscenačních výsledcích, o vlastní úrovni práce zúčastně-

ných souborů. Pohledme tedy blíže na dosažené výsledky a úroveň inscenační práce. Podobně jak byla přehlídka organizačně rozdělena do dvou objemově stejných částí, tak na ní v podstatě došlo i k dosti výraznému odlišení poměřovaných inscenačních výsledků. Polovina soutěžních inscenací se charakterizovala jistým kreditem v uvědomělé a cílevědomé dramaturgicko-režijní a v jednotě s ní v režijně scénografické koncepci, promítajícími se prostřednictvím poučené a vynalézavé režijní práce do práce herecké a výstoupící v obsažené aktuální sdělení témat a akcentující závažná myšlenková sdělení, včetně jasných názorových postojů inscenátorů.

U početně stejné druhé poloviny soutěžních inscenací sice tyto atributy vyspělé divadelní tvorby zcela nechyběly, avšak díky nepřesnostem či neujasněnostem v dílčích složkách divadelní práce nedaly vzniknout inscenacím, které by ve svém celkovém významu přesvědčivě oslovily a zaujaly diváky, aniž by zůstaly co slušný vědomý, zacílený a umělecký výpověď.

V případě neratovického Pygmalionu se tak stalo zejména vlivem dramaturgické úpravy, která kompilovala Shawův text s textovou předlohou muzikálové verze hry a nadměrnými škrty v expozici postavy Doolittle. Úprava ochudila motivace řady postav a způsobila tak nepřipravenost zvláště závěrečné proměny hlavní postavy Lízy a logiku proměny Doolittle. Představitelka hlavní role nenalezla potřebné prostředky k výraznému sdělení proměny Lízy, takže se nemohla stát rovnocenným partnerem k podstatně přesněji charakterizované postavě profesora Hyginse (Ladislav Kýhos — čestné uznání).

V případě kladenské inscenace hry Commedia finita — mj. v historii přehlídky prvním představením divadla jednoho herce — zůstává obdivuhodný a talentovaný herecký výkon Milady Chudobové (cena) a její zaujatý přístup k realizaci náročného úkolu jakoby ponechán sám sobě. Šíře výpovědi o uměleckém a lidském profilu Emy Destinové, mající nadčasovou platnost, zůstává oslabena díky nepřesnému dramaturgicko-režijnímu výkladu, v neujasnění vztahů k situacím a událostem. Problematickým je celkové kompoziční rozvržení inscenace, již chyběla gradace, neméně pak scénografické řešení a funkčnost hudební složky.

Herecky vyspělý kolektiv říčanského souboru poprávu zvolil nelehký úkol inscenovat Euripidovu Médeiu, pro niž má výbornou představitelku v Jitce Kulhanové (cena). Inscenace zůstala však v rovině vážného pokusu o zvládnutí klasické předlohy antické tragédie. Ne zcela jasně a jevištně ztvárněné motivace některých postav, vyjádření pravdivosti a přesvědčivosti jejich vnitřních zápasů, zůstávajících více ve slovní rovině než v rovině jednání a vztahů, jakož i monotónní rytmus inscenace, mají i zde kořeny v neujasněnosti dramaturgicko-režijní koncepce. Tato neujasněnost a s ní spjatá jevištní realizace základního tématu hry (zrada) se projevy jako základní problémy inscenace.

Satirická groteska Václava Šuplaty Horror byla nastudována s těmi, kdož ještě



Divadelní soubor Tyl SKP LIAZ Mnichovo Hradiště — N. V. Gogol: Revizor (v hlavní roli J. Flanderka)

FOTO K. KROUŽIL



Divadelní soubor Kolár DK ROH AZNP Mladá Boleslav — J. Kainar: Nasredin
FOTO L. ABRAHÁM

nedávno stáli v řadách členů dětského souboru Větrník. Ostatně, na celém hereckém kolektivu je zjevná nemalá technická vybavenost jak po stránce pohybové, dikční, ale i pokud jde o schopnost soustředění, přirozenost projevu i potřebnou jevištní suverenitu (cena za práci mladého hereckého kolektivu). To jsou devizy, které by DISTu mohl závidět leckterý soubor. V současném představení se však nepodařilo tyto dispozice proměnit v účinnou jevištní výpověď. Stalo se tak díky nezáměrnému míchání prvků iluzivního a antiiluzivního divadla, a to jak ve zpracování jednotlivých situací, tak ve scénografii a v herecké práci, v níž by bylo účelné dovést způsob interpretace dramatických postav k stylové jednotě. Stylová rozpornost inscenace spolu s problémy, které přivodil přenos inscenace do hracího prostoru svou podstatou odlišného, způsobily, že hra pozbyla humor a vtip, stala se rozvleklou a v této rozvleklosti se rozplynula její údernost. Hlavní téma (boj o moc) bylo sděleno, dokonce zcela zbytečně už na samém začátku v písničce, ale hlavní záměr (zesměšnění tohoto boje) sdělen nebyl, díky rozpornosti, rozpačitosti především druhé poloviny představení.

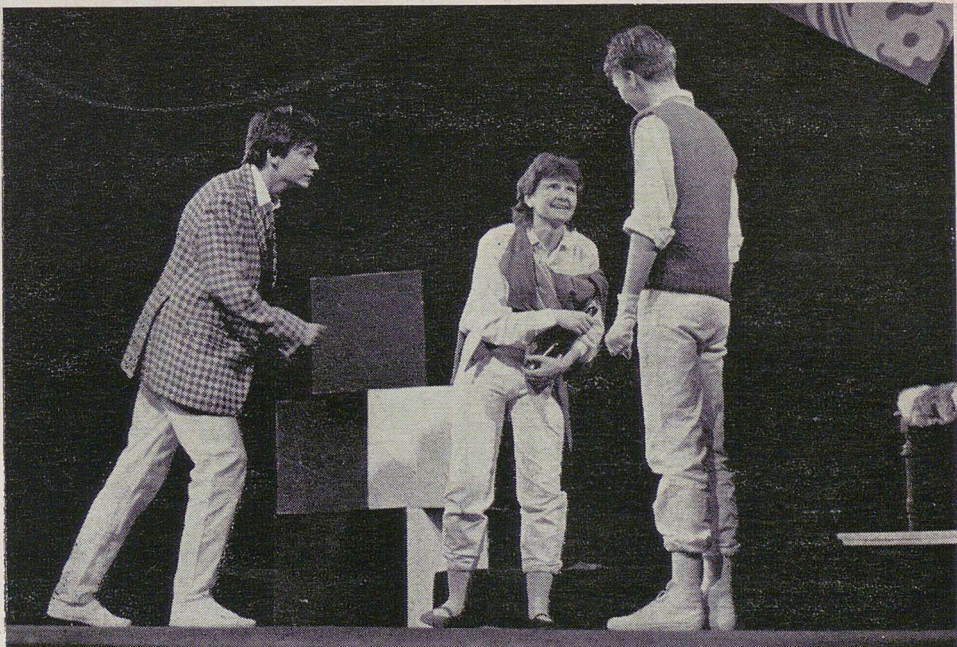
Ani ona polovina inscenací, označená ve svých výsledcích za úspěšnější, nebyla přirozeně bez problémů. Ty však byly dílčího charakteru a namnoze je v moci souborů se s nimi v další práci vypořádat. Soubor z Mnichova Hradiště si na své cestě za náležitou výpovědí prostředky divadla zvolil hru z odkazu ruského kritického realismu, Gogolova Revizora. Tento klasický text umožnil souboru učinit výpověď veskrze aktuální, což podpořilo i použití překladu Zd. Mahlera, který znaky kritického realismu povyšuje do roviny zlé komedie, a důrazem na postavu Hejtmana jí dává rysy ostré satiry. Právě v postavě Hejtmana, kterou vytvořil Václav Vopat (cena), se podařilo naplnit nejdůležitější dramaturgicko-režijní záměr, korespondující s předlohou. Proměny od zděšeného a zbabělého úředníka, přes podlézavost, agresivitu a hochštaplerství až k nabubřelosti a bezohlednosti naplňují sdělnost nadčasového

tématu o nebezpečí kariérismu. Přes některé nedůslednosti se podobně v charakteristice Chlestakova dařilo Josefu Flanderkovi (čestné uznání). Vědomí žánrového zařazení neuchránilo inscenátory od ne zcela pregnantní jednotné stylizace v charakteristice dalších postav. Pozornost by si zasloužilo prověření řazení jednotlivých situací ve vazbě na myšlenkový posun a přesné zacílení kritičnosti. Dílčím situacím, zvláště pak vytvoření většího napětí celého představení, by patrně prospělo oproštění se od předem dané a téměř neměnné obecné charakterizace postav a od zjednodušení v jejich vzájemných vztazích. Inscenace byla doporučena k účasti na Svitavské přehlídce.

Divadlo Anfas umožnilo divákům zúčastnit se posledních hodin před bitvou u Lipan a spolu s potulnými herci se dobírat odpo-

vědi na otázky co je pravda, jaké postoje a jednání jsou s to pravdu prosadit. Toto zkoumání umožňuje reálný příběh skupiny herců a reminiscence na události předcházející bitvě u Lipan, jakož i postoje a jednání Jana Husa, Jeronýma Pražského a Štěpána Pálče, jejichž učení vzešlo z jednoho společného zdroje. Jak bývá u Anfasu obvyklé, i tentokrát vyšla textová předloha z vlastní autorské dílny. Nutno konstatovat, že ve hře Kotel nabyla výraznější důležitosti. Inscenace je situována do netradičního hracího prostoru (ulice), je v ní kladen důraz na výtvarnou symboliku a metaforu, naplňovanou v aranžmá, gestice, materiálově a barevně pojmenovaných rekvizitách, členité zvukové a hudební partituru. Důraz na metaforu a výtvarnou symboliku však někdy zbytečně překrýval nutné verbální sdělení. Ještě účinnějšímu vyznění zdařilé inscenace by pomohlo přesnější traktování mladého člena herecké skupiny, kladoucího základní otázku etiky boje za pravdu. Průkazná kvalita scénáře, odvaha a samostatnost režijní práce (cena manželům Zajíčkovým) dala celému tvůrčímu kolektivu silný impuls k vytvoření emotivní výpovědi s ryze aktuálním obsahem. Z hereckých výkonů zaujala zvláště práce Jiřího Holuba (cena). Inscenace byla porotou navržena jako studijní (na 2. místě) k účasti na JH.

Divadlo AHA! MěstKS Lysá nad Labem, známé jako tvůrčí kolektiv stále rozšiřující a obměňující svůj umělecký profil, charakteristické výraznou hudebností, výtvarnou nápaditostí, smyslem pro metaforičnost a autorským experimentováním. Této své charakteristice nezustalo nic dlužno ani ve své inscenaci nazvané Sen. Miroslav Pokorný, autor scénáře, režisér a scénograf v jedné osobě (cena za tvůrčí a inspirativní práci) se nechal tentokrát inspirovat Shakespearovým Snem noci svatojánské. S použitím několika rozličných překladů této hry, variantami těchto citací a vlastním autorským vkladem vytvořil montáž, v níž se prolínají tři základní dějové a myšlenkové roviny, představované na jedné straně bandním



Divadelní soubor DIST ZK ROH Labín Brandýs nad Labem — V. Šuplata: Horror
FOTO L. ABRAHÁM

konferenciérem a jím zmanipulovanými dobrovolnými přísluhovači, dále skupinou nesvědomitých a diletantských divadelníků a do třetice nikým nezvanou divenkou, neustále se jakoby nevtíravě, leč bezohledně prosazující do hry. Pokus o únik do světa snů a lásky se ve střetu oněch třech rovin zvrhává v banalitu, planou erotiku a nakonec v agresivitu, která ústí v zánik jak těch, kdo sebou nechali manipulovat, tak těch, kdo nebyli schopni překročit svůj stín nesvědomitosti a diletantismu. To je těch, kteří nebyli s to rozpoznat, odhalit a odstranit prostředky a síly, které brání plnému životu bez falešných iluzí. V inscenaci dominuje výrazná divadelnost, vycházející z bohatosti nápadů, hravosti a fantazie. Poučenou a vynalézavou autorskou, režijní a scénografickou práci podporuje významná hudební složka, komponovaná i realizovaná na vysoké úrovni (Petr Moravec – cena). Vzhledem k tomu, že inscenace kladla nemalé nároky na divákovu pozornost, zasloužil by si větší péči přednes blankversu tak, aby divák mohl snadněji číst významy, jsoucí nad vlastním textem. Není to nic, co by nebylo v silách herecky dobře disponovaného souboru, jehož pěvecké a pohybové schopnosti inscenace využívá vrchovatou měrou. Ze stejného důvodu by bylo přínosné při dalším dotváření inscenace, což je u Divadla AHA! proces končící derniérou, znovu prověřit všechny základní výrazové prostředky, jimiž je divák veden po myšlence inscenace. Lze konstatovat, že inscenace Snu je zatím nejprínosnějším vyústěním usilovné práce kolektivu z Lysé nad Labem o uměleckou reflexi současnosti, obsahující atributy společensky angažovaného díla. Soubor získal cenu za nejlepší inscenaci nymburské části přehlídky a byl navržen porotou k doporučení k účasti na JH na 2. místě, vedle toho pak jako studijní představení JH na 1. místě.

Nepříliš frekventovaný titul, hru J. Kainara Nasredin, nastudoval mladoboleslavský soubor Kolár. Zajímavá, avšak komplikovaná dramatická předloha byla podrobena šťastné dramaturgické úpravě. Zdůraznění humoru a poetičnosti textu vedlo k vypuštění dějových odboček. Tím získalo větší prostor filozofické jádro hry nesené titulní postavou a vyslovené přes vztahy všech dramatických postav k ní. Výrazná režijní práce J. Procházky (cena), vycházející z dramaturgické úpravy, se vyznačovala přesným pointováním jednotlivých situací a scén, smyslem pro výraznou charakteristiku postav a potřebnou stylizaci, umocněním básnického sdělení pohybovou složkou jak v preciznosti gest, tak ve významotvorném aranžmá a přesným temporytmickým členěním inscenace. Celému představení dominuje postava Nasredina Milana Koníčka (cena za nejlepší herecký výkon), vybavená bohatou výrazovou škálou. Představitel Nasredina byl výborným partnerem dalším hercům, kteří s ním společně vytvořili zajímavé a působivé kreace, zvláště Hana Jiráňková v roli Nasredinky (cena) a Petr David v rolích Timura a Žebráka (cena). V další práci na inscenaci by bylo zapotřebí věnovat péči technice jevištní řeči, jakkoli je na dobré úrovni, a dosáhnout v ní stejně vysoké úrovně jako je tomu u fyzických akcí. Stejně tak by své ovoce mohla přinést další práce soustředěná na ztvárnění některých menších postav, zvláště Fatimy a Tanečnice. K zamyšlení je i nale-

zení prostředků k sjednocení scénografie a vyvážení hudební složky inscenace. Přes tyto dílčí výhrady přineslo mladoboleslavské představení působivý zážitek, vrcholící v sugestivním závěrečném obrazu hry, kdy na jedné straně otrása divákem nelidskost a mstivost hlupství, aby ho na druhé straně strhávalo vroucí vyznání lásky k životu. Soubor získal cenu za nejlepší inscenaci rakovnické části přehlídky a spolu s ní putovní pohár Wintrova Rakovníka. Inscenace Nasredina byla navržena k doporučení k účasti na JH na 1. místě.

Středočeská přehlídka v roce 1987 nepřinesla takové množství výjimečných inscenačních výsledků jako tomu bylo v ročníku předchozím. Ten byl ovšem skutečně ojedinelým v jedenáctileté novodobé historii divadelních přehlídek v kraji. Nejlepší letošní inscenační výsledky jsou však srovnatelné s loňskými, ba dokonce, oba soubory, doporučené k účasti na Jiráskův Hronov 1987, postoupily bezesporu ve své práci opět kupředu a i v loňském roce byly účastníky ústředních přehlídek (Mladá Boleslav na JH, Lysá nad Labem ve Svitavách). Shodně s Rudolfem Felzmannem, předsedou krajské odborné poroty, lze podtrhnout, že výrazným kladem celé přehlídky byla oceněníhodná dramaturgická náročnost, která byla čitelná ze všech uvedených představení. Té také odpovídala poctivá snaha o interpretaci dramaturgicko-režijního záměru. Přes některé výhrady se vždy jednalo o práci na velice solidní úrovni, o práci náročnou, která si klade vysoké umělecké a ideové cíle. U všech souborů je zřetelná vzestupná tendence v hledáctví uměleckých prostředků, v poučenosti o zákonitostech divadla i v odvaze pouštět se do málo probádaných hlubin moderní poetiky a neotřelých inscenačních postupů.

Uvážíme-li, že z deseti přihlášených inscenací se u čtyř jedná o původní autor-

ské počiny členů souborů (M. Pokorný, E. a VI. Zajícovi, J. Dušek, R. Kraus), uvážíme-li spolu s tím, že se jedná o soubory, u nichž dominují atributy hledáctví, odvaha a tvořivost jako nezbytného fenoménu, máme co činit s průkaznými znaky kvalitativní proměny amatérského divadla ve Středočeském kraji. Není to jev náhodný. Nezbytně souvisí s proměnami naší společnosti, jež vytyčily XXVII. sjezd KSČ a XVII. sjezd KSČ jako proces intenzifikace veškeré činnosti společnosti, podmíněný přestavbou poznávacích procesů, procesů hodnocení a změnou charakteru práce, v níž se nutně musí prosadit aspekt tvořivosti. Fenomén tvořivosti je také správně zdůrazněn ve všech materiálech, které rozpracovávají závěry sjezdů do podmínek jednotlivých oblastí činnosti. Je podtržen i v soutěžních řádech divadelních přehlídek. Ve středu zájmu je realizace tvůrčích dílen při divadelních přehlídkách a práce mladé tvůrčí generace v podobě celého proudu autorského divadla. Hovořil o tom např. dr. J. Kohout, ředitel odboru kulturně výchovné činnosti ministerstva kultury ČSR, v rozhovoru Rudého práva, věnovaném mj. přípravě JH '87 (RP z 28. 4. 87).

Proměna, kterou jsme v kraji zaznamenali, je nesporně pozitivním jevem a svědčí o schopnosti amatérského divadla být reflexí soudobého života naší společnosti. Schopnost této reflexe je podmínkou, bez které nemůže existovat. Uvažme společně v těchto souvislostech, zda jsme nepochybili, zda se nestavíme do role obhájců tradičních postupů a ověřených hodnot ve víře, že naše schopnost poznávat a hodnotit reflektuje aktuální potřeby společnosti, zda „nevytváříme“ překážky, které tvořivost dříve nebo později stejně přeskochí, zda bychom nemohli být více tvůrci v pravém smyslu toho slova.

MILAN STROTZER



Divadelní soubor Tyl Říčany — Euripidés: Médeia (v hlavní roli J. Kulhavá)

FOTO L. ABRAHÁM

Nad Pohárkem SČDO

Zamyšlení první — dramaturgické. Program národního kola „Pohárku“ je pochopitelně závislý na výsledcích krajských kol. Ale i tak pohled na zvolený repertoár svědčí o promyšleném a koncepním výběru. Umělecká i myšlenková kvalita interpretovaných textů byla až na dva zcela nepochybná. Někteří autoři se dokonce stávají repertoárovými „stálicemi“. Letos to byl N. V. Gogol, který se v národním kole ocitl dokonce čtyřikrát, přitom pokaždé šlo o jiný titul a jiný úryvek. Trvalá je i obliba jednoaktovek A. Nicolaie. Dramaturgickou vynalézavost osvědčil už po několikáté vítkovický D. Zakopal. Svými monology ze současné sovětské morality A. I. Gelmana Na pranýř zaujal porotu i diváky a naznačil, kde hledat nové, neotřelé texty.

Zamyšlení druhé — režijní. Nic nového, jen potvrzení známé pravdy: ani talentovaný herec nemůže spoléhat jen na své nadání a kvalitu zvoleného textu. Chybí-li myšlenková analýza a z ní vycházející koncepce a stavba výkonu, je výsledek vždy jen polovičatý. Není rozhodující, zda jsou si herci také sami režiséry, či zda mají tuto oporu v kamarádovi či dokonce v celém souboru. Už loni jsem při hodnocení „Pohárku“ psal o monologu jako „autorské výpovědi“. Letošní ročník tuto myšlenku jednoznačně potvrdil s jedinou výhradou. Té se věnovalo zamyšlení další.

Zamyšlení třetí — herecké. Vyskytně-li se v soutěži nějaký jev vícekrát, není patrně o náhodu. Musím se tedy zmínit i o rozpacích, které u poroty některé výkony vyvolaly. Neboť jsme chvílemi měli pocit, jako by se nám z jeviště vytratilo herectví. Až příliš často byli herci na scéně „hlásnými troubami idejí“ a už méně často nositeli dramatické situace a jejího řešení. Občas by také neškodilo věnovat větší péči díkci a pohybové kultuře; v tomto ohledu zůstali letos mnozí interpreti autorům i divákům dlužni.

Zamyšlení čtvrté — pedagogické. „Pohárkem“ za patnáct let jeho existence prošla řada mladých, začínajících herců. Svědčí o soutěži ke cti, že pro mnohé z nich byl i odrazovým můstkem k budoucí profesionální kariéře. Nejinak tomu bylo i letos. Samozřejmě, ne vždy se

talentovaný začátečník prosadí ve výsledkové listině mezi zralými a kvalitními herci generace střední či starší. Ale o to přeci nejde, cennější je nabídnutá příležitost. Čas však nazrál k tomu, aby se pedagogický aspekt prosadil na „Pohárku“ i pro všechny jeho účastníky. Zdá se, že příští jubilejní desátý ročník národního kola definitivně změní rozborový seminář na praktickou dílnu.

Zamyšlení páté — divácké. Byl jsem v letošní sezóně přítomen všem třem soutěžím obdobného charakteru — Cyranku v Lomnici, Kutnohorské pečetě v Kutné Hoře a „Pohárku“ (krajskému v Heřmanově Městci i národnímu v Hlinsku). Pro všechny je společné, že přes svoji atraktivnost zatím nejsou středem nějak mimořádného diváckého zájmu. Pořadatelé tento problém řeší různě. Lomničtí oddělili neveřejnou soutěž od následující veřejné přehlídky nejlepších úryvků, spojené s vystoupením některého ze zajímavých profesionálů či předních amatérů. Heřmanoměstští zase sázejí na domácíou atmosféru, kterou dokážou vytvořit členové souboru a přizvaní přátelé divadla (včetně představitelů stranických i státních orgánů města). Nemohu se zbavit dojmu, že přes všechnu mimořádnou pozornost a pořadatelskou i organizátorskou péči, kterou JKP v Hlinsku jinak národnímu kolu „Pohárku“ věnuje, zůstávají Hlinečtí jako publikum „Pohárku“ dost dlužni. Vidět přes dvě desítky dobrých, opravdu dobrých amatérů z celé republiky je dle mého soudu větším zážitkem, než dát přednost sledování běžné a průměrné televizní inscenací.

Zamyšlení šesté — organizátorské. Hlinsko má pro pořádání národního kola řadu předností: ubytovací kapacitu, příjemné Komorní divadlo a v neposlední řadě schopné organizátory v čele s ředitelem JKP. Podaří-li se pro budoucnost vyřešit některé drobné nedostatky, spojit síly s chrudimským OKS a více zaínterisovat domácí soubor (viz předešlý bod), pak už nebude ke spokojenosti chybět téměř nic.

Zamyšlení sedmé — porotcovské. Absolvovat jsem jako člen porot řadu divadelních nebo recitačních soutěží. Ale málokdy jsem byl svědkem tak hladké-

ho, téměř bezkonfliktního a jednomyslného jednání, jako letos v Hlinsku. Seriózní práci poroty, v níž se optimálně skloubila divadelní zkušenost profesionální i amatérská s uvážlivým přístupem bez zbytečných emocí, museli tentokrát ocenit všichni přítomní. Není nezajímavé, že se verdikt poroty téměř shodoval i s názory diváků v tradiční anketě, a to nejen pokud šlo o vítěze. Plných padesát procent diváků dalo svůj hlas Daně Žákové z Horšovského Týna. Pěťadvacetiletá učitelka mateřské školy si za roli uklízečky ze hry V. Hradské Commedia finita bez diskusí odnesla nejen Cenu diváka, ale i 1. místo v kategorii žen. (Mimoходом, tentýž úspěch zopakovala o čtrnáct dnů později na Kutnohorské pečetě. A co je ještě zajímavější: v krajském kole byla „jen“ druhá a na národní kolo přijela vlastně jako náhradnice; o vítězku jsme nepřišli jen díky nemoci původně nominované reprezentantky Západočeského kraje...) Marie Brázdilová z Kralup získala pak místo druhé, mladá Hana Mindlová z pardubického Divadélka v Cihelně třetí, a jen nepatrně starší Ivonne Konečná z Blanska ještě čestné uznání.

Západočeši si odvezli i další 1. cenu. V kategorii mužů měla porota rozhodnutí o něco těžší, nicméně i ocenění Jiřího Hlávky z Divadelního studia D3 Karlovy Vary za interpretaci Gogolových Blázňových zápisků bylo mimo pochybnost, stejně jako druhé místo pro vítkovického Dušana Zakopala. Třetí místo získal J. Zach ze souboru Radost OB Rybníště (Severočeský kraj) a čestné uznání Vl. Čapka z Brodku u Přerova.

„Pohárek“ je jedinou soutěží, v níž je zařazena i kategorie dialogů. Někdejší úspěšné sólistky Jaroslava Mikešová a Karla Klimtová spojily již podruhé síly ke vzájemné spolupráci a výsledkem bylo opět první místo — tentokrát za brilantně jiskřivý a jímavě lidský dialog Opaly a Růženky z populární Patrickovy konverzačky Manžel pro Opalu. Přerovská dvojice A. Hošťálková — Sl. Odložil pak obdržela cenu za místo druhé a děčínští J. Hartig a Vl. Vajner za místo třetí.

Zamyšlení osmé — závěrečné, recenzi. Zájem o „Pohárek“ (ale i Kord či Pečeť) mezi ochotníky stále vzrůstá. Kvantitu našťestí provází i kvalita. To je nepochybně příjemně zjištění.

MILOSLAV KUČERA

Jak se chodí za básníky

Za básníky lze chodit různě, ale vždy s pochopením a otevřeným srdcem, chceme-li dosáhnout určitého výsledku. Nejnověji se tato pravda znovu potvrdila při pořadu Proboha žiju nebo jenom spěchám, který z poezie i prózy Michala Černíka pro pražskou Violu připravil režisér Zdeněk Potužil za scenaristické spolupráce Radky Fidlerové, za výtvarné součinnosti Kateřiny Štěpánové a s hudbou včetně písňového zpracování Černíkových veršů, jak ji napsali Luboš Veselý a Miki Jelínek.

Vycházel z faktu, který básník prozrazuje v řadě svých básní, že pro něho hlubinou bezpečnosti byl vždy domov a rodina, ať v ní žil jako dítě anebo ji sám vytvářel ve svém citovém světě. Studované představení těží v této rodinné rovině, kde se zdůvěrňuje i občanská poezie Černíkova (velmi dobré řešení básně Moje padělatá léta v dělení do hlasů) právě ze společného pojetí recita-

torského tria Radka Fidlerové, Zdeněk Dušek a Václav Helšus, básník zachovává lidské dimenze znamenitou schopností sebeironie a interpreti se nebojí nádsázky (i v tom si dobře rozumějí).

Druhá část, která je věnována reportážním prózám z Černíkových toulek po vlasti, je vystavěna na komediálních schopnostech Zdeny Hadrboľcové a Václava Helšuse, na její nakažlivé zvidavosti a Helšusové určité skepsi. Počáteční obava, zda se takto zpracovaný scénář nezlomí ve dvě různé části, minutu od minuty taje a spokojenost v putování roste až do Čelákovic, kde je básník doma a které dovede pokřizovat, aby jim nakonec vyznal lásku.

A tak vše skončí dobře a vyrovnaně jako s babičkou Šulcovou, která se parádně dovedla vypořádat i s vlastní smrtí. A protože se v pořadu i zpívalo, bylo na cestě domů posluchačům do zpěvu. A když tohle poezie dokáže... (ku)

Tvořivost v dětské dramatické hře

Příprava divadelního představení hraneho dětmi je vzácnou příležitostí výchovy k tvořivosti. Vedoucí musí ovšem přistupovat k dítěti jako k tvůrčímu subjektu, stimuloval jeho tvořivost a odstraňovat vše, co brzdí jeho vývoj. V praxi dramatické výchovy to znamená, že se vyhýbá příkazům, které by děti mechanicky plnily, že nedopustí, aby „nedokonalý“ dětský projev byl vylepšován imitací dospělého. Námět hry, jednotlivých výstupů, přípravu rekvizit, scény, vše staví před děti jako problémové úkoly. Výsledný tvar bez ohledu na jeho nedostatky, které se vedoucím nepodařilo odstranit, nese v dětském projevu stopy přípravných aktivit, které mají významný podíl na výchově dítěte jako tvořivé osobnosti.

Stále více vedoucích uplatňuje ve své práci uvedený princip. Z aspektu tvořivé hry se pokusme posoudit vystoupení na Přehlídce dětských dramatických a loutkářských souborů Východočeského kraje, konané koncem března 1987 ve Vysokém Mýtce.

Dětský divadelní soubor DPM Úpice přivezl na přehlídku inscenaci O princezně Solimánské. Vedoucím kolektivu Pavlu Švorčíkovi se podařilo připravit podle známé pohádky Karla Čapka scénář vhodný pro dětskou dramatickou hru. Také nápad pro použití vozík, přebírajících funkce různých zástupných rekvizit a tvořících i součást scény, lze jen uvítat. Kde tedy tkví příčina toho, že se Švorčíkovi nepodařilo uvedenou zásadu tvořivé hry plně uplatnit?

Jevišť bylo zastavěno devíti různě velkými praktikáblí, vytvářejícími stupňovitý prostor, na jehož nejvyšším bodě byla jednoduchá točna. Hlavní scény hry děti hrály sice nahofe, ale v zadní části jeviště, vzdáleny od dětských diváků. Terasovitě vzpínlý přeplněné košťátky jim bránily ve svobodnějším pohybu. Vedoucí, kterému v předlošské Loupežnické pohádce stačil volný prostor pro hru v blízkosti publika a jeden jediný vozík, zaplnil tentokrát jeviště scénickými prostředky tak, že tísnily dětskou hru. Nedostatek pohybu jako by děti nahrazovaly větší hlasovou aktivitou, místy přepínaly hlasivky. Zábavné hry se slovy v přirozené hlasové poloze by souboru jen prospěly. Potom by jistě dokázaly sdělit jasně repliky Karla Čapka divákům plastičtěji a lépe akcentovat hlavní scény dobře napsané Švorčíkovy adaptace.

Dětský divadelní soubor Sluníčko DPM z Vrchlabí sliboval malým divákům na plakátech Sypalovy Pohádky naruby. Do svého vystoupení však zařadil i scénky jiné provenience: zazněl tu útržek kabaretního pásma, Kainarovy verše, dokonce i píseň ze Smetanovy opery. Vedoucí souboru Miloš Zavoral zná klíčový význam tvořivosti v dětské dramatické hře a doveďe ji uplatnit. Aktivizuje děti, doveďe zařadit jejich nápady. Tentokrát měl šťastnější ruku především v první části vystoupení. Škoda, že neposkytl dětem stylově ucelenější námět k jejich hře.

O tom, jaké oblibě se těší dětské divadlo v Úpici, svědčí okolnost, že na přehlídku přijely dva úpické dětské soubory. Zdena Smídová připravila v ZK Úpice Sekorova Ferdou mravence. Všimáme-li si na jednotlivých vystoupeních především tvo-

řivosti, je třeba ocenit podivuhodně živé, přirozené a tím i přesvědčivé komparsové scény malých dětí. Projevu některých starších členů kolektivu toto zaujetí chybělo a bylo místy nahrazeno snahou po líbivosti. Kostýmy příliš nepomáhaly dětské hře na hmyzí svět; např. tykadýlky kmitající nad hlavami dětí připomínaly překonaný naturalistický výtvarný styl dětského divadla.

Soubor LŠU Hronov uvedl v režii Josefa Vavříčky pohádku O. Preusslera Malá čarodějnice. Vedoucí kolektivu sáhl po dramatizaci určené dospělým hercům a předlohu si upravil: text zkrátal, poněkud potlačil verbální složku a posílil pasáže pohybové. Z alternativ nabízených dramatizací použil ty, které aktivizují dětské interprety a zajišťují lepší spolupráci s dětským divákem.

Retrospektivní obrazy (hra v lese, pout, výstupy se sněhulákem, střelecká slavnost) poskytl příležitost pro zapojení a kolektivní improvizaci velkého počtu dětí. Vedoucí souboru pozměnil úvod, vypustil proměnu havrana-maňáska v havrana-herce. Dvojice uvádějící retrospektivní obrazy retardovala poněkud spád inscenace, kolektivní dětské výstupy byly živé a divácky vděčnější. Je třeba ocenit práci nestárnoucího Josefa Vavříčky, který vedle činnosti v ochotnickém souboru se obětavě věnuje i dětem. Zvláště potěšitelný je fakt, že postupy běžné v amatérském divadle dospělých nepřenesl mechanicky do oblasti dětské dramatické hry.

Progresivní dramaturgie hradeckého Draku inspirovala litomyšlského Vladimíra Šauera k tomu, aby zařadil na dětské jeviště svého souboru adaptaci Sabinova textu Prodané nevěsty s některými melodiemi Bedřicha Smetany. Možná, že zastánci nedotknutelnosti Smetanova díla budou nad dětskou „Prodanou“ nazvanou Jak se prodává nevěsta krčit rameny. Je otázka, zda dětská interpretace známých Smetanových melodií není mladým divákům bližší, než árie kostýmované Mařenky zpívané zpěvačkou-důchodkyní.

Děti litomyšlského kolektivu jsou na jevišti uvolněné, jejich hra zaujme. Hravost a tvořivost se dostala nejvýrazněji ke slovu ve scéně pouti a výstupu komediantů. Vedoucím souboru bývala v minulosti vytýkána plytkost některých míst jeho původních textů. Tentokrát sáhl odvážně rovnou do národní kulturní pokladnice. Jeho travestie závažného díla do polohy dětské dramatické hry nepostrádá (přes drobná parodická uklouznutí) vtip a pohybovou i pěveckou zdatnost dětských interpretů.

Soubor Tuláci z Nového Města nad Metují zastupoval na přehlídce loutkáře. Uvedl dramatizaci Andersenova Císařova slavíka. Vkusné představení bylo zbytečně laděno chmurně, postrádalo jasnější místa, která předloha nabízí. Mezi účinkující mládeží na sebe poutal pozornost citlivý a soustředěný projev představitele slavíka. Je třeba ocenit i promyšlený výkon a nuance v herectví s loutkou vedoucí souboru (hraje císaře); vedle prostšího projevu mládeže působilo však poněkud nesourodě.

Novoměstští Tuláci nejdou konvenční cestou. Hledají neobvyklé způsoby loutkářského vyjádření, pátrají po svém námětu, kterým by oslovili diváka. Jejich téma lidské

ho srdce a osamění člověka z Andersena-Slavíka zní nadmíru aktuálně. A právě dnes.

Dramatický oddíl pionýrské skupiny A. Prokopce z Letohradu uvedl scénku Švec a všichni čerti. Jedná se o původní práci vedoucí souboru H. Duškové, napsanou na motivy pohádky Beneše Metoda Kuldy Dva ševci kmochácci. Text vychází z potřeb dětské dramatické hry: zapojuje do akcí celý kolektiv dětí, střídá pasáže vyprávěčské s dramatickými situacemi, kostýmování obstarává výrazný znak. Vyprávěč přerušuje hru dětí a dává jí impulsy pro další výstup. Tento způsob přispívá k plastičtějšímu rytmizování inscenace a zabraňuje tomu, aby hra dětí upadla do monotónnosti.

Ve scéně interpretovala roli vyprávěče vedoucí souboru. Její funkce vycházela z tradice starého lidového divadla, ve kterém vyprávěč (odpovědník) řídil hru, podával hercům rekvizity apod. Poněkud rušivě působila hra vedoucí ve chvíli, kdy se snažila zasahovat přímo do vlastní hry dětí, zdvojovala jejich akci a odváděla pozornost diváků k vedlejšímu dění. V další práci s textem bude třeba, aby zařazovaním improvizací v přímé fázi se stávaly dětské akce spontánnější, přirozenější a výraznější, a tedy i divácky účinnější. Práce vedoucí souboru H. Duškové nad textem i s dětmi vychází ze zásad dětské dramatické hry a vyhýbá se snahám po napodobování divadla dospělých. Textovou předlohu i práci s dětmi letohradského souboru lze hodnotit jako perspektivní.

Na závěr přehlídky připravilo Divadelko v cihelně LŠU Pardubice-Polabiny (vedoucí Nina Martínková) adaptaci japonské lidové pohádky Kočičí palác z knihy Prodaný sen, nazvanou Jukiko. Dětský pohybový, řečový i pěvecký projev, rytmické hry s Orffovým instrumentárem doplněným „nástroji“ vlastní výroby, hra se šátky, vše působí prostě a přirozeně. Na první pohled je zřejmé, že přes drobné nedostatky sledujeme dětský projev vycházející ze spontánních her a improvizací. Téma přátelství a lásky tady není proklamováno, ale sděleno formou dětské tvořivé hry.

Shrnující pohled na východočeskou přehlídku nás upozorní na námětové zdroje k dětské hře. Mladí vedoucí (Švorčík, Šauer, Hanzalová, Dušková a Martínková) přišli vesměs s vlastními adaptacemi závažných textů. Zástupci starší generace vedoucích (Zavoral, Smídová a Vavříčka) sáhli po textech vydaných Dilia. Nepracovali však s nimi mechanicky, využili především výstupů vhodných pro dětskou kolektivní hru, upravili pasáže přetížené verbálně. Netradiční přístup k textovým předlohám vytvořil nezbytné předpoklady k přípravě jednotlivých vystoupení jako příležitosti výchovy dětské tvořivosti. Její stopy jsme ve větší či menší míře nacházeli ve všech představeních uvedených na přehlídce.

Nejvýrazněji uplatnit dětskou aktivitu z přípravy vystoupení v konečném tvaru se podařilo souboru LŠU Pardubice-Polabiny. Hra dětí tohoto kolektivu vychází ze silného motivačního zážitku. Jejich japonská pohádka Jukiko si uchovává i po několikaletém provedení hravost a přirozený, kultivovaný dětský projev.

JOSEF MLEJNEK

Thespidova kára potřetí

Letos se uskutečnil již třetí ročník literární soutěže O Thespidovu káru, kterou společně pořádají odbor kultury ONV Benešov, OV SSM Benešov a Městský národní výbor ve Vlašimi. Soutěž je to mezi mnoha literárními soutěžemi, které se v České socialistické republice pořádají, svým způsobem výjimečná. Je totiž zaměřena na drama, na jednoaktovky, jejichž tvorbu by měla podněcovat. Další pozoruhodností soutěže je fakt, že vítězná hra je nastudována některým z amatérských divadelních souborů benešovského okresu a v premiéře uvedena při slavnostním vyhlášení výsledků soutěže. To je pro autory vítězných prací nesporně nejmilejším oceněním jejich literárního snažení.

Soutěž O Thespidovu káru je zamýšlena jako celonárodní a její dosavadní bilance (přes čtyřicet soutěžních jednoaktovek) a účast autorů z několika krajů nasvědčují tomu, že by si Thespidova kára mohla vbrzku vydobýt nezastupitelné místo mezi nejvýznamnějšími literárními soutěžemi v rámci ČSR. Toho by pořadatelé rádi dosáhli, a proto chtějí využít dosavadních zkušeností ke zkvalitnění organizačního zabezpečení soutěže, které by se mělo odrážet i ve zvýšení zájmu autorů o účast v soutěži. Pořadatelé mají v tomto směru již určitě záměry.

Slavnostní vyhodnocení autorské soutěže o původní českou jednoaktovku je vyvrcholením přehlídky amatérského divadla benešovského okresu Podblanické jaro, které se už tradičně odbývá ve Vlašimi. Zdá se, že takové řešení je ku prospěchu jak ochotnického divadla v okrese, tak i literární soutěže.

A výsledky III. ročníku soutěže O Thespidovu káru? Hlavní cenu, vkusnou drobnou plastiku zdobící Thespida s jeho károu od keramiky Gabriela Vacha, převzal při slavnostním vyhlášení výsledků soutěže dne 23. dubna 1987 a do Kutné Hory si odvezl Vítězslav Hospes za jednoaktovku Využití šanci, kterou v rámci slavnostního večera sehráli členové divadelního souboru ZK ROH Vlašim v režii Milana Říhy. Vítězná hra ve stylu ekologické sci-fi zaujala především naléhavostí svého myšlenkového poselství.

Vedle hlavní ceny byla udělena dvě čestná uznání. Jedno připadlo výrokem poroty Františku Fyroví z Chotěboře za jednoaktovku O tom lidském hemžení aneb Hra o sudu, druhé Miloši Šrámkovi z Hostivice za Zákon mužů.

Je třeba poděkovat pořadatelům soutěže a popřát jim, aby Thespidova kára stále více přispívala k povznesení domácí dramatické tvorby!

OTA SMRČEK



● STRAKATÁ KOMEDIE

Sibalství Harlekýna, chvastounství a tupost kapitána Matamora i hloupost Pulcinelly znovu ožily spolu s dalšími postavami commedie dell'arte, na jejíž motivy napsal a s amatérským souborem Jihomoravského divadla ve Znojme nastudoval Jiří Čapoun pohádku Strakatá komedie. Na snímku Emanu Macouna Drahomíra Juračková v roli nešťastně zamilované Kolombíny (vlevo) a Růžena Smutná, představitelka Fantesky.

● ZEMŘELA VILČA ŠTELZIGOVÁ

Sdružený klub ROH Mistra Aloise Jiráska v Hronově oznamuje všem divadelním přátelům smutnou zprávu, že dne 15. května 1987 ve věku 93 let opustila ochotnické řady členka divadelního souboru a pěveckého sboru Dalibor Sdruženého klubu ROH Mistra Aloise Jiráska v Hronově zasloužilá pracovníce v kultuře a nositelka Zlatého odznaku J. K. Tyla Vilča Štelzigová. Čest její památce! (r)

● NOVÉ DIVADELNÍ HRY

Autorská tvůrčí soutěž o nejlepší divadelní hru ze současnosti byla vyhodnocena v květnu v Ústí nad Labem. Z 27 přihlášených prací byly oceněny nejvíce hry libereckých autorů Petra Novotného a Ilji Racka Psychoterapie a dílo Přemysla Bečky Netopýři ze severu. Nejlepší z přihlášených her budou postupně zařazeny do dramaturgických plánů severočeských divadel. (rp)

● DĚTI HRAJÍ PRO MÍR

Mírová manifestace dominovala prvnímu mezinárodnímu festivalu dětských divadel, který se konal v nizozemském městě Almelo. Děti a mládež z patnácti zemí Evropy se při něm vyjadřovaly k ústřední myšlence festivalu Děti hrají pro mír. Československo na něm úspěšně reprezentoval dětský divadelní soubor Pídivadlo z Nového Města pod Smrkem v okrese Litoměřice. (čt)

Dramaturgické zkušenosti

Celostátní soutěž v uměleckém přednesu, která byla vypsána už pojedemnácté tradičně pro mladé profesionální umělce a pro posluchače vysokých divadelních škol, měla netradičně volené místo II. kola v Praze (a ne v Poděbradech), což se neukázalo jako dobré, protože talentované výkony slyšela kromě poroty a soutěžících hrstka zájemců (což v daleko menších Poděbradech bylo jiné).

Výsledky jsou už všeobecně známe, na špičce mladých profesionálů se po zásluze usídlila Valérie Zawadská z Městských divadel pražských před kolínskou Veronikou Borovcovou a bratislavskou Máriou Dacejovou. Mezi studenty nastala dělba I. ceny mezi Jarmilou Skopalovou z pražské DAMU a Jindřichem Obšilem z bratislavské VŠMU. Nejmilejším překvapením byl spontánní nástup mladé brněnské generace, který sice zatím vynesl dvě třetí místa (Libor Baselides a Eva Daňková), ale rysují se výrazně naděje do budoucnosti.

Zajímavá však byla dramaturgická volba účastníků. Už v prvním kole měli možnost takové volby v textech českých a slovenských autorů XX. století, kteří se vyznali ze svého vztahu k rodné řeči. Absolutní jedničkou podle tohoto výběru se stal K. Čapek s Fr. Hrubínem, K. Sýsem, když ze současných se v zájmu umístil ještě v tandemu se Sýsem i Jiří Záček.

V druhém kole bylo dáno široké téma Každý den potkat člověka. Je volili vítězo-

vé? Jarmila Skopalová si dala nadobýcej těžký úkol v přednesu textu z Komenského Labyrintu světa a ráje srdce a zvládla jej bezchybně. Jindřich Obšil si zvolil Majakovského a byl to opravdu mladě a osobitě pojatý Majakovskij. V soutěži se objevily dobře dramaturgicky pojeté kompozice z Miežlaitise a z Jevtušenka, interpretům dělaly však potíže přechody z prozaických částí do poezie a naopak. Rovněž výstavba dobré kompozice z díla R. Rožďevského se v celkové výstavbě a pojetí ukázala být nad sílu mládí. Daleko lépe se dařila interpretace pásma z díla Vl. Solouchina. U slovenských interpretů se objevila několikrát poezie Mikuláše Kováče s rozdílným výsledkem, za což nemůže pochopitelně autor, ale M. Radvániové pomohl jeho text k II. ceně v kategorii posluchačů vysokých divadelních škol. Ze sovětských autorů se ukázal pro mladé jako nosný svou prózou Čingiz Ajmatov.

Nejkvalitnější výkon Valérie Zawadské vycházel z kompozice, kterou si vytvořila z díla Oldřicha Mikuláška a Jana Škacela. Nositelka II. ceny volila v kategorii profesionálů B. Hrabala a vyrovnala se s jeho osobitostí skutečně na úrovni.

Celkově lze konstatovat, že v druhém kole převažoval zájem o současné autory ve značně široké škále, což je potěšitelné i z hlediska dramaturgického. Přispěla k tomu jistě i volba tématu, která směřovala jasně k současnosti. (ku)

Čtyřicetiletý Vojan



Klubovna souboru Vojan Jablunkov-Návsí zbudovaná svépomocí členů

Seznámení: Jedete-li Severní dráhou na Slovensko, projíždíte Jablunkov-Návsí. Jablunkovský průmysk. Kdo by neznal ten klín Slezských Beskyd? Ale sotva znáte tamního Vojana, ochotnický divadelní soubor, který je jedním z nejpočetnějších a v jistém směru nejagilnějších amatérských souborů Severomoravského kraje. Je členským souborem SČDO, má kolem sedmi desítek členů. Letos slaví své čtyřicetiny.

Když se v roce 1947 ustavoval, vložily mu sudičky do vínku: Zachovávej pořádek a pořádek zachová tebe! Od té doby pravidelně každý rok koná soubor své řádné výroční členské schůze. O jeho bohaté činnosti svědčí fotografie a jiný dokumentační materiál, několik vzorně vedených kronik. Za dobu svého trvání odehrál 42 premiér, nacvičil 22 estrád, bezpočet výstupů, kulturních vlozek, a pokud měl jeviště, několik let organizoval okrskové přehlídky ama-

terského divadla. Jeho akce zhlédlo přes 27.000 diváků.

A přece: Být či nebýt? V době vzniku souboru byly v místě dva sály s jevišti. V prvním, hostinci „U nádraží“, bylo před léty jeviště při modernizaci objektu proměněno v kotelnu, druhý sál i s jevištěm v hostinci „U pily“ byl pro havarijní stav na konci šedesátých let uzavřen a donedávna sloužil za sklad nábytku Jednotě.

Pravda, v podobných podmínkách se ocitl v nedávné minulosti nejen ochotnický soubor: nemaje kde zkoušet, nemaje kde hrát, „položil se“. Ne tak Vojan. Ten začal o své místo na slunci šavlovat. V letech 1970–71 si zbudoval svépomocí vlastní budovu-klubovnu v hodnotě 200.000 Kčs. Členové na ní odpracovali 45.000 brigádnických hodin. Vlastní střecha nad hlavou. Bylo se kde scházet, mohlo se zkoušet, dokonce i pro 60 až 70 diváků hrát. Takové nadšení a příkladnou obětavost musely pochopitelně ocenit jak MěstNV v Jablunkově, tak ONV ve Frýdku-Místku. Vojan opět zářil jako vzor. Jeho přínos uvítaly i ostatní složky MV NF, jimž ochotníci začali půjčovat klubovnu.

Čím soubor žije? Ne samým divadlem. Pravidelně dvakrát ročně – poprvé v zimě na lyžích a saních, podruhé v létě – vychází Vojan na několikakilometrový výlet pod Velký Stožek, kde ještě donedávna stávala nejvýše položená škola v Beskydech. Soubor sem přichází k pamětní desce poklonit se světlé památce dvou učitelů-ochotníků Otakara Cochlara a Jindřicha Škody, kteří zde působili za okupace. V zimě 1940 byli zatčeni a v létě 1943 popraveni.

Miluješ-li domov, miluješ vlast. Nejsou to jen výlety pod Stožek. Každé léto organizuje Vojan několikadenní zájezdy po pamětihodnostech naší vlasti. V jeho klubov-



Dětský soubor Vojana Jablunkov-Návsí hraje pohádky

ně visí mapa ČSSR a na ní je výrazně označeno přes 200 míst, která soubor navštívil, od Boubína po Duklu. Na zájezdy si přivydělává brigádami. Řadu let spolupracuje s pořadateli národopisných slavností v Lomné, která je odtud nedaleko. Zde v akci Z zbudoval pro návštěvníky stylový objekt v hodnotě 30.000 Kčs a za 35letého působení zde odpracoval další tisíce brigádnických hodin. Totiž, členové souboru nejsou lidé „skleníkového“ typu, ale tvrdí a otužilí horalé, hutníci Třineckých železáren VRSR, dělníci a zaměstnanci místních podniků a JZD. Takový je též dlouholetý předseda-vedoucí souboru Pavel Byrtus: herec, režisér, technik, dělník, hutník, nádeník i zedník, a musí-li to být, i řezník, který už nejednou na valnou hromadu „sfoukl“ domácí zabijačku (panečku, soubor, ten se má). Soubor má dokonce i svého autora. Ota Žabka napsal nejednu komedii (Právo první noci) a vloni dokonce operetu Fajarečka, motivovanou regionem. Je i dobrým hudebníkem. V režii se střídají i učitelé. V minulé sezóně jedna mladá učitelka nacvičila s dětmi Pasáčka vepřů a Popelku. Děti hrají v klubovně, ve škole i v přírodě o dětských dnech, radovánkách. Kulisy i kostýmy si většinou pořizují z vlastních zdrojů.

Nová tradice... Soubor Vojan nenavázal na žádnou stoletou tradici. Té tu nebylo. České Těšínsko se začalo kulturně rozvíjet až po první světové válce. Tehdy byla v každé větší obci Matice nebo ochotnický soubor. Válka opět vše zašlapala. Dnes tu poptávku po divadle uspokojují česká a polská scéna Těšínského divadla a jen semtam nějaký ten ochotnický soubor. „Ale něni nad to, dyž hraju naši!“

O to větší radost máme ze statečných postojů souboru Vojan, že po bezmála dvacetiletém strádání bez jeviště se splnění svých nadějí přece jen dočkává. Letos v létě, po generální opravě hostince „U pily“, má mu být předáno do užívání i opravdové jeviště. A to je prostor pro nové naděje.

BOHUMIL MATULA
FOTO ARCHÍV SOUBORU



Členové souboru Vojan Jablunkov-Návsí na jednom z četných zájezdů

● VEST POCKET STORY

Šedesát let už uplynulo od chvíle, kdy se dvojice studentů práv rozhodla uspořádat divadelní večer plný recese a nezávazné legrace, aniž by tušila, že tím vlastně vytváří zásadní mezník ve vývoji českého zábavního divadla. Hra se jmenovala Vest pocket revue a zmínění studenti Jiří Voskovec a Jan Werich.

Jubileum proběhlo letos v dubnu v poměrně tichosti. Jako by si nikdo netroufal přihlásit se k tomuto odkazu výraznějším činem. Nebezpečí srovnávání s proslavenou předlohou (ačkoliv pamětníků se už najde pomálu), zřejmě dosud působí jako silná zábrana. Navíc hry Osvobozeného divadla nejde realizovat pouhým, byť sebelepším, interpretačním uměním – vyžadují všestranný autorský přístup, kde není řešením jen např. doplnění nových „aktuálních“ předscén, ale pouze komplexní autorský vklad do všech složek inscenace, zejména herecké a režijní.

Proto nutno ocenit odvahu pražského amatérského divadla Excelsior, které si troufalo vyrovnat se po svém s proslavenou předlohou. Jiří Hladký zvolil optimální přístup: radikální úpravu textu Vest pocket revue a vytvoření zcela nové, vlastní verze pod novým názvem Vest pocket story. Přitom správně vystihl, že původní text je především jazykovou a literární parodií na konverzační klíše, na dobový literární brak i literární pozérství, na divadelní konven-

ce. Upustil přitom od motivů, které již dnes nejsou aktuální (poetismus Devětsilu, těžkopádný realismus severských dramát apod.) a doplnil motivy dnešními (filmy s Angelikou, vinetouovská indiánština atd.). Škoda, že tento vztah nebyl důsledněji ve vytvoření dnešního typu konjunkturnálního spisovatele.

V programu k inscenaci J. Hladký říká: „Není posláním naší hry být pietní vzpomínkou, ani rádoby vtipnou parodií zmíněné Revue, ale pouze a jenom tím, čím byla svým protagonistům a divákům ve své době, tj. spontánní srandou a hraním si na divadlo.“

Nutno však dodat, že výsledný jevištní tvar je veden v naivizujícím retro-stylu a blíží se tak spíše úsměvné vzpomínce, než současnému mladému humoru. Nevýraznost podání a mnohdy vyslovené „zahození“ dobře vymyšlených vtipů, je dle mého názoru hlavním problémem hry. Přitom zde najdeme řadu dobrých gagů (krmení raků na nábřeží, okusování rohlíku vytvářející zdání hry na foukací harmoniku, vstupy krojované dívky, pointa básně o Kolombuovi apod.). Chybí však patřičná gradace, práce s temporytmem a dynamikou hereckého projevu. Zejména ústřední dvojice švagrů Ruky a Housky zůstává zcela na periferii příběhu, její výkon je matný a doslovně „příliš tichý“. Především o Jiřím Hladkém je možno říci, že úlohu autor-

skou a režijní zvládl přeci jen o stupeň lépe, než hereckou.

Celě inscenaci dominuje svým suverénním výkonem v roli spisovatele Kvída Maria de la Camera van Obscure hostující Jiří Holub (s laskavým svolením divadla ANFAS, jak je uvedeno v programu). Dobrou příhrávkou je mu Renáta Špetová coby obětavá sekretářka Josefka. Umělecký fotograf Blažek Jasek v podání Ludka Jiříka je třetí dominující postavou; jeho expresivita a výbušnost je místy poněkud přehrávaná.

Samostatné ocenění si zaslouží choreografie Adriany Holdowiczové, která vysoko převyšuje všechny ostatní jevištní složky a včetně působivé atmosféry jednotlivých scén vytváří především celkovou soudržnost inscenace.

Naproti tomu zásadním nedostatkem je rezignace inscenátorů na větší využití hudebně-pěvecké složky. Takovýto typ programu je bez většího počtu písniček čímsi, co lze přirovnat k pokrmu bez soli. Chápu, že je to limitováno schopnostmi interpretů, ale snad by bylo možné navázat spolupráci s nějakou amatérskou hudební skupinou (i pouhý klavírista by inscenaci oživil!).

Soubor Excelsior je tedy jedním z mála pražských souborů (včetně profesionálních!), který se pokusil vyrovnat s významným výročí V + W a to zaslouží ocenění, i když ke skutečné „spontánní srandě“ se mu dospět nepodařilo.

OTOMAR DVOŘÁK

● BŘECLAVSKÁ ŽENITBA

Nedlouhou dobu fungující, ale již poměrně zkušený jihomoravský soubor Domu kultury ROH v Břeclavi Břetislav se obrátil po Tylově Strakonickém dudákově, Těžké Barboře Voskovce a Wericha a Horničkových Dvou mužích v šachu tentokrát ke klasickému odkazu – Ženitbě Nikolaje Vasiljeviče Gogola. Nastudování věnoval nadcházejícímu 70. výročí VRSR.

Protože jde o titul i na ochotnických jevištích zcela zdomácnělý, je třeba se ptát především po kvalitách a osobitosti jeho interpretačního uchopení. Režisérka Vlasta Kotrbancová zvolila novější překlad Leoše Suchařípy, který vědomě potlačuje obligátní rusismy ve prospěch současně živé hovorové řeči, s příklonem k rovině vulgárnější. Režijní pojetí se neinspirovalo zásadami „mejercholdovského“ přístupu ke klasice: bylo na první pohled v zásadě kri-

ticko-realistické a tedy spíše tradičnější. Některé originální režijní nápady (krouhání zeli v domácnosti Agáty Tichonovny; výjev nápadníků u imaginární klíčové dírký; trapná atmosféra v salónu, kde hosté musí doslova zápasit o své židle; Podkolatovův závěrečný monolog se satebním závojem; využití krátkých hudebních motivů apod.) přesahovaly toto pojetí směrem k hyperbolizaci, metaforizaci a symbolické znakovosti, nebyly však využívány zcela důsledně.

Celkem se dařilo vykreslit prostředí lidí neschopných uvědomit si vlastní prázdnotu, méně už vystihnout sterilní banalitu jakožto nadčasový, společensky nebezpečný fenomén. Nevyšel zamýšlený protiklad měšťácké society a lidového živlu, rozpačité představované postavy sloužebnictva. Základním problémem zhlédnuté reprízy byl ovšem nevyrovnaný temporytmus; nedosta-

tečně hybné a málo pointované dialogy a výstupy jako by se namísto gradace věceřa zbytečně rozplizávaly, takže se do hledíště místy vnášela nuda. Jistou stylovou disproporci se vyznačovala i scénografie Libuše Úprkové, která k obvyklým dvěma interiéram přidávala ještě třetí – kuchyni v Agátině domě.

Herecká složka působila poměrně vyrovnaným dojmem. Interpreti se snažili ukázněně plnit režisérčiny požadavky a charakterizovat svět každodenního stereotypu, v němž touha po majetku a kupčení s osudy druhých dokáže zcela potlačit přirozený lidský cit. K oporám inscenace náležel korpulentní starý mládenec Podkolatov Stanislava Šucha, spiritus agens příběhu Kočkarev v podání Bedřicha Kaněry, nenápadný, ale spolehlivý výkon Zdeny Bláhové jako Agáty nebo mladé vyhlížející, gesticicky zdatný Žvanikin Františka Schulze.

VÍT ZÁVODSKÝ

● CHOTĚBOŘSKÁ TRADICE

Vzpomínky dlouholetých členů souboru a zachované archivní dokumenty dovolily chotěbořským ochotníkům připravit ve spolupráci s tamním muzeem ke 150. výročí amatérského divadla ve městě jubilejní almanach Ochotnické divadlo v Chotěboři (Chotěboř 1986, 44 s.) – bilanční publikaci, která je výrazným počinem v oficiální dokumentaci života souboru s cenným pramenem i informativním materiálem pro všechny, kteří se zajímají o divadlo.

Sborník se skládá ze čtyř profilujících statí. Ota Smrček charakterizuje historický vývoj ochotnického divadla v Chotěboři od počátku v první čtvrtině 19. století do roku 1945. Zachycuje činnost nejen prvňochotníků a spolku Palacký, ale i děl-

nického a studentského divadla a divadelní úsilí ostatních chotěbořských spolků a zábavních organizací. Vladimír Medlík mapuje chotěbořské štace kočovných divadelních společností, které přijížděly do města pravidelně od poloviny 50. let 19. století. Poválečnému ochotnickému divadlu se věnuje František Příbil. Zaznamenává vývojově všechny soubory, které po 2. světové válce v Chotěboři působily. Podává výčet a charakteristiku nastudovaných her a seznamuje i s jejich aktéry. Ivana Kozubová, vedoucí nynějšího souboru SCHOD SK ROH Chotěboř, popisuje jeho činnost od roku 1980 do současnosti. Sborník doplňují přehledy her s datacemi, jmenný seznam ochotníků i fotografie z inscenací.

Historický pohled na uvedenou problematiku z několika zorných úhlů ukazuje práci chotěbořských ochotníků v nebyvalé šíři. Jen od roku 1945 do současnosti soubor uvedl, i přes desetileté odmítnutí (1970–1980), téměř stovku inscenací ve více než 300 představeních v bohatém žánrovém rozpětí – od Deníků Anny Frankové a angažovaných her Začínáme žít A. S. Makarenka a Pikadon K. Kubánka, přes českou klasiku Maryša, Strakonický dudák a Lucerna až k detektivce A. Christie Deset malých černoušků, pohádkám, jednoaktovkám a vlastní autorské tvorbě. Ochotníci v Chotěboři potvrzují pravidlo o tradici, která zavazuje, ale i podněcuje. Jejich jubilejní almanach je přínosem pro popularizaci ochotnické divadelní činnosti.

MARCELA EFMERTOVA

● PŘEČETLI JSME

Pod titulkem Mladí si náš zájem zaslouží vyšel v Rudém právu (15. února 1987) článek Evy Hrubé, programové referentky klubu mladých Domu kultury železničářů Nymburk. Vzhledem k tomu, že si všímá některých současných problémů zájmové umělecké činnosti, seznámujeme s ním i naše čtenáře:

Již několik let pracuji v zájmové umělecké činnosti v oboru divadla poezie a jako vedoucí klubu mladých. Tak mám možnost nejenom vidět, ale především prožívat problémy těchto oborů na vlastní kůži i na vlastní oči u nás, ale také v jiných krajích republiky.

Nejdříve tedy poezie. Publikčních možností autorů poezie — těch začínajících — ubývá, místo aby tomu bylo naopak. Časopisy i denní tisk dnes o poezii nejvíce zájem. Navíc na svou první knížku autor čeká pět i více let od přijetí rukopisu. Místo debutů vznikají nic neříkající sborníky, ze kterých má nováček jistě radost, ale již méně ten, který sice dostal kladné posudky na svou sbírku, a přesto je zařazen do sborníku. Jak se tedy představovat dále? Můžete říci — co rozhlas a televize? Ale to je další problém. Poslední dobou se stále více setkáváme s tím, že v těchto sdělovacích prostředcích poezii úplně vytlačila populární hudba. Jistě, dobře udělaná píseň je mnohem přitažlivější. Ale proč by se třeba podobným způsobem nemohla uvádět i poezie? Nemyslím tím teď zhudebnování básní, ale čistou recitací. Ovšem, to bychom nesměli zastávat kategorický názor komorní recitace. Mladý člověk chce dnes něco jiného — a nejen mladý! Příkladem komorního přístupu k poezii je třeba pražská Viola. Chodí tam vesměs vyspělé publikum, ale pravda, také trochu snobské, a přesto jim někdy padá hlava a spí. A proč? Protože se na jevišti nic neděje a hezký a melodický hlas interpreta působí po chvíli monotónně.

Znám dost současných profesionálních i amatérských divadel poezie, kde interpretů vždy o něco jde. Především však o divadlo. Ale do pražské Violy se nedostanou. A tak hrají v klubech. Mladé publikum je přijímá, mají úspěch. Protože hrají nově a neotřele, snaží se „povýšit“ poezii na scénický tvar. Mám ze své práce zkušenosti, že mladí lidé přijímají poezii, ale takovou, která hlaví jejich jazykem a na jevištích se hraje a nedeklamuje.

Škoda, že se Čs. televize ve svých Chvilkách poezie alespoň nepokusila přijít s podobou poezie třeba tak jako se scénicky udělanou písničkou. Škoda, že také pracovníci odborů kultury MNV, ONV, KNV nejednou svou neznalostí a nezájmem o nový tvůrčí přístup souborů raději neumožní takovému „nóvu“ vůbec prorazit. Možná, že je to tím, že na některých místech inspektorů a pracovníků kultury jsou lidé, kteří řeší problém nového uměleckého procesu vůbec nechťejí, spokojují se s letitými návyky a ty nesmyslně „brání“. A tak někdy spousta dobrých nejenom divadel poezie,

ale i divadelních scénářů, obrazů, grafik, fotografií, hudebních skupin zaniká, rozchází se, netvoří, protože nemají možnost vyslovit se k problémům, které je trápí, jimiž žijí. Zůstávají v pozadí, a přitom nejednou svou uměleckou kvalitou předčí i preferovaná divadla.

Tím se dostávám k soutěžím zájmové umělecké činnosti, kterou stále víc a víc prosazujeme — a je to správné. Ale pokud budou při soutěžích někteří porotci prosazovat jen „své koně“ a pokud se stane, že vítěz krajského kola jakékoliv soutěže nakonec nejede na přehlídku celostátní, protože se snad někomu „znelíbil“, nebo pokud se bude říkat, že mladí tvoří jenom pesimisticky a nebudeme to brát tak, jak to mladí myslí — tedy jako vyslovený názor na nesocialistické jevy v naší společnosti, budeme nadále ztrácet mladé lidi, kteří jsou nadaní a chtěli by v kultuře najít to, čemu se říká rozvinutá osobnost socialistického člověka. Jistě jsou chybující i neznalí věci, ale ty musíme vést, ukázat jim pravé hodnoty, cestu, po níž by měli kráčet — od toho tu jsme.

Tím se dostávám k problému — dnešní mládež. Truduje se, že se mladí lidé soustředili na pivo a cigarety, že nemají o nic zájem. Ze své zkušenosti a funkce vedoucí klubu mladých bych chtěla tomuto názoru oponovat. Mladí jsou především mladí a také tak k nim musíme přistupovat. Dát jim prostor, usměrnit je, umožnit přednést názor, dát možnost vyjít — nejen moralizovat. Když se jim líbí rock, tak ať si ho poslechnou; když chtějí diskotéku, ať ji mají; chtějí hrát divadlo, ať hrají; chtějí-li vlastní klubový program, na kterém si zazpívají, proč ne. Všechno jde, ale v rámci určitého pochopení a vzájemné úcty, důvěry — a přitom jde pokaždé nenásilně vychovávat. Jen se musí chtít! A umět. Ale dospělý člověk nesmí toho mladého zradit. Jakmile to udělá, už těžko získá důvěru, naváže kontakt, na jehož základě by mohl vzniknout třeba dobrý tvůrčí kolektiv, který se bude věnovat kulturním nebo jiným zájmovým aktivitám.

U nás v klubu máme přes sto členů, vesměs chlapců, a mohu říci, že spolu vycházíme dobře. Připravuji pro ně přes 150 programů za rok, vytváříme vlastní klubové pořady, kde dostávají naprostou důvěru — ta se mi vrací v jejich přátelství. Nemám proto obavy, že mi někdo z mladých něco při pořadu „provede“.

Možná, že můj článek se bude zdát někomu příliš kritický, ale chtěla jsem ukázat na problémy, které vidím a které bychom měli řešit. Mladí lidé si náš zájem plně zaslouží.

● VŠEOBECNÁ EPIDÉMIE?

Před nedávnem jsem byl zaskočen nedbalostí, s jakou byl zredigován slovník českých spisovatelů 20. století. Vyjadřoval jsem se o něm na potkání neuctivě, ba přímo žlučovitě. Ctěl bych se nyní M. Blahynkovi omluvit. Zjistil jsem, že

jím redigovaná slovníková příručka svou úroveň nijak zvlášť nevybočuje z řady publikací obdobného typu, že její autor zřejmě podlehl nějaké všeobecné epidemii a přistoupil na onen pochybný, ale dnes běžný způsob a styl práce. Alespoň se Šárkou a Lubošem Bartoškovými by si mohli podat ruce.

Československý filmový ústav v Praze vydal v lednu letošního roku již druhé upravené a doplněné vydání Filmových profilů, obsahující medailónky československých scenáristů, režisérů, kameramanů, hudebních skladatelů a architektů hraných filmů. V jednom oba autoři, Š. a L. Bartoškovi, M. Blahynku „překonal“. Jednotlivé profily jsou v doplněném vydání dovedeny do roku 1980! Ze by výroba knihy trvala celých šest let? To M. Blahynka „dotáhl“ svou slovníkovou příručku přece jenom až do let 1982 až 83. Navíc má ve své knize rejstříky potřebné k rychlé orientaci, ty u příručky Bartoškových citelně chybí.

Ale jinak stejné rozpaky nad oběma díly. V úvodu Filmových profilů se obdobně uvádí, že kniha má poskytnout všem, kteří se hlouběji zajímají o filmové umění, přehled o činnosti nejvýznamnějších českých a slovenských filmových tvůrců. Co si však myslet o serióznosti výběru, chybí-li např. Miloš Forman, o jehož díle je čtenář částečně informován v medailónku kameramana Miroslava Ondříčka. Což by si Forman nezasloužil samostatné heslo, je-li už jmenován okrajově na jiných místech? Podobně informace o filmografii Antonína Máši lze nalézt pod hesly kameramanů Ivana Šlapety a Jana Čuřika. Pravda, A. Máša v posledním období pracuje intenzivně především pro Laternu magiku (mimořádně úspěšně a s mezinárodním ohlaselem), přesto jeho práci režijní a scenáristickou ve filmu i v televizi nelze přehlédnout.

Obdobná situace je s Evaldem Schorrem, který možná už definitivně přesedlal na režii divadelní. Jeho profil není k nalezení, stejně jako profily proslulé režisérské dvojice Kadar — Klos. Z další osvědčené dvojice se dostalo cti samostatného medailónku Janu Roháčovi, Vladimíru Svítáčkovi už ne, ačkoli na většině svých filmů pracovali oba tvůrci společně.

Nechťel bych dnes hledat a vyjmenovávat další nepříjemné mezery ve zmiňované knižce. Smutnější je ona obecná tendence, s jakou se tato a podobné publikace zpracovávají. Vzniknou-li už některá díla problematická, a tomu se někdy neubrání ani sebeodpovědnější tvůrce, je třeba k těmto dílům a jejich tvůrcům zaujmout stejně odpovědné hodnotící stanovisko. Zapomenutá a bílá místa nesmějí být ani v dějinách ani v umění. Jinak to nejsou ani dějiny ani umění, ale umělé konjunkturální konstrukce, jak o tom hovoří na setkání s vedoucími pracovníky prostředků masových informací a propagandy v únoru letošního roku M. Gorbáčov. Strkat hlavu do píska bylo pochybné odjakživa, ale obzvláště dnes není na úrovni doby.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

První mezi sobě rovnými

Vzápětí po osvobození naší republiky z okupačního temna, na prahu teplého června 1945 pořádal se v sále Městské knihovny jeden z prvních koncertních večerů s charakteristickým názvem *Do světla*. Posluchači na něm slyšeli krom violoncella Bohuše Herana a klavíru Václava Holzknechta i hlas – Ludmily Pelikánové. Přednášela „verše, které byly během okupace zakázány (Hora, Neumann), z pořadu večera Sovových 'Žní' (Ženský klub 1941) škrtnutý, které v případě Palivcovy sbírky 'Pečetní prsten' jen díky své 'nesrozumitelnosti' unikly pozornosti režimu.“ Recitátorka vstoupila tímto večerem do vrcholné fáze svého vývoje a zároveň (poprvé!) do období svobodné tvorby.

Téměř celá její dosavadní praxe se utvářela v podmínkách, kdy posluchači toužili nejen po poselství básníku, ale i po zvuku mateřštiny v plné její bohatosti. A obojí jim přednášečka poskytovala beze zbytku, „snad jen u některých starších našich hereček setkáváme se s obdobnou vytříbeností slovního výrazu, který tvoří každé slovo z nejčistších mluvních prostředků“ (J. Träger, 1941). Své vynikající technické dispozice dávala do služeb bohatého výběru vynikajících předloh z pera vynikajících autorů. Za pět let přednesla celovečerní pořady podepsané jmény: Dyk, Kříčka, Vrchlický, Erben, Těsnohládek, Šalda, Neruda, Nezval, Březina, Mácha, Sova, Bednář, Ovidius, Wolker, Němcová, Andersen, Thákur, Hora, Palivec, Halas, Holan, Pujmanová; některá jména stála i (Vrchlický, Neruda, Dyk) na dvou různých pořadech.

Kritika Marie Majerové na výkon jedné z těch „starších hereček vytříbeného výrazu“ Anny Ibllové již v roce 1925 svědčí o tom, že se na úrovni současné doby naplnily programové, ideové požadavky Ne-

rudovy na slovní interpretaci textu „bez hereckého příměsku, jako květů právě rozvitéch, jako uzrálých plodů, jež vstupují do představy posluchačů živě a plastické“. Čas tedy uzáhl k tomu, aby se objevil specializovaný interpret hlasové interpretace a realizace slovesné předlohy. Ale bylo třeba ještě půldruhého desetiletí, nežli se mezi recitujícími umělci objevila taková specializovaná a vyhraněná osobnost.

Odborná herecká příprava u Hany Vetterové, která jí předávala dědictví „nejliblejší češtiny“ po Otylii Sklenářové-Malé; kulturní, především literární orientace, daná studiem na filozofické fakultě; vzor bohaté melodické a rytmické řeči v Burianově voicebandu – to byla její východiska na odvážnou a samostatnou cestu, když „mladá recitátorka ve volkovském věku poprvé vystoupila před veřejností“ (Träger). Za 5 okupačních let absolvovala týdně po 3 pražských večerech a k tomu 250 zájezdů po Čechách a Moravě a stanula v roce osvobození nepochybně na místě první mezi (nemnohými) sobě rovnými. „Mouhou být i spory o jejím způsobu přednesu.

Ale nikdo jí nemůže upřít to, co tvoří její uměleckou sílu: nesmírnou kulturu řeči, tak řídkou na našich scénách, citlivost a hloubku prožitku, schopnost vytavit z textu lyriku i dramatický svár, vymodelovat postavy, konflikty, obrazy. Umění najít v básni smysl, žhavý střed, spojující ji se zápasem dneška.“ (M. Fiala, 1960).

Ludmila Pelikánová se stala první soustavně pracující českou specializovanou přednášečkou; zavedla celovečerní tematicky (autorsky) jednotné pořady; prosadila jejich bohatou reprízovost v pravidelných večerech. Tím o mnoho let předešla dramaturgickou koncepcí svých následovníků z hereckých řad, praxi několika málo dalších přednášečských specialistů i provoz přednášečských pódíí Violy, Lyr pragensis, Múzy. Promlouvá za básníka: „Autor cítí: to je ono, chvála bohu, teď je všechno na svém místě“ (M. Pujmanová).

Promlouvá za sebe: „Báseň ožívá v jejím podání jako vyznání nejosobnější víry“ (J. Träger). A důsledně i záměrně promlouvá i za své posluchače, z jejich vlastního ce) se zjeví u Pelikánové jako národní majetek, jenž nepomijí a stále vybízí k novému a novému vytěžení!“ (J. Vodák).

To srozumění s posluchači, které se po osvobození už nemuselo skrývat mezi řádky, do náповědi intonace a tónu, ale mohlo se rozeznat naplno a otevřeně, ozvalo se hned v prvé poválečné premiéře: Šolochovově *Škole nenávisti*, reportáží, která v pozdější beletristické redakci proslavila znovu autora i tvůrce filmového přepisu jako *Osud člověka*. A objevují se další sovětské autoři, světoví básníci a čeští současní tvůrci i klasikové. (Z české klasiky si může interpretka dovolit celý dlouhodobý cyklus koncem 50. let.) Ale i návraty s novými akcenty, např. v pořadu *Živý Wolker* (1948), v němž „ne 'Vlastní panychida', ale



Ludmila Pelikánová v 10. sezóně své přednáškové praxe. Dnes v její 48. sezóně ji patří „uznáni za úspěšné zlidovění básnického dědictví i odkazu v nejširších vrstvách našeho národa“ (Träger).

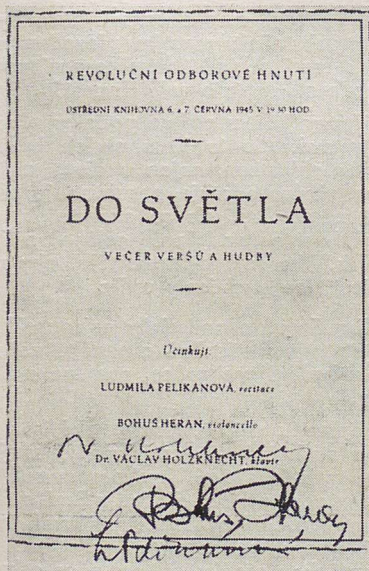
'Moře' je závěrečným akordem, tím, čím Wolker přežívá sebe a svou dobu“. A tak každá nová premiéra či nové nastudování vsazuje se nově do aktuálních společenských souvislostí. A všechny ty veršované i prozaické řádky slyší posluchač zpaměti v kontaktu z očí do očí. (V duchu vlastní programové studie „O přednesu“ z r. 1942: „Co vidí předčítatel jako text, to plyne před očima přednášečovým jako vize.“ Srov. článek v AS 1983/11.)

Ludmila Pelikánová našla nové publikum v mládeži a především mezi posluchači ve vojenských stejnokrojích. A pravidelně se objevuje v porotách amatérských soutěží, z nichž Wolkrův Prostějov zná od prvního ročníku. Dvě desítky let hodnotí výkony mladých profesionálů v celostátní soutěži, jež vrcholí na přehlídce Neumannových Poděbrad. Podílela se na založení Lyr pragensis. Vede po Vlastimilu Fišarově a Milanu Friedlově komisi profesionálů uměleckého přednesu SČDU. Její umělecké zásluhy, počínající v okouzlení z české literatury a z burianovské bohaté mateřštiny, byly oceněny postupně státní cenou (1953), titulem zasloužilé umělkyně (1965) a udělením Řádu práce (1975).

Vybojovala v praxi zásadní principy našeho přednesu: hluboké koncepční proniknutí do autora i předlohy, živý přednes zpaměti v kontaktu tváří v tvář publiku, širokou repertoárovou škálu v interpretačním pojetí vždy znovu otáčeném přivracenou stranou k současné době a problematice společnosti, vysoké technické kvality a výrazové možnosti slovního projevu. Tato vysoká laťka je dnes volky nevolky náročným měřítkem každému recitačnímu výkonu a denně nastavuje zrcadlo všem improvizovaným koncepcím, neuměleckým originalitám i blazeovanému akademismu.

A tohle měřítko – ať přiznané nebo nepřiznané! – přednesu profesionálnímu i amatérskému svědčí.

JIRÍ HRAŠE
REPRO JIRÍ KOŠAR



Program prvního pořadu v osvobozené republice - verše a hudby *Do světla* (s autogramy účinkujících).

Kostým má rub i líc...

Divadelní kostým je jedním ze základních prostředků, které pomáhají na jevišti vytvářet iluzi. Je součástí výpravy a patří ke složkám, které se hodnotí při celkovém posouzení každé inscenace. Bohatá divadla – i ochotníků – si i v minulosti nechávala kostýmy do jednotlivých her šít. Hry ze současnosti se na amatérském jevišti vybavují běžně ze šatníku účinkujících. Autorská divadla tvoří kostýmy svépomocí, podle vlastních návrhů, oblečení je silně stylizované a náznakové. Především klasický ochotnický repertoár se neobejde bez dobového kostýmu. Česká i světová klasika si žádá odpovídající oblečení. Tady pak nastává otázka, kde vybavení pro takovou hru vzít. Některé soubory se starou ochotnickou tradicí mají fundus vlastní. Viděl jsem před časem sklad kostýmů ochotníků v Chodouni na Berounsku. Byla to opravdu bohatá a dobře udržovaná divadelní garderoba včetně bohatství rekvizit. Jiné soubory udržují dobré partnerské vztahy s profesionálními divadly a čerpají z jejich šaten. Jde o to, je-li tam potřebná sada a je-li použitelná na postavy ochotnických interpretů. Ostatní pak jsou odkázány na půjčovny.

Půjčovna kostýmů je u nás víc. Ale především je tu půjčovna s tradicí téměř celého našeho století. Je na Ovocném trhu v Praze a po válce přecházela postupně z podniku Služba lidové tvořivosti na Divadelní službu a pak Divadelní techniku. Tento podnik dnes spravuje i další půjčovny v Brně a Plzni. Vedoucí všech těchto půjčoven je Milada Hakenová, s níž budeme o současných problémech tohoto oboru hovořit.

Nejprve tedy uvedme adresy všech provozů, kam se mohou soubory se svými požadavky obracet buď osobně nebo i písemně s udáním krejčovských rozměrů jednotlivých aktérů, pro něž se kostým žádá.

Hlavní půjčovna je v Praze 1, Ovocný trh 17. Zde jsou kostýmy historické, dobové a civil až do začátku druhé světové války. Současný civil se půjčuje v Praze 1, Národní třída 40. Celý sortiment, ale především kroje, má na skladě půjčovna v Brně 4, Náměstí 25. února 10. Další všestranně vybavená půjčovna je v Plzni, Solní ulici 19.

Kolik skladujete dnes kostýmů a doplňků?

Celkem je to téměř 23 tisíc kusů. Zde na Ovocném trhu máme více než 9 tisíc, na Národní třídě přes 5000, v Brně 5000 a v Plzni přes 4000. Mezi našimi půjčovnami je ovšem úzká spolupráce, takže potřebný kostým, který je v jedné půjčovně a v druhé ne, si můžeme vyžádat nebo tam zákazníka rovnou odkážeme. Je to především pokud jde o zájemce o folklór a to jak pro dospělé, tak pro děti.

O co je největší zájem? Máte „ležáky“, o které nikdo nestojí?

Kostýmy, které by ležely bez vypůjčení několik let, prakticky nemáme. Je samozřejmé, že některé jsou v oběhu téměř permanentně, jiné se půjčují jen občas. Ale

využitý je vlastně celý fundus a zdaleka nestačí zájmu a potřebám. Někdy naši zákazníci přijdou s určitou konkrétní představou, kterou se nepodaří naplnit. Ale odejdou s něčím jiným. Jen výjimečně od nás dochází zákazník skutečně s nepořízenou. Co jde nejvíc? Fraky, žakety, husaři, mušketýři, indiáni, pieroti, pohádkové bytosti, secese, gotika, tradiční ochotnický repertoár.

Vypravujete tedy celé kompletní hry?

Ano. Všechny kostýmy, paruky a rekvizity. Nejčastěji Maryšu, Vojnarku, Lucernu, Naše furianty, ale i moderní hry, například Padalo listí, padala jablíčka od Šotoly, abych uvedla příklady alespoň z posledních měsíců. Půjčujeme i dětské kostýmy pro dětské herce nebo pro školní soubory.

Jaké jsou ceny?

Uvedu příklad. Jednotlivé kusy se půjčují za 10–30 Kčs. Vypravení Lucerny vyjde na 728 Kčs. Když je repríza do týdne, platí zákazník jen 50 % za další použití, 50 % ceny je za oblékanou generálku. To je konkrétní účet ochotnického souboru požárníků z Balkovy Lhoty u Tábora, mám ho právě před sebou.

Když se takové představení hraje čtyřikrát plus generálka, stojí oblečení jedné hry na tři tisíce korun. Což je často rozpočet pro soubor na celý rok. Není to drahé?

Na to jsou zase dva různé pohledy. Na jedné straně je to pro některé soubory drahé. Jsou takové, které musí šetřit s každou korunou. Jsou jiné, které si mohou nechat potřebné doplňky i vyrobit, což je ještě mnohem nákladnější a nevádí jim to. Mají bohaté a štědré zřizovatele. Přicházejí k nám ochotníci, kteří trnou nad každou další desetikorunou, o kterou se zvyšuje účet.

Ale teď se na to podívejte z našeho hlediska. Za kostým je cena 30 Kčs, za klobouk 10 Kčs, stejná částka za boty. Přitom návlak – tzv. koturny – stojí 600 Kčs. Zacházení je někdy tak hrozné, že nás při vracení bolí srdce. Nebo mušketýrský klobouk. Cena 400 Kčs. Při každém vracení se kostýmy dávají čistit. Hygienické předpisy jsou přísné. A ceny za služby neustále stoupají. Za dlouhé šaty dáte 30 Kčs za vyčištění. Tedy tolik, kolik dostanete za půjčení. A kde je celá reжіe, spojená s agendou, skladováním, další údržbou?

Obnovuje se váš fundus?

Bohužel málo. Právě z finančních důvodů. Přitom nové kostýmy mají minimální trvanlivost. Snažíme se šít sami. U „dobovek“ jen obnova kostýmu, našívání nových krajek, je práce velice náročná. Na náklady i na čas. Zase tu hrají roli ceny. Nový kord nás stojí od kovovýroby 600 Kčs. Za 10 Kčs jej půjčujeme.

Půjčovny – i ochotnické šatny – získávaly levně kostýmy z fondů stálých divadel, kde se jen málokdy použije kostým



v nové inscenaci, když byla hra stažena z repertoáru...

Dříve to byla běžná praxe i pro nás. Byli jsme ve styku například s Karlínským divadlem, s televizí, kupovali jsme celé výpravy jednotlivých her. Dnes se v těchto zařízeních také šetří, některé kostýmy se přeshívají. Bohužel, někdy jdou kostýmy po čase i do sběru, i když by u nás mohly ještě dobře sloužit.

Ano, jsou garderoby divadel, kde jsou letité sklady, leží v nich obleky dlouhá léta nevyužité, kdyby tato divadla projevila ochotu tyto věci levně odprodat, přispělo by to amatérskému divadlu, zde by tyto věci udělaly hodně užitku. Snad by se nad touto možností měla zamyslet především Městská divadla pražská, snad i televize, od níž by to bylo zvláště žádoucí. Vždyť mnohé takové akce by se daly uskutečnit prostým převodem majetku mezi socialistickými organizacemi. Dotuje někdo tuto vaši činnost?

Půjčovny jsou v našem podniku přirozeně ztrátové. Ale to je u služeb běžné i v jiných oblastech, nejen u divadla. Naši činnost nikdo nedotuje, nesubvenuje, nikdo na ni nepřispívá, vše se ekonomicky řeší jen v rámci hospodaření celého našeho podniku. Tím spíš by to chtělo, aby nám tyto instituce vycházely vstříc.

Vidím, že vaše podmínky nejsou růžové. Prostory jsou stísněné a není tu ani valné vybavení pro práce, spojené s údržbou.

To opravdu nejsou. Na to, jaké jsou příkazy a směrnice pro zacházení s kostýmy, klobouky, rekvizitami, bychom museli mít prostory podstatně větší. Ani v Brně a Plzni to není lepší. V brněnské půjčovně topili donedávna uhlím, nejsou podmínky ani pro automatickou pračku. Přitom péče o kroje, to znamená nažehlovat krajky, to mohou dělat opravdu jen lidé, kteří mají k této práci vztah. Navíc se tu neustále musí do výšky, kde jsou nedostupné regály.

Kolik vás na to je?

Zde celkem osm pracovníků + vedoucí, v Brně 2, na Národní třídě 5 a v Plzni 2. Celkem 18 lidí, ročně tržíme za půjčovně 1,124 000 Kčs, a to se musíme všichni pořádně otáčet. Ale všichni to děláme rádi a máme radost, když přijdou ochotníci, kteří nám děkují: Vaše kostýmy nám pomohly vyhrát první cenu na soutěži. Není zde žádná manipulační technika, všechno se dělá rukama. Přitom zde pracují i důchodkyně. Pomohla by nám i taková kladka pro dopravu krabic. Byla by k užtku nám i zákazníkům. Zatím jsme se ani takové maličkosti nedočkali. Potřebovali bychom nejméně dvě pracovní síly navíc na praní a šití, a dalo by se udělat ještě víc. Prostě — chtělo by to opravdu lepší podmínky.

A myslíte, že by to bylo možné?

Nevim, ale myslím si, že ano. Navázali jsme družbu s půjčovnami v Liberci, Holíčích a s dalšími. Nyní vznikla v Brně nová půjčovna pod patronátem Svazu invalidů. Tam jsou podmínky úplně jiné, dostávají dotace organizací, národních výborů, proč by to nemohla mít Praha, hlavní město? Když v Holíčích, kde je půjčovna při kulturním domě, platí např. za vyčištění kostýmu paušál 1 Kčs, hned podstatně klesá režie na tom nejcitlivějším místě. Takových příkladů by se dala uvést řada. Přitom my poctivě sloužíme i městu, třeba při akcích Praha patří pionýrům, při různých slavnostech, které mají historický charakter, školám na závěr školního roku a při jiných příležitostech.

Při tom všem je provozovna půjčovny bez stížností, mohli jsme si přecíst jen pochvaly. Lidé, kteří sem přicházejí, najdou ochotu a úsměv, a v lepších podmínkách by mohli být ještě spokojenější. Kolektiv půjčovny má také tradiční kolektiv BSP.

Jsmo opravdu dobrý kolektiv, ženy od dvaceti do šedesátí, máme svou Kroniku BSP, do níž zaznamenáváme své úspěchy, ale všechno, na co bychom nerady zapomínaly.

Prohlédli jsme si i kroniku. Je v ní obrázek iniciativy tohoto malého kolektivu, který amatérskému divadlu i veřejnosti slouží opravdu poctivě. Jsou tu i barevné obrázky všech členek půjčovny v nejrůznějších historických krojích.

Ty obrázky jsme si pořídily letos o MDŽ za peníze, které jsme si našetřily za sběr. Nejsou jen pro zábavu, kterou si dopřejeme jednou za rok, právě na MDŽ, kdy v krojích obsluhujeme zákazníky. Ukazují i některé důležité historické kroje z gotiky, renesance, secese, jak vypadají v kompletu na lidské postavě. A to slouží i pro představení našich zákazníků.

Opakujeme, co jsme řekli už na začátku. Kostým je důležitou složkou divadla. Půjčovny jsou službou, kterou nelze při rozvoji amatérského divadla nechávat stranou. Potřebují pomoc a podporu, především tam, kde by to neznamenal nákladné investice, ale pomoc od organizací, které k tomu mají příležitost. A než dávat kostýmy do sběru, zde by mohly sloužit. A totéž platí o těch, které zatím visí bez užtku. Nestojí to za úvahu? (r)

Chozrasčot v sovětském divadelnictví

V předvečer roku 1987 získalo sedm moskevských amatérských divadelních kolektivů profesionální statut. Čtyři z nich — „U Nikitské brány“, vedené Markem Rozovským, „Na prknech“ Sergeje Kurginjana, „V Čechovově ulici“ Michaila Ščepenka a soubor vedený Vjačeslavem Specivcem — byly schváleny jako divadla hospodařící na principech chozrasčotu. Jde o naprosto novou formu způsobu činnosti profesionálních scénických kolektivů v SSSR. Chozrasčotní principy, které jsou dnes v širokém měřítku zaváděny v průmyslu a stavebnictví, tak byly poprvé aplikovány v divadelní sféře. Lednem tohoto roku tedy začíná experiment, na jehož vypracování se podíleli na jedné straně Mark Rozovskij a Sergej Kurginjan a na druhé druhé významní ekonomové.

Jakými zvláštnostmi se vyznačují divadelní studia, pracující na principu chozrasčotu? Na rozdíl od ostatních sovětských profesionálních divadel, jimž jsou poskytovány státní dotace, nová divadelní studia musí být rentabilní. Poskytování dotací „velkým“ scénickým kolektivům souviselo vždy s jejich estetickým programem a uměleckými postupy, jež předpokládají účast značného počtu lidí v tvůrčím procesu, ale současně také s relativně nízkými cenami vstupenek. Analýzy současné činnosti těchto divadel ukazují, že na jednoho pracovníka divadla připadají čtyři diváci. V nových divadelních studiích na jednoho zaměstnance připadá již osm až deset návštěvníků.

„Existuje starý dělnický výraz „artěl“ (družstvo),“ říká Mark Rozovskij. „V nich, jak známo, každý zastává více profesí — dvě, mnohdy třeba i čtyři. Totéž nastalo nyní v našich studiích. Za prvé, herci zde mohou pracovat stále, mohou pracovat ve více funkcích, hrát v jednorázových rolích. A za druhé, v našich divadelních družstvech herci současně pracují jako zvukaři, osvětlovači, šatnáři či uvaděči... V závislosti na výši koeficientu jejich pracovní účasti, jak se to praktikuje ve výrobních brigádách v rámci kolektivních smluv, budou také dostávat svůj plat.“

Chozrasčotní studia ve srovnání s ostatními divadly disponují mnohem větší svobodou ve všech oblastech ekonomické, organizační i tvůrčí činnosti. Nejvýznamnější orgány stanovují těmto divadlům pouze jeden normativní ukazatel — procento zisku, které mohou využívat pro tvorbu fondu odměn k základním mzdám. Zisk se dělí na dvě části. První z nich — maximálně 30 procent — se přiděluje do fondu dalšího rozvoje divadla, druhá — 70 procent — se převádí do fondu odměn. Samotný kolektiv pak rozhoduje, komu a kolik se bude vyplácet odměn.

Pokud jde o ceny vstupenek, studium bylo poskytnuto právo stanovovat příplatky k cenám vstupného v rozsahu až 50 procent. Je možné, že v průběhu experimentu budou omezení při stanovování cen zrušena.

Nová divadelní studia založila Ekonomické chozrasčotní sdružení (Echo). Jeho vedení je složeno z vedoucích těchto studií, zástupců veřejnosti, tvůrčí inteligence a diváků.

Echo představuje naprosto nový mechanismus, který zatím nemá v sovětském divadelním životě obdobu. Je to společenská organizace, disponující širokými finančními právy a centralizovaným fondem. Vedení Echa může uzavřít ekonomickou smlouvu s kteroukoliv skupinou divadelních pracovníků, ať už jsou to profesionální herci z různých divadel či jedné scény, amatérské sdružení anebo třeba absolventský ročník divadelního institutu. Od okamžiku uzavření smlouvy tato skupina získává všechna práva a stejné podmínky činnosti, které mají výše uvedená čtyři divadla. Tato smlouva se uzavírá na určité období a může být vypovězena jak jednou, tak i druhou stranou. Pokud v průběhu tohoto období nová divadelní skupina prosperuje, čili je-li úspěšná v tvůrčí sféře a ekonomicky rentabilní, pak může na návrh Echa získat statut samostatného divadla.

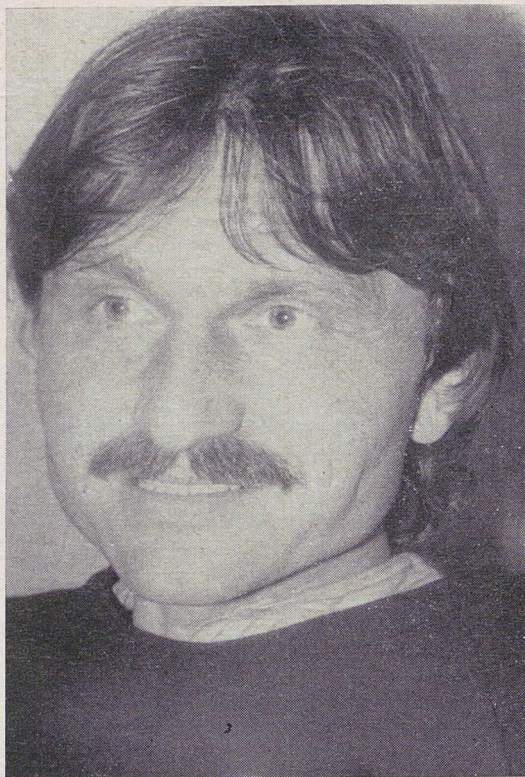
„Jedním z hlavních úkolů experimentu je zakládání nových divadel,“ říká Mark Rozovskij. „Zároveň usilujeme o to, aby úroveň našeho umění odpovídala vysokému a trvalému diváckému zájmu.“

„Experiment předpokládá nejen vznik nových divadel,“ navázal na Rozovského Sergej Kurginjan, „ale i zánik nerentabilních a nezajímavých kolektivů, před nimiž jsou ostatní divadla chráněna systémem dotací. Náš nový systém s sebou nese pro účastníky značná rizika. Pokud neobstojíme v podmínkách rentability, všechno tím pro nás skončí. Abychom mohli existovat a pokračovat dále, musíme nejen inscenovat dobrá představení, ale také objevovat nové umělecké výrazy. Profesionálním divadlům můžeme konkurovat jedině tehdy, budeme-li zavádět novinky. Je to v jistém smyslu podobné výrobě: malá firma může soupeřit s velkým průmyslovým podnikem pouze tehdy, bude-li vyrábět kvalitní a nové výrobky. Naše divadlo „Na prknech“ připravuje a musí připravovat pro naše diváky představení vysoké umělecké hodnoty. Je to jediná možná cesta. Pokud bychom tuto oblast náročného divadla opustili, pak bychom se stali komerčně nerentabilními a umělecky by naše práce ztratila smysl...“

JELENA LITVINSKÁ
divadelní kritička (APN)

Od poezie k divadlu

To je cesta Pavla SOUKU-
PA, člena činohry Městských
divadel pražských, stálého
hosta pražské Violy, recita-
tora, jehož osobitý přístup
k textům a kultivovaný před-
nes ho přivedl v tomto obo-
ru mezi asistenty pražské
DAMU, herce televizního i
filmového a v neposlední řa-
dě i dramatického autora.



Kdy jste se poprvé setkal s poezií?

Někdy na základní škole. Jsem Pražák, chodil jsem do „Svatoslavky“ v Nuslích a jako třídní jsem měl paní učitelku Cipínovou. Ta byla do básniček zapálená a měla nás k recitování. Tak jsem občas říkal ve škole nějaké veršičky při nej-různějších příležitostech, také na tehdejších soutěžích tvořivosti mládeže, kam jsem byl prostě ponouknutý.

Takže paní učitelka z vás měla radost?

Ne vždycky. Pamatuji se, jak jsme jednou seděli na bobku v tělocvičně a čekali na vystoupení nějakého herce. Rádi, že odpadlo vyučování, zkoušení a že jsme se mohli trochu vyřádit, přičemž zájem o muže, který se nám předváděl, byl jen minimální. Herec skončil svou produkci, pak se na nás obrátil, jak to tenkrát patřilo ke scénáři podobných besídek: „Teď jsem vám ukazoval svou práci já, teď mi něco zarecitujte vy.“ Paní učitelka do mne zabodla pohled, který nikoho nenechával na pochybách, co si přeje. Ale já se odvrátil a schválně jsem se díval jinam. Přešla si a udělala jednoznačné gesto: Maž a přednášej. A já jsem jen zavrtěl hlavou, že ne. Moc se na mne proto zlobila a dlouho mi to nemohla odpustit.

Dětský truc?

Vůbec ne. Ani jsem se nechtěl převést před třídou. Padl na mne jakýsi přirozený ostych a stud. Věděl jsem, že nemusím, a tak jsem se nedal donutit dělat něco, co jsem nechtěl. Ten ostych a stud časem zmizel, změnil se v prostou hereckou — nebo snad lidskou — trému.

Přesto jste se přihlásil do dětského recitačního a divadelního souboru

Ústředního domu pionýrů a mládeže v Praze?

Poctivě řečeno, už si ani nevzpomínám, kdo mě tam tehdy přivedl. Ale prostředí to bylo znamenité a vedoucí souboru paní Jarmilka Liebscherová byla výborný psycholog, pedagog a samozřejmě znalec poezie se vším všudy. Přiváděla nám básníky a autory tak, že dokázala zcela nadchnout dětské duše. Měli jsme tam báječnou partu, hráli jsme Poláčkovu dramaturgii oblíbené knížky Bylo nás pět. Divím se, že dětské soubory dnes na tuhle možnost zapomínají, dává možnost, aby si děti opravdu zahrály krásné role, které plně odpovídají jejich mentalitě. Trochu nadneseně bych řekl, že paní Liebscherová mě uvedla na ples poezie a přiváděla mi ty nejkrásnější tanečnice. Bylo to tak. Rád vzpomínám na naše soustředění, kdy jsme přednášeli v přírodě. Také jsem chodil do druhého souboru pionýrského domu, kde se kromě recitace zpívalo. Nastudovali jsme například Otvírání studánek Bohuslava Martinů a tímto pořadem jsme pravidelně otvírali zahradu Pražského hradu na Valech.

A vaše tréma či dětský ostych?

Zase se projevil. To mi bylo snad čtrnáct, patnáct let. Vůbec mě nenapadlo, že bych mohl být hercem a nic mě k tomu ještě netáhlo. Byl jsem spíš matematický typ. Šel jsem na gymnázium na Budějovickém náměstí. Samozřejmě do mat.-fyz. třídy. A byl jsem celkem dobrý student, z matematiky a fyziky jedničky, humanitní předměty už byly poněkud slabší. A pak přišla chvíle, kdy se to na jednou vyměnilo. Z češtiny, dějepisu a vůbec v humanitních předmětech jsem měl jedničky, matematika, fyzika, deskriptiva

se rázem pohoršily. Když přišel čas, kdy si studenti vybírají další studijní obor, rozhodl jsem se pro katedru publicistiky a novinářství. Moje láska ke knížkám stále rostla. Co jsem si jako student vydělal, to jsem dokázal utratit za knihy.

A recitace?

Tehdy se otvírala Viola. František Křelina napsal román o Lidicích. Jmenoval se Každý své břímě. Zdramatizovala a režirovala Anna Smetanová. Všichni jsme byli vlastně ochotníci. Každý dělal něco jiného než divadlo. A přece se podařilo něco, co nás všechny hrálo. Výsledek se dostavil, a to byl vlastně začátek mé pozdější úzké spolupráce s Violou.

Tu novinářinu jste dokončil?

Ano. Jenže od třetího ročníku už jsem začal studovat fakulty dvě. DAMU nebyla konečně od naší katedry tak daleko, takže se dalo zvládnout obojí. Takže dva roky po publicistice jsem přidal akademii a bylo jasné, že z těch dvou profesí si vyberu tu druhou. Chtěl jsem dělat divadlo.

Ale láska k psaní vám zůstala. Napsal jste řadu her, dramaturgií, máte už své jméno i jako dramatický autor.

Řekněme, že občas fušuji dramatikům do řemesla. Považuji se v tomto směru za soukromníka, který psát chce, může, ale nemusí. Dělán to pro své potěšení, oživuji svou starou lásku k peru. Zde mi studium na publicistice samozřejmě přichází vhod.

I tady si zřejmě vybíráte témata, blízká srdci...

Pochopitelně. Například, když jsem psal rozhlasovou hru Se srdcem mušketyra, příběh chlapce, který dobývá první pevnost svého života — spolužačku Kláru. Vracel jsem se do svých dětských let a ke své vlastní lásce ke statečným mušketyrům. Už za svého působení v Olomouci a pak v Liberci jsem se pokoušel o divadlo perem. Dramatizoval jsem Radčikovovy Vrabčáky, napsal jsem Přelet modrého Morfa... pár her v rozhlase a televizi...

Dobrá, vraťme se k herci Soukupovi. Nejlip do období, které je vlastně přechodem od amatérství k profesionalismu. Na AMU do Disku.

Škola, to byla práce nezkušených s ne zkušenými. Myslím nezkušené režiséry a partnery, kteří na tom byli jako já sám. Zmítávali jsme se v nejrůznějších zoufalstvích a čekali jsme na někoho zkušeného, kdo přijde a poradí. Někdy stačila maličkost. Pamatuji se, jak jednou jsme byli doslova v krizové situaci. Přišel mezi nás režisér Sokolovský. Podíval se, pak posedl, řekl každému pár vět a najednou bylo hned jasněji. Ukázalo se, že někdy chybí jenom maličkost k tomu, aby věc byla dobrá. Jenže to mladí bez zkušeností ještě nevědí. A nepoznají, jaké maličkosti to jsou. Občas zajdu do Disku, abych se podíval na naše dnešní pokračovatele. A vidím, že se trápí právě tak, jako kdysi my.

Takže pomoc zkušeného divadelníka je řešení.

Někdy. Také ne vždycky, což dokazuje náš Kupec benátský. To byl mnohaletý sen a projekt mého milovaného profesora Miloše Nedbala. Milovaného,

i když jsme se často dostávali do sporů, snad by se dalo naše tehdejší dorozumívání nazvat i hádkou. Ale měl jsem ho moc rád a moc jsem ho uznával. Ten Kupec se mu vyhýbal, ve všech předcházejících ročnících se nepodařilo Shyloka realizovat.

Až my jsme se tomu nevyhnuli. Pravda je, že to byl pro profesora Nedbala smutný čas. Tehdy mu umřela žena. Ale přinesl režijní knihu, na níž byla patrná ta úporná snaha po dokonalosti. Všechny důrazy v replikách byly podškrtnuté, každý detail poznamenaný. Vše do puntíku. Přitom vyšlo z této inscenace archaické představení, kde prostě došlo k nedorozumění s mladou generací. Když přišla řeč na Kupce benátského, lidé mlčeli a raději začínali o něčem jiném. Nerad bych se jednou v životě dočkal takového rozčarování, zklamání...

Vy jste hrál snad ve všech tehdejších inscenacích Disku.

Bylo šest premiér, já hrál v pěti. Většinou ne moc dobře. Pak přišel režisér Petr Novotný s Majakovského Štění. My studenti jsme ji přijali se zjevným zklamáním, s naprostou nedůvěrou. Pak jsme začali zkoušet. Přicházeli jsme hře na chuť, zjišťovali jsme, že satira začínala fungovat, až jsme byli sami překvapeni. Naše počáteční nedůvěra pramenila z neznalosti věci. Nás to bavilo. Sami jsme nosili nápady. Já hrál Bajana. Taková vocilkovská figura. Moc mě to bavilo.

Já dodnes mám zálibu v dobře napsaných složitých záporných postavách. Rád v nich hledám, co skrývají. Předpremiéra se konala pro důchodce. Seděli jako zařezaní a pak zdvořile zatleskali. Šli jsme do menzy jako zpráskaní a pochybovali jsme o tom, jestli má vůbec cenu se do divadla vracet. Večer obecnost zabralo od první chvíle, přeskočila ta pověstná jiskra mezi hledištěm a jevištěm a byl to zkrátka pro nás absolutně zážitek. Pak jsme s tím představením jeli i na tradiční festival uměleckých škol do Itálie...

Jaký je rozdíl mezi tehdejšími a dnešními pocity?

Tenkrát jsem neměl příliš rád zkoušky. Zato na představení jsem se strašně těšil, jako ostatně my všichni. To bylo něco nového a lákavého. A jestli jsem tehdy i ještě později v prvních angažmá raději hrál než zkoušel, dnes je to přesně naopak.

Představení v Disku se dala spočítat na prstech, v Olomouci se dávalo nejvýš pětadvacet, v Liberci tak třináct repríz. Srovnajte to s tím, když dnes kolegové hrají například Mandarinkový pokoj za tři roky už po dvousté. Já sám, když se jeden titul mockrát opakuje, musím ožiovat chuť tvořit. Hrozí mi nebezpečí rutiny. Mám rád představení, v němž mohu přinést svůj nápad — nebo třeba jen nápadeček — navíc. Mám rád první představení po prázdninách, kdy jsem po jevišti vyhladovělý. Je-li do měsíce pětadvacet představení, rutina skutečně začíná hrozit. Proto mám radši čas, kdy hra teprve vzniká, kdy se na ní pracuje.

Na které hry vzpomínáte nejraději?

Je jich víc. Ale třeba na Vajíčko. Marceau. Dělalí jsme tohle představení s re-

žisérem Horanským — nyní je na Kladně — a je to jeden z nejlepších režisérů, s kterým jsem pracoval. Na Magisovi jsme kutali šest týdnů a byla to práce překrásná. Já byl právě měsíc v Liberci v angažmá, a když mi o téhle roli řekli, sladce jsem se lekl. To potká herce vždycky, když dostane naději na příjemnou práci. Byl to pro mne velký zážitek. S hrou jsme hostovali v Žižkovském divadle a já na ni vlastně dostal své pražské angažmá.

Nebo vzpomínám na roli Tybalta v Olomouci, na dramatizaci Křupanů, kde jsem hrál roli venkovského zamilovaného kluka, který na nic nemá právě šťestí. Tohle představení dělal režisér Fréhár a bylo opravdu požitkem, alespoň pro mne. Nebo teď v Praze role Nesympatického mladého muže v Turgeněvově zdramatizovaném románu Otcové a děti. V Liberci představení Malované na skle, tam jsem hrál Jánošíka. Neměli jsme kde zkoušet, tak jsme se odstěhovali do Domu mládeže. Byla zima, mráz, sněh až lámal větve okolních stromů. Překrásná atmosféra. A hezká práce s režisérem Karlem Třebickým. S ním to byl ještě Gorinův Enšpígl. Víte, co je zajímavé? Většina nejhezčích zážitků byla při hrách, které byly nějakým provizóriem, východiskem z nouze. Ať už dramaturgicky nebo provozními podmínkami.

Váš vztah k televizi?

Je rozporuplný. Z obrazovky rád vzpomínám na hru Ale je ženatý Boh. Zelenkové z cyklu Tak se ptám... Režiroval ji Jiří Adamec a já tam hrál titulní roli ženatého svůdce mladé dívky. Rád hraju v pohádkách. Tady bych se zmínil především o jedné. Jmenuje se Bratři a dělali jsme ji s Ludvíkem Rázou. Text a celý scénář dosahoval až shakespearovských hloubek. Pohádka vypráví o boji dvou bratrů, z nichž se v boji o princeznu — tedy o ženu — stanou nepřátelé. Jde tu o svár rozumu a citu, o zachování věrnosti přísaze... Ve stínu tak kvalitního textu pak ty ostatní opravdu blednou. I když bych snad ještě uvedl detektivku Skandál v Milfordu, Šotolovu Kingkongovu smrt.

Jste častým hostem v rozhlasu.

Rozhlas mám rád. Tam se soustředíte na slovo, které říkáte, vše ostatní jde stranou. Mám rád rozhlas hlavně kvůli poezii, pohádkám. To je překrásná práce. Ale mám i jiné vzpomínky. Například poslední setkání s milovaným Václavem Voskou v Horově Janu houslistovi v Melčově režii. Ve Vrchlického Bratrech hraju nyní Václava, studujeme Tolstého Dopis z Paříže. Měl jsem seriálovou roli v rozhlase. Byl to příběh německého kluka, houslisty, v událostech kolem roku 1933. Orfeus 33 až 45. Autorem byl Jan Vedral, režii měl Jiří Horčíčka. Z pohádek uvedu ženu Andersenův Stín nebo Třináctery hodiny Jamese Thurbera.

Setkal jste se někdy s ochotníky, když už jste sám byl profesionál?

Hned ve svém prvním angažmá v Divadle O. Stibora v Olomouci. Tam je při divadle tradiční amatérské studio, které se zabývá především inscenacemi představení pro děti. Hrají ochotníci, vede je některý člen divadla. Já byl v Olomouci druhý rok, když jsem dostal příležitost režirovat Tomšovského hru Jak se čerti

ženili. V Olomouci jsem pak také na půl úvazku režiroval v rozhlasovém studiu, kde vystupovali ve značné míře i amatéři.

Jaké byly a jsou vaše poznatky?

Vázím si lidi, kteří dělají divadlo jako svůj koníček. Víím, že jsou mezi nimi talenty, které se dokážou uplatnit na profesionální scéně. I v olomouckém studiu byly takové příklady. Ale také jsem poznal, že i mezi ochotníky někdy existují vztahy profesionální řevnivosti. Já jim vždycky záviděl, že právě oni si mohou vybrat, co chtějí hrát, zkoušet tak dlouho, jak je potřebí a nebýt pod tlakem termínů. A proto bych všem radil — stój-li o to vůbec — aby netahali do amatérského divadla profesionální manýry, nectnosti, pikle. Hrajte spolu proto, že se máte rádi a že máte rádi divadlo. Já považuji za chybu, že už přední herci nehrají společně s amatéry některá představení a když, tak jen málo. Doby Štěpánků, Vojtů, Kohoutů, to byly svátky ochotnických dějin. Dnes se vše atomizovalo do rodin a k televizní obrazovce.

A zde je zřejmě i rozpornost vašeho vztahu k televizi?

Ano. Dnes už snad ani nejsou hospody, kde se lidi sejdou a zpívají při harmonice nebo kytáře. Tuhle jsem přišel na pivo a v lokále sedělo asi dvacet chlapů. Mlčeli a civěli na obrazovku. Ani si nepovídali, nepohádali se. Prostě — nic. A to je, myslím, druhá a negativní role televize v našem životě. A s tou nemohu souhlasit.

Skončíme tím, čím jsme začínali: váš vztahem k poezii.

Mám své miláčky, s nimiž sedávám u jednoho stolu. Především Františka Halase, Jaroslava Seiferta, Františka Hrubína. U toho stolu sedí i Hora, ale také Skácel, Mikulášek, Holan. Měl by přisednout i Bábler za nádherné překlady a mohl by mít u sebe dopis od Rilkeho. A na Kainara nesmím zapomenout. Určitě jsem jich řadu vynechal, ať mi to odpustí. Ti živí, i ti, co už mezi námi nejsou.

Kdy vzniká u člověka vztah k poezii?

Je to jako s vážnou hudbou. U někoho v jedenácti, u jiného v padesátce.

A otázka dobrých recitátorů, k nimž dnes vy především patříte?

Zase je to jako s vážnou hudbou. Žádný hudebník nehraje všechno nebo ne stejně rád a dobře. Někdo je na epiku, jiný na lyriku, na seifertovský pravidelný rým nebo na mikuláškovský volný verš, někdo vyhledává Žáčkovu rozvernost, druhý holanovský ponor. Jde o to, aby dramaturgie vyhovovala recitátorovi. To je základ dobrého výsledku. Manžeství s poezií je intimní. Proto mám rád rozhlas. Interpreta nemusí být vidět. Ale jeho hlas musí dát veršům hudebnost, další rovinu, otvírat nové pohledy.

Učíte umělecký přednes na DAMU. Jaký je to pocit?

Zvláštní. Být za katedrou tam, kde jste před časem seděl v lavici. Snažím se vžít do postojů posluchačů, představit si, jak to bylo s námi. Co mě překvapuje, je nízká vzdělanost, nepřipravenost, s níž budoucí herci na školu přicházejí. Neznalost básníků a to i nej přednějších.

(hs)

Výtvarná složka

Vývoj jednotlivých složek divadelní struktury není rovnoměrný. Některé složky mají sklon zaostávat, jsou konzervativnější, jiné rády předbíhají i za cenu, že se dostávají do nápadného rozporu s ostatními. Je v tom jistě díl náhodnosti, ale je v tom i určitá zákonitost. Umění, která jsou závislá na širokém okruhu konzumentů nebo se dokonce před ním přímo, živě produkují, si nemohou dovolit experimentovat tak směle a bezohledně jako umění, která vystačí s užším okruhem zasvěcených.

Umění jevištního výtvarníka je totiž spjato nejen se situací a vývojem divadelního umění, ale též se situací a vývojem umění výtvarných. Tato pozice jevištního výtvarníka byla divadlu od počátku století nejednou ku prospěchu: objevy experimentujícího výtvarnictví provokovaly vývoj umění divadelního zejména tím, že odváděly od hereckého sklonu k imitaci skutečnosti (vzpomeňme jen Adolpha Apii, sovětského konstruktivismu nebo německého Bauhausu).

Optimální možnosti pro uskutečnění svých představ nachází soudobý průbojný výtvarník v podmínkách autorských divadel, která nejen vítají jeho podněty, ale zpětně ho inspirují svými požadavky.

Přes individuální osobitosti a rozdílnosti jednotlivých výtvarníků nové vlny lze najít řadu styčných bodů v jejich uměleckém směřování. V první řadě je to důsledný odklon od iluzivnosti při pojednávání dramatického prostředí. Iluzivní kresba, snažící se kopírovat reálné prostředí kaširovaných kulís s co největší podrobností a přesností, vzala za své s divadelním naturalismem a popisným realismem. V soudobém divadle tento důsledný iluzionismus bývá nahrazován způsobem, který lze sumárně označit jako náznak. Pojem náznak je ovšem dvojdomý: na jedné straně v něm přechází základní iluzionistický princip — snaží se evokovat reálné prostředí několika charakteristickými prvky (namísto pokoje — dveře, okno, stůl, židle apod.); na druhé straně je v něm obsažen princip obrazivý — je to svého druhu metonymie nebo její odrůda synekdocha, pro niž je charakteristické nahrazení celku příznačnou částí (pars pro toto).

Jestliže pro civilistickou variantu iluzivního divadla platí náznak v iluzivním smyslu jakožto „děravá“ reprodukce reality (nekopíruje se celá plocha zobrazovaného předmětu, jenom některé, nejtýpější a nejdůležitější prvky), nové tendence jevištního výtvarnictví, pokud s náznakem pracují, používají fragmentů reality jako záměrných citací, které uspořádávají, restrukturovávají nikoli podle řádu mimoumělecké reality, ale podle umělého řádu hry — reality umělecké, jevištní. Prvotním cílem jevištního řešení není statistická kvaziskutečnost, její náznakový přenos na je-

viště, ale dynamická jevištní akce: vytvoření prostoru pro hru.

Takový obecný výměr připouští celou řadu možností: od abstraktního řešení, které buduje hlavně prostorové podmínky hry, přes různé jevištní konstrukce, které hercům slouží jako stroje na hraní, až po metaforicky koncipované jevištní koláže s vyšší měrou konkrétnosti.

Abstraktní řešení jevištního prostoru, k jakému tíhne ve svých návrzích např. Albert Pražák, charakterizuje pouze v obecných pojmech — rozlehlosti, šířky, hloubky, výšky, vertikály a horizontály, členění a stupňování, ale tyto prostorové vztahy získávají jistou konkrétnost barvou, materiálem a zejména pak jevištním osvětlením, přinášejícím další významové variace (Vladimír Jindra hovoří dokonce o „světelném a akustickém prostoru“). Jevištní konstrukce připouští celou řadu konkretizujících možností s proměnlivými prostorovými vztahy. Jan Konečný vytváří pro Ha-divadlo na jedné straně poměrně abstraktní, kovově chladný čtyřboký jehlan pro Ztráty a nálezy, sloužící jako odpalovací rampa lidských vzletů i pádů; na druhé straně jeho konstrukce pro Pouť k milosrdným velmi sugestivně postihuje stejně uzemňující prostředí kočovné divadelní společnosti jako puklou chrámovou klenbu, symbolizující marný pokus o životní vzestup.

Melenovy konstrukce pro Studio Ypsilon konkretizují strukturou i materiálem, v případě Krokodýla etc. dokonce výtvarník inklinuje k jisté funkční parodistické iluzivnosti, ovšem s příznačným symbolizujícím posunem od živého krokodýla k muzeální rekonstrukci pravěkého ještěra, v němž lze adekvátně situovat fantastní příběh pohlceného ruského úředníka v obecnější než pouze fyziologické rovině.

Malinovy jevištní koláže konkretizují přímými citacemi naturalních fragmentů reality (Malinovy oblíbené „živé“ stromy), které však nejsou spojovány podle věčné logiky reálných vztahů, ale podle obrazivé, metaforické logiky jevištní fantazie.

Mladá vlna české a slovenské scénografie si vysloužila pojmenování „akční scénografie“. Přívlastek „akční“ je výstižným, pokud jím nechápe-me, že scéna sama je aktivní (to čí-ní spíše mechanizovaná kinetická scéna největších a nejbohatších divadel), ale že scéna umožňuje a provokuje hereckou aktivitu.

V inscenaci Robina zbojníka V+W (Divadlo E. F. Buriana, režie: Rudolf Vedral) dal výtvarník Miloš Kališ hercům k dispozici roli papíru. S počátkem vlastního příběhu ji trojice Puků-sluzebníků scény zavěsí jako prázdnou bílou stěnu, která se postupně dotváří hrou: herci si v ní vyřezávají vchody, Pukové na ni píšou a kreslí, aby vyznačili místo a dobu děje. V závěru příběhu se ruší po-

hádkový, uměle vytvořený svět — herci trhají popsanou papírovou stěnu, likviduje se prostor hry a obnažuje se výchozí prostor jeviště. Příklad názorně ukazuje, že zdařilá akční scéna neznámá jenom technické řešení, ale vyjadřuje i ideový plán inscenace.

Pro akční scénografii je příznačné prolínání jednotlivých výtvarných elementů, mezi ně je třeba zahrnout nejen scénu a kostýmy, všechny scénické předměty a rekvizity, masky a figuriny, ale i vizuální stránku scénického aranžmá, hereckého zjevu a projevu. Hranice mezi těmito elementy se často smazává: herecké seskupení může ustrnout ve výtvarný živý obraz, kostým nebo jeho část může dočasně plnit funkci náznakové scény, součástí scény (např. závěs) může nahradit kostým apod. Nejdůležitějším elementem se stávají scénické předměty a rekvizity, které mají jako prostředky hereckého jednání potenciálně největší dynamický náboj.

Rozmanitě používání základních předmětů, poukazujících k základním lidským potřebám a činnostem (židle, stoly, pytle, bedny, necky, žebříky, lana atd., atd.), má svou bohatou tradici, ukazující zejména ke zdrojům chudého, lidového divadla. Z necek, v nichž se pralo špinavé prádlo, se obrácením stává stůl, za nímž se hoduje a kuje zrada, aby se opětovným obrácením změnil v rakev, v níž se odnáší oběť (ypsilonský Ubu). Takové metamorfózy jsou nejen nápaditým trikem, podporujícím rozvoj herecké fantazie, ale umožňují vytvářet překvapivé a objevně významové spoje.

Akční pojetí scénografie nutně vedlo k aktivní práci s divadelním prostorem. Konvenční kukátkový prostor stále více a stále častěji brání těsnému kontaktu a účinné komunikaci mezi hercem a divákem nebo nedovoluje optimální prostorové řešení divadelní podívané. Stále se hledají nové způsoby, jak jeho ustrnulost a jednosměrnost narušovat (příchody a odchody herců z hlediště a do hlediště, přenesení některých akcí mezi diváky).

Takové pokusy provádějí nejen divadla, pracující v sálech bez pevného jeviště (Divadlo na provázku, Ha-divadlo) nebo s manipulovatelným hledištěm (Studio Ypsilon). I mnohá divadla s vybaveným „kukátkem“ hledají vedlejší provozovny, aby si vyzkoušela odlišné, nekonvenční nazírání podmínek. Jaroslav Malina rozvinul takovou aktivitu v sále Plastimatu v době, kdy mateřská scéna libereckého Divadla F. X. Šaldy byla v rekonstrukci. V tomto směru pokračoval i jinde, naposledy v Krobotově inscenaci Greenových Cest s tetičkou, kterou Realistické divadlo provozuje v sále závodního klubu ROH Tatra Smíchov: charakter bludného putování je navozen spojením pódiového jeviště s můstkem, který prochází středem sálu, takže se pohyblivým elementem stává nejen putující herec, ale i sledující ho divák.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Průvodce po Ejzenštejnovském programu výchovy režisérů

Požadavek Klubu režisérů SČDO, abych pro Amatérskou scénu připravil jakési komentované znovuzveřejnění Učebního programu režisérské teorie a praxe S. M. Ejzenštejna se mi zdál poněkud přemrštěný, protože každý, kdo by projevils skutečně hluboký zájem o divadlo, by si jistě tento text vyhledal v časopise Divadlo z roku 1961, kde v čísle 6 vyšel v překladu Naděždy Schulzové a vůbec by nepotřeboval moje komentáře.

Později jsem si uvědomil, že ne každý má přístup k tomuto dnes již archivnímu časopisu. Zvláště pak ti z řad amatérských divadelníků, kteří nemají možnost častého a snadného přístupu do větších a specializovaných knihoven v centrech, jež navíc takových časopisů k domácímu studiu těžko zapůjčí.

Jako zaměstnanec konstrukce počítačích strojů v brněnském Zbrojovce jsem měl to štěstí, že knihovna ZK ROH tohoto podniku byla zásluhou zaměstnanců už od dob II. světové války skutečně kvalitně budována a její zásoby skrývaly ledacos, co se divadla přímo týkalo. Tak jsem narazil na knihy K. S. Stanislavského, které se staly mým prvním „učebním plánem“. S takovým vybavením jsem vyrazil na ohlášený konkurs vznikajícího divadla STOP (Sem Tam O Něco Půjde), který právě na přírodovědecké fakultě UJEP zakládali brři. Kratochvílové a jejich kamarádi. Cestou jsem sebral odhozenou cihlu, kterou jsem jim hodlal věnovat jako základní kámen divadla STOP. Snad právě pro tuto cihlu mě přijali jako režiséra a společně se nám podařilo uvést jako prvním v Československu Mrozkovu aktovku Karel, uveřejněnou ve Světové literatuře. Co se dělo s divadlem STOP dále nevím.

Samotná škola měla svůj velice kvalitní učební plán oboru režie sestavený především hlavními pedagogy oboru, režisérem E. Sokolovským a dramaturgem dr. Bořivojem Srbou, ale protože jsem byl notorickým hltáčem psaného slova (dodnes mi zní v uších slova mých rodičů, když jsem polehával s knížkami i ve chvílích, kdy v šestičlenné rodině bylo práce nad hlavu: „Otto, zasa nič nerobíš!“), musel jsem zcela zákonitě narazit na časopis Divadlo a v něm zveřejněný učební program režisérské teorie a praxe S. M. Ejzenštejna. V předmluvě bylo několik řádků, dnes bychom řekli sloganů, které slibovaly mnohé:

„Ejzenštejnova učební osnova může přinést mnoho podnětů: zejména svým důrazem na takovou uměleckou výuku a výchovu, která chápe umění v jeho jednotě se životem. Ejzenštejnův kurs vede totiž posluchače od pochopení základních prvků umělecké orientace v životní skutečnosti až k výkladu nejsložitějších aspektů režijní „techniky“ tak, aby na každém stupni výuky toto osvojování režijního „umění“ tak znamenalo konkrétní osvojování současné životní, společenské praxe. Tato jednotu má v Ejzenštejnových osnovách i své další stránky: jako neoddelující umění od současné společenské praxe, výuka od praktické účasti v životě, je v nich spojeno i hledisko etické s estetickým, teoretické s konkrétně praktickým, „umělecké“ s „výrobním“. A

nejnáročnější teoretické hledisko je tu se zdánlivě nejpraktičtějším spojeno nejen mechanicky, ukazuje se, jak jedno z druhého naprosto dialekticky vyplývá, je jím určeno. V tomto smyslu má Ejzenštejnův kurs všechny znaky té koncepce umění, kterou u nás obvykle označujeme za avantgardní; vyznačovala se jí tvorba zakladatelů socialistického umění, k jehož zralému rozvoji potřebujeme takové umělce, pro které jsou život od umění a nekonkrétnější praxe od „nejvyšší“ teorie neoddelitelné – a to právě z toho důvodu, že umění je pro nás nástrojem uvědomělé, denně prakticky uskutečňované proměny světa.“

Četl jsem si tyto řádky pořád dokola, v hlavě mně vířila „koncepte, kterou u nás obvykle označujeme za avantgardní“, a kdo by nechtěl být avantgardní? „denně prakticky uskutečňovaná proměna světa“, a kdo by jej nechtěl změnit k lepšímu? „nej-složitější aspekty režijní techniky“ a kdo by nebyl zvědavý na ty největší tajnosti a rafinovanosti režijního umění? a vůbec mi nevdalo, že šlo podle nadpisu o metody výuky filmové režie. Prostě jsem se zbláznil a objevil tak svůj „třetí“ učební plán. Rozhodl jsem se jej realizovat stůj co stůj.

Dnes mne tyto vzpomínky přivedly k uvědomění si, co takový znovuvveřejněný učební program může znamenat; zvláště nyní, kdy různé kursy a školení jsou s to nabídkovat divadlu propadlým nadšencům, že za pár dní zvládnou celý vesmír znalostí a dovedností.

Je jenom samozřejmé, že pro toho, kdo si uvědomuje nikdy nekončící samovzdělávání režiséra, je tento učební plán pouze dalším krokem v jeho nekonečném úsilí. Pro toho, kdo hledá vůbec nějakou orientaci, může Ejzenštejnův program znamenat právě možnost této orientace. Pro starší a zkušenější borce, kteří už zažili všelijaké ty školení a „systémy“, může být učební plán S. M. Ejzenštejna jakýmsi srovnáním, měřítkem jejich vlastních zkušeností, který jim může odhalit mezery a pobídnout je k jejich zacelení.

Každopádně je však svědectvím o myšlenkovém světě člověka, který bývá zván Leonardem XX. století, člověka, jehož dílo dodnes není doceněno. U nás, kromě jedné knížky, několika filmů a mnoha přihlášení se k jeho dílu, prakticky neznámo. Přičemž je nutno podotknout, jak jsem se dozvěděl od odborníků spravujících odkaz S. M. Ejzenštejna přímo v Moskvě, v Sovětském svazu byly vydány jeho čtyřdílné Sebrané spisy (asi 500 stránek na každý díl), ale jeho skutečný odkaz by představovalo dílo čítající takových svazků 20!

O METODĚ VÝUKY PŘEDMĚTŮ REŽIE ZÁKLADNÍ TEZE

Základem studia mnohostranných oblastí, z jejichž znalostí se skládá specifika režisérského mistrovství, je Leninova myšlenka: „Od spoluexistence ke kauzalitě a od jedné formy vztahu a vzájemné souvislosti k formě jiné, hlubší, obecnější...“

To je jediná cesta, která umožňuje zvládnout všechna různotvárná a na první po-

hled samostatná témata a odvětví, která patří k vlastnímu režisérskému oboru. Zároveň v metodice studia všech etap režisérských znalostí je nezbytně zachováván princip, podle něhož se stále „... opakuji na vyšším stupni známé rysy a vlastnosti etc. stupně nižšího...“. Proto se oblasti, odvětví i témata režisérského oboru zkoumají jako etapy jednoho společného procesu vývoje ke složitosti. Jejich specifičnost se zkoumá v nezvratné následnosti s kvalitativním skokem mezi jednotlivými oblastmi i druhy. Proto se každé jednotlivé odvětví i jednotlivé téma uvnitř těchto oblastí vykládá tak, aby se jejich znaky i rysy rozeznávaly jako kvalitativní druhy a projevy stejných zákonitostí, vztahujících se k dané oblasti jako celku. (Např.: režijní plán-gesto-intonace atd.) V nové etapě vývoje forem a odrůd se každý znak zkoumá jako přerůstání specifičnosti předcházejícího stadia a všech jeho rysů v novou kvalitu. V této vzájemné souvislosti následného vývoje se zkoumají jak celé oblasti, tak i jednotlivé prvky uvnitř každé z nich. (Divadlo a film. Výrazový projev v pohybu a projev objektivizovaný v díle. Režijní plán a mimika. Opakující se vzájemné vztahy – ve spojení montáže a záběru atd.)

Jedině takový postup od nejnázornějších a nejjednodušších forem a projevů – s přihlednutím k jejich vývoji a složitosti tak, jak se blížíme k oblastem se složitějším vývojem – zaručuje vědomou orientaci v nejsložitějších problémech režisérského vzdělání a mistrovství. Jen takový postup zaručí jednotné teoretické zvládnutí všech nejsložitějších jevů režisérského předmětu a zároveň umožní beze zbytku charakterizovat specifikou každého úseku.

Jedině tak dokážeme krok za krokem kriticky zvládnout kulturu a posunout ji dál.

„... kritika má spočívat v tom, srovnávat a konfrontovat daný fakt nikoliv s ideou, nýbrž s druhým faktem, pro ni je důležité jen to, aby obě fakta byla co nej přesněji prozkoumána a byla navzájem různými vývojovými momenty, přičemž je zvláště nezbytné, aby byl stejně přesně prozkoumán celý sled určitých řádů, jejich posloupnost a spojitost mezi různými stupni vývoje“ (všechny citace Leninskij sborník, sv. IX., str. 258 a Vybrané spisy 1. str. 102).

Uplatňuje-li se to důsledně ve všech oblastech režisérské činnosti, pak se ani sama tato činnost ve vztahu k ostatním příbuzným oblastem a k nejvyšší formě tvorby, praktickému přetvoření skutečnosti, nezkoumá izolovaně: v každé etapě je nezbytné odbočit do odpovídajících fází jiných odvětví tvůrčí aktivity a zkoumat tytéž prvky a zákonitosti v ostatních sférách a oblastech.

To znamená, že se předmět režie na každé etapě výkladu organicky dotýká a plánovitě vzrůstá do sousedních disciplín, kde se každé odvětví pak už hlouběji studuje pod vedením odborníků. Tím se podtrhuje vzájemné spojení všech fakultních disciplín jako celku a likviduje chaotické studium disciplín, které mezi sebou nemají žádný vztah.

PETER SCHERHAUFER

Barokní teatrálnost Maxe Reinhardta

Činnost nejvýznamnějšího režiséra německého divadla první poloviny 20. stol. dodnes překvapuje neobyčejnou bohatostí a mnohostranností. Nevytvořil žádnou teoretickou koncepci nebo herecký systém, které by byly určeny budoucnosti, ale byl to divadelník přítomnosti a okamžiku. Přijímal podněty a vlivy odevšad, a proto mu dnes někteří historici divadla vytýkají eklektičnost. Ale je trochu paradoxní, jestliže si připomínáme jen vynálezce jevištní točny nebo autora teoretické knihy o aktivizaci diváka a zrušení rampy, zatímco poněkud přehlízíme ty, kteří točnu nebo aktivizaci diváka vyzkoušeli a prosadili v divadelní praxi. Reinhardt nebyl vynálezce, ale divadelník plný nápadů, fantazie, kterou dokázal a měl možnost uskutečnit díky svému podnikatelskému duchu. Prověřoval Appiovy nebo Craigovy ideje moderní divadelní režie a svým nezkrotným divadelním temperamentem zkoumal další možnosti této umělecké profese. Byl nejen režisérem desítek inscenací, ale i režisérem — pořadatelem slavností a festivalů, režisérem — pedagogem vynikajících hereckých osobností a režisérem — podnikatelem, jehož slavný divadelní „konzernlandschaft“ byl plodem kapitalistické společnosti, které se přizpůsobil a která s příchodem fašismu znamenala i konec jeho celoživotního díla.

K IMPRESIONISTICKÝM REŽIÍM KLASIKŮ

Max Reinhardt (Max Goldmann) se narodil 9. září 1873 v Badenu u Vídně jako syn obchodníka. Stal se učněm v bance, ale od svých 17 let začal hrát v dvorském divadle v Matzleindorfu a divadlu zcela propadl. Prošel výukou herectví v soukromé škole a poté nastoupil na své první angažmá do Nového lidového divadla v Rudolfsheimu. Tady ho viděl hrát i O. Brahm, rozpoznal jeho talent a v r. 1894 Reinhardta angažoval do berlínského Deutsches Theateru.

Ve svých 21 letech se ocitl v souboru, kde působili přední němečtí herci a kde

Brahm prosazoval v té době moderní naturalistickou poetiku divadla. V tvrdé konkurenci se postupně stal známým a často zaměstnávaným hercem, ale přesto mu to nestačilo. Působil v Literárním akademickém kroužku a stal se spoluzakladatelem kabaretu Schall und Rauch, kde se formovala protinaturalistická opozice, o níž jsme se už zmínili v minulém článku.

V srpnu 1902 se z kabaretu Schall und Rauch stalo Malé divadlo, v jehož čele stál Reinhardt, který mezitím opustil Brahma a Deutsches Theater. Tady začala jeho bohatá historie divadelního režiséra i podnikatele.

Pro počáteční fázi Malého divadla měly větší význam režie Reinhardtova kolegy z Deutsches theateru Richarda Vallentina (1874—1908) — F. Wedekind: Duch země (Lulu), Komorní zpěvák a především slavná inscenace Na dně M. Gorkého, která měla víc než 500 repríz. Vallentinovi se tu podařilo překonat popisný naturalismus pomocí zhuštěné dramatické atmosféry, působící na diváky až mysticky a jako symbol sociální nepravdy. Časem však došlo ke sporu mezi Reinhardtem a Vallentinem, který odešel do Vídně a pak založil Hebbelovo divadlo v Berlíně.

Úspěchy u diváků i kritiků dovolily Reinhardtovi, aby si v r. 1903 přibral k Malému divadlu další a větší — Nové divadlo Am Schiffbauerdamm — kde se uvedl poprvé jako režisér Maeterlinckovou hrou Pélleas a Mélisanda a úspěšnou Elektrou Hugo von Hofmansthal, programovým neoromantickým dramatem, zobrazujícím psychologii ženy, kterou nenávidí dohání až k šílenství. Příznačné bylo, že už zde posílil Reinhardt pohybovou stránku hereckých výkonů — nový objev divadla, G. Eysoltová, hrála Elektru jako dravé zvíře — a bohatě využíval světla k vytvoření symbolistického ladění.

Reinhardt vstupoval svými režiiemi stále více do povědomí divadelní veřejnos-

ti, a je proto logické, že po odchodu Brahma a P. Lindaua z Deutsches Theateru, se postavil do čela tohoto divadla v r. 1905. A co je příznačné, rok nato si divadlo kupuje.

Předtím se tu už objevila jedna z jeho nejslavnějších inscenací — Shakespeareův Sen noci svatojánské (1905). Využil v ní přírodních motivů k dramatizaci vztahů mezi postavami a les se stal doslova symbolem lásky. Imitací lesa a světly vytvářel v celé hloubce jeviště iluzivní impresionistickou atmosféru se stále měnícím se rytmem. Na skleněném a zespu prosvětleném jezeře, ozářeném měsícem, tančili elfové a milenci klopýtali přes stromy, které ožívaly. Rychlé střídání scén vyřešil režisér použitím točny, což byla v té době novinka. „Během svatební noci Titánie se jeviště i s postavami začalo otáčet — jevištní novátorství se dočkalo první revoluce.

Zájem o inscenace Reinhardta stoupá a s ním se dále rozšiřuje jeho „divadelní koncert“, který byl provozně řízen jeho bratrem Edmundem Reinhardtem, postavou, která dlouho stála v pozadí jeho divadelních úspěchů. V r. 1906 si otevřel Reinhardt tzv. Komorní hry (Kammerspiele), sousedící s Deutsches Theater. Divadlo bylo pro 200 diváků a bez rampy, jeviště a hlediště spojovaly jen schody, využívané k nástupům herců. První inscenací byla Strašidla H. Ibsena s nadreálnou scénou E. Muncha: když v závěru běží zoufalá paní Alvingová za synem, začaly šplhat po stěnách obrovské stíny, připomínající demony.

Ze současných dramatiků uvedl Reinhardt v té době hry G. B. Shawa, M. Maeterlincka, F. Wedekinda, A. Strindberga, H. Hofmansthal a později i expresionisty. Ovšem těžiště jeho tvorby bylo v klasice a především v neustále obnovovaných inscenacích Shakespeareových her. Hrál je v různých divadlech, v různých prostorách a s různými herci. Např. Sen noci svatojánské uvedl také na „reliéfní scéně“ v mnichovském Uměleckém divadle (1909), ve Velkém činoherním divadle (1921), ve Vídni (1925), na festivalu v Salzburku (1927), s italskými herci ve Florencii (1933), anglicky v Oxfordu a dalších městech. Stejným způsobem uváděl Hamleta, Kupce benátského a z jiných klasiků Goethova Fausta, Molièrova Zdravého nemocného nebo Dantonovu smrt G. Büchnera.

Byly to modernistické inscenace, zbažené naturalistických detailů a zaměřené na vyjadřování obecně lidských problémů a vztahů. V Kupci benátském (1905 v Deutsches Theateru) použil Reinhardt opět točny s oproštěnou dekorací, v Zimní pohádce (1906 v Deutsches Theateru) barevné závěsy, stylizované dekorace a množství světelných odstínů k vyjádření impresionistické nálady. Scénérie Krále Leara (1908 v Deutsches Theateru) posunovala hru užitím závěsů, nízkých prospektů a základních rekvizit mimo konkrétní čas a prostor. Jsou tu patrné inspirace experimenty A. Appia a G. Craiga.

Přítom Reinhardt netvořil divadlo anti-iluzivní, ale naopak, všude zdůrazňoval iluzivnost obrazů, které ovšem neměly



Oidipus v cirkuse Schumann (v titulní roli P. Wegenera)

nic společného s věrnou kopií života, ale materializovaly umělý fantazijní svět Shakespeara nebo Goetha. Divák byl vtahován do umělých fikcí: „Komponuje svoji režii na jednu základní tóninu, kterou ve zvolené hře studiem vystihl a které podrobuje pak celek i všechny jednotlivé scény, utuživ pevnou rukou ve hře herců i v dekoraci jednotnou náladu. Herci, rekvizity, světlo, perspektiva, prospekty i kulisy stávají se v jeho rukou jen poddajným výtvarným prostředkem, z něhož směle, energicky formuje svůj světlý umělecký sen, jak se mu v duši vynořil z prostudované hry.“ Jsou to poznámky našeho V. Tilleho k inscenaci Shakespeareova Večera tříkrálového (1907 v Deutsches Theatru).

Vrcholem Reinhardtovy režijní práce před 1. světovou válkou se staly inscenace Hamleta. První uvedl v r. 1909 na „reliefní scéně“ v Mnichově s dekoracemi F. Erlera a s A. Moissim, který představoval Hamleta jako nedospělého a vzpurného chlapce. O rok později přenesl inscenaci na otáčivé jeviště do Deutsches Theatru a v r. 1913 uvedl tragédii v tomto divadle znovu, tentokrát s A. Bassermannem a v oprostěné náznakové dekoraci. Přitom zrušil rampu, orchestr i první řady hlediště a vysunul akci k divákům. „Nikdy neměl výstup herců silnější platnost než zde, kde nám doslova jde na tělo. Nikdy nevyzařovalo z mohutného závěru podobné zánícení. Naprosto zde nedocházelo k nějakému porušení iluze...“, napsal S. Jacobsohn.

Oprostění scény a postupné vysunování herecké akce k divákům, které se objevovalo i v dalších inscenacích, už předznamenává další umělecký vývoj Reinhardta.

DAVOVÉ DIVADLO

V září 1910 se konalo představení Hofmansthalova Krále Oidipa v mnichovské výstavní hale, v říjnu ve vídeňském cirkuse Renz a v listopadu v berlínském cirkuse Schumann. Následovalo turné s tímto představením po Rusku, do Stockholmu a Londýna. V následujícím roce uvedl Reinhardt v cirkuse Schumann moralitu Jedermann a v londýnské Olympia Hall Mirákulum C. Vollmoellera. A konečně veškeré toto úsilí o davové či arénové divadlo vrcholil přestavbou cirkusu Schumann a otevřením Velkého činoherního divadla (Grosses Schauspielhaus) v říjnu 1919.

Reinhardt zde navazoval na tradici antického a středověkého divadla, na ideje R. Wagnera, G. Fuchse a dobové pokusy o lidové divadlo, které se rozvinuly v celé Evropě (např. ve Francii R. Rollandem nebo F. Gémierem).

Vystupovaly tu mnohačlenné chóry a vytvářely monumentální dojem, likvidovala se rampa a herci se často ocitali přímo mezi diváky nebo diváci byli považováni za účastníky společné akce. Např. Oidipus vystupoval na schodech, vedoucích přímo k řadám diváků a v nejslavnější inscenaci Mirákula v Londýně byla hala pro 10 000 diváků upravena podle scénického návrhu E. Sterna jako gotická katedrála, kam přicházeli diváci na bohoslužbu: „Zvony svolávají křes-

ťanstvo k pobožnosti a k modlitbě do přítmí dómu, v jehož středu trůní zázračný obraz Madony s dítětem. Modlí se jeptišky kráčeji do dómu... a dovnitř proudí lid a duchovenstvo. Smrtelně nemocní a zmrazení vrávorají, klopytají, plazí se k obrazu boží matky a modlí se za uzdravení. Tu se zvedne náhle jeden z ochrnutých; zázračný obraz ho uzdravil. Výkřik z tisíců hrdel prořízne chrámové ticho. Řady přihlížejících poprvé vydechnou.“ Tak popisuje představení H. Braulich a dodává: „K totální iluzi prožitě skutečnosti chybělo jen to, aby diváci, podobně jako představitelé, byli oblečení ve středověkých oděvech.“

Reinhardt zde pracoval s 2 000 herci a do popředí musela zcela pochopitelně vystoupit rytmicko-pantomimická stránka projevu, vyvolávající silný vizuální dojem, podkreslený hudbou.

Od listopadu 1913 do května 1914 se Reinhardt vrátil k normálnímu činohernímu divadlu a předvedl v Deutsches Theater shakespeareovský cyklus (9 her). Pokračoval zde úspěšně v inscenacích klasiků — uvedl také trilogii o Valdestejnovi F. Schillera — a některé inscenace, např. Macbeth, kde E. Stern využil Craigových posuvných panelů, se blížily k expresionistickému stylu.

Za války dramaturgické oddělení divadla založilo volné sdružení Mladé Německo, které mělo svůj časopis a které se zaměřilo na uvádění mladých expresionistických dramatiků. Reinhardt sám pak od r. 1917 uvedl několik významných her — Žebrák R. Sorgeho, Námořní bitvu R. Goeringa, Syna W. Hasenclevera nebo Korále G. Kaisera.

Jeho hlavní zájem i naděje se však stále soustřeďovaly na davové divadlo a vrcholem této snahy bylo otevření Velkého činoherního divadla Aischylovou Oresteíou v listopadu 1919. Divadlo vybudovala akciová společnost Německé národní divadlo podle projektu arch. H. Poelziga z bývalého cirkusu Schumann. Reinhardt tím získal budovu pro 3 500 diváků, vybavenou nejmodernější technikou. Amfiteatrální hlediště s půlkruhovou orchestrou bylo od jeviště odděleno schody a posuvnými stěnami bez rampy. Divák byl vtažen do jiného světa už přílehlými prostorami a do hlediště vcházeli nízkými podchody jako do jeskyně — nad hledištěm visely stovky svítících krápníků a nad nimi kopule umělého hořního nebe, plného hvězd. Také v pozadí 30 m širokého a 22 m hlubokého jeviště byl kruhový horizont a na něm nejznámější souhvězdí. Po stranách pohyblivá schodiště a uprostřed velká točna. Byl tu i vynikající světelný park, dovolující vytvářet až zázračné iluze (na horizontu se vykreslovaly pohyblivé sraky atd.). Reinhardt byl vždycky nadšen moderní technikou a dokonce chtěl pomocí těchto „mašin-teatrů“ konkurovat filmu!

Naděje, které vkládal do tohoto divadla, se ovšem Reinhardtovi zdaleka nesplnily. Vzniklo tu sice zpočátku několik významných inscenací, zvláště nové nastudování Hamleta bez dekorací, v orchestře mezi diváky a v téměř současných kostýmech, nebo Danton R. Rollan-

da, v němž pojal celé divadlo jako soudní tribunál, kdy i mezi diváky rozmístil 100 herců, ale jeho další plány s tímto divadlem ztroskotaly. Brzo se tu objevily revue a hudební komedie a Reinhardt odevzdal divadlo novým nájemníkům.

NÁVRAT DO RAKOUSKA: FESTIVALY A VÍDEŇ

V říjnu 1920 se Reinhardt pojednou vzdal všech svých berlínských divadel a stěhuje se do Salzburgu a Vídně. Záčíná třetí dějství jeho režijní tvorby, soustředěné na divadlo jako formu slavnosti.

Idea divadelních festivalů měla v Německu tradici, snažili se ji uskutečnit romantici a podařilo se to R. Wagnerovi v Bayreuthu. Reinhardt pomýšlel na festival už v r. 1906, ale teprve v r. 1917 vznikla na popud H. Bahrena Salzburžská společnost pro festivalové divadlo, jejímiž členy byli vedle Reinhardta R. Straus, Hofmansthal aj. Tradice starého města, stará architektura, výhodná poloha ve střední Evropě, to vše je motivovalo k tomu, aby se tu pod patronátem Mozarta poskytla divadlu atmosféra svátku a neopakovatelnosti. Pro Reinhardta to byl také návrat ke kořenům divadla: „jako umělec věřím, že tato cesta k pramenům, návrat k jednoduchým, lidovým formám náboženského divadla může přinést něco neopakovatelného, co ospravedlní pojem divadelní slavnosti.“

V srpnu 1920 byly zahájeny Salzburžské divadelní slavnosti moralitou Jedermann Hugo von Hofmansthal. Hrál se před kostelem, na prostém pódiu z prken. Pak následovala inscenace Calderonova Velikého divadla světa v kostele a Reinhardt zde postupně přenášel berlínské inscenace. Inscenoval i Mozartovy opery.

Mezitím arch. Poelzig vypracoval plán festivalového divadla pro 2 000 diváků, opery a komorního divadla. Pro případ špatného počasí se hrálo v jízdně. Některá představení se hrála i na zámku Leopoldskron, který si Reinhardt koupil a kde v jízdně postavil Faustovo městečko pro Goethova Fausta (1933). V zámku uvedl Molièrova Zdravého nemocného s M. Pallenbergem v hlavní roli, který vítal diváky už při vstupu a svěřoval se jim se svými potížemi. Divadelní nápady i touha po hravosti a přímém styku herce s divákem neměly hranic. Jednou řekl a vystihuje to i jeho hlavní ideově umělecké záměry: „Co jsem u divadla, pronásledovala mne a řídila určitá myšlenka — dostat k sobě herce a diváky, co nejbliže k sobě.“

Rakušané chtěli, aby se stal ředitelem vídeňského Burgtheatru, ale když z plánu sešlo, koupil si Reinhardt v r. 1923 Divadlo v Josefstadtu, kde režíroval 13 let až po odchod do emigrace. Tady vrcholilo jeho divadlo, založené na souhře vynikajících hereckých osobností v klasických (např. Král Lear v r. 1925) i současných hrách (uvedl také Periférii F. Langra).

Když získal v r. 1929 zámecké divadlo v Schönbrunnu, založil zde hereckou a režijní školu. Při výchově vycházel ze dvou principů: z rozvíjení dětské radosti ze hry a z potřeby odhalit hercovu osob-

nost. Uměl herce objevovat, obsadit a dostat z něj v tvůrčí atmosféře vše, co od něj žádal. Herec měl za úkol pronikat dovnitř postavy, která měla žít na jevišti nepřetržitým životem. Veliký důraz přitom kladl na dokonalé zvládnutí techniky, která by herci umožňovala snadno získávat jevištní „druhou přirozenost“. Reinhardtův herec měl být dispozičním v ovládnutí těla a hlasu a k tomu procházel hudební, rytmicko taneční, sportovní, pěveckou a dokonce i akrobatickou výchovou.

DIVADELNÍ PODNIKATEL BEZ DIVADLA

Kolem r. 1929 soustřeďoval Reinhardtův „koncern“ 8 divadel a salzburský festival! Takový rozptýl musel být i pro něj a pro jeho herce neobyčejně náročný a vyčerpávající. Navíc Reinhardt od 20. let stále častěji vystupuje i v zahraničí, především v USA.

Po smrti bratra Edmunda a po nástupu fašistů k moci nastává konec divadelního podnikání světznámého režiséra. V r. 1932 odevzdal berlínská divadla (vrátil se do Berlína v r. 1929) K. H. Martinovi a R. Beerovi, a když fašisté začali likvidovat židy, odešel v r. 1937 do emigrace. V Americe se snažil navázat na to, co dělal v Evropě a pokusil se i o filmovou režii (v r. 1935 zfilmoval Sen noci svatojánské). V Hollywoodu založil hereckou školu a v Kalifornii se pokusil o festivalové divadlo. Ale Amerika byla k jeho umění lhostejná, vládla tu komerce a odlišný způsob divadelního podnikání. Na Reinhardta dopadnou finanční potíže a především stáří, které vedlo k rezignaci starého klauna: „Já? Mohl bych se jen smát. Ale mé bránci se už nechce. Už v Evropě jsem všechno, co ušetřil můj bratr, proměnil v krásné věci. Bylo to nepraktické, ale nádherné. Není mi toho líto. Krásné věci vem čert v letech hajlování... Zbytek je mlčení.“ 31. října 1943 zemřel.

Patřil ještě k staré modernistické gardě, která uměla být prostředníkem mezi skutečností a snem. Žil a přizpůsobil se buržoazní společnosti, která se ráda bavila a s potěšením přijímala jeho barokní univerzalistickou teatrálnost, s níž by rád učinil divadlem celý život, ale která nakonec vyprodukovala i divadlo fašistických pochodů, parád a inscenovaných procesů. V tom byla jeho tragédie osobní i umělecká. Tvořil divadlo iluzí a snů, které další generace, vychovaná jeho uměním, ale citlivější na společensko politickou realitu doby, musela zákonitě projít divadlem politickým a „divadlem vědeckého století“ E. Piscatora a B. Brechta.

JAN HYVNAR

Nepožádáš o manželku

Hra Nepožádáš o manželku bližního svého prof. Jana Havláka z Haviřova, který letos oslavil své sedmdesátiny, patří k nejúspěšnějším hrám repertoáru petřvaldských ochotníků, kteří ji pod vedením autora nastudovali pro loňský XIX. petřvaldský divadelní podzim. A v první jarní den, kdy autor hry prof. Jan Havlásek oslavoval sedmdesátiny, vystupovali s ní petřvaldští ochotníci již podeváté, a to v Horních Datyních, integrované obci města Vratimova.

Sál společenského domu v Horních Datyních byl do posledního místečka zaplněn. Přišli nejen starší milovníci ochotnického divadla, ale i ti mladší, kteří s výkonem herců z Petřvaldu ZK ROH Julius Fučík závodů 1—4 byli velmi spokojeni. Líbil se jim výkon Ivana Leible, který vystupoval v úloze Honzy Plachého, předsedy JZD, stejně tak talentované Lenky Michalovské, která začínala již v dětském ochotnickém souboru v Petřvaldě. „Ochotnické divadlo se mi líbí“ — říká Lenka Michalová — „člověk tu zažije mnoho zajímavých příhod.“ Totéž nám řekla Lenka Blažková, která s petřvaldskými ochotníky vystupuje první

rok, a to v roli Honzovy tety. — „Jsem učitelka mateřské školy“ — říká — „ale pro divadlo si najdu vždycky čas.“

A takových obětavých ochotníků má divadelní soubor ZK ROH J. Fučík celou řadu. Je to například dlouholetý ochotnický herec Josef Vyšenka, který byl u zrodu souboru a letos oslaví dvacetileté jubileum členství v souboru. V Havlákově hře si zahrál příslušníka VB, který v závěru hry musel vše rozluštit a vyjasnit. Josef Vyšenka je také vedoucím dětského souboru ZK ROH Dolu Julius Fučík, který každoročně zjara organizuje Petřvaldské divadelní máje. Ten letošní se konal od 4. do 12. dubna a byl již patnáctý — jubilejní.

Vratme se však ještě k Havlákově hře Nepožádáš o manželku bližního svého. „Tato hra — jak řekl Josef Vyšenka — „bude mít celkem patnáct až sedmkrát repríz. Je to jedna z nejúspěšnějších her našeho ochotnického divadla. Všude, kde jsme vystupovali, měli jsme s ní úspěch“. A tak tomu bylo i v Horních Datyních, odkud je náš záběr.

VÁCLAV PASTOR
FOTO AUTOR



Z vystoupení v Horních Datyních.

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelsví Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímc. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Císar (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí č. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, ořučovatel a PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Káfkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Káfkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 7/1987, redakčně uzavřeno v červnu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027



Hledání cest?

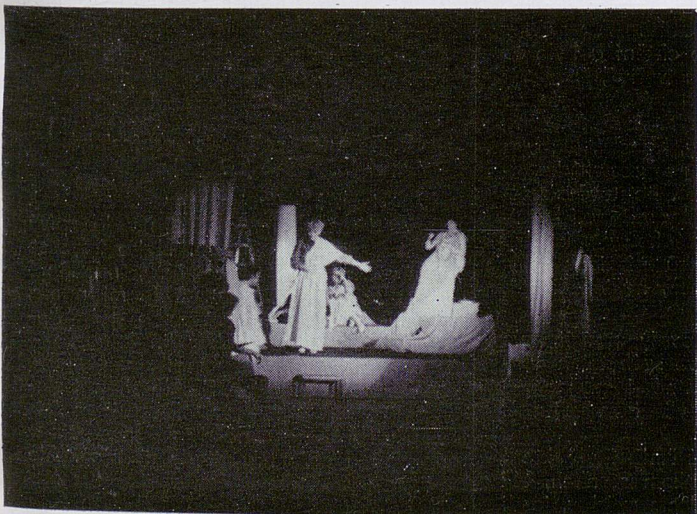
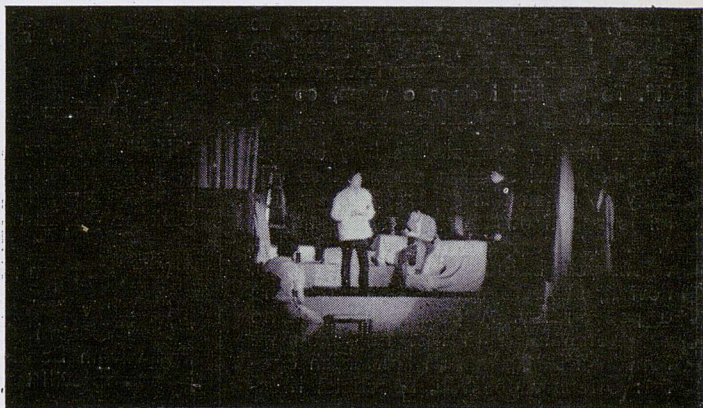
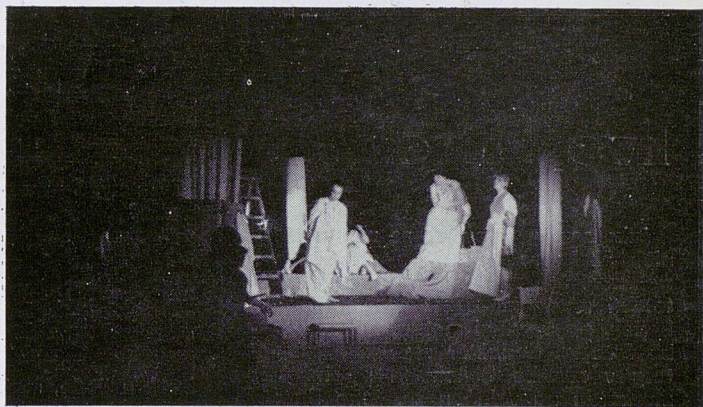
Mezi řadou amatérských divadelních souborů na Mělnicku jsou dva, složené výlučně jen z mladých, nebo mladších lidí. Snaží se jít vlastní, neprošlapanou cestou, spolupracují s autory, kteří hry doslova „šijí“ na herce, které v souboru mají. Je to předně divadelní soubor Specifik při Domu kultury ROH koncernového podniku Spolana Neratovice, který se na okresní přehlídce mělnického okresu představil hrou Zbyňka Šmída Zlý sen.

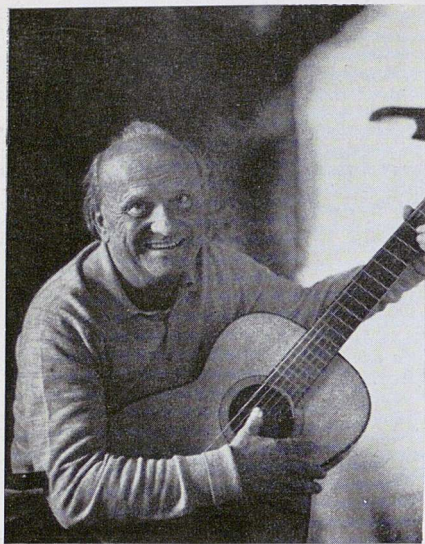
Druhý takový soubor, který jsem měl možnost letos v březnu poznat, je divadelní soubor Mladá scéna v Kostelci nad Labem. Za třináct let své existence nastudoval třináct premiér. Poslední uvedl letos 13. března. A aby těch třináctek bylo více, tak hru napsali autoři Radek Šelner a Zdeněk Vimmer pro dvanáct herců a režiséra – tedy opět pro třináct lidí.

Má název Podobnost čistě náhodná. V originálních, ručně vystrihovaných pozvánkách ji uvedli následujícím textem: „Budeme hrát divadlo o lidském životě, který se, když se to tak vezme, musel stát divadlem. Byl vystaven příliš mnoha očím a příliš mnoho očí jej učinilo svým majetkem. Člověk k nám přišel clonou času a nezvěstnosti.“ No, a onou pomyslnou clonou času a nezvěstnosti se oba autoři a nakonec i herci snaží prošlapávat komedii k onomu našemu nejčerstvějšímu dnešku.

Vyprodaný sál kostelecké historické radnice se celkem dobře bavil. Pod režii Zdeňka Vimmera, tedy jednoho z autorů, se o co nejlepší výkony snažili: M. Sochorová, Miroslav a Vladimír Nosilové, A. Fůs, P. Loudil, Z. Kouba, J. Veselá a Jan Veselý, H. Pacholíkova, J. Lippertová a J. Pokorná. Všichni i s autorem by se měli ještě nad hrou zamyslet, chtějí-li ji ještě někde reprízovat, i když se obecenstvo bavilo dobře. Jde totiž o to, zda vůbec pochopilo záměr autorů a herců. O čemž se po představení velice rušně diskutovalo. Snímky autora jsou ze hry Podobnost čistě náhodná, kterou nastudoval divadelní soubor Mladá scéna Kostelec nad Labem.

MIROSLAV VODĚRA





Ivo Fischer

Jako sextán vyloučen ze všech středních škol pro konflikt s příslušníkem wehrmachtu, samovazba na Pankráci, totální nasazení, účast na revolučních bojích, po revoluci maturita a filozofická fakulta. Redaktor rozhlasu, dramaturg v divadle Rokoko a po infarktu myokardu na volné noze. Jeho *Balady z konce katastrofy* uvedl v roce 1946 recenzent slovy: „Je to celé naše mládí... mladý, osobitý, podivuhodně svěží ve výrazu i obrazivosti, čistý a prostý ve verši, okouzující prostotou hovorové řeči“. To lze říci i dnes o všem, co Ivo Fischer dosud napsal. Co všechno?

Tak nejdřív samozřejmě byly básničky, jak jinak! Shodou okolností se dostaly do rukou těm správným lidem a ti mi je začali otiskovat. V nakladatelství J. R. Vilímkem pak dokonce vyšla sbírka villonských balad a dětské lepoporello. Povídky samozřejmě. Rozhlasová pásma a později hry. A pak se to všechno zašmodrchalo a já měl najednou na kontě asi šest překladů klasických operet: Orfeus v podsvětí, Boccaccio, Krásná Helena, Žebravý student, Orlí péra, Ptáčník. Při tom jsem se naučil koukat na notovou osnovu, otextoval jsem americkou lidovku Zelené pláně a najednou ze mne byl autor populárních písní. Kolik jsem jich napsal, ani nevím. Za zmínku snad stojí spolupráce s Jaroslavem Dietlem a skladatelem Zdeňkem Petrem na muzikálovém přepisu Jiráskovy Filozofské historie, s týž komponistou muzikálové adaptace Klicperova Zlého jelena a komedie Pan Pickwick na motivy Charlese Dickense, písničkové lepoporello Osm lásek a Vzpomínky mi zůstanou, komedie Byl jednou jeden a Zítřka touhle dobou, autorský večer Dějeprava, který běžel ve Viole, rozhlasové a divadelní pohádky Bleděmodrý Petr, Zábáková dobrodružství, Ferda Mravenec, My se vlka nebojíme. To poslední se právě hraje v Divadle Jiřího Woltra a Pana Pickwicka znamenitě natočila pražská televize v nevšední režii Pavla Háši. V současné době pracuje na překladu a úpravě německého muzikálu Gerda Matschinského Planeta zamílovaných pro Divadlo J. K. Tyla

v Plzni a mám zaděláno na dvě původní komedie, z nichž jedna je pro tři herce a klavír a druhá něco jako muzikál.

Co divadlo?

Od mala. Jako malý kluk jsem chodil s tátou každou neděli na Kašpárka Vojty Mertena. Asi to nebylo moc velké umění, ale dodneška si pamatuji neodolatelného Šmidru, kterého svou geniální komediálností obdařoval Václav Trégl. Navštěvoval jsem taky dětská představení Milý Mellanové, a protože rodiče byli divadelní fandové a občas mne neměli komu strčit, viděl jsem – seděl jim na klíně – hezkou řádku oper a činoher a stal se tak pamětníkem ve věku, kdy si většina dětí ještě cucá palec.

Za studií jsem už chodil do divadel jako nadšený divák.

Spolupracujete s předními zpěváky a tělesy. Divadla v celé republice hrají hry s vašimi písňovými texty, vaše jevištní adaptace i vaše vlastní původní komedie. Televize nezávadně realizuje vaše autorské práce, které jsou velice vlivně přijímány. Váš vztah k amatérskému divadlu?

Jestli se něco v českém divadelnictví děje, pak je to spíše na jevištích malých amatérských a poloamatérských divadel než na velkých scénách. Baletní jednotka Křeč, soubory, které vystupují v Rubínu, v Reznické, Na Chmelnici, v klubech a jinde, mají často vynikající úroveň, zajímavou dramaturgii a nápaditou scénografii. Venkovské soubory neznám, ale vím, že všude, kde se sejde pár zapálených lidí, se může narodit dobré divadlo.

Jak se píšou úspěšné texty?

Nejlépe zleva doprava, strojem, perem, propiskou nebo třeba tužkou na obočí, jak praví soudobý klasik. Znalost českého jazyka není na závadu.

Kdy jste s tím začal vy?

Někdy v šedesátých letech. To byla taková šťastná doba pro tenhle žánr. Pod vlivem Beatles a Semaforu se najednou objevili textaři, skladatelé a zpěváci, kterým dodnes nikdo vážně nešlape na paty. S tou celou oblastí se totiž něco stalo. Devalvovala. Ty písničky kolem Reduty, Rokoka, Studia A vznikaly v atmosféře poctivého chtění a bylo to všechno tak dychtivé a tvořivé, že patřit k tomu byla radost a pýcha. Bylo to v době, kdy vedle tradičně perfektního Karla Vlacha, Bezubky, Kunsta, Duby a dalších vznikaly nové progresivní kapely: TOČR, Havlík, Hybš, beatové skupiny zvukných jmen, rodily se první Bratislavské lry a Děčínské kotvy a kdy se s příchodem tranzistorů písničky staly neodlučným společníkem našich životů, často proti naší vůli.

Ty písničky nespulovaly poezii, ale sem tam ji přinášely ve svébýtě podobě jako naše samostatné, i když okrajové umění. Ta doba ovlivnila vývoj naší písničkové tvorby příznivě. Dodneška z ní žije a zůstává celá řada titulů, které se staly trvalým majetkem starších, též i mladších generací. Jsem zvědav, jestli totéž bude po letech platit v takové míře i o písničkách, které tuhle éru vystřídaly.

V čem vidíte rozdíl mezi písničkami šedesátých let a dnešními disco-hity?

Těžko říct, to víte, trochu přece jenom fandím muzice svého srdce. Ale řekl bych, že zatímco vlna rockenrollu a beatu vyvolala spontánní výtrysk muzicírování z radosti pro radost, je cítit z discotrendu jistá chladná kalkule. Měřítko jaksi zlevnilo. Už skoro nezáleží na tom, zdali text obsahuje aspoň textařskou zručnost, když ne zrovna kousek poezie a vtip, píše se to dnes už ne pro šestnácti-, ale pro dvanáctileté děti a autoři se ze všech sil snaží přizpůsobit jim svůj vkus a úroveň. Ale je to celosvětový problém, a protože život se vlíná jako sinusoida, časem bude tahle vlna nahrazena jinou, zase stejně žádoucí a žádanou.

Vaše překlady lidovek nejsou překlady...

Nejsou to překlady, spíš texty, kterým se dá říkat volný převod, něco jako volný text na dané téma. Když vás vážou deklamační požadavky, rytmus a melodie, tak snad ani není možné překládat. Má-li se cizí písnička stát naším samozřejmým každodenním majetkem, je dobře přizpůsobit ji naší mentalitě, našim představám a způsobu myšlení, abychom se sami v té písničce našli. Připomněl bych například svůj text písničky Už koníček pádí nebo Štáidlův Chrást svatého Víta. Kdyby Václav Neckář místo toho zpíval podle originálu o Westminsterské katedrále, určitě by tu slavnou písničku lidi nepřijali tak spontánně. Neporušit atmosféru písničky, její základní smysl, to je, myslím, o čem tu běží především.

V tom je asi také zdroj příslovečné českosti vašich písničkových i divadelních textů...

Je ve mně přirozená snaha po pěkném hovorovém jazyce. Starý pan Zavřel, který vyučoval zpěvu, říkal, že se má zpívat tak, jak se mluví, bez kudrlinek a ozdůbek a cinglártek, prostě, upřímně a krásně. Myslím, že to platí i pro texty. Ty vymělkované se prozradí samy. Nevěříte jim, tahají vás za uši i za duši. Zpívání i mluvení textu má plynout samovolně a jeho obrazy mají být nezávadné a přirozené a upřímné. To se ví, že jsou i konfekční písničky, na které vás napadne zase jenom konfekční text. Ale pak má nastoupit zvláštní řemeslo, rutina. To totiž není nic, za co by se měl člověk stydět. Hanba je jít pod své možnosti, nesvědčovitost a lajdáctví jsou zavrhovatelství. Ale rutina, to je profese a dobrý standard je základem úspěchu.

Hrají a zpívají vás profesionálové i amatéři. Jaké to je?

Jak kdy. Někdy jsem prostě šťastnej. Třeba když slyším, jak si někdo zpívá písničku s mým textem. Nebo když se v divadle vyvede premiéra, na které mám autorskou účast. A je mi nanič, když odevzdávám text nebo scénář – a v tom fofru to někdy jinak nejde – o kterém vím, že by měl dostat ještě měsíc času, aby dozrál. Ale shánět slova do houfu jako ovčák ovečky, to je vzrušující činnost, někdy zábavná, jindy únavná, někdy hra, jindy prance. Ale vždycky je v tom radost vznikání a nalézání a já bych ji nevyměnil za nic na světě.

Děkuji vám za rozhovor.

(iv)