

as/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

11





EXCELSIOR

Jsou soubory, které z nadšení a elánu vzniknou, zazáří, nebo také ne, a zaniknou, když zjistí, kolik práce obnáší divadelnická řehole. Ale pár z nich, těch houževnatých a zanícených, vytrvá a najednou zjistí, že je zde důvod k oslavě. Ať už desetiletí či víceletí. Pražský Excelsior v letošním roce slavil již dvacet let svého působení. Za dobu své existence nastudoval řadu inscenací, úspěšných i méně úspěšných. Z některých z nich jsou fotografie na této stránce, uvnitř čísla se v rozhovoru dočtete i něco z historie a současnosti tohoto souboru.

FOTO DANA BUCHÁLKOVÁ, VLADISLAV SKALA, VÁCLAV KARLÍČEK, DUŠAN DOSTÁL

NA TITULU SLOVENSKÉ POHRONSKÉ JAVISKO MsOS LEVICE.
FOTO IIRÍ GLÜCK



„Přestavbu nelze odkládat, týká se všech i všeho...“

Delší dobu se ukazovalo, že sovětské divadelní umění prožívá vskutku údobí dalekosáhlých přeměn. Na jedné straně nedohledné perspektivy odpovědné, stranníckými myšlenkami prostoupené tvorby, a na druhé komplex organizačních principů, který něco podobného znemožňoval. Postupně se ukazovalo, že např. povolovací řízení vycházelo z představ zformovaných během dvacátých let; struktura divadelní sítě z let třicátých a jisté změny doznala v letech padesátých. Proto nepřipouštěla vznik jiných typů divadel, přenášela veškerou odpovědnost na řídicí instituce a zbavovala elementárních práv ředitele i šéfrediséra. Znesnadňovala nezbytný růst ansámblu, jehož materiální odměňování mělo málem symbolický význam a nesouviselo s vypjatou prací uvnitř divadla. K tomu přistupovalo nesmyslné plánování výkonu a množství vzájemně si odporujících vyhlášek, předpisů a pokynů, jimiž předchozí údobí vskutku hýřilo v naději na uplatnění centralizovaného vlivu a jeho záračné výsledky.

Postupně se během sedmdesátých let prohlubovaly stinné stránky podobného uspořádání, jež neprosplávalo mj. uvádění publicistické hry, která se stala jednou ze základních linií sovětského repertoáru. Divadelní publicistika se statečně pouštěla do zápasu s přežitými metodami plánování, aby objevovala závažné důsledky v lidské psychice. Automaticky však musely vznikat analogie s divadelním prostředím, jak naznačil 14. sjezd Všeruské divadelní společnosti (VTO) v roce 1976.

Mnohé se dalo pojmenovat, jiné zůstávalo nepostřehnuté, další záviselo na společenském ovzduší. Zvolna nastávala doba změn, dokonce lze konstatovat, že vznikl dojem jisté přezrálosti, kdy předpokládaná řešení se odkládala do neurčita. Proto dalekosáhlé změny, které nastoupily počátkem osmdesátých let, jak je předznamenal dubnová a říjnová zasedání ÚV KSSS a s konečnou platností prosadilo jednání XXVII. sjezdu KSSS, nacházely v divadelním prostředí vřelý ohlas. Zcela zákonitě se předpokládalo, že realizace velkolepého programu ekonomického, sociálního a kulturního je nemožná bez zásadních změn v celkovém uspořádání divadelního organismu, kde vztahy uvnitř souboru mají nejednou rozhodující význam pro konečný umělecký výsledek. Proto se loni v srpnu započala na stránkách Literárních novin (Literaturnaja gazeta) diskuse o smyslu a poslání divadelního umění, doprovázená na stránkách dalších odborných časopisů názory předních herců, režisérů, ředitelů, jako M. Uljanova, V. Plučka, O. Tabakova aj.

Pro správné pochopení nutno dodat, že materiály zmíněné diskuse nelze chápat jako běžnou výměnu názorů, ale jako obtížné hledání východisek ze situace, kdy realita předkládá nekompromisní požadavky a umělecká tvorba se jim nemůže jen dodatečně a mechanicky přizpůsobovat. Nutností se stává cílevědomý

nápor na myšlení a citění hlediště, důraz na samostatnost, iniciativu, odpovědnost, schopnost nejen oponovat společenskému zlu, ale neméně tak energicky prosazovat diametrální opak: kultivovat smysl pro spravedlnost, dobro, slušnost a kulturnost. Vzniká nezbytnost, jak přetvářet estetické myšlení celé společnosti ve vztahu k životnímu stylu, aktivizaci lidského jednání jako prvořadého předpokladu dalekosáhlých proměn ve všech sférách života.

Na prvé místo se dostává nepředstíraná političnost, schopnost naplňovat slova činy, neodvolatelná kulturnost práce zprostředkovaná pokrokovými výsledky vědy a techniky, kulturnost nastolující jednotu pracovního a životního stylu odsouvající stranou opilství, nedochvilnost, nepořádek, hrubost atd. Není nutné snad podrobně interpretovat stanoviska režisérů M. Zacharova, P. Monastyrského, G. Tovstonožova, A. Efrose, J. Dautartase, dramatika S. Aljošina, ředitelů divadel A. Levinského a I. Kogana, herců a hereček A. Kaljagina, N. Gundarevové, M. Uljanova, S. Otčenašenkovej aj. Rozhodující je podstata tohoto obsáhlého dialogu, který po roce dospěl k řadě shodných stanovisek a neúprosně odmítl dnešní stav nevyhovující z mnoha důvodů. Především však proto, že defakto zabíráne realizovat představy o poslání a smyslu divadla odvozované z dokumentů XXVII. sjezdu KSSS, tzn. nanejvýš aktivní tvorby.

Na otázku, zda je divadlo schopno naplnit podobné poslání v rámci specifických možností, je odpovídáno kladně. Leč jsou současně analyzovány okolnosti, které něčemu podobnému zabráňují. Na prvé místo vystupuje zjevné nepochopení či nedocení osobitosti nadstavbových institucí, respektive nesmyslné podřízení mnohému, co se odvodilo z výrobní sféry a nepřineslo zde jakýkoliv užitek. Tím je míněno především množství plánovacích ukazatelů i plánování výkonu se všemi následujícími nelogičnostmi. Ukázalo se, že je snadnější přemítat o demoralizujícím vlivu extenzivního hospodářství v průmyslové výrobě, zatímco je obtížnější se rozžehnat s kvantitativními měřítky v uměleckém světě. Ideologický smysl činnosti každého divadla zvyrazňuje automaticky požadavek kvality uměleckého výsledku — každé špatné představení se mění v pravý opak a představuje něco na způsob antipropagandy. Důkazem mohou posloužit inscenace sice chválných záměrů autorů nejedné z publicistických her, jejichž míra nescéničnosti a přemíra tezatovitosti spíše odrazovala, než přesvědčovala obecenstvo. Snesitelnou se stávala pouze v době, kdy se o podobné problematice nepsalo řádově v tisku, nestávala se předmětem pozornosti televizního zpravodajství atd. To však patří minulosti a dnešek dává přednost mnohem dokonalejšímu tvaru divadelního představení.

S tím bezprostředně souvisí vlastní koncepce dramatu, výklad dramatického konfliktu a kolize, názor na možnosti

kladného hrdiny, představy o míře společenské kritičnosti v různých žánrech a dokončenosti dramatického textu jako součástí literární tvorby. Nikoliv jen nezávazné pracovní verze pro potřeby divadelní praxe, jak připouští typus studiové scény. K těmto otázkám se soustředilo jednání 6. sjezdu spisovatelů RSFSR, 5. sjezdu filmových pracovníků SSSR a 8. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů, shodně jako analogické události ve světě hudebním a výtvarném.

Shoda vznikla v představě, že drama nemůže pouze ilustrovat, omezovat se na to, co bylo zveřejněno na stránkách tisku nebo převzato z dokumentární tvorby. Může těžit z těchto tematických přínosů, nemůže se však jimi uspokojovat. Rozhodující je autorova schopnost pronikat pod povrch událostí, vydávat svědectví o zažitém a protrpěném, a nikoliv jen opisovat fakta převzatá z reportáže a fejetonů. Drama je předurčeno, aby obnažovalo „skutečné protiklady života“, jež nepostřehne nikdo jiný než dramatický spisovatel obdařený schopností je vyhraňovat. Právem je přirovnáno k „sanitární službě“ díky ohromnému sociálnímu ohlasu a právem je odmítán neříkající „zápas komára s mouchou“ podle názoru V. Rozova.

Záměrně oslabený konflikt, proud nicotných důležitých kolizí, neúměrná důvěra v přitažlivost méně známého prostředí s jeho půvaby od hovorového žargonu až po komické postavičky, a skutečnost kolem nás prostoupená nefalšovanou dramatickostí. Započíná se gigantická přestavba „všeho a všech“. Převážná část společnosti pochopila její dosah, ale obtížně se odpoutává od předchozích zvyklostí. Nemalá část vyčkává a nezamýšlí riskovat v souladu s dosavadními životními zkušenostmi. Menšina trvá na minulosti, staví se do cesty vývoje a je právem odvolávána z funkcí. Urputný zápas nového se starým, jak jej lze sledovat v pořadech moskevské televize, programech dokumentárních pořadů, 9. studia a studia ve 12. poschodí. Největší nebezpečí představuje lhostejnost, snaha formálně se přizpůsobit slovy a cokoliv neměnit v praxi, uchovávat návyky z doby převahy administrativního řízení, spoléhat na byrokratické metody ignorující samostatný přínos a opravdovou iniciativu pracujících. Jak by drama mohlo předstírat, že se nic neděje a nic nemění, spoléhat výlučně na přínosy publicistické hry. Proto v současném sovětském repertoáru převažá neúprosná míra společenské kritičnosti, jak dokládá Mišarinova Stříbrná svatba, Dozorcův Poslední návštěvník, Burakovského Mluv . . . , Gelmanova Zinula, Šatrova Diktatura svědomí, Solncevův Článek, Makarovův Portrét na prvu stránku, Burlackého Doba rozhodnutí aj.

Zmíněné publicistické hry spojuje vypjatý mravní maximalismus, neodvolatelnost etických norem, jejichž porušení vždy přináší smutné důsledky. Autoři se nesmířují s dosavadními zvyklostmi v plánování i řízení průmyslové výroby,

sympatizují s novodobou společenskou praxí uznávající nutnost revolučního obratu a straní všem, kdož nechtějí žít postaru. S těmi, kdož nanejvýš kategoricky odmítají důsledky kvantitativního plánování, honby za premiéry a materiálními statky, nejružnější podoby odpovědnosti, alibismu, lajdáctví, sobectví a lhostejnosti. Jejich protest se může zdát poněkud nadnesený nebo naivní, leč odpovídá životním zkušenostem autorů i možnostem jimi vytvářených dramatických postav. Míra jejich kritického patosu je v našem prostředí nezvyklá, leč nutno jednak respektovat mnohokrát zdůrazňovanou odlišnost národní tradice i psychiky, jednak uznat za skutečnost, že samostatné myšlení vždy v sobě zahrnuje nezbytnou dávku kritičnosti, jež nevzniká sama od sebe, ale je výsledkem pozitivních společenských proměn...

K těmto výsledkům sovětské publicistické hry přihlížela zmíněná diskuse, která soustředila více než dostatek důkazů o zastaralosti celého organizačního uspořádání včetně zdoluhavého a alibistického povolovacího řízení, nevyhovujícího materiálního odměňování, nesmyslnosti přemíry plánovacích ukazatelů odpovídajících zvyklostem extenzivního hospodaření. Konfrontace výsledků publicistické hry a zkušeností s jejich inscenováním představovala důkazy prvořadého významu: jak obtížné se podobný repertoár prosazoval, nakolik mu bránily subjektivní názory v různých místech, jak byla oslabována jeho společenská kritičnost atd. Proto se musela pozornost zaměřit na „estetický konzervatismus“, na němž se podílejí archaické představy o tom, co může a nemůže divadelní scéna.

Dramatik M. Šatrov konstatoval na stránkách moskevské Pravdy, nakolik právě bezkonfliktovost selankovitých televizních seriálů, v podstatě pseudodramatická tvorba, odvádějící od reálné existující problematiky násobí „ružové vidění“ v rozporu se známou Leninovou představou o neodvolatelnosti konfliktu nového se starým, rodícího se s odumírajícím.

Odvěky koloběh života umocňuje v sovětském společenství snaha, jak trvale přetvářet realitu v souladu s revolučním posláním proletariátu. Masovost televizních přenosů napomohla zmíněnému „estetickému konzervatismu“, který se brání výrazným myšlenkám, všemu netradičnímu a vzrušujícímu, nutícím přemýšlet a volajícímu po nápodobě nesnadných životních rozhodnutí. Bez ohledu na rozdílné poslání televizních programů a divadla nelze v jednom druhu dramatického umění volat po kvalitě, a v druhém se smířovat s podbíživou pseudolidovostí, nemístnou popularností a více než nenáročností. Režisér A. Efros obhájoval dokonce názor, že vyřešení právních, materiálně technických, provozních i organizačních zábran se ukazuje mnohem snazší, zatímco zápas s estetickou konvenčností a konzervativností je záležitostí dlouhodobou, úpornou a nesnadnou. Tím spíše, že zasáhla uměleckou sféru, která se s podobnými kritérii také sžila a prosazovala je ve všech druzích dramatického umění. Mimochoodem odborné diskuse naznačily mj., že není možné naivně argumentovat tím, že se umělec v televizní tvorbě smířuje s nenáročností, aby se pravému umění věnoval jinde. Naopak, ukazovala se dialektická závislost, jednodušnost životních

a estetických principů. Smířování se s nenáročností znamená vždy počátek krize, rozchodu s uměním jako takovým.

Tak se z mnoha stránek osvětloval v jádru jediný problém: nakolik proměna myšlení společnosti neznamená nějaké všeobecné heslo, řádovou akci, jakých minulost pamatuje nespočet. Jde o něco zásadně odlišného a vývojový proces změn se začíná u každého z nás. Každý se s ním musí vyrovnat a teprve poté jej může uskutečňovat v umělecké či společenské praxi. Každé srovnání s minulostí je osudovým omylem. Vývoj dospěl do stadia, kdy se stalo nutností jej důsledně revolucionizovat. Ne náhodou je hledána a nacházena vnitřní kontinuita XIII. — XX. — a XXVII. sjezdu KSSS, jako etapa fází naznačovaného vývojového postupu socialismu. Loučení se s minulostí, pochopení nového, aktivní podpora realizace velkolepých záměrů odvozených z Programu KSSS a sjezdových usnesení. Proto se zákonitě dostávají do popředí úvahy o kvalitě umělecké tvorby, které nejsou nakloněny tolerovat řemeslnou produkci nejružnějších existencí „přiživujících se na těle sovětského umění“.

Průběh 5. sjezdu filmových pracovníků SSSR vydal v tomto ohledu nesporné svědectví tím, že odmítl bezduchou výrobu nesmyslných, bezmyšlenkovitých příběhů, převahu kriminálních a detektivních filmů, selankovitých děl umístovaných do venkovského prostředí. Nesmířitelnost vůči nehodnotám, důslednost ve vztahu k úloze umělecké etiky, nesouhlas s nedůstojnou praxí, která vyzvedávala průměrné či podprůměrné výsledky mocných, uznávaných a ve vedoucích svazových funkcích působících tvůrců bez ohledu, zda šlo o J. Ozerova, L. Kulidžanovu, B. Rostockého či S. Bondarčuka. Kvalita tvorby, aktivizace umělců, aktivizace publika, úkoly shodně formulované divadelním režisérem M. Zacharovem i filmovým režisérem E. Klimovem, vedoucím tajemníkem Svazu filmových pracovníků SSSR.

Proto se věcně uvažuje o dialektické závislosti pracovního a životního prostředí, zpětné vazbě mezi estetickým cítěním a životním stylem. Sovětské estetické myšlení chápe právem vkus jako komplex sociálních, morálních, filozofických a uměleckých vlivů, které nutno soustavně usměrňovat, korigovat a neponechávat je samým sobě podle dávno překonaných zásad v duchu lidových přísloví: „proti gustu žádný dišputát“ — „jednomu vdolky, druhému holky“. S vkusem se nelze pasívně smířovat, přihlížet tomu, jak je deformován a ničen. Naopak, trvale jej nutno přetvářet, podřizovat stále náročnějším požadavkům odvozeným ze společenské reality v jejím perspektivním chápání. Přizpůsobování se, hovění špatnému vkusu, kultivace pseudolidovosti nepředstavuje cokoli pozitivního.

Proto se tolik diskutuje o nedostatečnosti estetické výchovy ve školním prostředí, jež postrádá nejen potřebný prostor, ale schází jí především potřebná koncepce a celistvost. Proto se v duchu polemických výhrad spisovatele V. Katajeva či filmového režiséra S. Gerasimova mnohem kritičtěji uvažuje o důsledcích převahy literárního braku, pouhého čtení nad krásnou literaturou, průměrného filmu nad jedinečnými uměleckými díly. Končí se éra extenzivního hospodaření a zákonitě se musí uzavřít epocha prů-

měrnosti, bezmyšlenkovitosti řádové umělecké tvorby koncipované v duchu výrobních požadavků a mající jen málo společného s uměním...

Neodvolatelnost „revoluční proměny“ v celém společenském ovzduší a pracovním rytmu nastoluje „jiný úhel pohledu“, takže se s tím, co dříve bylo pasívně přijímáno, dnes kategoricky nesouhlasí. Proto se poukazuje na přebujelou administrativu, převahu „kanceláře“ nad „scénou“, podle pojmosloví K. S. Stanislavského, na důsledky byrokratického řízení, nedemokratičnost uspořádání umělecké tvorby, nemístnou závislost herce na vedení divadla či vůli šéfrežiséra atd. A neméně tak oprávněně se zabraňuje kritice, jež nemístně vychlovala filmy jako Rudé zvony, aby stála v čele nynějších proměn. Právem se přemítá o opravdových úspěších a hře na úspěchy, oděluje se realita od mnohoslovných nadnesených výroků a nepravd. Oprávněně se uvažuje o minimálních právech divadelního ředitele, šéfrežiséra, dramaturga, celého divadelního ansámblu, na jejichž nadání se pozapomínalo ve jménu mnoha chvilkových kampaní a akcí. Neuspokojuje množství formálních plánovacích ukazatelů od počtu premiér až po početnost obecenstva, které nevydávají svědectví o hlavním, tj. o myšlenkovém a emotivním ovlivnění hlediště.

Právem se poukazuje na nevhodnost materiálního odměňování, které nepamatuje na vypjatou, odpovědnou práci a dává přednost pouhému vegetování, zatímco síly jsou uchovávány pro lépe placenou činnost na estrádě, v rámci jiných druhů dramatického umění atd. Hovoří se o mnohem širším přílivu mladých sil a korekci ve složení stávajících souborů, které se příliš rozrostly. Nemá smysl je dále rozšiřovat, k prospěchu není příchod pouhé mláde. Scéna volá po nadání a požadavek kvality platí i v tomto případě. Vztahuje se na výraznější změny ve složení ansámblu, rozumnější využití jeho potenciálu. Ne náhodou se ozývají hlasy „utiskovaných herců“, kteří reklamují právo na milovanou roli, právo na více příležitosti, větší pochoopení pro osobitost a vyhraněný styl.

Zákonitě se v téhle souvislosti přemítá o uměleckém školství, obtížnosti jednak rozpoznat talent a jednak jej utvářet. Jestliže se ze čtyř desítek hereckých adeptů přijímaných do prvního ročníku, z nichž zůstane nakonec kolem dvaceti pět posluchačů, vyhraní nadání ve dvou či třech případech, pak nutno uvažovat o neúměrném podílu „braku“, který zamožuje soubory. Přicházejí sem sice jedinci vybavení vysokoškolskými diplomami, ale postrádající to nejdůležitější: nadání. Slova adresovaná uměleckému školství, zejména Státnímu divadelnímu ústavu A. V. Lunačarského v Moskvě, neoplývala pochvalami. Spíše naopak a poukazovala na zjevnou odtrženost od umělecké praxe, výuku uzavřenou ve stěnách školy. Jako ideální se ukazuje příklad prvopochaťského studia O. Tabakova, jehož členové sehráli více než tři sta představení před publikem. Důraz je kladen na mnohostrannou praxi, sepětí s hledištěm, kultivování potřebných zkušeností a metodických návyků, bez nichž se herectví nemůže obejít.

Neméně tak kriticky se uvažovalo o výběru divadelního ředitele, který nemůže vyhovovat nomenklатурním požadavkům v rozporu s odbornými. Oddělování politického a odborného teoreticky patří

minulosti, praxe je však ještě uchovala. Proto se hovořilo o neodvolatelnosti odpovídného výběru nejen z hlediska zájmů řídicí instituce, ale především samotného divadelního kolektivu. Není tajemstvím, že špatné rozhodnutí má v tomto směru dalekosáhlé následky. Klesá úroveň představení, odchází nadaní herci, klesá zájem obecnosti, obtížně soustředěný a vytvářený kolektiv se rozpadá. Ředitel je odvolán, následky jeho činnosti se napravují po mnoho sezón. A nikdo z těch, kdož o jmenování ředitele rozhodli, nenese jakoukoliv odpovědnost. Pracovníci příslušných oddělení se střídají, umírají, odcházejí do důchodu, zůstává jen žalostný stav divadelního souboru... Tím je motivována nezbytnost, aby se na výběru ředitele mohl podílet ansámbl, v jehož čele má stanout.

Právek se pozornost zaměřovala na problematiku technického zázemí, materiálního vybavení, konzervativní koncepci projektů nových divadelních budov, nekonečnost jejich rekonstrukcí a oprav, obtížné získávání potřebné osvětlovací i zvukové techniky i její údržby. Materiální podmínky přispívají k tomu, že vymírají potřebné profese rekvizitářů, vlásekářů, maskérů, a jiné se stávají přechodným útočištěm nekvalifikovaných. Úvahy o kvalitě divadelního představení nemohou zapomínat na potřebné technické zázemí, jež zaostává daleko za běžnou průmyslovou úrovní a má podobu buď nadšeného zaujetí nebo amatérského diletantismu. Obojí nemůže vyhovět a neodpovídá současným nárokům.

Diskuse mapovala terén a pochopitelně se zaměřovala na překonané principy, porovnávala představy o nastávajících úkolech s momentálním stavem. Na jejím základě i v souvislosti s řadou průzkumů stanovilo ministerstvo kultury SSSR na dubnové poradě ředitelů divadel za přítomnosti J. K. Ligačova, tajemníka a člena politbyra ÚV KSSS, zásady „komplexního experimentu“, který se započne 1. ledna 1987 v jedné desetině divadel, aby se po dvouletém ověření změnil v základní organizační systém. Sovětské divadelnictví představuje dnes 630 divadelních kolektivů, více než 40 000 uměleckých pracovníků, 300 000 představení ročně pro 124 milióny diváků. Mechanismus nanejvýš rozsáhlý, kde nelze provádět radikální změny bez předchozích zkušeností.

„Komplexní experiment“ má vytvořit vhodnější předpoklady pro dynamičtější rozvoj dramatického umění, proto zjednodušuje povolovací řízení, omezuje dosavadní plánovací ukazatele na pouhé tři (počty diváků, výše mzdového fondu a státní dotace). Dovoluje vytvářet pobídkový fond z prostředků získaných větším počtem sehraných představení a díky úpravám vstupného, z něhož lze zvyšovat platy souboru až o jednu polovinu. Stanoví pohyblivé vstupné podle náročnosti titulu a zájmu publika. Nevýhody pomohou odstranit zvláštní představení pro studující mládež a důchodce. Formálnost dosavadních konkursů má odstranit řada opatření, včetně zvýšené pravomoci vedení a umělecké rady. V budoucnosti se bude na základě konkursu obsazovat i místo ředitele divadla a šéfrežiséra, kteří se budou zodpovídat nejen provozovatelským a řídicím institucím, ale také kolektivu...

Umělecká praxe pochopitelně zmíněná opatření uvítala, i když nezastírala pochyby jistého rozčarování podmíněného tím, že se na experimentu chtěla okamžitě podílet všechna divadla. Vědomí obtížnosti dlouhodobé přestavby se postupně prosazuje, podobně jako neodvolatelné požadavky kvality každého představení. Mchatovský herec A. Kaljagin, představitel postavy V. I. Lenina v Šatrovově hře Tak zvítězíme! poznamenává, že kdyby se závěry diskuse mohly promítnout bez zbytku do umělecké praxe, pak by rázem zmizely stovky titulů, které neodpovídají představám o hodnotném představení.

Režisér M. Zacharov, který v srpnu mr. diskusi zahájil, vyslovil nyní jisté obavy z úředního chápání experimentu, který je pro něho něčím na způsob „strategického doporučení“. Nikoliv souhrnem konečných, direktivních směrnic. Poukázal na nesporný fakt, že na výsledku experimentu nemají materiální zájem řídicí instituce, pro něž znamená přítěž a komplikace v dosavadním úředním koloběhu. Ostatně, dřívější směrnice, vyhlášky a výnosy nikdo neodvolal, neupřesnil a nezrušil, tudíž mohou nadále komplikovat osudy umělecké praxe. Nadaný a statečný tvůrce představení jako Modrý koně na rudé trávě, Optimistická tragédie, Juna a Avos, Tři dívky v modrém, Diktatura svědomí, nekompromisně odmítá praktiky účetních a revizorů, které ne-

vykají taktem a umění posuzují z pozic zástřichtivé podezřavosti. V duchu naivních představ, že jejich plat zůstává beze změn, zatímco „herci hrabou milióny...“

Podle M. Zacharova experiment bohužel nepamatuje na vznik jiných divadel, která by modifikovala veškeré organizační principy podle vlastní praxe. Polo profesionálních a studiových divadel, scén jiného typu. Za rozhodující považuje plnou důvěru ve schopnosti umělecké inteligence, jež se inspiruje dalekosáhlými perspektivami odvozenými z usnesení XXVII. sjezdu KSSS. Řídicí mechanismy se vždy obtížně posouvají, samotná reforma odporuje jejich zvyklostem a ruší ustálený řád. Tím důležitější je důsledná proměna všeho, co neprospívá konečnému výsledku — živému divadelnímu umění.

Není bez zajímavosti, že názory M. Zacharova varující před zúžením chápáním experimentu v divadelnictví souznějí s pozdějšími výhradami M. S. Gorbačova vyslovenými ve Vladivostoku a Chabarovsku. Kritikou snahy, jak oddalovat přestavbu, chápat ji v duchu dosavadních administrativních zvyklostí a v souladu s nastolenou úřední praxí.

Smyslem této úvahy nejsou přímé analogie se stavem českého dramatického umění. Za rozhodující nutno považovat ohromnou společenskou aktivitu zaznamatelnou v sovětském prostředí od počátku osmdesátých let. A neméně tak důslednou snahu umělecké inteligence více než čestně se vyrovnat s úkoly odvozenými ze závěrů XXVII. sjezdu KSSS. Každopádně nutno sledovat celý průběh zmíněné diskuse, analyzovat a trvale poměřovat záměry prováděného „komplexního experimentu“ s reálnými výsledky. Jedině tak naše úvahy i představy o potřebných změnách v organizačním uspořádání českého profesionálního divadelnictví mohou vycházet ze solidního základu. Protože, a o tom nelze v sebemenším pochybovat, také nás čeká obtížný proces proměn, loučení s pozůstatky extenzivního hospodaření, kvantitativními ukazateli nevhodnými v umění a kultuře. Rozhodný rozchod s tím, co zastaralo, neosvědčilo se a co neodpovídá požadavkům odpovědné, náročné a nadané socialistické tvorby.

KAREL MARTÍNEK

Z jednání předsednictva ÚV SČDO

V Praze se 6. září sešlo předsednictvo ÚV SČDO ke své další řádné schůzi. V první části jednání byla zhodnocena účast zájmové organizace na významných akcích ochotnického divadla, jako byly Loutkářská Chrudim, Jiráskův Hronov a 200 let souboru Krakonoš z Vysokého nad Jizerou. Předsednictvo konstatovalo, že na všech uvedených akcích byla úspěšná. Akce, které zajišťovaly orgány Svazu, proběhly podle předpokladů a byly zdařilé.

V rámci Jiráskova Hronova se uskutečnilo významné setkání reprezentace SČDO a Svazu divadelních ochotníků Slovenska. Jedním ze závažných závěrů tohoto jednání bylo rozhodnutí uzavřít v nejbližší době dohodu o spolupráci mezi oběma svazy. Dohoda by měla být podepsána ještě letos v rámci Scénické žatvy v Martině. V této souvislosti předsednictvo ÚV SČDO jmenovalo do Martina delegaci v čele s předsedkyní dr. Stanislavou Weigovou. V delegaci dále byli dr. Milan Kyška, tajemník ÚV, a Miroslav Ryšavý, tajemník SAL SČDO.

Předsednictvo jednalo též o připravované přehlídce Štramberské 87, která bude festivalem členských souborů SČDO. Její první ročník bude pro kolektivy, které se věnují tzv. autorskému divadlu. Přehlídka se bude konat pravděpodobně od 5. listopadu 1987. Zúčastní se jí tři soubory s inscenacemi, které vybere ústřední výběrová porota Svazu z nejlepších představení krajských kol. Přehlídka bude nesoutěžní a budou udělovány pouze individuální ceny. V rámci finále pak proběhne seminář k problematice autorského divadla.

Předsednictvo ÚV SČDO dále přijalo rozhodnutí o otevření druhého běhu školy SČDO pro scénografy, která by měla být zahájena na podzim příštího roku. Počítá se rovněž s otevřením druhého běhu školy režisérů. V rámci SAL se pak připravuje v roce 1988 otevření školy pro vedoucí členských loutkářských souborů. V témže roce také proběhne I. přehlídka členských loutkářských souborů, jejíž místo bude určeno konkursem. (psl)



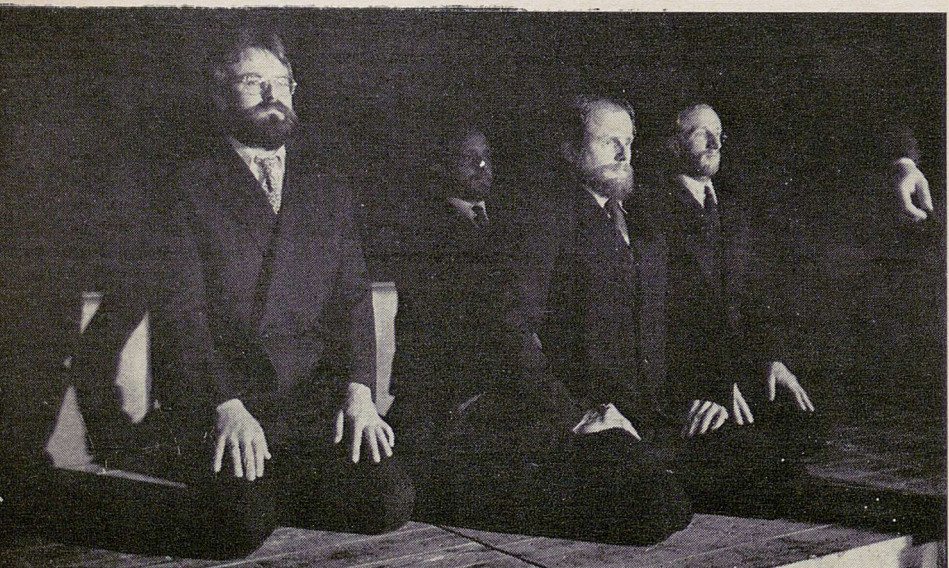
Ochotnický kroužek z Brna se s Kafkovou Amerikou představil po úspěšném vystoupení na ŠP také v Poděbradech.



Divadelní soubor Tyl z Rakovníka se Švarcovým stínem na FEMADu příliš štěstí neměl.



Loutkářský soubor C Svitavy — K. Šefrna: Pohoda.



Teatr imienia majora Szmauza z Trince předvedl v polském jazyce Przygody koziołka Matolka.

Cesta odkud a kam?

Festival mladého amatérského divadla se dožil v tomto roce čtrnáctých narozenin. Od kojeneckého věku se pomalu vyvinul ve věk takřka dospělý. A tak jako člověk prochází různými stadii vývoje, tak také tento festival si prodělal dětské nemoci, období nabírání sil, poznávání a rozkukávání se, a nyní . . . nyní mám pocit, jako by se dostal do puberty, se kterou si neví příliš rady ani on sám, ani jeho vychovatelé.

Připomeňme si alespoň ve stručnosti, kdy, jak a proč vlastně FEMAD vznikl. Dnes již do Poděbrad přijíždějí divadelníci, kteří o zrodu festivalu nevědí buď vůbec nic, nebo jen hodně málo. U zrodu v roce 1972 byli na jedné straně redaktori Amatérské scény, dnes již nežijící Jiří Beneš a Pavel Bošek (kromě jiných zanícenců), ale hlavně na straně druhé: „Díky vynikající práci funkcionářů MěNV a Kulturního a společenského střediska tohoto lázeňského města, díky podpoře vyhlásovatelů, laskavých patronů, širokého aktivu dobrovolných spolupracovníků a výborného obecenstva byla (...) realizována divadelní přehlídka mladých ochotnických souborů ze Středočeského kraje, z Moravy i Slovenska. Z hlediska ochotnického divadelnictví šlo o mimořádně významný počin, který skončil celkovým zdarem. (. . .) pořadatelé vzali opravdu vážně slova, která si otiskli v programu: „ . . . pokusit se založením festivalu divadla mladých dát z Poděbrad, kde sídlí kapacity na léčení lidských srdcí, malou injekci stárnoucímu ochotnickému divadlu.“

Tato slova napsal v Amatérské scéně č. 1/1973 Jiří Beneš jako úvod k referátu o prvním ročníku přehlídky v Poděbradech. A Pavel Bošek potom v článku o průběhu festivalu napsal kromě jiného: „(. . .) Smyslem nebylo rozšiřovat již dost nabitý kalendář ochotnických akcí, nýbrž vyslyšet několik let trvající volání po přehlídce mladých souborů . . .“ (AS 2/1973, str. 1).

Zde je nutno jaksí na okraj připomenout fakt, že tato slova byla napsána v době, kdy například na Jiráskův Hronov ještě ani zdaleka nepronikla mladá, autorská, netradiční divadla, ani Šrámkův Písek v té době mnohým mladým souborům příliš šanci neskýtal. Proto to volání po festivalu mladých souborů. A mladí se rychle do Poděbrad naučili jezdit, pořadatelé a organizátoři hledali a nacházeli zkvalitňování náplně těch několika dnů, které amatérští divadelníci každoročně přijíždějí trávit do Poděbrad se zajímavým divadlem — diskuse, semináře, stále se hledalo optimální řešení jakési „školící“ funkce FEMADu, to vše pokud možno na základě zhlédnutých inscenací a jejich rozborů. Byly ročníky zdařilejší, byly ročníky problematické, vždycky sem však přijížděli z valné části ti, kteří měli o divadlo skutečný zájem, snažili se je dělat jinak, nově.

Netrvalo dlouho a zvěst o úrovni FEMADu se rozšířila do všech koutů vlasti. Rok od roku přijíždělo stále víc zájemců, až se stalo, že pro hrstku lidí se účast na FEMADu stala jakousi téměř snobskou záležitostí. Pořadatelé se každoročně snažili uspokojit zájemce o účast na přehlídce. Ale ubytovací kapacity ani prostory divadla se vskutku nedají nafouknout, nehledě na to, že docházelo i k nepříjemným extempore některých netolerantních jedinců, kteří svým chováním narušovali pracovní atmosféru.

Je proto zcela pochopitelné, že bylo nutno přistoupit k organizačním zásadám. Pro mnohé nepříjemným, neboť se omezil počet možných účastníků, takže se logicky na všechny zájemce nedostalo, kdo neposlal včas přihlášku, měl smůlu. Ti šťastnější se pak, vedle účasti na představeních, zapisovali také do diskusních skupin k jednotlivým lektorům.

Diskusní kluby ve velkém se neosvědčily tak, jak se od nich očekávalo. FEMAD hovořil více pracovního rázu. Stále hovořím o zásadách pochopitelných a prospěšných. V menších diskusních skupinách se snáze hovořilo i těm, kteří nejsou ostřílenými řečníky a mnohdy se stydí říci svůj názor před větším plénem. Problémy jednotlivých inscenací bylo možné rozebírat hlouběji. To jsou zkušenosti z loňského roku.

I letošní ročník byl zákonitě ve znamení omezeného počtu možných frekvencí.

tantů. Ještě omezenějšího než v předcházejícím roce. Dobrá, diskusní kluby v menším počtu lidí daleko lépe plní diskusní funkci a zejména funkci vzdělávací. Jak ale chápat situaci, kdy na představení se pod zástěným dohledem několika „hlídačů“ u vchodu dostanou ti, kdož mají průkazy účastníků diskusních klubů, za dveřmi zůstanou čtyři, ano čtyři, stálí návštěvníci FEMADu, kteří se dovnitř nedostanou za žádnou cenu a v hledišti přitom zbývá nejméně osm volných míst? Proč? Novináři z různých deníků a časopisů se nedostali ani před dveře divadelního sálu.

Festival mladého amatérského divadla v Poděbradech vznikl jako přehlídka mladého divadla, na které měli divadelníci možnost zhlédnout to, co kdysi nemělo otevřené dveře na oficiální přehlídky řekněme tradičního typu. V průběhu let docházelo k proměně divadla a tím i k proměně přehlídek a festivalů. Tedy i festivalu v Poděbradech. Snahou organizátorů nyní zřejmě je, udělat z FEMADu jakousi dílnu, určenou úzkému okruhu lidí. Je-li tento trend správný si v dané chvíli netroufám odhadnout, ale osobně bych se přimlouvala za zachování původního záměru. Pakliže z jakýchkoliv důvodů není možné udržet FEMAD jako festival, bude napříště nutné omezit širokou divadelní veřejnost s touto změnou a s jejími důvody.

MICHAELA GRIMMOVÁ



Dividylko ze Slaného a jeho Hostina kanibalů, která jako jedna z mála inscenací pochvalované středočeské krajské přehlídky prochází různými přehlídkami a festivaly zcela úspěšně.

Poprvé na Rampě Družby

V prvních červencových dnech letošního roku se Sokolovské hornické divadlo HDK ROH Sokolov zúčastnilo divadelního festivalu Rampa Družby 86, který je jedním z festivalů mezinárodní amatérské asociace AITA/IATA. Koná se každý druhý rok v jedné z pobaltských republik SSSR. Letošní ročník byl uspořádán v Estonské SSR, ve městě Viljandi, vzdáleném asi 165 km od Tallinu. Představily se zde domácí soubory z Běloruska, Lotyšska, Litvy a Estonska, ze zahraničí, kromě ČSSR, také z Bulharska a Rakouska. Bylo to naše první zahraniční účinkování a chtěli bychom se proto o některé dojmy a postřehy se čtenáři Amatérské scény podělit.

Festivalová představení zhlédla a hodnotila mezinárodní jury. Hrál se na Malé scéně, kam byla směřována představení s vlastním autorským ztvárněním. Ostatní představení se hrála ve Velkém divadle, které je stálou profesionální scénou. Toto čtyři roky staré divadlo je veskrze moderní. Architektonicky skvěle zapadá do městského parku. Uvnitř je vybaveno nejmodernější zvukovou, osvětlovací a jevištní technikou. Šest set sedadel v hledišti je zařízeno na simultánní překlad. Ve foyeru je kromě prostorné šatny skleněné korzo s výhledem do parku, kuřárna a divadelní klub, který se dá velmi jednoduchou úpravou rychle změnit na malou či loutkovou scénu, diskosál a podobně. O patro výš je občerstvení s posezením a balkónová promenáda. To všechno po dobu festivalu od rána do noci patřilo amatérům a profesionálnímu zvučení, osvětlovací a jevištní technici byli k dispozici takřka na zavolání.

Při zahájení přehlídky stál uprostřed forby asi půl metru vysoký kovaný železný strom, strom družby, symbol festivalu. Tento strom pravidelně ožíval. Na tiskové konferenci v úvodu festivalu se sešli zástupci souborů, delegací, novináři, redaktori rozhlasu a televizi, ředitel festivalu a náměstkové ministrů kultury všech ministerstev svazových republik. Přehlídka pak byla ukončena společným zasazením stromu družby. Myslím, že je to zvyk hodný následování.

Mezi zajímavé postřehy patří i dramaturgie. Všechny soubory se představily nastudováním hry autora republiky, kterou reprezentovaly. A navíc: ve většině z nich se objevily folklórní prvky nebo témata národních báchorek. Prý to nebyla náhoda, ale samozřejmě.

Ve dvou aspektech byl letošní festival úplně jiný a originální. Jednak měl zbrusu novou hlavní cenu, kterou získávají pouze sovětské soubory, je putovní a uděluje se zvlášť za klasicky provedenou inscenaci a zvlášť za autorskou tvorbu. Slavnostnímu udi-

lení těchto cen byla přítomna i autorka návrhu, která všech pět exemplářů sama vyrobila. Jednak byla poprvé v historii festivalu udělena cena za nejlepší herecký výkon herci zahraničního souboru. Karel Jirka, člen sokolovského souboru, obdržel tuto cenu za ztvárnění postavy Pavla v Drucho hře Ptáci naší mladosti. A tak cena za nejlepší výkon letošní mezinárodní Rampy putovala do Československa.

Po slavnostním udělení cen a předání stromu družby budoucím pořadatelům se konalo velké setkání ve všech prostorách divadla, divadelní galasuperšou, kterou vytvářely soubory samy. Kdo chtěl zazpíval nebo předvedl hraný vtíp, zatančil a tak dále. A v tom divadelním babylónu, v té krásné atmosféře, jsme si najednou uvědomili, že si všichni rozumíme.

Mezinárodní Rampa Družby skončila, sokolovský soubor čekala ještě dvě vystoupení. Jedno v Tallinu, spolu s Rakušany a Bulhary, druhé pak v 18 hodin jízdy vlakem vzdáleném běloruském Moloděčnu. Toto asi osmdesátitisícové město nemá svou stálou scénu, působí zde amatérský divadelní soubor vedený profesionálním režisérem.

Představení v pořadí třetí na našem zájezdu mělo pro nás tentokrát trochu zvláštní příchuť. Přestože se hrálo bez simultánního překladu, čtyři sta diváků zcela zaplněného hlediště jsme na jevišti „cítili“. Hrál se nám jako doma. Věděli jsme, že naše představení „berou“. Na konci to jen dotvrdili krásnými slovy: „Poprvé u nás zazněl z jeviště český jazyk. A zazněl tak silně, že jsme mu všichni rozuměli.“

Další čtyři dny jsme byli hosty mloděčenského souboru. Měli jsme k dispozici autobus a naše průvodkyně, Larisa Petrovna, nám ukázala nejen jejich hezké město, ale i Minsk, dále pak rodné místo slavného běloruského básníka Janka Kupaly a další památná místa.

Na poslední den našeho pobytu připravili hostitelé družební večer. A tak jako před několika dny ve Viljandi i zde se na taneční parket postupně vloudila domácí atmosféra. Každý se snažil vymyslet takový způsob zábavy, aby nikdo nebyl divákem, ale byl sám jejím účastníkem a spoluvůdcem. Jazykové bariéry podruhé v krátkém čase zmizely. Ten krásný valčík na rozloučenou byl i naším loučením se všemi přáteli, které jsme za celou dobu pobytu potkali. Rampa Družby se pro nás stala zájezdem družby. Zájezdem mnoha divadelních překvapení a poznání.

BOHUMIL GONDÍK,
režisér souboru

Verva s vervou do života

S úsměvem říkají, že si dali název svého dramatického souboru VERVA, protože se všude vervou. Ale skutečnost je jiná. Tohle slovo se žilo s činností lidí, kteří musí v životě vyrovnávat handicapy, jež jim postavila do cesty příroda, chcete-li, osud: invalidů. Spoluobčanů nejrozumnějším způsobem tělesně postižených. Mají svůj svaz, v němž se sdružují a který hájí jejich zájmy. A při obvodním výboru Svazu invalidů v Praze 6 existuje dnes dramatický soubor, o němž bude řeč.

„Začínali jsme vlastně před deseti lety při Jedličkově ústavu v Praze. Z původního souboru zůstalo jen několik jedinců. Postupně se k nám přidávali další. Někteří odešli, jiní přišli, jak už to v amatérských souborech bývá, když se lidé stěhují, vdávají či žení. Dnes je nás jedenáct a v podstatě ve stejném složení pracujeme asi pět let.“

To jsou slova dr. Libuše Zušákové, která vystudovala divadelní vědu a pracuje v Kulturním domě hl. města Prahy, konkrétně v Malostranské besedě. Je uměleckou vedoucí souboru Verva. Organizace tento kolektiv vede a stará se o něj Jitka Nedvěďová. Ta je nyní v invalidním důchodu. Někteří členové jsou tělesně postižení, jiní zrakově. Přesto si našli v životě uplatnění.

Například Zdeňka Hermanová studuje konzervatoř, Stanislav Měchura je učitelem hudby, stejně jako Emilia Hermanovská. Jiří Mojžíšek je programátorem u počítačů, Václav Navrátil pracuje u síťotisku v družstvu invalidů Obzor, Milan Průša v měrovém středisku Tesly — vakuová technika — Hana Gaňová je telefonistkou. Tak bychom mohli pokračovat o všech členech. Zmíníme se ještě o Áje Bydžovské, která studovala architekturu a proto se v souboru zcela přirozeně stará o výpravu, rekvizity, kostýmy.

„Vycházíme z toho, že jsme amatéři, tedy hrajeme tam, kde k tomu máme příležitost. Dnes, tady na obvodním výboru Svazu invalidů, máme k dispozici místnost ke zkoušení. S omezením svých tělesných možností musíme samozřejmě počítat už při přípravě našeho repertoáru,“ říká Jitka Nedvěďová. A dr. Zušáková pokračuje:

„V našich pásmech, scénkách a vřbec v celém repertoáru je především hodně muziky, písniček. Máme přece kvalifikované hudebníky, členové dovedou většinou pěkně zpívat. Už dramaturgicky vycházíme z toho, co naši členové mohou hrát a v jakých úlohách se uplatnit.“

Tak se mohou pochlubit řadou aktovek, pásem, scén.

„Byla to například fraška Hanse Sachse Spravedlivého nepáří, Student v parádě a Paní Pravda. Připravili jsme pásmo se scénami z Moliéra, spojené průvodním slovem s pohledem na životopis tohoto dramatika, zkusili jsme si Shakespeareov řemeslnickou scénu ze Snu noci svatojánské. Máme několik recitací pěveckých pásem, třeba Zpěvy sladké Francie, pásmo z veršů členů našeho



Část souboru Verva na první poprázdňinové schůzce.

svazu, což je montáž protiválečné poezie.“

Pýchou malého souboru jsou pohádky pro děti. Jsou z jejich vlastní tvůrčí dílny. Texty pohádek píše Dana Skalová, písně a hudbu skládají členové souboru — hudebníci. A tady už se přímo principiálně přistupuje ke každé postavě. Dana Skalová je píše pro jednotlivé členy, bere v úvahu jejich postižení, takže se dá říci, že role jsou „ušity na tělo“.



Libuše Zušáková se svým dopravním prostředkem, na který zatím nemá technický průkaz.

Tyhle pohádky mají velký ohlas a úspěch už proto, že se hrají většinou pro děti rovněž tělesně postižené. Hráli mimo jiné ve škole pro nevidomé děti v Loretské ulici, ve Šporkově pak pro děti se zbytky zraku, v Jedličkově ústavu, několikrát vystupovali v léčebnách v Janských lázních a Železnici u Jičína, ve škole pro zrakově postižené děti v Brně a v dalších místech. Působí samozřejmě jako kulturní vložka při akcích Svazu invalidů. I tam se pořádají přehlídky ZUČ. Verva tak byla na přehlídce v Gottwaldově, na Božím daru. Nejen jako soubor, ale i při vystoupení jednotlivců získali její členové řadu osobních cen a uznání. Jejich vystoupení vděčně tleskají v domovech důchodců, v domech pečovatelské služby, hrají pro složky NF. Jsou velmi aktivní. Desítky vystoupení, kulturních vložek, pohádkových odpovědí.

„Největší zájem o pohádky je na vánoce, Mezinárodní den dětí, jinak okolo MDŽ nás chtějí zase s jiným repertoárem. Jsme ryzí amatéři. Jednou nás dokonce v jedné organizaci požádali, abychom zaplatili vstupné na vlastní vystoupení,“ směje se Libuše Zušáková.

Členové souboru Verva zkoušejí jednou týdně, ale rádi se scházejí i mimo své středy. Chodí společně na procházky, jezdí na výlety, byli i na maturitním plese, když jeden z členů skládal zkoušku dospělosti.

„Všichni se divili, kolik má gardedám. A dokonce gardepány,“ dodává Dana Skalová.

Zážitků je mnoho. A co vyvěrá z každého slova: dramatický koníček je těší. Posiluje jejich sebevědomí, dává dobrý pocit, že mohou udělat něco nejen sami pro sebe, ale i pro druhé.



Jirí Mojžíšek a Dana Skalová.



V parukách Milan Průša a Václav Navrátil.

A protože větší část jejich obecnstva je na tom stejně jako oni, je to posílení i pro ně. Příklad. I s tělesnou vadou se dá dokázat mnoho. Dokonce hrát divadlo. U ostatní veřejnosti je přístup obecnstva trochu ztížený. Ale většina diváků se dokáže brzy orientovat. Přijímají je pak jako jiné soubory, složené z lidí, kteří mají práci usnadněnou o základní požadavek: jsou zdraví, bez handicapů.

„A vztahy v souboru? Všichni si vzájemně posilujeme svůj pocit sounáležitosti, porozumění. Náš koníček nás prostě dokonale spojuje.“

Vesměs jde o mladé lidi. Všichni hrají všechno — i když, jak jsme již řekli — určitá specializace tu je. Pořádají zájezdy. Nejsou nároční. Také dokázali spát na podlaze ve spacích pytlích.

„Jednou jsme si zahráli na malenovic-kém zámekém nádvoří. Ne, nikdo nás nezval, neangažoval,“ říká dr. Zušáková. „Prostě to na nás najednou přišlo. Na tom zámekém nádvoří jsme si začali hrát divadlo. Sami pro sebe. Za chvíli byli kolem bezděční diváci a ozval se potlesk.“

„Pak nás kastelán pozval na prohlídku zámku,“ doplňuje Dana Skalová. „A — nevím proč — vedl nás do hladomorny ...“

„Hrajeme i s koněm. Když jsme cestovali přes Pardubice, vystrčili jsme mu hlavu z okna, aby si prohlédl místo, kde se pořádají největší naše dostihy. Ale na Taxis jsme pro jistotu nešli ...“

„Líba zase cestovala s koštětem. To je její rekvizita pohádkové čarodějnice. Nějaká paní z davu se nejvíc zajímala o to březové koště. Jestli je uklízečka nebo co. Jenže my jsme jí vystvětlili, že nejde o nástroj pracovní, ale dopravní. A ta paní pak asi čekala, že Líba koště našlápne jako motorku a odfrčí.“

A ještě jednu historku na pokračování vám musím povědět. Stala se při reprízách pohádky o víle Studénce. Dana Skalová ji napsala, sama hrála vílu Studénku, která žije ve studánce. Není jako jiné víly. Netančí, protože nemá nožičky na tanec, říká v té pohádce. (A není daleko od pravdy ani ve skutečnosti). Studénka je taková klevetná kuplířka le-

sa. Dává ráda dohromady víly i lidi. Roli venkovského děvčete, po níž touží hezký synek, dostala Líba Zušáková.

No, a já jsem ji jednou chtěla trochu překvapit,“ vypráví Dana. „Můj muž je obuvník. Ušil mi plstěné nohy, obrovská chodidla jako potápěčské ploutve. Mimochodem se v nich dalo pomalu chodit jen pozpátku, jak byly velké. Vylezla jsem ze studánky a čekala jsem, co to s Líbou udělá. Nic. Už jsem si myslela, že je snad ani nemůže vidět. Ale viděla je. Jenom zachovala kamenný klid.“

A abych věděla, že ví, tak mi v jedné chvíli na můj ohromný palec dupla. Čekali byste, že se mi Líba za to pomstí. Ale ona udělala něco úplně jiného. V téhle pohádce si každý někoho vezme. Jen já ne. A vílu Studénku to mrzí a souží, i když to nedává najevo. Jednou, když jsme to zase hráli, Líba se jako obvykle sklonila nad studánku, aby si nabrala vodu. V té chvíli mi dolů hodila maňásku, kterého obratně schovala pod šátkem přes ruku, takže ho neviděl nikdo v souboru, ani obecnstvo, ani já. Ten vodníček nesl ceduličku: Studénko,

nabízím ti srdce, ruku — a rybník. Neumíte si představit, jak mě to dojalo.“

Tak takové doslova něžné jsou šprýmy, když už k nim dochází. Takové jsou vztahy mezi nimi.

„Nejhorší je to s časem. Většina nás pracuje, většinou jsme vdané ženy a máme děti a starost o rodinu. Což je i pro zdravého člověka dost. Přesto si najdeme chvíle pro soubor, pro kolektiv, jeden pro druhého. Prostě k sobě patříme ...“

A plány do budoucna? zeptám se.

Existovat, zní prostá odpověď. A je snad nejvýstižnějším vyjádřením skutečnosti. Samozřejmě, společně připravují další pořady. Novou pohádku. Dramaturgie vzniká po dohodě se všemi. A každý přináší svůj příspěvek k tomu, aby dílo, které společně vzniká, se také podařilo.

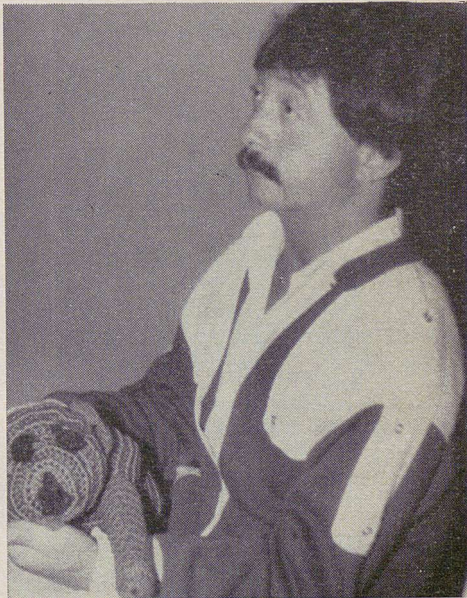
Verva opravdu pracuje s vervou, kterou upřímně obdivuji. Je to soubor „se zvláštním posláním“. Že při tom nezapomíná na základní úkol amatérského divadla, šířit dobré myšlenky, dobrou jevištní mluvou, to si zaslouží skutečné uznání.

(er)

FOTO AUTOR



Kůň je rekvizita Jitky Nedvědové.



Luděk Pacoř.

Minulost, dnešek a zítřek ochotníků

Ochotnické divadlo v Nýřanech se vyvíjelo v ostrém třídním boji s rakouskými orgány a uhlobarony. Bylo založeno 15. června 1874. Přestože rakouská cenzura dávala bedlivý pozor, aby se nehrály hry s revoluční tematikou, nýřanští ochotníci, převážně havíři a dělnice ze šachet, tento repertoár hráli. Tak se na pořad dostaly například hry *Probuzenci*, *Drama čtyř chudých stěn* (Subrtova tematika pochází právě z velké masové nýřanské stávky), *Práci čest*, *Nalezenec*, *Tylovovy hry* a jiné sociální a historické hry, působící na cit českého diváka a na formování jeho vědomí v boji za národní a sociální spravedlnost.

I v buržoazní republice byl repertoár ochotníků zaměřen na politické a morální hry: *Psohlavci*, *Poprava Jana Kudrny*, *Drama otroků*, *Křižník Potěmkin*, *Doly* a mnoho jiných, které hráli ochotníci organizovaní při FDTJ a později FPT.

Nýřanští ochotníci si velice zakládají na tom, že z jejich řad vyšla celá řada profesionálních umělců (narodila se zde také Anna Letenská, jejíž rodiče v Nýřanech hráli s kočovným divadlem). Nejvýznamnějším nýřanským hercem, který hrál a dlouho režíroval v ochotnickém souboru J. K. Tyl v Nýřanech, byl zasloužilý umělec Přemysl Pražský. Je znám nejen svými rozhlasovými režii, ale i filmem. Natočil 15 filmů a do historie kinematografie se zapsal vynikající adaptací populárního románu J. H. Týneckého *Batalión* s Karlem Hašlerem v titulní roli. Film patřil k nejlepším českým filmům nemé éry.

V Nýřanech také poprvé vystoupil na jevišti národní umělec Jaroslav Průcha spolu s E. Bolkem a O. Svobodou (otcem Anny Letenské) a dalšími. Jaroslav Průcha na toto vystoupení rád vzpomíná ve své knize *Má cesta k divadlu*, kde kromě jiného popisuje svého nýřanského hostitele, u kterého všichni spali, havíře Ditricha.

Nýřanská scéna, dramatický odbor ZK Tesla Nýřany, která vznikla v r. 1945 sloučením všech bývalých ochotnických spolků (bylo jich v buržoazní republice šest), dnes navazuje na revoluční tradice předcházejících generací a stále v nich pokračuje. V jejím repertoáru nacházíme velice angažované politické hry, jako je *Setkání na Labi*, *Duchovský viadukt*, *Makar Dubrava*, *Nejlepší synové* a dcery, *Steelfordův objev*, *Zbloudilý syn*, *Poslední dějství* a další. Nebyl ochuzen ani klasický repertoár, kde dominovala *Jiráskova Lucerna*, *Vojnarka*, *Otec*, z dalších her pak *Noc na Karlštejně*, *Kutnohor-*

ští havíři, *Maryša*, *Matka*, *Bílá nemoc*, *Pygmalión*, *Její pastorkyně*, *Ženitba* a zejména *Revizor*. Dále jsou v repertoáru veselohry, jako je *Moje teta*, *tvoje teta*, *Košilka*, *Sluha dvou pánů*, *Charleyova teta*, *Navoněná primadona* a mnoho dalších. Určitou část repertoáru tvoří zpěvohry a operety, jako je *Paní Marjánka*, *matka pluku*, *Jiřikovo vidění*, *Strakonický dudák*, *Perly panny Serafinky*, *Sto dukátů za Juana*, *Helenka* je ráda, *Nebe na zemi*, *Osel a stín*, *Slaměný klobouk*, *Podskalák*, *Muzikantská Liduška*, *Nejlíp je u nás*, *Na tý louce zelený*, zejména však *Dunajského Volný vítr*, který dosáhl 23 repríz v Západočeském kraji.

V repertoáru Nýřanské scény jsou tři československé premiéry. V roce 1974 napsal Bedřich Čapek hru *Čtyři*. Na počest 50. výročí založení KSČ napsal František Kroc hru *Než zazní verše poslední*. U příležitosti 55. výročí založení KSČ uvedla Nýřanská scéna další československou premiéru *Kroce Májová bouře*. Námět čerpal z vlastní knihy *Havířské generace*. V rámci Roku českého divadla v r. 1983 byla pak nastudována divadelní hra J. K. Tyla *Paličova dcera* a ke čtyřicátému výročí osvobození Československa Sovětskou armádou Čapkovy Matka. Okresní výbor Českého svazu žen Plzeň-sever převzal nad touto hrou záštitu. Na tomto představení převzali Růžena Skořená, představitelka matky, a režisér František Kroc kytky za padesát let ochotnické práce.

Za čtyřicet let činnosti Nýřanské scény (vlastně 38 let, protože v letech 1964 a 1966 se nehrálo) bylo sehráno celkem 455 představení, z čehož 145 bylo sehráno ve 33 obcích Západočeského kraje (jedno i v Praze 6). Zúčastnilo se jich zhruba 113 750 diváků. Za 110 let bylo uvedeno 1921 premiérových představení a celkem bylo sehráno 3 414 představení, včetně kabaretů. Za více než 110 let navštívilo kulturní akce ochotníků 577 600 diváků.

Za tuto odpovědnou práci pro společnost je třeba poděkovat všem předešlým ochotnickým generacím, ale i všem členům Nýřanské scény, jež se podíleli nejen na režii, ale i na výpravě, jevištních pracích a technice. Děk patří rovněž divákům, kteří je přicházeli povzbudit a upřímným potleskem odměnili tuto „ochotnickou dřinu“. Chtěl bych zakončit citátem J. K. Tyla: „Herec je nositelem národní myšlenky a také horlilem proti sociálnímu bezpráví. Herec musí cítit odpovědnost za budoucnost národa a jeho sílu.“

FRANTIŠEK KROC

Všestranná divadelnice



Odchod každého dobrého člověka je bolestný – dvojnásob pak toho, který je dosud mladý a plný sil i tvůrčích plánů. V pětácti letech náhle zemřela režisérka a herečka divadelního souboru MěstKS Klobouky u Brna Marie Šýkorová.

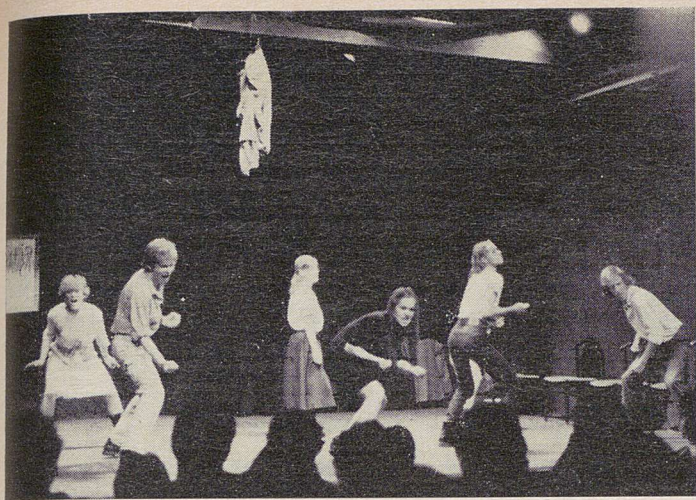
Pocházela z Podivína u Břeclavi a po studiích na střední pedagogické škole a pedagogické fakultě Univerzity J. E. Purkyně v Brně učila v několika obcích jižní Moravy, posledních šestnáct roků v Kloboukách. Již od svých patnácti let se M. Šýkorová soustavně a intenzivně věnovala slovesným oborům ZUČ. Byla postupně členkou souborů v Podivíně (pozoruhodně tu ztvárnila roli Dorotky ve Strakonickém dudáku), Boleradicích, Nikolčicích a nejdéle v Kloboukách.

Za podpory svého manžela, rovněž zapáleného ochotníka, převážně režírovala (což zahrnovalo zpravidla i činnost dramaturgickou), ale zároveň také hrála (za roli Vojnarky získala v roce 1983 cenu okresní přehlídky), recitovala, připravovala kulturní pořady k rozličným politickým a společenským výročím a angažovala se ve sborech pro občanské záležitosti. Za jejího vedení se kloboucký soubor (roku 1985 si při-

pomněl už sté výročí své existence) vypracoval mezi nejlepší amatérské kolektivy v okrese Břeclav a zúčastňoval se i jihomoravských krajských festivalů a přehlídek (divadlo v přírodě Krumvíř, Blansko).

Marie Šýkorová tu režírovala například tři Čechovovy aktovky, *Diamantová srdce* O. Scheinpflugové, *Hrubínovu Srpnovou neděli*, Kristinu M. Matuštkovou, *Jílkovu vesnickou komedii* *Silvestr*, *Lošťákův Opožděný ptačí zpěv*, *loselianiho Žert vinaře Agaba*, dramatické Vasiljevovy protiválečné novely *A zbylo jen ticho*, nebo naposledy letos *Slaměný klobouk* *Voskovce* a *Wericha*. Jakožto dlouholetá členka okresního poradního sboru pro amatérské divadlo a umělecký přednes působila coby lektorka rozličných vzdělávacích akcí, zodpovědná předsedkyně porot a zdatná organizátorka okresních divadelních přehlídek, po léta konaných přímo v jejím působišti.

Odchod této agilní pedagožky s citlivým poměrem k mládeži a ušlechtilé optimistickým vztahem k lidem, obětavé divadelnice a v neposlední řadě starostlivé matky čtyř dětí, znamená pro ochotnickou obec Břeclavska i celé jižní Moravy nečekanou a těžko nahraditelnou ztrátu. (vz)



Vídeňský Treffpunkt

Dostaveníčko mladého divadla se konalo v létě, trvalo deset dní, nazývalo se 9. mezinárodní dny divadla mládeže a probíhalo v divadélku s případným názvem Treffpunkt na vídeňském Petřském náměstí. Pořadatelem byl opět Zemský úřad pro mládež, patronem AITA, mezinárodní organizace amatérského divadla, duší festivalu prof. dr. Hilda Weinbergerová za pomoci dr. Michaely Judyové. Letos přijely mladé kolektivy z NSR, Jugoslávie, Itálie, ze Švýcarska, z Norska, Anglie a Doprupo z Československa. Překvapila a potěšila nás hned úvodem fotografií z naší Grotesky na propagačních plakátech festivalu. Již na první pohled byla nabídka představení pestrá a přitažlivá natolik, že byla na všech vystoupeních skutečně obsazena většina z dvěstě padesáti míst v hledišti. Škoda jen, že zřejmě vzhledem k posunu představení na 19 a 21 hodin se po děkovačce obecenstvo i herci ihned rozprchli, takže nedošlo k přátelskému besedování a výměňování zkušeností, jak tomu bývalo dříve.

A co mohli vidět diváci na tomto festivalu mladého divadla? Je pochopitelné, že tu hrála dobrá polovina souborů německy. Především to bylo pět rakouských kolektivů, z nichž dva se věnovaly aktualizovaným antickým tématům. Soubor Maska z Perchtoldsdorfu vytvořil zajímavou literární koláž písniček, diapositivů a scének Obrazy žen a vídeňská Divadelní dílna 21 fantaskní až absurdní mystérium o bílých kufrech na cestě do nebe Vernisáž. Viděli jsme, jak Kapesní divadlo z Grazu nastudovalo hru Anny Tiché Jsou vždy dvě možnosti o svůdné Peršance Xénii a jejích milostných románcích, z nichž nejslavnější byl případ Alexandra Velikého. Vše se odehrává v nehistorické řecké prázdninové krajině s plakátově oranžovým sluncem, řecky modrým pozadím, žlutým pískem, lehátkem a slunečníkem a s pravými řeckými melodiemi souboru Buzuki. Režisér této mobilní divadelní skupiny šesti herců, Ingo Wampere text dramaturgicky zpracoval a zkrátil a ve velmi jednoduché dějové osnově se snažil upozornit i na otázky války a míru. Nehluboce prokreslené charaktery postav nekladly na herce přílišné nároky, takže výsledkem bylo úsměvné, lehce plynoucí konverzační představení.

Vídeňský soubor MU z Borgu I hrál na jevišti i v hledišti koláž z textů Sofokla, Hasenclevera, Anouihla, Hölderina a Brechta pod názvem Ani nenávidíš, ani lásku...

Antigona zde ztělesňuje nekompromisnost té mládeže, která odmítá žít ve světě řízeném mocipánem Kreonem rozhodujícím o životě a smrti. Dobře obsazení mladí herci neztratili nic ze vznešeného patosu a elánu, který vložili i do ideového vyznění inscenace: „My chceme mír, je to pro nás existenční otázka. Nemohou nás však k němu vést ti, kteří hluboce pohrdají lidmi.“ Učinně bylo v inscenaci využito černého chóru s bílými maskami. Myšlenkově navazuje tato inscenace na jejich Protiválečnou revui, kterou mají v současném repertoáru.

Také Krok do života Herwiga Kaisera v podání školního souboru z tyrolského Weeru angažovaně upozorňuje na bezperspektivnost mladých nezaměstnaných. I když představení ještě herecky nedozrálo, jeho aktuálnost je nesporná a nachází velkou odezvu u mladého publika. Ještě působivěji vyzněl pozitivní životní elán školního divadelního kolektivu z vídeňského Ústavu pro neslyšící v pantomimě Mör ve Vídni. Pod vedením Eugena Franka předvedli stu-

denti výraznou mimikou a výmluvnými gesty pronikání alegorické postavy Moru do všech středověkých příbytků ve Vídni, paniku a děs lidí a příklad statečného Augustina, který nakonec dodá všem odvahu žít.

Ze tří souborů z NSR jsme měli možnost pohovořit s jejich zástupci nejdříve o Oidipovi rekonstruovaném volně podle Sofokla a Freuda, jak jej ztvárnili dynamicky za pomoci žákovského chóru studenti gymnázia ze Siegenu. Měli už zkušenosti například se svým kabaretem, s fraškou Umírající labuť, školní revui Siegen na Siegu aj. z let 1972–1985. Při Oidipovi se na jevišti se skřípotem otáčí robustní železná konstrukce s věží a harmonikovými dveřmi, které umožňují bleskové proměny černé dekorace v bílou. „Patosu jsme se zbavili aktualizací a komikou, nahradili jsme jej poezií. Mladí se zmocňují klasiky svým vlastním stylem a takový experiment od burlesknosti až po poetičnost je ohromně baví,“ říká vedoucí souboru a pedagog Heinrich Waegner.



Jednu z nejzajímavějších a v každém případě ideově nejprůraznějších inscenací přivezla osmičlenná skupina Země nikoho, pracující v Hamburku v rámci Mezinárodní dílny mládeže. Vedoucí kolektivu, třiatřicetiletá studentka psychologie Steffi Roppat, nám přiblížila tvůrčí proces vzniku jejich představení Tancuj Adolfa Hitlera: „Je to vlastně první práce, se kterou jsme absolvovali 40 repríz, hlavně ve školách. Vyšli jsme z etud, kde každý měl odpovědět na deset otázek o fašismu, např. kdy se s ním setkali, co si o tom myslí oni sami a co jejich rodiče apod. Hrajeme tedy sami sebe, pokaždé vypovídáme trochu jinak a hlavně pak čekáme na reakci obecnosti, na diskusi probuzenou třeba závěrečnou scénou končící na rampě otázkou a výzvou. Agresivitou hudby, tance a gest je vyjádřeno varování před narůstající nespokojeností nezaměstnané mládeže, rasismem, pocity izolace a bezvýchodnosti.“ Můžeme jenom potvrdit, jak velký bezprostřední účinek má upřímná mladá tvář v bodovém osvětlení, filmový střih jednotlivých scén střídajících temporytmus, a funkční hudba. Je to rozdírající účtování s minulostí ve vědomí mladých a s neofašistickými tendencemi dneška, zaobalenými pravičáctvím.

Gelsenkirchenské amatérské divadlo se prohlašuje za volnou divadelní skupinu individualistů, kteří se zabývají politickým divadlem. Zhudebnění své „politické lyriky“ mají i u inscenace hry R. Dennemanna Kontakt je negativní big band Hammer a Michal. Tématem je chudoba v NSR ve zpracování kabaretu až brechtovsky britkého. Personifikované postavy Politiky a Kapitálu v maskách sledují a komentují děj, mají mezi sebou stále lepší kontakt. A zatím co ti nejvyšší diskutují, jaká husí játra jim chutnají nejvíce, potloukají se chudí a nezaměstnaní po ulicích a na ulicích vybírají popelnic. Jejich osud je čím dál

tím horší, přesto však nevyvíjejí žádnou solidaritu; kontakt je negativní. Nejvyšší autority však proti nim vytasí bombu – lid je zděšen a bouří se. To však zdaleka nestačí k tomu, aby se dalo zabránit nejhoršímu...

Itálii reprezentovaly na festivalu dva soubory: Divadlo mladých z Terlenu v jižních Tyrolích inscenovalo text improvizací, které vznikly při setkání florentského spisovatele a režiséra Maria Cavallera se skupinou mladých herců z Terlanského domovského divadla. Děj i rozhovory odehrávající se mezi několika osobami v jednom hostinci, jsou jednoduché a triviální, zato výkony herců prokazují mimořádně talentované mladé umělce. Komedialnost ústí zde až ve svérázný projev absurdního divadla. Zato druhé představení Italů patřící divadlu I Guitti z Milána, La Favola del Tempo F. P. Salviho se stává ještě problematičtější svým únikem do skličujícího světa schizofrenického děvčátka.

Dominantou dvou dalších inscenací, i když je každá z jiné země, je úzkost z civilizace, strach ze života, z budoucnosti, odcizení, chřadnutí lidstva. Slovinské Nové divadlo Tespizov Voz z jugoslávského Mariboru se pokusilo o Kafkovu curriculum vitae montáží Kafkova Dopisu otci, Dopisu Mileně a úryvků z románů Zámek a Amerika. Složitě alegorie, Kafkova těžkomyslná filozofie a irrealita příliš poznamenávají i tento jevištní útvar. Stejně tak koláž „jedenácti scén s mezihrami“ nazvaných Strach a důvěra švýcarského školního divadelního kolektivu z Dübendorfu se odehrává ve stínu úzkostného vědomí a reminiscencí starce na jeho mládí.

Do této skupiny představení patří i útěk hrdiny Sněhobílého strachu finského laplandského básníka Timo K. Mukky do schizofrenického světa snů. Deorientovaný, zstrašovaný symbolickým černým ptákem Smrti, lovcem vlků, policistou a vojákem,

je nakonec spasen bílým přeludem Nevěsty, sám snící a odcizený uprostřed nepřátelského světa. „Zkoušeli jsme do premiéry asi rok a zde ve Vídni je to šestnáctá repríza,“ řekla nám mladá režisérka Maarit Ruikka. „Pročetla jsem celé Muckovo dílo a byla jsem tak dojata, že jsem se rozhodla ztvárnit esenci jeho tvorby v divadelním představení. Škoda, že zemřel tak mladý, bylo mu sotva třicet let.“ Výrazný byl úspěch vyzrálých hereckých výkonů, lehké, barevně symbolické scénografie, ostré vypointované hudby tohoto „finského“ představení.

Před závěrem festivalu vystoupil norský hammerfestský balet s křehkým podáním Ledových květů, kdy kombinace tance, hudby a diapositivů lyricky vyjádřila náladu čtyř ročních období norské krajiny. Divadelní společnost Animus et corpus z anglického Boltonu uzavírala festival svou Pašijí z yorkskeho cyklu mystérií v aktualizovaném podání. Na snímcích záběry z inscenací některých zahraničních souborů.

Soubor Doprapo z ČSSR hrál jako první Do Vídne přivezl Grotesku K. Vonneguta. Pro toho, kdo neovládá češtinu, bylo bohužel poněkud obtížné sledovat spletitý děj. „Konstatujeme však u celého kolektivu radost ze hry, temperament a herecké nadání, jakož i barvitost této inscenace,“ píše kromě jiného o Doprapu Wiener Zeitung. A ve Volksstimme se pak o našem souboru psalo ještě dvakrát. Především o výrazném komediálním talentu našich mladých herců, jakož i celistvosti a harmonii práce kolektivu. Pak se také rozebírala otázka, do jaké míry groteskní nadsázka může být na úkor sdělnosti. Potěšující je ovšem závěr: „Právě tento soubor však dokázal, jak podivuhodným výrazovým formám a k jak vysoké úrovni se může dospět, jsou-li pro to společenské předpoklady.“

STANISLAVA WEIGOVÁ

Ochotnické Němčice

Také letos proběhl v Němčicích nad Hanou krajský festival vesnických a zemědělských divadelních souborů jižní Moravy. Na této soutěžní akci se jako pořadatelé podílela celá řada institucí, např. KKS Brno a OKS Prostějov, krajské a okresní orgány Svazu družstevních rolníků i trojice osvědčených složek v místě konání. V pěti dnech se odehrálo šest vybraných inscenací, delegovaných z pěti okresů, a to za soustředěné pozornosti zástupců vyhlásovatelů, patronátů družstev a diváků místních i z okolí. Pětičlenná odborná porota v čele s předsedkyní KPS pro divadlo Alenou Kalábovou skutečně po každém představení podrobná hodnocení jednotlivých nastudování, zaměřená též jako metodická pomoc pro budoucí práci zúčastněných souborů.

Festival měl ideově náročnou a divácky pestrou dramaturgii. Klasický odkaz si zvolil s Tylovou Tvrdohlavou ženou Divadelní soubor Karla Högra ZK ROH Moravských sklárů Květná, několikánásobný reprezentant jižní Moravy na ústředních přehlídkách ve Vysokém nad Jizerou, Za odborné spolupráce Pavla Rímského z brněnského divadla bratří Mrštíků ji jakožto slavnostní příspěvek ke stému výročí trvá-

ní souboru neokázale a bez neústrojných zásahů do předlohy nastudoval režisér Pavel Révay (cena za odpovědný inscenační přístup k české klasice a odměna Haně Gardoňové za úlohu Madlenky).

Do téže doby revolučního roku 1848 obrátil se rovněž Kroužek divadelních ochotníků OB Hvozdné, který pod pohostinským vedením gottwaldovského herce Dušana Sitka uvedl Dietlovu muzikálovou úpravu Jiráskovy Filozofské historie (cena mladého talentu Janu Žákovi v postavě Vavřeny).

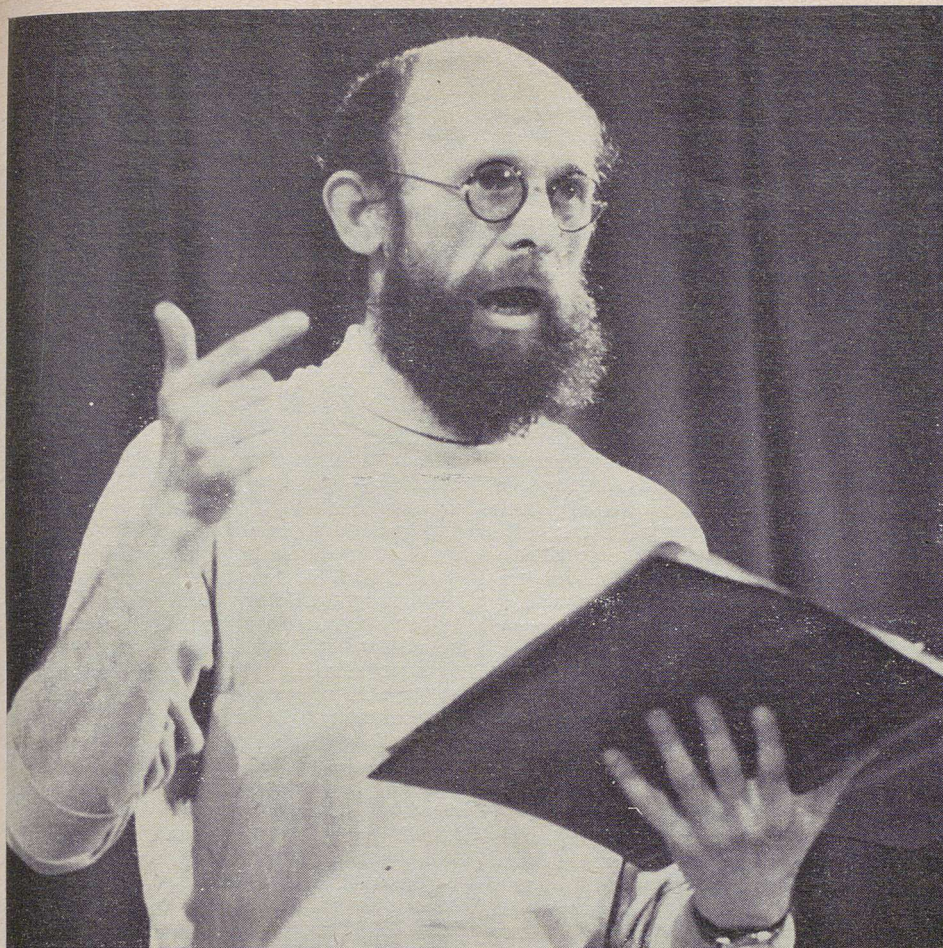
Okres Brno-venkov přispěl dvěma kvalitními představeními souborů, které oba nesou název Tylovo divadlo. Kolektiv OB Újezd u Brna věnoval své síly šrámkovsky laděné hře Jiřího Hubače Nezralé maliny a díky oceněnému režijnímu vedení Jiřího Doležala i propracovaným hereckým výkonům hlavních představitelů (odměněn byl František Karliček za roli Ády) získal hlavní cenu přehlídky s návrhem na postup do národního kola ve Vysokém nad Jizerou. Ochotníci OB z Ořechova u Brna, loňští vítězové národní přehlídky, přivezli vlastní adaptaci známé anglické frašky Jevana Brandona Thomase Charleyova teta. Pod názvem At žije Char-

leyova teta! rozpoutal autor úpravy a hudby, oceněný režisér i scénograf (Cena Antonína Vorla) Vlastimil Peška nápaditou parodizující podívanou v duchu humoru Járy a Cimrmana.

Mladá sekce souboru místního Kulturního zařízení byla oceněna za obohacení přehlídky nastudováním pro mládež — Werichovou pohádkou Tři veteráni, kterou v dramatizaci Karla Texela připravil Pavel Hrabal. Festival uzavřel kolektiv OB Boleradice na Břeclavsku s dramatizací Olbrachtova románu Nikola Šuhaj loupežník od Bohumila Nekolného a Petra Ulrycha v režii Aleny Chalupové; převzal cenu za pěveckou složku svého představení.

Němčická přehlídka, na níž získali ještě další interpreti za své herecké výkony individuální čestná uznání, dosáhla vzhledem k minulým ročníkům vyšší úrovně, a to jak v dramaturgické složce, tak po stránce inscenační, zejména pak scénografické. Popelkou však tentokrát zůstala jevištní mluva, takže na prohršky proti ní bylo třeba soustavně upozorňovat. Protože v Němčicích nad Hanou našla díky obětavým pořadatelům krajská přehlídka vesnických a zemědělských souborů dobré podmínky, bude se zde ve stejné organizační struktuře konat i v dalších letech.

(vz)



Klaunství je princip věčný

Návštěvníci někdejšího divadla v Nerudovce, Malostranské besedy a v posledních letech Baráčnické rychty a Divadélka v suterénu Ústředního domu armády patrně dobře znají amatérské divadlo Excelsior, které letos završuje dvacetiletí svého působení. S vedoucím Excelsioru Jiřím Hladkým jsem se setkal, abychom pohovořili o práci souboru.

Pokud si dobře vzpomínám, vystupovali jste a byli oceněni na Festivalu amatérské pantomimy v Litvínově v letech 1968, 1970, 1972, na Šrámkově Písku r. 1975 a 1978, na Festivalu ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách r. 1975 a na I. ročníku Divadla satiry a humcrů v Chomutově o rok později. S počadem Směj se, paňáco, jste reprezentovali na Divadelní dílně v Scheersbergu v NSR (1975) a na festivalu BRAMS v Jugoslávii (1977). Jak tato ocenění ovlivňovala vývoj vašeho divadla?

Účast na podobných akcích je snad výhodná v tom, že poskytuje publicitu, zájem o inscenace souboru, což se odráží ve vyšší reprízovosti, zkrátka rozšiřuje se okruh příznivců a je zřejmé, že se souborem se počítá ve spektru divadelního života. Nejvíce si však cením, že jsme těch dvacet let zdařile vzdorovali obvyklým organizačním a provozním problémům; do r. 1973 střídání zřizovatelů, čímž jsme přišli o vlastní stále působiště; že jsme přitom všem mohli pravidelně hrát a že přes rozličné krize a výměny členů, zejména generační, divadlo nezanklo, udrželo se a že jsme nepřerušili

kontinuitu dlouhodobé dramaturgie, kterou nedokážu stále ještě dnes rádně definovat...

Hledáme v té dramaturgii příležitost k sebevyjádření, k seberealizaci, možnost herce vystupovat z role a komentováním vlastních i partnerských kreací vyjadřovat svůj názor, tedy to, čemu se dnes říká autorské divadlo... Tehdy v počátcích tu bylo zalíbení v comedii dell'arte a odtud odvozené zkoumání možností hereckých, lidských typů na divadle, spíše negativních, v dobrém slova smyslu šarží, příliš neměnných, které by v rámci schopností jejich představitelů dovolovaly improvizace na dané téma. Samozřejmě bylo nutno některé dramaturgické záměry přizpůsobovat nárokům prostoru, ve kterém se hrálo, požadavkům provozovatelů a zřizovatelů, dovednostem a schopnostem akterů, kteří byli k dispozici.

Domnívám se, že z občasné výměny členů souboru vznikaly situace, kdy se ve hře objevovali vedle sebe akteri méně zběhlí, začínající, a na druhé straně herci zkušenější, více spříznění s poetikou divadla. Tyto disproporce šlo odstranit

důslednější režii, tzn. určité pasáže přísně stavět a vést, a vedle toho nechat prostor pro rozvinutí hereckých kreací zkušenějších členů souboru, směřujících k improvizaci. Ale to jsem měl vždy dojem, že jsi nechtěl, že jsi jako režisér nechtěl lidi znásilňovat, manipulovat...

To v žádném případě! Není nic hroznějšího, než když chodí po jevišti zmanipulovaný člověk.

Komický účín by byl ale přesnější.

Ano, výsledný útvar a dojem by byl sevřenější, účinnější, ale nechtěl jsem dopustit, aby se po jevišti pohybovali zmanipulovaní lidé, kteří buď netuší, co se po nich chce nebo provádějí cosi, čemu nevěří nebo co je pro ně krajně nepříjemné. S tímhle jsme naráželi na nepochopení porotců a lektorů na přehlídkách, kteří nám vytýkali právě tu nevyrovnanost hereckých výkonů, ale zastávám názor, že zájmová umělecká činnost má poskytovat příležitost ne-li všem, tedy alespoň co nejširšímu množství lidí, kteří mají příslušný zájem — proto se snažím nabídnout začínajícím amatérským hercům příležitost po boku těch, kteří mají větší zkušenosti, neboť to ani jinak nejde, noví lidé musí mít možnost naučit se hrát, tzn. také improvizovat, a nenaučí se to tím, že si pouze o tom něco přečtou nebo že se budou dívat, co provádějí ostatní.

Tyto problémy shledávám především u pořadů o větším obsazení, např. u Vest Pocket Story, založených převážně na střídání jednotlivých výstupů a scén, kdy celek byl jako by rozložen, neladil, ne pouze z důvodů, že něco hraje začátečník, nýbrž bylo zřejmé, že někdy stačilo jistý detail nepatrně dotáhnout, usměrnit, zejména ukončení, vypointování výstupu, scénky a zdokonalit jejich prolnutí ve výstup jiný. Aby to bylo předvedeno na oné znamenité úrovni, na jakou byl divák ve vašem divadle zvyklý.

Já rozumím. Někdy jde také o případ, jako u té Vestpocketky, kdy jsem v tom sám hrál, čímž jsem se mohl projevit ve smyslu toho pojmu autorské divadlo, tzn. podílet se na tvorbě zevnitř, ale to má svůj rub v tom, že chybí potřebný odstup — tam by to vyžadovalo dělat asi jen tu režii a sledovat každou podrobnost.

To je dáno také tím, podobně jako v původní comedii dell'arte, kdybychom se vrátili k té inspiraci, že ty jsi vždy působil ve vašem souboru jako takový principál, jeden z hrajících, vystupujících akterů, který lépe zná společné téma a vede hru svou bezprostřední účastí — proto chybí ten odstup, běžný u normálně režirovaného divadla.

To byl částečně i můj ideál vzhledem k té inspiraci, abych se mohl spolehnout na kolektiv, na partu, abych je mohl usměrňovat především z jeviště a nemusel hlídat každý okamžik a vysvětlovat elementární věci — ano a to je jeden z důvodů občasné nevyrovnanosti některých představení. Souvisí to s jistou kázní při souhře a spoluhrě členů souboru, které je nezbytné se velmi dlouho společně učit.

Aby mi bylo rozuměno: domnívám se, že vaše výsledky nejsou nikterak špatné, jinak by Excelsior nemohl takovou dobu existovat. Jsou to jen dílčí problémy a kazy, s jakými se potýká nejen amatérské divadelní soubory, proto je také diskutují. Rozhodující odpověď dává jistě zájem diváků, publika. Z hlediska této rezonance mě zajímá přesnější pojme-

nování řečených typů — říkal jsi negativních, rozumí se pravděpodobně komických pro nějaký negativní rys nebo vlastnost.

Jistě. Záleží to konkrétně v které hře, ale my si nemůžeme dovolit hrát nějakou jednoznačně pozitivně vyznívající hru, protože my to vše stavíme na hlavu, všechno pomocí sebeironie obracíme, takže dobře napsaná a kladně míněná věc by dopadla zcela jinak, než byla zamýšlena. Proto se tato sebeironie, sebeschazování daří nejlépe skrze ty červené knihovny a takovéto žánry.

Ano, ale ani soudobý typ se přece v zásadě nemění, přizpůsobuje se pouze dané látce, anebo častěji se text připravuje, přizpůsobuje — řekl bych raději než typu, kolektivnímu tématu. A toto téma je snad zřejmě ze situace obyčejného, průměrného, nepatrného člověka, který se obvykle pachtí za nějakým nedosažitelným a mnohdy i zbytečným cílem, což se ve vašem případě projevuje jako marné usilování o to, zahrát nádherně „velkou roli“ podle svých tužeb, snů, představ . . .

To je dosti přesná charakteristika naší poetiky, která je obsažena už v pojmenování souboru. Název Excelsior pro mne dýchá atmosférou počátku století: to byly šicí stroje, balóny, prádlo, minerálka, ono je toho hodně, hotely také . . . Excelsior se mi tudíž spojuje s takovou tou naivitou, kterou jsem zejména v počátcích našeho divadla od toho očekával. Druhou stránkou, obsaženou v tomto názvu, je ta sebeironie, protože „excelsior“ je druhý stupeň slova nahoru, lepší nebo výše . . .

Odtud se zřejmě používá význam excelovat.

Ovšem, my jsme tedy sami sebe označili jako něco lepšího, ale praxí na jevišti jsme dokazovali opak: začínali jsme jako naivní divadlo, až diletantské, programově jsme zveřejňovali cokoliv se nám nepovedlo, nejen mezi sebou, ale právě pro diváka . . .

To jsou ty vaše zveřejňované trapasy . . .

Ty právě korespondují s názvem Excelsior, který má sugerovat atmosféru, kdy divák očekává něco lepšího, než se mu dostává, a vidí tam partu diletantů, kteří se, jak říkáš, marně snaží cosi vytvořit, zahrát — podobají se v něčem postavčkám Renčínovým nebo Jiránkovým — jsou to ti měšťáčci, zatížení určitými předsudky, mimo jiné také tím, jak by mělo vypadat divadlo.

Jistě jako velké umění!

Nezáleží na tom, že studujeme historickou věc, třeba Hamleta.

O to ani tak nejde — jde o to, že divadlo, má-li rezonovat, má-li být současné, zejména jde-li o záležitosti komiky, humoru, nemůže se pouze nechat okouzlit detektivkou.

Divák se musí od jednání toho človíčka distancovat, mít odstup, uvažovat, proč asi jedná tímto způsobem a mít pocit, že on by věděl, jak na to.

Musí mít převahu, aby mohlo dojít ke komickému účinku.

Ano, musí mít převahu.

Geniální byl tento moment v pořadu Směj se, paňáco, v tom „ochotnictví“, v té touze, v tom puzení hrát cokoliv, jak to znamenitě vystihl prof. Císař v recenzi Šrámkova Písku v Amatérské scéně č. 8 z roku 1975.

Tam je to řečeno naprosto přesně, to je ten soubor o získání nejvíce rolí pro sebe, to jsou ty divadelní konflikty, kte-

ré se nám daří dělat i tam, kde samotná hra velký konflikt postrádá — my ho tam vkládáme soupeřením protagonistů.

Jedním z prostředků, jimiž docilujete toho trapasu, je umná, významotvorná hra s rekvizitami, kdy vás jako by věci neposlouchají a dokonce se vám rozpadají pod rukama. Jaký důraz kladete na hru s rekvizitou a na zmíněné „destrukční motivy“?

Tato otázka souvisí s tím, že jsme rádi dělali pantomimu, takovou tu po našem, neboť přísně technická pantomima nám nikdy nešla, nestačili jsme na ni, daleko více jsme využívali pantomimy herecké, klaunské, kde se rekvizita stává důležitým partnerem — tam jsme objevili princip, o němž jsi hovořil, který jsme pak přenesli i do představení činoherních. Rekvizita nám sloužila k demonstrování té nešikovnosti, neohrabanosti, kdy jsme se suverénně chápali předmětů tak, jako bychom je měli poprvé v ruce: shazovali jsme se tím, že si s předmětem nevíme rady a nechceme to dát najevo.

Těžiště vašich představení se pohybuje někde mezi pantomimou a mezi text-appealem; samozřejmě, že některé věci se lépe vyjadřují pohybem, gestem, mimikou a jiné zase převážně textem, slovním sdělením, improvizovaným nebo psaným a předčítaným. Jak jste k pantomimě dospěli a jaký je vztah mezi těmito póly ve vaší práci?

Naše rané pokusy o naivní divadlo se realizovaly prostřednictvím starších českých dramatických textů. Chtěli jsme tudíž vyzkoušet něco nového: vytvořili jsme několik pantomimických etud, které byly na Litvinově shledány objevnými. Na jejich podkladě vznikla celovečerní pantomima Zlaté časy v našem milém městečku (1969). Od té doby jsme se k pantomimě vraceli ve Faux paus (1973) a v Mišmaši (1984), ale prvky pantomimy jsme se snažili zužitkovat i v ostatních inscenacích, tj. v těch, kde se také mluvilo. Zkoušíme různé postupy a žánry, libujeme si v němém grotesce i v text-appealu, v horrorech, zkusili jsme i zpívané věci, operetu a operu, některé oblíbené a ověřené prvky se staly naším stálým inventářem.

Hledání vyjadřovacích prostředků je tedy u vás spojeno se zkoumáním námetových okruhů, které vás zajímají, jak je obsahují ty okrajové, pokleslé žánry . . .

Nelze říci, že bychom nikdy nedělali ušlechtilější žánr — uvedli jsme Strakonického dudáka a snad jsme Tylovi nikterak neublížili, nebylo naším záměrem touto hru snižovat, ale zase sami ze sebe jsme si dělali legraci, jak zahrát tuto hru, nemáme-li k tomu schopnosti ani vhodné prostředky. Dělali jsme Šrámků, opět ne z neucty, ale jeho jazyk nám připadal dostatečně archaický na to, aby mohl ozvláštnit problémy, o nichž se mluví a na něž se lze pak podívat z jiného úhlu, hráli jsme Ibsenovu Noru, poněvadž nám připadalo zajímavé a zábavné nahlédnout na problém ženské emancipace, který u nás není aktuální, tím pohledem, jaký existoval v době vzniku hry. Inscenovali jsme dvakrát aktovky a dramatizované povídky Čechova, tady mě inspirovalo svědectví o diskusích Stanislavského a Čechova — jednalo se ovšem o jeho stěžejní dramata — zdůrazňoval, že jde o komedie, že to nelze hrát jako těžké drama. Když jsme se snažili takto Čechova dělat, dostávali jsme se do konfliktních situací, bylo nám

vytýkáno, že si z něho děláme legraci, že on to určitě takto nemyslel — museli jsme dokazovat, že je to tak napsáno a že jsme pouze některé situace ozvláštnili.

Téma, o němž jsme hovořili, bychom tedy mohli doplnit o poznatek, že ona honba za rolí, úsilí o herecké vyjádření a ztvárnění, se v Excelsioru pohybuje od nízkých, okrajových, pokleslých žánrů až k dílům klasického, „velkého“ umění, přičemž ta figurka, ten člověk, který se chce ukázat, dosti dobře nerozlišuje mezi uměním a kýčem. A přitom se zřejmě uchyluje až k jakési mystifikaci, když cítí potřebu podepřít své neumění vlastním výkladem, vlastním tvrzením, zaštiťtým ovšem autoritou těch zasloužilých a uznávaných klasiků, Tyla, Shakespeara, Čechova atd. To je počinání komické: odtud pocházejí ty vaše oblíbené prostředky — princip nezdařeného, nenaplněného očekávání, práce s archaickým jazykem (překlady) nebo tématem, kdy dochází k obrácení, čili ke komické inverzi. Značně frekventovaným prostředkem je v Excelsioru také parodie, která se mi ovšem někdy jevila samoúčelná — za neúspěšnější považuji ty případy, kdy parodie sloužila jen jako východisko ke zveřejnění a umocnění vašeho tématu.

Parodie nebyla u nás nikdy míněna jako cíl snažení, i když to mnohdy takto mimoděk dopadlo. Obdobně to bylo s našimi pokusy o naivní divadlo i s tím mystifikujícím postojem: záměrem bylo těchto prvků používat pouze v pomocném významu. Jsem rád, že jsi to správně formuloval, stávalo se nám totiž, že jsme byli považováni za epigony Studia Y nebo divadla Járy Cimrmana. Patrně proto, že jsme kdysi využívali rovněž pseudovědeckosti, encyklopedičnosti, dokonce i mystifikací: při divadelku Masakr, po jehož rozpadu jsme založili Excelsior, jsme r. 1965 vytvořili Pražský Wýstřední Club (PWC) a navštěvovali různé pamětihodnosti.

Při těchto toulkách jsme ze starého naučného slovníku citovali různá, často nesmyslná hesla. Přitom jsme náhodně narazili na heslo, věnované českému matematikovi a astronomovi Janu Vojtěchovi Šindelovi. Od té doby jsme tuto skutečnou osobnost uctívali a fiktivně spojovali s navštěvovanými místy, pomocí výroků jsme zdůvodňovali nezdůvodnitelné, nepoznatelné věci, na počest jeho kultu jsme v divadle umístili jeho údajnou bustu atd. Tyto akce jsme však prováděli pouze v omezeném kolektivu přátel. V našich inscenacích se jejich vliv projevil zprostředkovaně.

Nemyslím, že byste tato divadla napodobovali, to vylučuje už časové srovnání, ale byla tu, soudím, jakási konjunktura jistého způsobu uvažování o světě, která vedla ke vzniku několika, ve svých východiscích obdobně zaměřených divadel, rodících se z atmosféry té doby. Od této chvíle nás nyní dělí dvacet let: jakým způsobem uvažujete dnes, nejlépe v souvislosti s nejbližšími záměry?

Prozatím pokračujeme v linii autorského, improvizovaného, klaunského divadla. Klaunství je princip věčný a je třeba si jej neustále osvojovat, také s novými členy — prostřednictvím tohoto principu jsme v současné době nastudovali Hamleta, či přesněji řečeno „příběhy ze života na Elsinoru“. Připravujeme další pantomimu, na níž se budou autorsky podílet mladí členové souboru. Tady nejspíše k jisté proměně myšlení dojde.

JÍŘÍ VONDRÁČEK

Je libo barrandovský chlebiček?

Říkejte si o něm a opakujte třeba tisíc a jedenkrát, že je krušný, tvrdý, okorálý a nevím, jaký ještě, kdepak, nepochodíte, z ochotníků vám nikdo neuvěří. Přesněji — žádná z ochotnic: „Ach, všechno za to dám, jen když si aspoň jednou, jedinkrát v životě zahrají před barrandovskou kamerou, jen když se třeba jako stín hlajsnu na stříbrném plátně...“

Ani nedomyslíte, když vás v tom krásném snu po decentním odkašlání ujistí hlas seslaný snad z nebe: „Promiňte, jsem asistent Studia Barrandov. Za týden v Hukvaldech v exteriéru natáčíme scény připravovaného filmu ze života Mistra Leoše Janáčka Lev s bílou hřívou. Do komparsu bychom potřebovali takových 50 až 60 na jevišti již poněkud „otkraných“ ochotníků. Vidíte, že nám pomůžete?“ Stisk ruky vás ujišťuje, že to není sen; podmínky jsou přijatelné, a tak ochotníci z Kopřivnice, Lubiny a Štramberka přijímají na pár dní „toužebně očekávané“ angažmá. V stanovený den na stanoveném místě v plném počtu nastupují do zvláštního autobusu Filmového studia Barrandov.

Od rána pršelo. Na Hukvaldech, kde je autobus vysypal před hlavním stanem filmařů v hostinci „Pod hradem“, je opojná směsice vůní pudrů, šminky, potu, mastixu a naftalínu. A hned do kostýmů a zasednout k maskování! Tři předpiso-
vě ovlastělí štramberští ješáci si řekli, že budou vojáky a svorně se oblékli do c.k. mundurů. Ale to neměli, to neměli dělat. „Zasednout!“ blýskla po nich očima energická frizérka. „Vy máte hrát rakouské vojáky?“ „Ano!“ „A chcete je hrát?“ „Ano, jistě!“ „Tak tedy: za čísaře pána a jeho rodinu — na bažantů!“ Nážky jen párkrát cvak, cvak a než se hoši nadáli, „jejich vlásky, héj! na kolena padaly...“ jejich mamky a frjáčky tentokrát neplakaly! Naopak, večer, když se postřížinami postižení bažanti vrátili domů, konal se u nich bujně rodinné slavnosti. Maminky, které jen podle hlasu poznávaly své syny, omdlévaly radostí — za celá léta ani za svět nepřiměly své syny aspoň ke zkrácení bujných kadeřů, a hle, jak jednoduše to vyřešily barrandovské frizérky. Druhého dne je za to maminky obdarovaly sáčky „řezaných“ štramberských uší.

Ale nepředbíhejme. Protože neustále pršelo, filmový štáb musel změnit natáčecí plán. Namísto radostné slavnosti instalace zvonů na věž hukvaldského kostelíka, kterou měli technici na dnešek do detailů připravenou, se bude natáčet rekvizice zvonů pro válečné účely, což jakožto událost smutná může být i za deště.

Nastalo tóčo, při němž technika dostala zabrat. Urychleně začal úřadovat jeřáb, z jehož vysouvací plošiny se z kostelní věže odstraňovaly pracně upoutané jábory a z žerdí prapory, ze zvonů věnce, pentle a květiny. Cisterna nahonem vysávala vodu z kašny, z obory přiváděly dvě koňské jízry loňského listu, které rozhazovaly vůkol až marnotratně po celém filmovaném prostranství, chodnicích, trávě, po cestách i necestách, všude jako když nastele, a nejvíce na dno prázdné kašny. Filmuje se přece listopad, co na tom, že je kolem nejbujnější léto.

Před galériemi moknoucích diváků mokne i kompars při do nekonečna opakovaném nacvičování sundávání zvonů z věže. Nejdříve se dlouho dívá na věž, pak pohledem rychle sjet po okapové rouře dolů, kde bádá! utkvět očima s údivem na zemi. „Tak, ještě jednou, a ještě jednou, a ještě znovu! Vytřeštěte víc ty oči! A nemrkejte, když se díváte vzhůru! Že vám prší do očí? No, a co? Nechejte pršet, ale nemrkejte! Vyvalenýma očima musíte civět vzhůru. Pro jistotu si to ještě zopakujeme. Spatně! Znova! Posedmnácté! Stop! Vy tam, proč mi stále čumíte do kamery? Pozor, jedeme jako naostrol! Není to dobré. Shlukujete se! Neshlukujte se! Neshlukujte se! Rozestavte se jednotlivě! Tak, potřiadvacaté! Mluvíte mezi sebou! Proč nemluvíte? Haló, nebaute se! Zpět! Proč stojíte každý sám? Udělejte skupinky, ale držte si svá místa! Popojděte! Ne, couvněte! Proč stojíte jako mrtvolky? Pohybuje se trochu! Posedmadvacaté! Teď je tam zas díra. Vyplňte tu díru! Vy ne! Strčte tam děcka! Kde jsou děti? Proč stojíte? Jděte pro ně! Vy ne! Tak co bude s tou dírou? Hrůza!“

Jednou je to režisér, podruhé kameraman, jindy zas některý z jejich asistentů, co pokaždé něco jiného „viděj“, každý avizuje, že to či ono nesmí „bejt“. Všichni na kůži promoklí, prochladlí, hladoví. Zvony, které už osmdvacetkrát spadly z věže, dávno již odhlaholily polehce — ale my nenatočili ještě ani metr.

„Pozor! Klapka dvacet devět!“ Přichází Janáček. Hraje ho Luděk Munzar. Skladatelovu ženu Zdeňku Jana Hlaváčová, Kamilu Stösslovou Zlata Adamovská, Janáčkovu dceru Olgu Veronika Žilková, Marii Calmu-Veselou Magda Vašáryová. Vidíte? Profici jsou profici, hned to jinak klapě. Všimněte si kupříkladu toho pána v buřince, ouřadu zodpovídajícího za rekvizici zvonů. Ta jeho perfektní chůze, ukázněné gesto, hladký jako úhoř, jak čenichá! Rakušák každým coulem, kterému jiskry z očí jen srší, když se střetává na okamžik s Janáčkem.

Rozhodně překřívá Munzara! Kdo to jenom je? — Sumí v řadách čumilů. Jenom co výstup skončí, jdeme k němu pro autogram. Kdoví, jestli režisér Jaromil Jirěš neziskal pro tuto roli herce z ciziny? Nebude-li rozumět, snad aspoň pochopí, co po něm chceme: „Mistře, prosíme podpis!“ „Tahnitě, gyzdí, ešče si ze mě buděť dělat šklaba!“ Hukvaldským Podzámcím otrásá sborový smích komparsu po této injekci, již pán v buřince uzemní udivené lovce autogramů. Pána v buřince totiž neimprovizoval nikdo jiný než Jirka Socha, kulisář ochotnického souboru z Lubiny.

Když klapka počítala jednatřicet, rozžehly se konečně naplno reflektory, kamery se rozjely, ale ještě to nebylo ono: Ty koně „musejí“ trochu dopředu: A ti důstojníci trochu dozadu: A vy tam, co hrajete to nemehlo, méně afektovaně, přebíjíte mi tady Munzara! Až po třiatřicetě vše klaplo a ze štábu se ozvalo toužebně očekávané: „Půlhodinová přestávka na oběd“.

To snad není ani pravda! Kdo kdy jaktěživ viděl, aby v těsné hospůdce o jednom čišníkovi a jedné kuchařce se za půl hodiny naobědvalo 200 lidí? Ale pro-

fici jsou profici a vědí, že když je zle, ochotníci jsou hned zde. Všechno šlo v poklusu: s polévkami běhaly Soňa, Karla, Jarka, Eva, s pivy a limonádami Jirka se Stáňou a Pavlem, a mezi nimi s hlavními jidly to obraceli tryskem Slávek, Tomáš a Pepík, vrchní nestačil inkasovat.

Po obědě štáb v natáčení statečně pokračuje (děšť ještě statečněji), a kompars po tekutém i tuhém dopingu nechává s sebou mávat mnohem odevzdaněji. Každý už ví, čeho je nejvíce třeba: trpělivosti. Po natočení šarvátek s vojáky do-
stává kompars pokyn, aby se pěšourem přesunul za vesnici až k fojtovu mlýnku, jak tu říkají bývalému větrnému mlýnu, kde se bude natáčet dnes již poslední scéna — odvoz zvonů.

Půlhodinový pochod nezvykle kostýmovaného a psychicky zdecimovaného útvaru kolem hřbitova dolů Drážkami a nahoru Sklenovem evokoval obrazy návratu Napoleonovy armády po rozhodující porážce na Berezině. Protivně mžilo a neúprosně severák kousal až do kostí. Po marném hodinovém čekání na kameru, která se zatím bavila listopadovými detaily na Podzámcí, přinesl motorizovaný kurýr zřejmě odněkud shora upřesnění rozkazu: „Zašli jste daleko, vraťte se ke kravinu!“ Ani chvíli prokřehlý kompars nezaváhal, ale s jiskřičkou naděje, že aspoň v chlévě se zahřeje, se hnál úprkem zpět.

Žalný byl pohled na průvod, který opá-
kovaně opět a opět vyprovázel cestou od kravína k fojtovu mlýnku zvony, a to tak dlouho, dokud neodnesl všechno bláto od kravína a dokud sadistická kamera se neukojila pohledem na pána v buřince, který ve svých polobotečkách odnášel tu největší kaluž. Jaký to vzácný příklad pokory ochotníka. Sborové kýčdní věrohodně znázorňovalo štkavé loučení vesničanů s rekvizovanými zvony, každému kanuly slzy nejen z očí, ale i z nosu.

Druhý den? Pršelo ještě vydatněji, ale jen trochu ustalo, už technika dostala příkaz připravit radostnou slavnost instalace nových zvonů na věž. Účinkujícím byly při náviku doporučené deštníky a pláštěnky. Věž byla rychle ozdobena jábory, ale když mělo dojít k pořízení vlahkoslávy, selhala jeřábu hydraulika. Začaly se shánět žebříky, zdatnější začali šplhat na žerď. V dešti to klouzalo, ale nakonec se zvládlo vše. Požárníci naplnili vodu kašnu, uvedli do provozu fontánu. Začínáme! Af se nikomu ani nezdá o nějakém dešti, je krásná modrá obloha, sluníčko jásdá. Jásejte! Družičky mávají kytičkami, ministranti vyzvánějí stříbrnými zvonečky, prostí vesničané i obecní honorace tleskají a povyskakují, všichni se usmívají, radují, tuďe všech v záři reflektorů zlatoví. A zvony z věže hlaholí: už nikdy válku, jen mír, mír!

Pravda, pršelo. Pršelo, byli jsme mokří, ale u srdce jsme měli slunečno, když jsme se naposled v autobusu Filmového studia Barrandov s novými přáteli loučili. Snad už za rok zhlédnete film Lev s bílou hřívou a vzpomene si při pohledu na statisty na nás ochotníky, kterým se splnil skromný sen: mihli se ve filmu vedle mistrů. Ale nezávidíte nám, ani jim. Ono se řekne barrandovský chlebiček, ale papat ho! **BOHUMIL MATULA**

DVA MUŽI V ŠACHU Z MĚLNÍKA

Nové divadlo, soubor Domu kultury kpt. Otakara Jaroše v Mělníku, patří mezi nejaktivnější soubory Středočeského kraje. Jen za posledních pět let uskutečnil na 150 akcí, které výrazně ovlivnily kulturní dění na Mělnícku. Má velmi početnou členskou základnu a přitom si budoucí členy připravuje v dětském divadelním souboru, který jde ve stopách souboru dospělých. Byl již účastníkem krajské přehlídky her pro děti v Rakovníku.

Kromě divadelní činnosti se soubor podílí na kulturně politické práci v místě i v okrese, např. programovou účastí na tradičním mělnickém vinobraní. Pečuje též o společenské vyžití členů na „divadelních středcích“ a svépomocí vybudoval pěkný divadelní klub.

Nové divadlo je členským souborem SČDO, a nejen papírově. Letos mu byla krajským výběrem SČDO svěřena starost o tradiční soutěž Pohárek SČDO. Všichni členové se této práci ujali s nadšením a podařilo se jim připravit soutěž tak, že se krajský výběr SČDO rozhodl pověřit je pořadatelstvím této soutěže i pro příští roky.

Loni zaujalo Nové divadlo hrou M. Mihury Maribel a podivná rodina, která se dočkala desítek repríz. V závěru roku uvedl soubor Nového divadla komedii Miroslava Horníčka Dva muži v šachu. Není sporu o tom, že Horníčkova komedie je dobrá, přitažlivá pro diváky a velmi vděčná pro

herce. Dá se hrát v nenákladné dekoraci a má jen pět herců, kteří si dohromady zahrají. Navíc, na rozdíl od jiných komedií, má svou hlubokou myšlenku o nesmyslnosti válek. Nicméně má ale také svá úskalí. Vybírá si ji hodně souborů a postavít ji na jevišti nově, neotřele, je do jisté míry problém.

Odjížděl jsem do Mělníka s přesvědčením, že uvidím pečlivě připravené představení s dobrými hereckými výkony, tak, jak je v Mělníku zvykem. Nečekal jsem nějaké překvapení. A přece. Mělnický soubor dal zaznít všemu komediálnímu, co hra hercům i režiséru nabízí.

Hru nastudoval zkušený režisér Vladimír Dědek. Ve své práci je nesmírně pečlivý, hru vykládá a předkládá divákům přesně a přesvědčivě, bezpečně ví, kde komedie potřebuje tempo až překotné a kde je třeba ubrat. Herce vede k vnitřním, disciplinovaným výkonům, ale nesvazuje je, nechává jim dost vlastního prostoru. Těch pět herců na mělnickém jevišti, to byl opravdu koncert.

Těžko, přetěžko rozhodnout, kdo z nich byl lepší: zda Bianca Jiřiny Lhotské, Gulieta Milady Hlušíkové, Guilacomo Milana Pláška, Marcello Ladislava Urbana, či nakonec poutník Vladimíra Dědka. Výkony vyrovnané, temperamentní. V nápadité a účelné scéně Alice Vegravé rozehráli herci kolotoč o dvou mužích, kteří se nemohou



Záběr ze hry Dva muži v šachu

srovnat kvůli jednomu jedinému písmenku, kolotoč o dvou dívkách, které mají samozřejmě jiné myšlenky i jiné zbraně – a hlavně mají pravdu. A to vše ovládá tulák Vladimíra Dědka, který se jen jakoby stále dívá kolem sebe a diví se.

Nové divadlo dalo svému představení myšlenku, vyjádřenou v programu: „Podívat se hloub a dál. Pod věci, pod zem, do lidí. Podívejte se na ně občas, když si nebudete jisti, jestli síla šavli není větší než síla sklizně. To není idyla. To je boj o smyslu života a nesmyslu válek.“ A divák pochopil.

BEDŘICH ČAPEK

LETNÍ HODY V ODEONU

Už mnoho let patří nakladatelství Odeon k malému, leč patřičně aktivnímu hrstce garantů a mecenášů dramatické osvěty. V tomto nakladatelství s poměrnou pravidelností a systematickostí pečují o to, aby náš čtenář byl seznámen alespoň se základní divadelní literaturou celého světa. Kromě klasiků se neřídka objeví i chvályhodný opus soudobý.

Jako by se Odeon snažil podepřít a opodstatnit tuto svou pověst, vyexpedoval během několika letních týdnů na pulty knihkupectví hned tři knihy divadelních her světové úrovně: reedici meziválečných absurdit B. I. Witkiewicze, svazek jeho krajana J. Szaniawského (oba ve Světové četbě) a nakonec výpravou a věrou zasloužnou edici – šesté pokračování spisů chorvatského spisovatele a dramatika Miroslava Krležy, jeho rané a pozdní hry pod titulem Legendy a kalvárie.

Osm Krležových dramát, z nichž ze staršího vydání známe pouze hru Aretheios (5

chorvatských her – Odeon 1966), podává na autora velice zajímavý a nečekaně komplexní pohled. Mezi prvními a posledními opusy svazku se klene téměř půlstoletí, čas, který Krleža naplnil mimo jiné i doširoka rozmáhlým cyklem próz i dramát o „chorvatských Buddenbroockovcích“ – Glembayovce.

Psát, že na jednom místě (př. v Legendě) inklinuje autor k expresionismu, jinde k historické analogizující vizi (Kryštof Kolumbus) a jinde zase ke krutému sarkasmu (Na Štěpána krále), by bylo stejně nedostačující jako zbytečně mlhavé. Podobně jako v celém svém díle (jmenujme aspoň u nás známé romány Chorvatský bůh Mars, Návrat Filipa Latinowicze, Na pokraji rozumu či novelu Ďáblův ostrov) usiluje tento enfant terrible jugoslávské slovesnosti vždy hlavně o zachycení jisté konkrétní situace člověka v čase. Člověka, chápaného stejně shovívavě jako náročně a přísně, v čase, zobrazeném ve vsí nahotě, viděném s ma-

ximálním citem pro příčinnost a detail.

Ne náhodou zvolili překladatelé (nutno říci skvělí) a editoři (nutno říci odvažní) pro tento soubor název Legendy a kalvárie. Neboť první postihuje formu a druhé obsah. Svazek by mohl nést podtitul Mýty přiblížené člověkem skrze člověka člověku. Ve svém etosu ani způsobu, jakým je zde vyjadřován, Krležovy hry až obdivuhodně nezestárly, což by mohlo být jedním z důvodů (ne jistě jediným), proč se jimi zabývat. Velmi užitečná by tato činnost byla pro nemálo amatérských divadelníků, zvláště pak pro ty, kteří si stěžují na malý dramaturgický obzor, či chcete-li, rozběh.

Abyste nebylo všem pochvalám konec, slibuje nám Odeon na třetí letošní kvartál ještě reedici Beckettovy veleslavné a epochálně klíčové hry Čekání na Godota. Takže se mají na co těšit i ti, kteří vědí, že to s tím rozběhem vskutku není tak zlé.

PETR ŽANTOVSKÝ

PŘEHLEDKA SLOVÁCKÝCH OCHOTNÍKŮ

Podobně jako v minulých letech uspořádali v roce 1986 ochotníci Hodonínska festivalovou bilanci své práce, již XXIII. okresní přehlídku amatérských divadelních souborů. Jejimi pořadateli byly OKS Hodonín a OV Svazu družstevních rolníků. Konala se na čtyřech různých místech tří obcí a měla nesoutěžní ráz.

Zahájení patřilo zkušenému Divadelnímu souboru DK ROH Kyjov, který v režii Iva M. Ondruška uvedl varovnou alegorii Karla Čapka R.U.R. Soubor JZD Jiskra Čejkovice se představil populární báchorkou Aloise Jiráska Lucerna, kterou nastu-

doval Ludvík Balát. Kolektiv Sdruženého klubu ROH Sigma Hodonín nabídl v pojetí Dušana Grombříka pohádku Dagmar Jančové Soví princezny. Po současné hře, komedii Jana Makaria Tři v bytovém jádru, sáhl soubor Klubu NV Milotice za režijního vedení Jaroslava Neduchala mladšího. Symptomatickou novinkou přehlídky se stala ukázka původního autorského divadla hodonínských studentů Igora Valachoviče (současně hrajícího režiséra), Romana Miklósyho a hudebníka Martina Ištvánka, kteří jakožto „Trio Pantok“ sehráli vlastní text Vojákovy boty aneb Boty vojákovy – antimili-

taristický příběh francouzského důstojníka a německého vojáka z první světové války.

Pro další ideově umělecký růst zúčastněných souborů měla značný význam společná setkání po každém představení, na nichž přizvaný odborník a členové OPS pro divadlo jednotlivá nastudování zevrubně rozebrali a kde se přítomní v diskusi vyjadřovali rovněž k obecnějším uměleckým i provozně organizačním otázkám ochotnické aktivity. Dobře organizovaná přehlídka s dostatečným diváckým ohlasem umožnila potřebnou výměnu zkušeností i vzájemnou konfrontaci práce různě vyspělých amatérských kolektivů. (vz)

Inscenace jako reklamní trhák aneb Úvaha vyhrocená a neúplná

Do divadla – amatérského – vtrhává mládí. Bez rozpaků a přílišného uvažování. Ostatně tak jako vždy vtrhávalo. Pravda je, že se už na něj chvíli čeká. A nejen v amatérském, ale hlavně v profesionálním divadle. Přehlídky divadelního mládí jsou toho dokladem.

MUSÍME DIVADLEM ZAUJMOUT

„Musíme! Jenom tak si vybojujeme místo na slunci diváckého zájmu. Musí o nás vědět. Všude. Všichni. Musíme zaujmout, strhnout a vykolejit. Musíme, protože nemůžeme jinak.“

Samozřejmě ne každý mladý amatérský soubor takto uvažuje. Toto zachycení směru úvah je záměrně jednostranné a vyhrocené. Ode mne, ale i od souborů. Nelze je však přehlížet. Neboť existuje, i když ne v takto lapidární formě. Soubory, které nacházejí své diváky v oblasti dospívající mládeže kolem 17 až 19 let se snaží přijít s vlastním pojetím inscenační práce. Je to logické, pochopitelné a nutné.

Současné profesionální divadlo přináší jen málo inscenací, které by mohly narušit stereotyp šedi na našich jevištích, které by prokázaly a tím i rehabilitovaly potřebu návštěvy dalšího divadelního představení, potřebu divadelního zážitku, divadelní komunikace. Přitom návštěvníci diskotékových či rockových pořadů – a o tyto návštěvníky se nám teď především jedná – se setkávají s takovou razancí použitých výrazových prostředků, které nemají své paralely v současné divadelní produkci. Spíše neměly. Donedávna.

A do třetice. Je ještě jeden jev, který určuje formování divadelní práce mladých divadelníků, jejich inscenační vidění. Jde o soustředění některých inscenací a tvůrčích kolektivů na přílišné preferování své výpovědi jako základní složky inscenace. Neúměrně. Zbyteční nutnosti výpovědi pomalu začalo rousit emotivní divadelní účinek. Inscenace začaly ztrácet schopnost emotivně oslovit, začlenit diváka do procesu divadelní komunikace. Tím se začal ztrácet i jeden ze základů divadla: Komunikace.

Má-li si divadlo zachovat svůj důvod existence, svou schopnost mluvit, nemůže tyto skutečnosti mlčky přehlížet. Musí reagovat. A jsou soubory, převážně amatérské, které se snaží s tímto stavem divadelně – tu s větším, tu s menším úspěchem – vyrovnat. Příčin možná bude víc. Jedno se zdá být jisté. Divadlo – zatím spíše ve své amatérské podobě – se snaží reagovat.

KDYŽ JE NÁPAD ZAJÍMAVÝ, TAK JEJ POUŽIJME A SNAŽME SE JEJ VYŽDÍMAT

„Každý nápad, který přináší něco neobvyklého, nečekaný zvrat, naprosto nový materiál pomáhá zvýšit zájem diváků. Použijme ho. Pokusme se vytvořit celý proud nových a nečekaných nápadů. Snažme se zavalit diváka lavinou neočekávaného. Strhněme jej a uveďme v naprosté vytržení. Musíme přicházet s něčím novým. Nebudeme používat to, co tu už bylo, neboť to již není zajímavé, prokázalo se to života neschopným.“

Snaha nacházet či navracet divadlu výrazové prostředky, které mají schopnost diváky oslovit, které bude divák pociťovat jako divadelní prostředky současné, jako současnou divadelní řeč, je nezbytná. Dnes

patrně více než kdy jindy. Nejenom divadlo, ale všechny umělecké činnosti musí své výrazové prostředky a své síly neustále obnovovat. Přitom nemusí jít o naprosto nové, ale o nové v této současné divadelní kultuře. Ne všechno, co doposud divadlo používalo – a zase jde o časové hledisko současné divadelní kultury – musí být zákonitě zastaralé a pro diváka mrtvé. To, že v mnoha případech divadelní inscenace nemá dostatek tvořivých sil, ještě automaticky neznamená, že její použité prostředky jsou špatné. Nelze z pozice současné inscenační práce jednoznačně hodnotit je samé.

Divadlo má své vlastní výrazové prostředky – dramatické napětí a dramatický děj. Dramatickou postavu a dramatickou situaci. Tyto prostředky nelze zcela ignorovat a klidně poslat do starého železa minulých dob. A i kdybychom to udělali, stejně se nám to nepovede, stejně se vrátí. Jestliže něčemu nevěřím a záměrně to nechci použít, měl bych to alespoň poznat a zjistit, jestli se s tím nedá pracovat jiným způsobem. Montáž asocičních situací může velice dobře nahradit příčinně rozvíjený příběh, ale to ještě neznamená, že příběh ztratil svoji schopnost sdělovat. Otázky příběhu, montáže a fabule a jejich vztahů ponechme záměrně stranou. Rád inscenace je nutno tak jako tak vždy vybudovat. Nebo se nám práce rozpadne na hromádku jednotlivých zajímavostí a atrakcí.

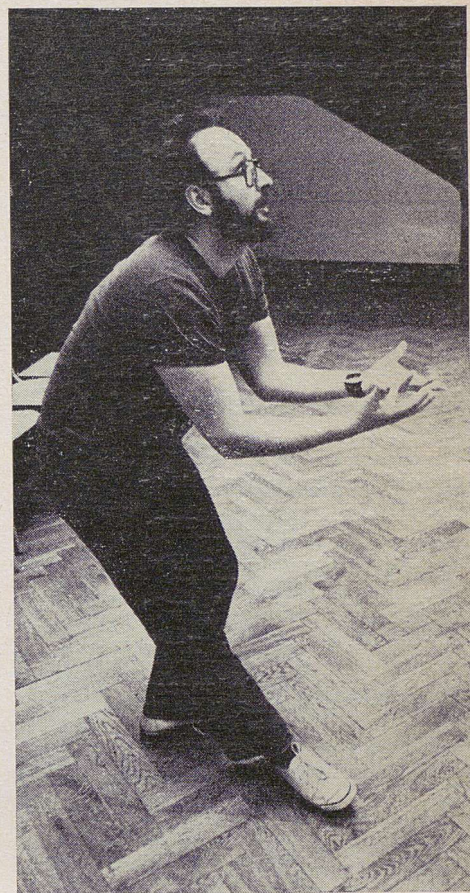
INSCENACE JAKO REKLAMNÍ TRHÁK

„Seskupme různé nesourodé prvky, dejme jim nové vztahy a vazby. Používejme je v nečekaných spojeních a situacích. Pracujme s materiálem dneška, ne včerejška. Kombinujme dosud nekombinované věci. Používejme dosud nepoužívané materiály. Pracujme tempem dnešních prudkých změn. Vytvořme nové nečekané dílo.“

Ne náhodou část mladého amatérského divadla začíná své hledání nových a současných postupů u výtvarné a hudební složky inscenace. Zde lze vyvolat daleko rychlejší pohyb v tvorbě. Také materiálů je zdánlivě daleko více k dispozici. Obě složky inscenace – výtvarná i zvuková – mají možnost účinně a rychle zvýšit emotivní zasažení diváka. Tyto cesty jsou již otevřené – připomeňme si rockové či jiné koncerty a z druhé strany práci s asociční scénografií. Možno pokračovat dál pohyblivými objekty a dalšími technikami.

Problém se může ukázat již v oblasti vlastní divadelní práce. Hlavně v tvorbě dramatické postavy a celkové jevištní struktury. Zde je zkušeností málo málčko. Mám na mysli jak zkušenosti amatérských souborů, které jsou vždy limitovány svým neprofesionálním charakterem. (Na jedné straně negativně, na druhé výrazně pozitivně, ale o tom jindy a jinde.) To na straně jedné. A zkušenosti s prací a tvůrčími postupy světového divadla v posledních 20 až 30 letech. To na straně druhé.

V současné době se objevuje jakási „inscenační“ řada, která začíná volným řaze-



ním jednotlivých epizod či etud, pokračuje snahou sevřit je tématem či jednoduchým příběhem, až k pokusům o montáž asocičních situací na pozadí jednoduchého a převážně lineárně rozvíjeného příběhu. Zároveň do hry vstupují různé materiály, pracuje se s různými technikami, a to zčásti vědomě, zčásti intuitivně a zčásti z neumělosti. Výsledný tvar ale vždy míří k dynamickému a razantnímu celku. Je to inscenační práce připomínající asambláž – výtvarnou techniku, která vytváří celek seskupováním různých nesourodých materiálů a předmětů. Výtvarné postupy si tedy našly cestu i do divadla. Ci naopak, divadlo se inspiruje možností tvorby své celkové struktury u jiných uměleckých druhů. Doufejme, že nezapomene samo na sebe a na své přirozené možnosti.

A ještě jedno – patrně marné – volání. Zbyteční jakékoliv divadelní složky inscenace zákonitě zadusí ostatní. Třeba právě té výtvarné. Pak již nezbude prostor a ani čas na tvorbu a hledání vlastní – divadelní – struktury celé inscenace. Ať již ji tvoříme jakýmkoliv postupy či prostředky.

Je doba dynamismu, muziky a výtvarna. A teď se, divadlo, per! A když se to povede a divadlo vyhrává, vznikne divadelní inscenace, která diváky uchopí jako dobře provedený a načasovaný reklamní trhák. Jan Vedral by možná řekl: grotesko. Samozřejmě, ironie, groteska jsou zde také přítomny. Ale i hravost a poetické okouzlení. Třeba grotesko. Ale nejen jí. Doufejme, že širokou škálou možností současné divadelní práce.

ALEXEJ PERNICA

Ljuba Skořepová, členka či-
nohry Národního divadla
v Praze, televizní i filmová
herečka, sama dramatická
autorka. Její jméno je spjato
od osvobození republiky So-
větskou armádou z fašistické
okupace s naší první scénou.
Její názory i herecký projev
jsou stále mladé. Je to he-
rečka, která patří ke generaci,
jež vyrostla v době pováleč-
ného nadšení, radosti z míru.
V době, kdy se i u profesio-
nálních herců prolínalo ama-
térské nadšení s radostí
z dramatické tvorby. A tento
optimismus i chuť do života
provázejí Ljubu Skořepovou
dodnes...



Stále se na něco těšit

Moje začátky? První setkání s uměním? To se musím vrátit hodně nazpátek. Narodila jsem se v Náchodě. Jiráskův kraj byl tehdy opravdovou lánou talentů. V literatuře, na divadle, ve výtvarném umění i muzice. Já jsem pak své dětství prožívala na samotě v Havlovicích pod zříceninou hradu Vízmburk. Dneska tam dělají archeologický průzkum. Tehdy to bylo pár chalup. Jedna z nich patřila mé babičce a dědečkovi. Babička měla deset dětí, z nichž polovina předčasně zemřela, jak se to v oněch časech v početných a chudých rodinách stávalo. Babička byla sirotek, od dětství pracovala, byla negramotná, protože nemohla ani chodit do školy. Teprve později se naučila sama číst a psát, byla trochu písmařka, trochu vědma. Nedávno jsem objevila ještě z její pozůstalosti deník. Samotnou mě překvapilo, jak její projev měl krásný a čistý jazyk...

Měla jste v rodině nějaký příklad pro svou hereckou dráhu?

V Podkrkonoší tenkrát chodil ochotník snad každý druhý. Ale strýček Tichý, který žil v Plhově v Náchodě, to byl opravdu slavný tragikomik ve své době. Byl malinký vzrůstem, měl malinkou komůrku, plnou vavřínových věnců a uschlých kytic. Udělalo to na mne velký dojem, ale nemohu říci, že to bylo to, co ve mně vyvolalo touhu hrát divadlo. To přišlo až poněkud později.

Chodila jsem s ostatními dětmi pást kozy, bývaly jsem s nimi u lesa a krása přírody pomáhala formovat v dětské duši po-

city. Tak jsem začala vnímat poezii ještě dřív, než jsem se s ní seznámila. To bylo v první, druhé třídě. Dali nám číst verše. Prosté básničky. Říkadla, veršičky, rýmy, něco se mi při tom hnulo v krvi. Bylo to podobné jakési horečce. Sháněla jsem se po básničkách a četla jsem si je nahlas. Už ve třetí třídě jsem si říkala Šrámk a brečela jsem při tom. Pak přišlo nutkání s někým se o tyhle pocity rozdělit, přednášet tu krásu i pro druhé. A tak jsem uspořádala divadlo.

Jednoho herce?

V podstatě ano. Přinutila jsem sestru a bratra, aby vystoupili se mnou. Nechtěli, bránili se. Slíbila jsem jim všechna svá cukrátky, když si dají říct. Sestra už začínala kreslit, dnes je výtvarnice, ale produčirovat se, to ne. Bratr byl ještě zavilejší. Udělala jsem z papíru řetězy jako na vánoční stromek, ty jsem navázala v sadu kolem ovocných stromů, tak jsem měla jakési jeviště. Sezvala jsem babky a dědy z naší samoty na „divadlo“. Přišli i s koza-mi, sedli si na židle a čekali. Sestra se nechala na tohle jeviště dotáhnout až násilím a začala s brekem, bratr zrovna tak. Takže všechno zůstalo opravdu na mně.

Půjčila jsem si dědovu reznou košili a tančila tanec víly na text, který jsem skládala na místě jako improvizaci. Ukradla jsem šaty strašákoví na polí a dělala jsem pantomimu. Na jiný výstup jsem „čajzla“ dědovi fajfku a sváteční buřinku. (Ten mi pak dal!) A já recitovala, tančila, zpívala

a hrála – babky z toho moc neměly, větší-nou byly nahluchlé a do toho ještě mečely kozy, ale já jsem byla šťastná. Prostě jsem to potřebovala. Jak by se dnes řeklo, sebe-realizovala jsem se.

Z jeviště v sadu byl pak už jen krok na skutečné jeviště?

Přišla jsem do Náchoda na gymnázium. V Náchodě tehdy hostovalo Východočeské divadlo z Jičína a jezdila sem „šmíra“. Někdy i Nové české divadlo, vedl je ředitel Mareček. Vystupovali hlavně v blízkých lázních Bělovsi. Hráli v hospodě u Hejzlarů. Když komedianti ze šmíry přijeli, zavírali lidi pro jistotu slepice. Ale já jsem hltala tajně každé slovo na každém představení. Když mi bylo čtrnáct, do divadla jsem se prostě zbláznila. V gymnáziu měl češtinu, a tedy i výuku literatury, na starosti profesor Vojtěchovský. Nadšený ctitel českého písemnictví a dramatu. Ten každý talent upřímně podporoval.

Tedy i vás...

Nechával mě ve třídě recitovat básně. Těšila jsem se na každý sloh, začala jsem přispívat do studentského časopisu, ale hlavně jsem chtěla hrát divadlo. Vojtěchovský viděl, že už to se mnou není k vydržení. Tak jsme nastudovali Raduže a Mahulenu od Zeyera. Já jsem hrála Mahulenu a tehdy skoro nový školní rozhlas to přenášel do všech tříd. To byla moje první „rozhlasová hra“. I ředitel gymnázia Vávra přál mému komediantství a přimlouval se u našich, aby mě pustili ke zkoušce na konzervatoř. Jenže herectví mělo tenkrát ještě společensky hodně špatný zvuk. Naši o tom nechtěli ani slyšet.

Dali si nakonec říct?

Co měli dělat? To bylo tak! Škola a místní ochotníci ve vzájemné spolupráci připravovali inscenaci Šrámkova Měsíce nad řekou. Mně bylo patnáct pryč a hrála jsem stárnoucí Slávku Hlubínovou. Dávali jsme to představení i v Hronově, ještě mám doma fotku... No, a naši řekli: „Když budeš mít vyznamenání, můžeš se k té zkoušce přihlásit.“ Věřili, že se mi to nepodaří. Jenže motiv byl příliš silný. Učila jsem se jako nikdy. Přihlásila jsem se tedy a na týden se přestěhovala do Prahy. Bydlela jsem v jakémsi penzionu a dělala na zkoušku. Rozalindu, Mahulenu, Jana Nerudu. Učila jsem se na Petříně. Sama, bez učitele. Byl konec května 1942. Chystaly se velké věci, ale já o nich neměla tušení. Měla jsem před očima jen svou touhu dostat se na hereckou školu...

Konec května 1942, to byla doba atentátu na Heydricha, říšského protektora a velkého nepřítele všeho českého...

Ano. A já si vzpomínám, jak jsem chodila okolo plakátů se sloupci jmen popravených a s hrůzou jsem hledala, jestli tam nebude jméno mého pražského strýce.

Zkoušku jsem udělala a na konzervatoři strávila dva roky, než zavěli i tuhle školu a stálá divadla. Nařízení okupantů jsme obešli. Miloš Nedbal vytvořil skupinu s Marií Burešovou, Josefem Pehrem, já jsem byla přijata jako napovědka a garderobiérka. Měla jsem na starosti kostýmy, to víte, že jsem všude něco zapoměla. Napovídala jsem. Dělali jsme naučná pásma s ukázkami z her. Takže se vlastně hrálo a spojovací text byl jen zástěrkou pro úřady.

Byla to děsná doba. Jezdilo se vlaky, kde nebyla okna, jen dřevo z bedýnek od margarínu, cigarety stály stovku, nikde se

netopilo. Spali jsme v hostincích, kde peřiny zvonily ledem. Naši mi občas poslali králíka, jinak nevím, asi bych dostala tuberu. Ale hráli jsme. I mě konečně nechali vystoupit na jevišti v Čapkově pohádce. Dělal jsem Pihovatého Vencu. Byla to blaženost sama.

Pak přišel pětáctý rok a osvobození.

Jenže už před tím začal Jindřich Honzl připravovat mladý soubor, který se pak stal studiem Národního divadla. Mě sem přivedl Pepík Pehr. Dělalí jsme i zednické, malířské a tesařské práce, nic nám nevařilo, jen když jsme měli vyhlídku na dobré divadlo. Byl to nádherný pocit. Na školu už jsem se nevrátila. Byla jsem prostě u divadla a když mě později vzal Honzl spolu s Milošem Nesvadbou a dalšími na První scénu, bylo to velké štěstí, které mě potkalo. To byl konečně samotný ráj. A s Milošem Nesvadbou jsme v Národním divadle vydrželi až dodneška.

Tehdy se žilo velmi intenzívně. Především mládež byla zaangažovaná do utváření nové společnosti...

Myslíte na můj podíl na Hrátkách mládeže... To byla pěkná léta. Lojza Palouček, Pavel Hanuš pro nás psali scénky. Hanuš pro mne a Nesvadbu udělal celý seriál. Jaroušek a Boženka se to jmenovalo. Po letech se tyhle aktovky spojily v celek a představení se jmenovalo Nešel tedy mladý člověk? To už jsme byli profesionálové a hráli jsme to v Rokoku. Celé hrátky jsme ale dělali zadarmo. Stejně jako výstupy na stavebách mládeže. A nejen zadarmo. Ještě jsme pořádně makali s lopatou a krumpáčem. Získali jsme pro mládežnické stavby mnoho mladých lidí. Ještě dnes, když jdu Františkánskou zahradou, dívám se na „svůj“ záhon, který jsem tehdy ryla a krumpáčem připravovala.

Hrála jste i s loukami?

Vlastně poprvé jsme uskutečnili představení loutky a živáčka. Toho hrál Miloš Nesvadba. A s tím jsme dokonce na pozvání mládeže jeli do Francie. Jel i Slávek Volavý s kapelou a další svazáci. Ani na tuhle dobu nemohu nikdy zapomenout.

Pak už šel život „normálně“. Pamatuji tučná i hubená léta na naší první scéně. Vzpomínám stejně ráda na éru režiséra Salzera, Průchy, Radoka, hereckého režiséra Štěpánka, Pleskots, Macháčka... Začínala jsem Haničkou v Lucerně. Pak jsem přešla na komiku, přes tragikomiku k vážným rolím. Já jsem hrála v pětadvaceti v Kremelském orloji a dnes v něm hraju zase. Nebo tenkrát i teď stejnou roli – komornou v Lucerně. Tak se život v oblouku zase vrací.

Stala jste se naší nejvýraznější protagonistkou divadla jednoho herce. I nejprší kritické hovoří o vašich vystoupeních jako o hereckém koncertu. Jak to začalo?

Počátek byl vlastně u hry Přijďte pobejt. Byly to takové přástky. Byla jsem tam sama herečka. Ale kromě mě vystupovali i Krčkové ze souboru Chorea Bohemica... zkrátka, ověřovala jsem si síly. Vyšlo to i jako gramofonová deska a jsem ráda, že měla pěkné recenze. Ohlas prvního představení mi dodal odvahy. Připravila jsem si Růžový keř. Andersena. S hudbou Edwarda Griega. Tohle divadlo jednoho herce mělo zvláštní dramatický oblouk: Začínala jsem stářím a končila dětstvím. Motem byla povídka Náhrobní kámen. Respektive její myšlenka, že krása a dobro nikdy neupadnou v zapomnění. Budou žít v pověstech a písních. Kromě slova a hudby jsem si dovolila i pohybovou studii. Jako červená nit se tu táhne motiv věrnosti a lásky, což je moje celoživotní téma. Byla jsem s An-

dersenem na první chebské přehlídce divadel jednoho herce. Pak jsem napsala další: Kam jste ukryla svá křídla, paní Marie? O Marii Hübnerové.

To bylo jistě náročné na přípravu?

Dlouho jsem studovala dokumentaci, faktografii, než jsem začala psát. Připomněla jsem si přitom vlastní divadelní mládí, ty potíže za války, cestování za divákem. A byla tu i jistá podoba s divadlem ochotnickým. Hübnerová a Vojan nejvíce chodili hostovat k ochotnickým souborům. Za Vojana a Hübnerové se nastudoval kus a v té době se dával tak pětkrát až desetkrát. Představení, to byl pro ně svátek. Na chebské přehlídce v roce 1985 jsem pak uvedla hru jednoho herce Pachatel známý. Boj mezi černým a bílým v nás, boj o čisté svědomí člověka. S tím nyní často jezdím za diváky a po představení si s nimi povídám.

Ráda?

Vždycky jsem si ráda povídala s lidmi. S dospělými diváky i dětmi. A dodnes mi píší krásné dopisy, které mě vždycky potěší. Hraju i ráda v pohádkách pro děti. Na jevišti i v televizi.

Televize a film, to je další vaše působení?

Spolupracovat s televizí mě zajímá. Je-li dobrý text a dobrý režisér, je to dokonce radost. Dělam pro děti muzikálek Barevnou houpáčku. Už osm let. Syntetické divadlo: pohádky, loutky, veselé písničky, hudební nástroje i step... Chtěla bych, aby si děti zamilovaly verše, rytmus, hudbu. Prostě takové první krůčky k umění, zájmovou a přitažlivou formou. Dělat pro děti to je nejtěžší, ale i nejhezčí. Zase chci pro ně připravit něco nového... i nové divadlo jednoho herce mám ve svých plánech. Ale nic bližšího nebudu prozrazovat. Nechci to zakřiknout...

Vy stále připravujete něco nového...

Musím. Já se pořád na něco těším. Ještě stále od života něco očekávám. Protože teprve když tenhle pocit pomine, člověk asi doopravdy zestárne. Můj učitel na škole, národní umělec Ladislav Pešek, mi kdysi řekl: „Holka, ty až zestárneš, tak přijde tvoje doba.“ Přála bych si, aby měl pravdu.

Co si myslíte o amatérském divadle dneška?

Amatérské divadlo má i dnes určitě své opodstatnění. Mělo by jít vlastní cestou. S profesionálním divadlem by je měla spojit jen smělá myšlenka, téma. Myslím, že by amatéři neměli hrát bezzubé věci, jen aby se ukázali, a neměli by dělat to, na co nemají síly. Když si vzpomenu na dobu „hrátek“, studentského divadla, na dobu v Malostranské besedě, kde jsme hráli ochotnický už jako studenti konzervatoře, tak si myslím, že to bylo jedno z nejmilejších období v mém životě. A takové uspokojení přeji i dnešním ochotníkům.

Takže k amatérství v divadle máte stále dobrý vztah?

Určitě. Už proto, že jako profesionální herečka ještě dnes občas vystupuji amatérsky. Tedy brigádně. Třeba pro kluby důchodců i při jiných příležitostech. A dbám, aby úroveň byla stejná. Takže i profesionál se může stát zase někdy amatérem. Přístupem, nadšením, radostí z herectví...

Děkuji vám za hezká a povzbuzující slova. I za naše čtenáře, kteří dělají jako vy divadlo z lásky. A přeji vám za sebe i za ně ještě mnoho krásných chvil na jevišti a ještě mnoho úspěšných her pro jednoho herce. A mnoho velkého a upřímného potlesku všech, kteří vás mají rádi. (er)

Recitátorům k povšimnutí

GRANADA, GRANADA MÁ!

Když u nás v roce 1936 v Čs. rozhlasu recitovali báseň Granada, mnoho toho o ruském sovětském básníkovi Michailu Arkadijeviči Světlavovi nebylo vědět. A přece jeho báseň Granada se rozletěla do světa a chytila, i když byla napsána již v roce 1926, ale tehdejší události ve Španělsku ji vyzdvihly, připoutaly a její verš zazněl naléhavěji, výrazněji v rytmu španělských bojů:

Zasněně kamarád
obrátil se:
Granadu našel jsem
v jedné knize.
Překrásné jméno
a vysoká čest!
Granada španělská
krajina jest.
Domov jsem opustil
pro oráče,
aby i v Granadě
volně krácel.
Vyřídte pozdravy
u nás doma...
Granado, Granado,
Granado má!

Michail Světlav se narodil roku 1903, pracoval jako dělník a bojoval v řadách rudoarmejců v občanské válce v Rusku v letech 1918–1920 proti silám vnitřní kontrarevoluce a zahraniční intervence na obranu vymožeností Velké říjnové socialistické revoluce. Později studoval na univerzitě v Moskvě, kde také žil a v roce 1964 zemřel.

Patřil k básníkům první komsomolské směny a později se stal členem literární skupiny Oktabr. Verše začal otiskovat v roce 1917, knižně debutoval o deset let později, tj. v roce 1923. Od té doby vydal poémy, divadelní hry a řadu básnických sbírek, z nichž jmenujeme Granadu a Píseň o Kachovce.

Výbor z básnického díla Michaila Světlava, který v překladu a uspořádání Jana Zábrany vychází pod názvem Větrné vlaky v Lidovém nakladatelství, je vlastně větším poznáním jeho revolučně romantické i heinovsky prosté poezie. Jsou to verše, v nichž se odráží revoluční postoj i činnost básníka, jeho vztah k tehdejšímu dění, přátelům i obdiv k básníkům N. Asejevovi, S. Jeseninovi a dalším. Hrst jich věnoval i odvážné partyzánce, sekretáře penovského okresního výboru Komsomolu, Jelizavetě Čajkinové, která byla zastřelena fašistickými okupanty a již byl posmrtně udělen titul hrdina SSSR.

Ve verších knihy Michaila Světlava Větrné vlaky poznáváme básníka tvůrce a člověka čestného, jak sám skromně se zpovídá v básni Nikomu jsem neublížoval...

Nikomu jsem neublížoval,
napsal o svém století pár řádků.
Důvěřivost jsem si k sobě vzal
za družku a našel kamarádku.

Básně najdou své čtenáře i u nás, neboť jsou plny citu i lásky a zaujmou svým obsahem i prostotou. (jkt)

O portugalském divadle a jeho hostech

Od posledního festivalu v Portu uplynul drahý čas, naše i portugalské divadelníky čekají nová setkání a nová divadelní dobrodružství, přesto snad malé ohlednutí nebude na škodu.

Kontakty s amatérskými divadelníky z Portu se datují od roku 1982, kdy v Portu a okolí úspěšně vystoupil loutkářský soubor Divadlo C ze Svitav na festivalu divadla pro děti a mládež Fazer a Festa (loni se tohoto festivalu zúčastnily spojené loutkářské soubory ze severočeského kraje). Podobně jako Fazer a Festa v oblasti dětského divadla snaží se i Mezinárodní festival mladého divadla (Festival Internacional do Jovem Teatro) založit tradici setkání mladých amatérských divadel z celého Portugalska s několika evropskými hosty a jejich vzájemné konfrontace.

Hlavním organizátorem je umělecký vedoucí souboru Caixa de Pandora, Fernando Costa, který byl se svou původní skupinou v roce 1982 na Šrámkově Písku a řadu našich zkušeností přenesl do organizace tohoto setkání. Festival má především pracovní charakter: v pronajaté divadelní budově se hrají 2 až 4 představení denně, v nočních hodinách se odvíjejí temperamentní diskuse o zhlédnutém v podobě soubor versus diváci. S festivalem pomáhá celá řada organizací — z nich nejdůležitější je FAOJ, zařízení ministerstva kultury, jehož posláním je organizačně i materiálně podporovat veškerou zájmovou aktivitu mládeže od prázdninových brigád až po vydávání vlastního časopisu jednoho malého amatérského divadla Teatro Art Imagem.

Druhého FIJT se zúčastnilo 6 souborů domácích a 3 ze zahraničí (Anglie, Holandsko, Československo). Naším reprezentantem byl soubor Divadla X z Brna s barokní lidovou hrou anonymního autora Komédie o Františce a Honzíčkovi. Kromě účasti na festivalu sehrála Ikska dalších šest tranzitních představení ve Francii, Španělsku a Portugalsku.

Tématem festivalu bylo divadlo netradiční, experimentální, autorské, věnované problémům mladé generace a hrané mladými lidmi. Programově to pořadatelé vyslovili v základním heslu: Setkání (mladých lidí s rozdílným temperamen-tem a názory), Sdílení (konceptů a myšlenek), Konfrontace (rozdílných forem a estetik).

Pro portugalské divadlo je v současnosti asi nejdůležitější jeho výchovná funkce (jak uvnitř souboru, tak i vůči publiku), někdy s patrným podceněním funkce zábavné. Nezřídka je výchovně estetické zaměření programově vysloveno. Tato orientace vychází ze společensko politické situace relativně mladé revoluce, ze snahy překlenout dosavadní obrovské sociální rozdíly, zbavit zemi analfabetismu atd. Těžko si u nás lze představit diktaturu salazarovského typu přímo likvidující základní národní vzdělávací systém; ve střední Evropě jsou zvykem metody přece jen jemnější. Jestliže si za těchto podmínek katolická církev získala a udržuje silné pozice mezi prostými lidmi, nedivme se tomu. Ve známém poutním místě Bom Jesus v severním Portugalsku jsme na dlažbě kostela zahlédli podivně kulaté skvrny — to ke svému cíli právě dorazilo několik starých žen pokorně lezoucích po kole-

Československo reprezentoval na festivalu v Portu divadelní soubor X z Brna.



FOTO RADEK CHATRNÝ

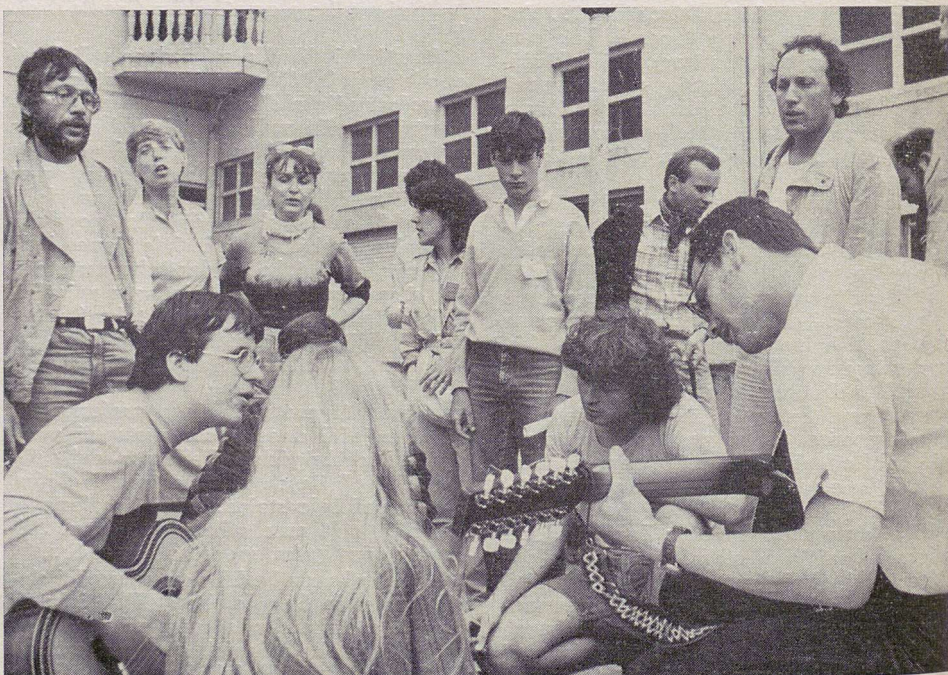
nou, v dešti a nečase, ze vzdálenosti několika kilometrů. Mokré skvrny na dlažbě byly jako tečky pod vykičňáky. Uvedl jsem tento příklad jen proto, aby český čtenář pochopil, že snaha mladé generace překonat takovou katastrofální zaostalost, dokončit národní obrození a v tradici hrdého národa objevit moře vyrovnat se světu postupuje každodenní život Portugalců — tento pohyb je patrný i v amatérském divadle.

S výjimkou pořadajícího souboru patřily portugalské divadelní skupiny do kategorie středoškolských divadel, kde se zřejmě tento žánr divadla nejvíce pěstuje (na rozdíl od nás, kde je netradiční divadlo na střední škole stále jen výjimkou). Inscenace těchto souborů sledovaly většinou jedno téma bez snahy o složitější strukturu, místy bylo vidět poučení technikami a postupy obvyklými na různých workshopech. Použité scénické prostředky byly co nejjednodušší, někdy se hrálo pouze ve stylizo-

vaných kostýmech v prázdném prostoru (Caixa de Pandora).

Přesto jsme z některých vystoupení cítili velkou míru autenticity ve spojení s promyšlenou scénickou koncepcí. Takové bylo např. představení skupiny Teatro Experimental da Comporta — Morta e Vida Severina (Smrt a život Severina). V žánru divadla poezie je uváděna rozsáhlá poéma o těžkém údělu portugalských vystěhovalců v Brazílii, o jejich každoročním putování z venkova postiženého suchem do města a zpět. Představení se vyznačovalo silnou expresivitou ve spojení veršů, živé hudby a kolektivního pohybu. Pociť, že herci bezprostředně vypovídají o vlastním osudu, byl dán i skutečností, že divadlo pochází z vesnice jižně od Lisabonu, v níž žijí vesměs potomci těchto vystěhovalců.

Pořadající skupina Caixa de Pandora se představila hrou Roberta Merina, chilského politického exulanta, Na Torre de Babel (Babylonská věž). Hra byla dialo-



Ikska při zkoušce portugalské verze Komédie o Františce a Honzíčkovi.

gem mezi bratrem a sestrou žijícími v incestu — oba se vyrovnávají s tímto vztahem a s pocity viny vůči zemřelým rodičům. Hrál se v prázdném prostoru ve stylizovaných kostýmech, téměř bez rekvizit. Množství textu a abstraktní půdorys inscenace ztěžovaly pochopení hry, která probíhala v několika rovinách (sen, představa, skutečnost).

V představení zaujal vitální herecký výkon Ana Pauly, partnerky F. Costy. Teprve při návštěvě souboru Caixa de Pandora v ČSSR v červnu téhož roku jsme mohli zhlédnout jejich kolektivní představení Am Stram Gam, které bylo zaměřeno především na dětské obecnost a rozvíjelo klaunské principy s cílem vyprovokovat diváka ke společnému hraní si.

Školní divadelní skupina GED A. Herculano z Porta v inscenaci Osreisnuslivros se pokusila o demytizaci úlohy krále v dějinách. K tomu jako základ posloužila montáž z veršů B. Brechta (Otázky čtoucího dělníka) a Sofoklovy Antigony. Skupina využívá klaunských a pantomimických postupů, představení se však rozpadlo do řady etud a postrádalo výraznější kompozici. Podobný ráz měla i představení skupin ze Sintry a Bragy.

Ze zahraničních účastníků zaujalo představení Anyone but me (Kdokoliv jen ne já), autorská inscenace holandských studentů z Utrechtu, obor pedagogika — dramatická výchova (také jeden rozdíl v přípravě učitelských kádrů). Celý prostor divadla se proměnil v letní camp, v němž probíhalo soustředění mladých divadelníků, zkoušela se nová hra a přitom došlo k nejružnějším konfliktům typickým pro dospívání, k prvním erotickým vztahům, trapným rodičovským zásahům apod. Představení mělo bezprostřední atmosféru podpořenou happenin-govými prvky, jeho problém tkvěl v nedostatečné nosnosti scénáře, sloužícího toliko za rámec pro didaktiku jednotlivých „problémů“ a dále pak i v tom, že dvacetiletí herci hráli dospívající 14 až 16 leté (a už na tento věk dávno zapomněli).

I u nás známá anglická divadelní společnost Colchester Youth Theatre předvedla v jednoaktovce Albert hříčku na téma diskomunikace v rámci rozdílného porozumění jednomu jazyku (angličtině), je-li používán příslušníky různých národností (tedy v grotesce téma nevídaných přistěhovalců). Představení si

ovšem nečinilo větší nároky než na anekdotickou zábavu.

A co naše Komédie o Františce? Myslí si, že v kontextu celého festivalu přispěla k vyvážení obrazu, byla žádoucím osvěžením, vpádem rozpoutaného veselí, hravosti a robustní divadelnosti; byla připomenutím divadla jako zábavy, jeho lidových zdrojů. Za rok od premiéry Františka překročila vlastní stín směrem k lehkosti, čistotě tvaru, profesionálně hereckých a pěveckých výkonů.

Navíc jsme pro zájezd připravili textově tři různé verze hry: ve francouzštině, španělštině a portugalštině, vše díky skvělé dr. Markétě Pokorné, naší tlumočnici (na scéně v roli Druhého Anděla). Aby zvládli tyto jazykové přeměny (někdy zbyly na přechod z jednoho jazyka do druhého pouhé dva dny), vymýšleli si herci neuvěřitelné taháky a pomůcky, z nichž na jevišti vznikaly další gagy — a bylo po problémech s jazykovou bariérou. Že jsme se v přípravě dali správnou cestou, nám nepřimotvrdil jeden z našich hostitelů ve Francii, šéf divadla Cirkub'u v Saintes Alain

Le Bon, který se chystá své trhovecké loutkové divadlo (z něhož jsme viděli ukázkou) hrát celkem ve dvanácti řečech, mimo jiné i v češtině.

Nadšený ohlas Komédie o Františce na festivalu v Portu byl pro nás jen částečně překvapením: měli jsme v té době za sebou již tranzitní představení se stejným výsledkem (v Bourges ve Francii a dvakrát ve španělském Santanderu) před nejružnějším dospělým i dětským publikem. Nikdy už asi nebudeme mít větší obavy, než jsme měli před vystoupením pro 600 školáků v obrovském kinosálu v Santanderu: představení skončilo velkou autogramiádou. Podobnou satisfakci za náročnou přípravu jsme pak ještě kromě Porta zažili v dělnickém klubu Cruz-Quebrada v Lisabonu a před studentským publikem v univerzitním městě v Madridu.

Komédie o Františce tak byla nejen výrazným příspěvkem v programu Mezinárodního festivalu mladého divadla v Portu, ale potěšila i stovky diváků v jiných městech jako zdařilá ukáзка naší divadelní kultury.

ZDENĚK TURBA



Ikska s portugalskými přáteli v jedné z nejstarších hospod v Portu.

Vzpomínka na přítele ochotníků

Před pěti lety zemřel ve věku dvaapadesáti let režisér, herec a dramaturg Karel Neubauer, umělecký šéf Slováckého divadla v Uherském Hradišti a dlouholetý spolupracovník amatérských divadelníků.

Tento olomoucký rodák absolvoval v roce 1955 brněnskou JAMU. Působil pak v Beskydském divadle v Novém Jičíně a externě režíroval v Československém rozhlasu a televizi v Ostravě. Poté byl v angažmá v jihlavském Horáckém divadle (zde mj. založil pobočnou poetickou scénu Ateliér), krátce v Českých Budějovicích, řadu let znovu v Jihlavě a od roku 1968 již trvale na Slovácku. V Uherském Hradišti stačil K. Neubauer připravit 43 nastudování her. Právě zde nejvíce rozvinul svůj mimořádný literární rozhled, spisovatelskou erudici i velké znalosti hudební.

Soustavnou pozornost věnoval české a slovenské klasice (zejména hrám G. Preissové, dějově čerpajícím z tohoto regionu). Na hraničním pomezí prakticky přispíval ke vzájemné kulturní výměně obou našich národů a zasloužil se o uzavření plodné družby Slováckého divadla s Divadlem A. Bagára v Nitře. Sahal k sovětským hrám (A. Arbuzov: Irkutská historie, G. Gorin: Ten, který

nikdy nezalhal) i k náročnému repertoáru světovému (Romeo a Julie, Ruy Blas, Rollandovo drama Příklad čas, Skleněný zvěřinec T. Williamse, Kertészovy Vdovy), nezapomínaje ani na hodnotné domácí noviky (Hrubínova politická tragédie Oldřich a Božena).

Smysl pro scénickou poetičnost a múzičnost prokázal Neubauer nejen v básnivých inscenacích Rostandových Romantiků, Nezvalových Milenců z kiosku i Manon Lescaut nebo Hlávkovy Benátské maškarády, ale také v pásmech poezie na přidružené scéně SD, nazvané opět Ateliér. Soustavně pěstoval rovněž veseloherní žánr (z repertoáru Osvobozeného divadla kupř. Kat a blázen nebo Balada z hadrů) i hry pro děti a mládež. Mnohostranný talent jej vedl zároveň k překladatelství a scenáristické tvorbě.

Oddanou službu Thálii dokazoval Neubauer hned od studentských let na gymnáziu v Jevíčku též obětavou pomocí amatérským souborům, ať už jako člen krajských a okresních poradních sborů pro divadlo a umělecký přednes a odborných porot nebo v přímé pomoci při přípravě jednotlivých nastudování v Rožnově pod Radhoštěm, Uherském Ostrohu, Květně i jinde.

(vz)

● RADOSTNÝ A ZDAŘILÝ VEČER

Ochotnické divadlo se hraje v Bakově česky již od roku 1836. Prvým představením byla hra Rychtář z Kozlova a do založení divadelního souboru Tyl v roce 1873 se hráli tu ochotníci asi 40 her. Na repertoáru v té době převažovaly hry Klicperovy a Tylovy. Od r. 1873 až po dnešní dobu bylo tu sehráno 777 her.

Letos koncem srpna oslavili v Bakově 150 let českého ochotnického divadla. Sešli se tu pozvaní bakovští rodáci a bývalí členové souboru, žijící mimo Bakov. Byli přijati na MěstNV a pak, se všemi členy Tyla, se zúčastnili v sále radnice slavnostní výroční schůze. Dosavadní předseda souboru Luboš Brodský ve svém referátu seznámil přítomné s dosavadní bohatou činností souboru, s úspěchy, problémy i starostmi.

Tyl připravuje svá představení i jiné akce především pro místní občany, jejich potěšení, odpočinek, poučení, posilu do další práce. Soubor však zajíždí pravidelně i do okolních vesnic a mimo okres. V posledních letech si Bakovští zrenovovali a podstatně vylepšili svůj divadelní stánek. Za výdatné pomoci MěstNV vybudovali krásné a útulné hlediště, rozšířili a vybavili klubovnu s příslušenstvím a upravili jeviště. Dnes se mohou chlubit krásným divadelním prostředím radnice, kde si rádi zahrají nejen hostující ochotníci.

V Bakově se snaží dělat stále dobré divadlo. O úrovni představení svědčí pravidelná účast souboru na přehlídkách. A to nejen na okresní v Dobrovici, ale i na krajských v Nymburce, Rakovníku a Žebráku. Starají se také o dorost a mládež. Již po léta tu soustavně pracuje pionýrský divadelní kroužek vedený V. Pěnkavou, který se může chlubit nejednou úspěšnou inscenací pohádky a účastí na Národní přehlídce v Kaplici. Každým druhým rokem jsou bakovští ochotníci pořadateli a hostiteli oblastních přehlídek angažovaných her.

Okresní kulturní středisko v Mladé Boleslavi ocenilo práci souboru, především dlouholetého předsedy Tyla Luboše Brodského, který byl letos zvolen předsedou MěstNV v Bakově. Novou předsedkyní Tyla byla na výroční členské schůzi zvolena jeho manželka Ludmila Brodská.

Oslavy byly zakončeny Večerem v divadelním klubu, o jehož zdar, dobrou pohodu a náladu se postarali členové Tyla. Předveden byl průřez úspěšných scén z dob dávnych až po současnost.

Druhý den v neděli se v rámci oslav konalo velké tradiční posvícení s jarmarkem v přírodním areálu u sokolovny.

LADISLAV LHOTA

● BYLO BY TĚCH DOTAZŮ VÍCE

Osvětová beseda v Rybníčku odebrala Amatérskou scénu po několik roků. Je to dobrý odborný a metodický časopis, který nám, ochotnickým divadelníkům, mnoho pomáhá. Za ta dlouhá léta, co časopis odebíráme, nám v něm však chybí další informace a pomoc – rady, adresáře.

Svého času vycházela dramaturgická příručka na svázání. Nyní už dlouho nic podobného nevychází, i když mám za to, že by mohlo vycházet další pokračování: mniškurs o líčení, o divadelních líčidlech, zá-

kladech osvětlovací techniky aj. (na svázání).

Pokud jde o adresy, my z vesnice máme s tím potíže a myslím, že by nám větší informovanost jen a jen pomohla. Zveřejňujte adresy divadelních služeb – divadelní techniky a u nich sdělte, co vedou a prodávají. Kde je možno sehnat katalog divadelních rekvizit? Kde divadelní líčidla, barevná skla do reflektorů, popřípadě barevné kompletní filtry? Marně sháníme barevné žárovky do rampy. Kde je sehnat, eventuálně jakou barvou je natřít? Kdo vyrábí u nás loutky (sádrové, dřevěné)? Cím a jak opravit poškozené sádrové loutky a jakými barvami je namalovat?

Bylo by těch dotazů více a věřte, že by nám pomohaly i praktické rady a pomoc. Věříme, že takovou rubriku zavedete, aby byla větší informovanost a spokojenost čtenářů. A bude víc divadel... a radosti... a o to nám jistě všem jde.

Děkuji za OB Rybníček Vám všem, kteří nám chcete pomáhat. Ať se Vám práce daří. S pozdravem

JAN PETŘELA

● OBOJÍ, A BOHDÁ JEŠTĚ DALŠÍ TYPY

Vyhrocené stanovisko Milana Dvořáka (AS 6/1986) je snad možno v jeho emocionálním rozhořčení pochopit, ale těžko s jeho obsahem souhlasit.

Už sám pojem „tradiční klasické divadlo“, za které autor vehementně láme kopí, je velmi nepřesný a vágní. Z divadelní historie naopak víme, že v průběhu staletí, ba tisíciletí byl prostorový vztah obou hlavních komponent, herců a diváků, velice proměnlivý – od hypnotických projevů prvobytné společenství a antického amfiteátru přes středověké plenérové produkce (na jednom místě s pohybem obecně nebo naopak ve vzech jedoucích s aktéry představení) a alžbětinské divadlo až třeba k cirkusovému šapitó, experimentům meziválečné divadelní avantgardy a dnešním pokusům autorských studiových scén včetně jistého extrémního happeningového rázu, kde se rozdíl mezi interprety a vnímateli zpravidla zcela stírá. Divadlo tzv. kukátkové je tedy jen jedním z mnoha možných prostorových řešení; zrozeno v konkrétních historických podmínkách a tedy dobově podmíněno, není zdaleka využíváno „odjakživa“ a nelze je proto ani v amatérské oblasti kanonizovat jako model bezmála jediný možný a správný.

Primární a rozhodující otázku není ostatně jakákoliv rádooby módní scénografická forma, nýbrž její adekvátnost základnímu tématu inscenační výpovědi, které vyplývá z dramaturgicko-režijní koncepce konkrétního nastudování. Je jasné a vícekrát praxí prověřené, že ideově a umělecky silné, divácky působivé a sdělné inscenace mohou vzniknout v rámci „kukátka“ i „arény“. V obou jmenovaných typech by zjevně mělo jít o vnitřní, racionální i emocionální aktivizaci diváka, ať už je pohroužen do anonymního přitími „tradičního“ hlediště, nebo ať dochází k bezprostřednějšímu fyzickému kontaktu s účinkujícími včetně občasného zapojení obecnosti do hry.

Volba „netradičního“, tedy „nekukátkového“ prostorového řešení vyplývá u většiny současných experimentujících souborů (amatérských i profesionálních) ostatně také z onoho prostého limitujícího faktu, že vystupují v sálech původně k divadelní

činnosti určených a tudíž po způsobu barokního aristokratického interiéru nevybavených. Kupříkladu brněnské Divadlo na provázku (ale podobně Hanácké divadlo a vlastně mnoho amatérských kolektivů), hrající od počátku své existence v Procházkově síni umění, kde je de facto podnáměnkem, dokázalo z tohoto zřetelného omezení vynalézavě učinit ozvlášťující stimulum v tom smyslu, že prakticky v každé premiéře se prostorově pojednání „jeviště“ a „hlediště“ variabilně mění (třeba i do té míry, že diváci sedí uprostřed a jednotlivé sekvence se odehrávají po celém obvodu sálu). Souvisí to jistě i s důsledně dodržovaným principem tzv. nepravidelné dramaturgie, kdy se namísto uzavřených a tiskem vydaných dramatických textů v kolektivním zaujetí teprve utvářejí a studují rozličné scénáře, montáže a koláže, při nichž literární předloha je jen jednou z více složek scénické syntézy, a to třeba nikoli tou dominantní. Že tento druh divadelní kreativity vyžaduje speciální hereckou práci i metodu jejího osvojování a rozhodně nechce být pseudoavantgardně maskovaným interpretačním neuměním, je už záležitost jiná.

Odpovíme-li tedy na spekulativně vyhraněnou otázku „Kukátko nebo aréna?“ jednoduše: „Obojí, a bohdá ještě další typy“, není to projev šalamounského alibismu, ale prostě uznávání organického vývoje divadelního umění s přirozeným využíváním všech jeho dosud známých forem i nezatratelného práva na objevování a ověřování těch případných nových.

VÍT ZÁVODSKÝ

● A TAK MI NAPADLO...

Mnoho jsem přemýšlela o článku Milana Dvořáka Zasílám vám k uveřejnění svůj názor (AS 6/1986). Chápu jeho pobouření. Křičet „Pryč s klasickým divadlem!“ je poněkud barbarské a musí samozřejmě pobouřit každého upřímně zaníceného amatérského herce.

Klasické divadlo bylo jednou z tribun, které nám zachránilo národnost a rodnou řeč. Divadlo mluvilo vždycky k lidem v dobách, kdy přinášelo útěchu a povzbuzení. Odedávna vždycky hrálo důležitou roli v životě našeho národa. Není právě dobré osvědčení tomu, kdo to neuznává. Na to nesmí zapomínat ani mládí, které samozřejmě chce hledat nové cesty (chce to každá generace nejen v divadle), experimentovat.

Bohužel mám často dojem, že mnozí „experimentátoři“ se jdou na jeviště – s odpuštěním – vyblbnout. O nic víc jim nejde, i když třeba mluví mnohé věty či slova k současnosti.

Pokud vím ze své zkušenosti, převážná většina diváků v divadle chce vidět příběh, rozvíjející se v dramatické gradaci, v určitém napětí a rytmu s vrcholícím závěrem. Chce jej vnímat srdcem i myslí, prožít v citlivém a vzrušeném kontaktu s herci na jevišti.

A tak mi napadlo, jestli by ti, co křičí „Pryč s klasickým divadlem!“ dovedli některou tu roli, ať už doslova klasické nebo moderní hry solidně zahrát, ponořit se do ní, soustředit se na svědomitou práci na ní, vytvářet ji krok za krokem až k dokonalému splnutí. Přetvořit se v jiného člověka, i když ze své vlastní podstaty a osobnosti!

JARMILA HANZÁLKOVÁ

Inscenování v nepravdivém prostoru

(Zpráva z jednoho semináře)

ZADÁNO PRO KLUB
REŽISÉRŮ SČDO

V další části práce seminaristů započalo hledání konkrétního prostředí, v němž by se dal takto určený Revizor hrát.

V 1. kole účastníci určovali prostředí (opis objektu), která se pak v 2. kole spojovala (katalogizovala) slovními operacemi podle zvolených kritérií do skupin takto

Budovy (jako domy):

drůbežárna, blázinec, městské lázně, škola, divadlo, vězení, radnice, veřejné záchodky

Interiéry (uvnitř budov):

kurník, sňi křivých zrcadel, bordel, holičství, panoptikum, márnice, čekárna, kuřárna, hospoda, skladiště, rentgen, sauna, ponorka, univerzitní knihovna, akvárium

Vnější prostory (včetně budov):

povrchový důl, oraniště, smetiště, park, staveniště, překladiště, odpalovací rampa, kolotoč, ZOO, pionýrský tábor, jezdoucí vlak, hřbitov, dvůr JZD (zpusťlého), zadní trakt honosného domu, pobožený chrám, nádraží

Dále došlo k evidenci a analýze pojmů s cílem vypustit to, co je jistým způsobem obsaženo v jiném pojmu a není dost výrazně charakteristické a méně odpovídá vůdčím trolejím inscenace.

Ve skupině **vnější prostory** se nejprve spojilo: povrchový důl — oraniště — smetiště — staveniště — překladiště po rozboru pojmů se vypustilo nepodstatné a zůstalo spojení: smetiště — překladiště (ve smyslu „nic není definitivní“) stejně tak byly vypuštěny: odpalovací rampa, pionýrský tábor, jezdoucí vlak, hřbitov, pobožený chrám.

Nakonec v této skupině dále zůstalo (vedle výše uvedeného): dvůr JZD (zpusťlého) — zadní trakt honosného domu — nádraží — kolotoč (v pohybu) — ZOO (jako princip)

Z ostatních skupin zůstala tato spojení:

budovy: Drůbežárna, Blázinec, Veřejné záchodky

interiéry: Kuřárna — panoptikum, Bordel — pojízdný rentgen, Městské lázně — čekárna, Kurník

Všechny výše uvedené pojmy fungují jako pomocné termíny charakteristiky prostředí pro inscenování Revizora v nepravdivém prostoru.

Nakonec je nutno vždy zvolit konkrétní prostředí, které by obsahovalo konečné prvky, které po analýze a syntéze zůstaly. Syntéza směřuje ke konečnému „všeobecnému“ nepravdivému prostoru, který vyhoví konečným kritériím a tím i „trolejím“ inscenace.

Ne v neposlední řadě je nutno si položit otázku: kde (tj. místopisně) to budeme hrát? V okresech, krajském městě? Účastníci se dohodli, že by se inscenace soustředila do hlavního města Prahy.

Tato skutečnost pak ovlivní rozhodování, kdo je hejtman, kdo jsou úředníci a také míru aktualizace. Hrát Revizora

jako rekonstrukci carského Ruska nemá smysl!

Inscenační tradice ukazuje na potřebu rozšiřování, zmnožování gogolovského světa, a proto zase úplně „zesoučastnění“ by vedlo k odbourání atmosféry a působivosti předlohy. Při zachování existujícího nepravdivého prostoru, scénování vyžaduje jen určitý dobový znak v kostýmu, v scénografii.

Při ujasnění, pro koho to budeme hrát, je nutné „uvést do problému“, inscenační úvod, předejra, „auftakt“.

Téma inscenace, tj. o čem se to bude hrát (proti komu a proč a v čem je největší „konflikt“ začalo vyjmenováváním hlavních důvodů: liknavost, strach, ctižádost, neschopnost, jak udržet moc, malost, omezenost, vypočítavost.

Nakonec se dospělo, po velmi obtížném objasňování a formulování k tomu, že hra je o revizi společenské struktury.

Podle Gogola vzniká tato revize „náhodně“. Mohli bychom například inscenovat Revizora jako hru o „revizi, kterou si vymyslel hejtman, aby dosáhl „revizi“ svých podřízených“, ale k takovému zámeru nemůžeme dojít apriorně, nýbrž si musíme vytvořit a znát zázemí pro danou hru a z něho vycházet k určení idey hry.

Formulování „o čem to je?“ je jednou z nejtěžších stránek v práci režiséra. K tomu právě slouží hluboká a všestranná analýza, již je režisér maniakem v tom „nejdělnějším“ slova smyslu. Při formulaci idey hry a idey inscenace je nutno udělat rozbor společenských poměrů, stávající společenské situace, protože hrajeme pro dnešního diváka. Je nutno znát okolí, pro něž hrajeme, cítit, „co je ve vzduchu“.

Jako cvičný příklad, vyhovující našemu rozboru a předpokladům, bylo zvoleno prostředí paláce Lucerny, konkrétně pak ta část, v níž se seminář konal. Vchod z pasáže mezi vrátnice a bufetem, kolem jeho „kuchyně“ s odpady, podél nejzdičšího „paternosteru“, po schodech (zaneřádných neslušnými hosty z bufetu), v prvním patře do učebny, z níž je pohled na střechní pasáže a zadní trakt budovy. Učebna byla v těsném sousedství mramorového, velmi honosného, zrcadlového sálu s malým pódium. A tak si účastníci semináře prohlédli prostory, ještě jednou je obešli a pozorně si zapamatovali vše, aby to mohli s plnou znalostí a potřebnou fantazií použít při režirování Revizora v tomto konkrétním nepravdivém prostoru.

Pro ty, kteří se nezúčastnili semináře a neznají dané prostředí, není účelné, ba je dokonce nemožné, přesně zformulovat aplikaci analýzy při tvorbě zamýšleného inscenačního tvaru. Při společné práci účastníci navrhovali konkrétní řešení jednotlivých dějových faktů a zapojení prostředí hry do prostoru Lucerny. Do inscenace by byla zapojena vrátnice i schodiště. Klubovna by sloužila jako pokoj Chlestakova, chodba před ní s bufetem jako hospoda, mramorový sál jako hlavní místo děje — dům hejt-

mana. Hledalo se nejúčinnější řešení, sdělení, zviditelnění jednotlivých dějových faktů konkrétní akcí.

Tak například řešení „auftaktu“ bylo navrženo tak, že divák by byl pozván na běžnou, hodnotící schůzi; kontrolován při vstupu a nežli by našel příslušný sál, byl by „prováděn“ prostory Lucerny. Přitom by odkazy byly spíše matoucí, protisměrné. Dopis by přišel jako neočekávaná situace a byl by bezděčně přečten hejtmanem ve spoustě jiných dokumentů, jimiž je nucen se probírat. Když se mu z něho udělá zle, teprve pak by vešli Bobčinský a Dobčinský. A nastalo by právě pozdvižení: Úklid všech prostorů, rychlé opravy „jako“, likvidace nežádoucích dokumentů, nesmyslný pohyb úřednictva atd. Nelze vsutku vypovědět vše, co přinesla fantazie při hledání akcí jak nejlépe sdělit — zviditelnit — úmysl. Divák by byl účastníkem děje a chodil by z místa na místo, kde by se hrálo. Počet diváků by musel být omezen.

POZNATKY Z REŽIJNÍ PRAXE

Pro nedostatek času nebylo samozřejmě možno uvedeným způsobem zpracovat celou hru, stěžila byla udělaná expozice, nebylo možno také pracovat s textem. V průběhu usměrňování návrhů frekventantů se lektoři s přítomnými dělili o své praktické poznatky ze své divadelní činnosti. Zde jsou některé z nich, jak vznikaly jako vsuvky v toku pracovního zaujetí:

- příchod diváka (auftakt) co nejdelší, aby se stačilo co nejvíce ukázat,
- dokonalá hra je zviditelnění úmyslu,
- nejúčinnější: znamená s minimem prostředků dosáhnout maxima sdělnosti,
- ekonomika tvorby: když už nejde nic jiného udělat pro řešení dané úlohy s tím co máme, teprve pak „něco“ nového přidáme,
- žádný pohyb, jeho změna, nezačíná z mrtvého bodu než se chce „něco“ ukázat, musí se udělat „krok“ zpět,
- je nezbytné si připravovat inscenaci v plné hloubce a šíři rozkrytí; je třeba se v tom cvičit, neboť jedině tak se toto v další práci režiséra stane samozřejmostí,
- rozbor hry (téma, dějová fakta, idea inscenace apod.) dělat s hercem; je dobré, když všichni vědí, jaký je cíl, pak sami v jeho duchu činí cílevědomě: naopak diktát působí jako blok; na řídící úkoly by měl herec přijít sám,
- u stolu by se mělo pracovat tak dlouho, dokud se herci neprojeví samostatně, tj. dokud nejsou samovolně „motoričtí“,
- kritérium uvažování režiséra musí být dramatický účín, nikoliv životní realita; logika životní pravděpodobnosti vede k naturalismu,
- základním kritériem výběru her by měla být emocionálně vizuální vzrušivost těch, pro které hrajeme; musíme vědět kde a pro koho hrajeme; základní předpoklad dialogu s divákem je informace o něm.

(Pokračování)

DUŠAN ZAKOPAL

Copeauova očista divadla II

ŠKOLA—LABORATOR

Škola Starého holubníku měla pro Copeau osobně veliký význam, a proto jí dával přednost před provozem divadla. Je v tom charakteristický rys jeho laboratorní práce a snaha začít od začátku, znovobjevit kořeny divadla a k tomu vychovat nového divadelníka a především herce. V jeho škole si mladí adepti zdokonalovali řemeslo, rozvíjeli fantazii, vnímavost i fyzické předpoklady. Copeau byl vedle Stanislavského dalším divadelníkem našeho století, který nejdůsledněji spojoval reformu jeviště s výchovou. Nad režisérem tu převládl pedagog.

Prvním pokusem byla bezplatná škola pro začínající herce, která vznikla v r. 1915. V osnovách výuky byla pohybová i hlasová cvičení. Po zkušenostech, které získal v Dalcrozově škole rytmiky, zaměřoval stále větší pozornost metodě improvizace a kolektivnímu způsobu práce. „Vztah, který existuje mezi mnou a mezi mými herci, to je něco nezachytitelného, ale skutečného. Na něm jsem začal budovat a u Dalcroze jsem jej nalezl mezi ním a jeho žáky. A to je přece to nejdůležitější — probudit kolektiv k novému životu.“

Po návratu z Ameriky otevřel brzy i novou hereckou školu (École des Vieux Colombier), kterou oficiálně vedl J. Romains a kde Copeauovi nejvíce pomáhala herečka S. Bing. Žáci byli rozděleni do tří skupin. První tvořili chlapci a dívky ve věku 14–20 let a pro ně byla škola zadarmo. Druhá skupina sestávala z externistů a třetí z náhodných zájemců. Kromě toho tu byla ještě skupina dětí ve věku 8–14 let. Copeau si stále víc uvědomoval, že výchova herce a kultivace jeho instinktu hry musí začít už v dětském věku.

Objevování a kultivace onoho instinktu hry, který tak obdivoval u Dalcroze, bylo hlavním cílem jeho školy. U herce byla tato potřeba instinktu hry ještě důležitější, neboť divadlo je vedle umění také provozem a průmyslem na výrobu inscenací. A v tomto provozu je mnohdy těžké si uchovat tvůrčí postoj a nepodlehout mechanismům, které ubíjejí hercovu tvořivost.

Uvedme pro ilustraci program školení z doby, kdy se škola otvírala. Nejprve tu byly veřejné kursy pro všechny, během nichž Copeau rozebíral a analyzoval dramatické texty. Dále pak Jouvét přednášel o dějinách a teorii divadelní scénografie a architektury, J. Romains poskytoval žákům základy teorie literatury a herci učili zpěv a dikci. Přednášela se i sociologie a psychologie kolektivního chování apod. Vybraní žáci první skupiny procházeli lekcemi literatury, gramatiky, fyzickou přípravou — např. akrobacií a klauniádou zde učili známí klauni bratři Fratellini — pamětovými cvičeními, hudební výchovou, recitací. Prováděly se tu různé ruční práce jako modelování, malování dekorací, šití kostýmů apod. Těžiště však bylo ve vlastní výchově k herectví a v rozvíjení instinktu hry, kterou vedli Copeau se S. Bing.

Východiskem bylo pro Copeaua vytvoření pracovního kolektivu. V něm mohl mladý adept získat potřebný pocit jistoty a uvolnění. Mohl se v různých cvičeních „otevírat“ a rozvíjet vlastní schopnosti. Jakýmsi vzorem tu byl antický chór, z něhož by se postupně rekrutovali podle individuálních schopností nejen herci, ale i další divadelní profese. Tak jako kdysi ve starých Athénách. „Moje metoda by měla odpovídat přirozenému vývoji dětské hravosti, měla by se omezovat na povzbuzování, odpovídající dětskému vkusu a fantazii. Nejprve by se měl žák naučit ovládat své tělo. Potom by se postupovalo od gymnastiky k vnitřnímu rytmu, k hudbě, tanci, pantomimě s maskou, k slovu, k elementárním dramatickým formám, k uvědomělé hře, k scénické vynalézavosti, k poezii. Po této všeobecné přípravě následovalo by diferencované školení podle osobních úvah a schopností. Podle svého nadání se někdo bude věnovat hudbě, jiný improvizaci, interpretaci nebo režii. Tak na konci kolektivního školení jsme dospěli k výchově básníků, hudebníků, tanečníků a mimů, herců a sboru. Tedy nikoliv k osobnostem uměle podřízeným jednomu slohu, nýbrž jednotně inspirovaným a spojeným v organický celek.“

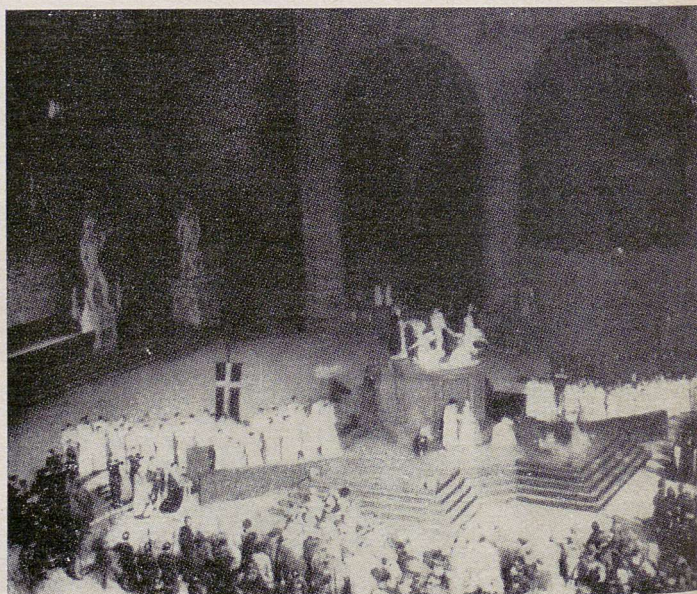
Copeaua — stejně jako později Dullina v divadle Atelier — fascinovala metoda herecké improvizace, která naplňovala potřebu autentického sebevyjádření. Tehdejší herci byli natolik zatíženi hotovými a „dobře udělanými“ texty, že se spoléhali jen na jejich reprodukci nebo je přefíkávali podle navykých technických postupů. Bylo nutné sundat z herce stejný „prach“ jako se to dělá se starými dramaty. Naučit je metodě, kdy by dostali jen schéma akce a to by pak naplňovali vlastním obsahem. K textu se mohou vrátit později. Jouvét vymyslel ještě další verzi, založenou na soupeřivé hře. Dva žáci měli spolu improvizovat podle schématu svých postav tak dlouho, až jeden z nich už nebude mít co říci a tím prohrává.

„Improvizace poskytuje svěžest a prostotu, osvobozuje herce od zkosnatosti jeho zaměstnání. Herec si postupně zvyká na postavy, pojem vnitřního rytmu, hudby, tance, pantomimy, slova, na základní dramatické formy, vědomou hru, na jevištní invenci a na poezii“, napsal Copeau v jednom článku. Používal improvizaci i při přípravě inscenací, zvláště Moliéra. Pomáhala mu určovat celkový styl představení — např. Šibalství Scapinovo pak vyšlo „gymnasticky.“

Tato metoda vedla pochopitelně Copeaua ke studiu starých divadelních kultur — hry středověkých herců, Moliérova souboru a především italské komedie dell'arte. Měl v úmyslu dokonce vzkrísit podobný typ improvizovaného divadla. V r. 1915 se spolu s Jouvetem snažili, aby si žáci vybrali určitou typickou postavu a pracovali nad ní, rozvíjeli ji a obohacovali. Později chtěl Copeau dát dohromady skupinu komediantů, kteří ale neměli imitovat starou komedii dell'arte a její typy, ale najít typy ze současného života. Sám se pak stále zabýval tříděním typů, které se objevují permanentně v různých dobách v komediích (např. úředník, kupec) a tím měla vzniknout „nová komedie“ s galerií stabilních postav francouzského divadla.

Vedle komedie dell'arte se Copeau a jeho žáci zabývali i technikou japonského herectví divadla No. Hodně se při tom diskutovalo, zda je možné tyto techniky přenášet z jiného kulturního prostředí. Copeauovi nešlo o poetiku asijského herce, ale o některá pravidla výchovy a řemesla, včetně toho, že tyto herci se učí už od raného dětství.

Škola Starého holubníku měla vychovávat všestranně připravené herce a další divadelní profese. Po třech letech výuky se žáci měli stát členy divadla a začít svou praxi. Pracovat na svém řemesle, které podle Copeaua tvoří vědění plus praxe. A bez řemesla není řeč o umění, obojí je nedělitelně spojeno. Řemeslo však muselo být pod stálou sebe-



Představení
Savonaroly
ve Florencii
1935

kontrolou, aby se nestalo technikou předstírání, která už nic nevyjadřuje a za níž je prázdná.

S uzavřením Starého holubníku skončila i škola. Neměla tedy dlouhého trvání, ale její význam byl už v samotné její ideji a v řadě naznačených problémů, které přinesla laboratorní práce několika let. Rozvíjel je Dullin v Ateliéru i Jouveť ve svých hodinách na konzervatoři. Všem šlo nejen o řemeslo, ale i o hercovu osobnost a cit pro poezii: „Apeľoval jsem na celou osobnost člověka, chtěl jsem, aby si uvědomil všechny druhy vyjadřování, související s divadlem. Chtěl jsem herce zavést do školy poezie a básníky do školy jeviště.“

HEREC A POSTAVA

Copeau i jeho názory jsou u nás téměř neznámé, proto bude účelné se ještě zastavit alespoň u jeho úvah o herectví. Shrnuť je v r. 1929 ve studii *Reflexe herce nad Diderotovým Paradoxem*. Pomohou nám ještě více objasnit a přiblížit některé stránky jeho reformního úsilí.

Projevuje se tu zvláštnost francouzské tradice herectví představování, v němž se zdůrazňuje chladný a technický odstup od postavy při jejím zveřejňování. Z této skutečnosti pak vyplývají problémy řemesla, sebekontroly, procesu tvorby a také herecké etiky. Copeau se ne všude ztotožňuje s Diderotem a promýšlí zapojení hercovy emocionality do jevištního výkonu.

Východiskem je etika a podstata profese herce. Slavný Diderotův Herecký paradox, který se pokusil povýšit zdůrazněním rozumového přístupu herce na umělce-génia, nás nezbavil podezření, konstatuje Copeau, že herec je možná někdo, kdo nemá duši. „Herec je stále v nebezpečí, že ztratí tvář a duši. Ve chvíli, kdy jí potřebuje, aby se mohl opět stát sebou, ji už nenajde... Vrací se mezi nás a vypadá, jako by přišel z jiného světa. Jeho profese ho může oddělit od sobě samému. Je v něm instinkt, který žene člověka k útěku před sebou a k životu v jiných postavách. Přitom lidé tímto povoláním pohrdají, považují ho za nebezpečné a tupí jej. Tento farižerský postoj, který nevykořenila ani ta nejlepší společenská tolerance, odráží přesně ono vědomí, že herec překračuje určité tabu: hraje si se svou lidskostí. Vždyť přece smysly, intelekt, tělo i duše mu nebyly dány k tomu, aby je používal tímto způsobem jako nástroje, aby je znásilňoval...“

Herec musí být tím, kdo jedná, i tím, koho ovládá, živým člověkem i loutkou. V tomto protikladu nebo paradoxu je tajemství jeho umění a Copeauovi jde nyní o to, aby se tento paradox naučil herec ovládat a využívat ve svůj prospěch.

Je možné souhlasit s Craigem a degradovat herce na pouhou nadloutku? Podle Copeaua nikoliv. Vždycky zdůrazňoval v teorii i praxi lidskou a osobnostní stránku herce. Souhlasí s Diderotem, když žádal od herce velikou uvážlivost. A pokud jde o cit, je to složitější. Existuje skutečně citlivost, popudlivost a sklon k vzrušivosti, která herci škodí. Jenže na druhé straně jeho výkon musí mít emocionální tónus, který oživuje hru. To přímo vychází z jeho osobnosti. „Je tedy na hře herce něco, co je závislé na tom, jakým je člověkem, a co svědčí o jeho



Postava Magika J. Copeaua z *Komické iluze*. Inscenace *Les Copiaus*.

upřímnosti, co nás upoutává s takovou zřejmostí, že si ani nepřipustíme myšlenku o tom, že by mohl lhát. A to už od okamžiku, kdy se poprvé objeví na jevišti, dříve než otevře ústa. Je to něco, co pramení z jeho přítomnosti.“ Emoce a prožitek jsou tedy důkazem pravdivosti výkonu a v konečném důsledku i otázkou hercovy etiky!

Onou záhadnou „přítomností“, která přitahuje naši diváckou pozornost, si budou později lámat hlavu i Dullin a Jouveť. Je to dar, ale Copeau tvrdí, že pramení v instinktu hry, který máme v dětství všichni a který mizí, jakmile se stabilizuje naše osobnost a charakter dospíváním. Jen herci jako by zůstávali dětmi, vstupují po celý život do různých charakterů a snaží se v této proměnlivosti uchovat přirozenost a vlastní osobnost.

Ne všichni. Jsou i herci, kteří pouze imitují postavy a hrají je podle předem daného vzoru — životního nebo daného divadelní tradicí. Jenže tato schopnost imitace je jen povrchní a nepatří k vlastnostem skutečného talentu. Herec pracuje jen s elastickými „maskami“, které se dají ovládat a falšovat. Zatímco opravdovým poměrem mezi hercem a postavou je přátelství a láska, třeba že probíhá dramaticky. Postavu nelze oživit vlastněním, ale odevzdat se jí do vlastnictví a přitom kontrolovat, jak se v nás zabydluje. „Mluvíte o herci, že vstupuje do role a že bere na sebe kůži své postavy. Zdá se mi, že to není přesné. To se spíše postava přibližuje k herci a on se jí ptá, co potřebuje, aby mohl existovat na její účet. Potom zase postava zaujme místo v jeho vlastní kůži. A

on se jí snaží ponechat co nejvíce volného prostoru.“

Cítíme to již ve chvíli, kdy si bereme na obličej masku. Má v sobě sílu, která nás ovládne a my ji musíme poslouchat. Pozvolna se v nás rozšiřuje cizí bytí, které jsme v sobě dříve neměli. Copeau se pokusil tyto úvahy podepřít laboratorními cvičeními: „Nejen jeho tvář podléhá proměně, ale celá osobnost a také způsob reakcí. V nich se začnou objevovat zárodky emocí, které v sobě předtím herec nebyl schopen vyvolat a bez masky sdělit.“ Masky dokážou mimovolně vnutit i cizí hlasový projev.

Prozatím jsme ve vlastnictví masky. Ale herec musí současně masce i unikat. Tím, že se postaví jakoby nad ni. Poodkryje ji a pohraje si s ní. V tomto okamžiku, konstatuje Copeau, dozrává herec k vlastnímu mistrovství. Má jistotu, že ho maska nebo postava zcela nepohltila, nezastoupila a nezničila jeho osobnost. Podobá se akrobatovi, který si dovolí chybný krok ne z neumění, ale jako korekci výkonu, sebekontrolu, která je dostatečným důkazem spolehlivosti jeho umění.

Tvorba herecké postavy připomíná Copeauovi souboj. Představme si, říká, že herec dostal roli, která se mu líbí a která odpovídá jeho charakteru. Také její styl odpovídá výrazovým prostředkům, které má k dispozici. Proto se mu role čte bez obtíží a hned poprvé překvapí přítomně a zvláště dramatiky tím, jak výstižně dokáže postavu zachytit. Všechno tu hraje a všichni se radují.

Ale skutečný herec by jim řekl: Prosim, abyste se netěšili předčasně, ještě jsem nevstoupil do postavy! Teprve nyní začne tvrdá práce! A pak si opakuje pomalu a polohlasně text, jako by se bál vyplašit něco, co se v něm samém skrývá. Když umí svou roli nazpaměť, začíná najednou ztrácet vládu nad postavou. Ale ví, co má udělat. Komponuje, rozvíjí, buduje přechody, vymýšlí pohyby, gesta, opravuje intonace. Pozoruje přitom sám sebe, naslouchá si a snaží se být objektivním. Nestranně se hodnotí a řeklo by se, že postavě nedává ze sebe vůbec nic. Mistry ji dokonce přestává pocítovat. Proto se opravuje a provede změny v textu nebo intonaci. Hledá prostředky, kterými by opět navodil prožitek postavy. Uvolněním svalů, dýcháním, mimikou. Roztržitě poslouchá rady režisérů a kolegů. Přitom ví, že postava je pořád ještě mimo něj a nezabydlila se v něm. Jeho pozornost v té chvíli přitahují zvláště detaily, často nepatrné.

Autor hry, který ho první den tak pochválil, teď chodí rozčilený a radí mu, aby se vrátil zpátky k prvnímu čtení, kdy ještě byl sám sebou a ovládal postavu. Ale už to nejde, herec už není sebou a ještě není postavou. Prošel procesem úporného hledání, je od postavy ještě vzdálen, ale už cítí, že se k němu přibližuje. „A teprve když herec projde tímto studiem sebe samého ve vztahu k postavě, když vybere všechny prostředky, vycvičí svou bytost k tomu, aby sloužila předstávě, kterou si zformoval, i citům, kterým rází cestu ve svém těle, ve svých nervech, až do hloubi srdce — teprve tehdy získá vládu nad sebou, promění se a pokusí se dát ze sebe všechno. Konečně naplnil herec roli sebou. Už v ní nenalézá žádná prázdná místa, žádnou faleš. Mohl by ji prožívat beze slov.

Konfrontuje svou vlastní upřímnost s oním nádherným „vnitřním mlčením“, o němž mluví herečka Duseová. A tehdy vystoupí herec na jeviště, odevzdán pohledům diváků a jejich soudu.“ Je-li pravdivý vůči sobě, přesvědčí o své pravdě i diváky svou „přítomností.“

Copeau tedy nesouhlasí s ostrým odělováním rozumu a citu v Diderotově koncepci a tradiční metodě představení. Obě stránky člověka musí být v postavě spojeny a v harmonii. Tím se přibližuje k názorům Stanislavského, který je formuloval ve stejných letech do prvního dílu *Mojí výchovy k herectví*.

Pro oba bylo herectví nejvyšší službou a odevzdáváním se. „Abych se mohl dát, musím sebou disponovat. Naše řemeslo, které od nás vyžaduje disciplínu, zklidnění a ovládnutí reflexů, je jen základem umění. Řemeslo umožňuje svobodu, kterou toto umění žádá, poskytuje záblesky tvůrčího nadšení, které občas herce navštíví. Tělesná exprese vychází ze záměrnosti výrazu. Technika neeliminuje emotivnost, naopak, vede k ní a vyvolává ji.“ Podobně to formuloval Stanislavskij — vědomou činností herce probouzet podvědomou tvůrčí práci přirozenosti.

Hrát postavu tedy znamená přijmout postavu, která je představou dramatika. Projít tajemným procesem, který je závislý na okolnostech všeho druhu a během kterého krystalizuje hercova představa do výrazné vnější formy. Když se postava v herci zabydlí, naplní jej, jeho hra získá spontánnost a upřímnost, stává se umělou, „druhou přirozeností“.

Dnes, kdy kolem nás převládá sériová tvorba televizních, filmových, rozhlasových i divadelních rolí více z onoho „prvního čtení“, kdy se tedy radují více autoři a méně diváci, kterým se už jeví ona „přítomnost herce“ jako něco mystického, zní Copeauovy myšlenky jako utopie. Je však třeba se k nim vrátit, neboť ona slovní hříčka „oddivadelnit — zdivadelnit“, očistit a vytvořit, má v sobě hluboký smysl, dnes možná platnější než kdy jindy.

Copeauovo úsilí o nové divadlo a nového člověka divadla mělo pro další vývoj francouzského i evropského divadla velký význam. Ve Francii z něj čerpal čile dvě další generace režisérů a herců. Je platnou autoritou dodnes. Nelze prostě obcházet jeho odkaz — nutnost neustále očistit a hledání kořenů divadelnosti, která se stále častěji zakrývá falešnými konvencemi a stereotypy; potřebu zjednodušování všeho, co může v divadle narůst do veliké složitosti; požadavek laboratorní práce; hledání poezie, k níž se umí divadlo chovat dosti macešky; hledání a pěstování hercova instinktu hry, řemesla a umění „přijmout postavu“.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Pavel Hanuš:
SPARTAKUS

(16 m, 2 ž, kompars)

Josef Bouček:
PACHATEL ZNÁMÝ

(1 ž; monodrama)

Arnošt Goldflam:
ČERVENÁ KNIHOVNA

(1 ž; monodrama)

Pavel Hanuš:
SPARTAKUS

Také toto myšlenkově zajímavé drama napsané na historické téma mělo premiéru v Divadle Na Vinohradech. Autor se jím po delší době vrátil od rozhlasové dramatiky k jevištní tvorbě. Vytvořil drama zrad a lže, drama o touze po moci, o zneužití lidí a ideí. Pro svůj myšlenkový záměr upravit i tradiční dějepisný výklad.

Hra zachycuje rafinovaně režirovaný rozklad v bojující armádě otroků, intriky mocných, hájících své dominantní postavení ve společnosti. Spartakus je v tomto dramatu zavražděn. Ale aby jeho smrt neposunula rozklad povstaleckého vojska nežádoucím směrem, musí být utajena. Pod Spartakovým jménem, v jeho šatech vystupuje jeden z jeho nejbližších spolumojovníků, který je ve skutečnosti zrádcem a agentem nepřátel. Jeho úkolem je dovést vzbouřence tak, aby uspěl v jejich porážce. To se mu podaří k plné spokojenosti chleboďárců, ale místo odměny ho čeká smrt. Je zavražděn jako nepohodlný svědek zápasu o moc.

Slabinou Hanušovy hry je určitý důraz na verbální složku díla, což je u úspěšného rozhlasového tvůrce přirozené. Dramatické situace a konflikty jsou líčeny převážně v dialogích. Pro amatérské divadelníky je to text rovněž nelehký, má poměrně velké obsazení i výtvarná složka je zde náročnější. Upozorňujeme na text proto, že je řada velkých a zkušených souborů, které čas od času rády zařadí do svého repertoáru takovýto titul.

Josef Bouček:
PACHATEL ZNÁMÝ

Boučkov monodrama sklídilo v podání L. Skořepové na loňské přehlídce divadla jednoho herce v Chebu zasloužený úspěch. Je to sugestivní výpověď o současném stavu naší morálky, koncentrovaná do relativ-

ně krátkého večera a několika telefonických „souborů“ hrdiny — staré učitelky s těmi na druhých telefonických aparátech, které samozřejmě poznáváme jen díky jejím replikám. Poznáváme velice záhy jejich myšlení a názory, měkkost jejich morálních zásad a charakterů, protože se do určité míry jedná o mezní situaci, v níž člověk

Původní konflikt a delikt je typicky školní. Kluci — rvačka — kámen — poranění. Viník se nepřiznal, poranění oka se zdá vážnější. Ovšem učitelka i některé děti viděly, kdo hodil. Všichni se však bojí to dosvědčit, protože o otci chlapce se traduje, že má styky a možnosti. Učitelce také ihned vyhrožoval, že když chlapce shodí, půjde ze školy. Celá absurdní a pedagogicky původně naprosto jednoznačná situace narůstá v obrovský konflikt se svědomím, v prověrku charakterů. Strach, zbabělost až oblundná, bezmezná lhostejnost, to jsou vlastnosti, které učitelka najednou objevuje ke své velké bolesti i u těch, kteří jí byli blízcí. I ona jistě váhá, zda si má na stará kolena komplikovat život, zvláště když následky poranění nebudou žádné. Nakonec se však rozhodne postaví na stranu pravdy, nezradí své pedagogické zásady a morálku, kterou vyznává.

Boučkova monodramatická moralita může jistě zaujmout i nejednu starší a zkušenou ochotnickou herečku nejen pro tu velkou tvůrčí příležitost, ale jistě i pro apelativní poselství dnešnímu divákovi.

Arnošt Goldflam:
ČERVENÁ KNIHOVNA

Goldflamovo monodrama je také o mórálce. Ale jeho forma je groteskní komediální. Je rovněž určeno pro ženskou představitelku, ale středního věku. Hrdinka je z rodu těch „bezbranných“ žen, provokujících a inspirujících muže k péči a ochraně. Na této tak pečlivě demonstrované vlastnosti založila celý svůj život, či spíše dobré živobytí. Ovšem s přibývajícím věkem začínají problémy.

Goldflamovo monodrama koresponduje s titulem kdysi oblíbené ženské četby. Hrdinka je také jakoby vystřižená z této laciné literatury, ale autorem patřičně zkarikovaná a zesoučasněná. Vypráví a znovu na scéně prožívá osudy svých lásek, které vždy ve své péči o ní polevily či od ní dokonce něco požadovaly, a tak znovu a znovu musela hledat útočiště jinde. Sarkastický humor, s nímž autor tuto studii malé přítulné pijavice vykresluje, nese pečet osobitého rukopisu právě tak, jako jeho dosud nejúspěšnější monodrama Biletářka.

HELENA ŠIMKOVÁ

amatérská scéna

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímc. Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, 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 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, provoz 53, Vyskov, Komenského nám. 1, 682 01 Vyskov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá objednávkou přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-UED Praha — závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-UED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-UED 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, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 11/1986 redakčně uzavřeno v září 1986.

© Panorama, Praha 1986

46 027



Třída pantomimy

Slovenská divadelní dílna

První slovenskou osvětovou dílnu připravil Osvětový ústav Bratislava na druhý týden v srpnu v DK ROH v Banské Bystrici. Účastníci dílny měli možnost pracovat ve třech třídách. První třída byla zaměřena na pantomimu a vedl ji Vladimír Gut, člen pantomimy B. B. Duc. Druhou třídu vedl Blahoslav Uhlár, režisér Divadla pro děti a mládež z Trnavy. Byla zaměřena na tvořivé hledání, režijní a interpretační zpracování tématu v divadlech poezie. Třetí třída byla věnována experimentu v MJF a v mládežnickém divadle. Pokoušela se hledat nové zdroje inspirace v divadelní tvorbě a měla dvě skupiny: jednu vedl Peter Scherhauser, režisér DNP z Brna, druhou Vladimír Sadílek, amatérský divadelník společně s výtvarníkem Dušanem Krnáčem. Práce ve třídách začínala v neděli odpoledne, v pátek večer bylo závěrečné vystoupení všech skupin, v sobotu dopoledne dílna končila.

Třída pantomimy, kde většina účastníků byli začátečníci, probírala základní pohybová a pantomimická cvičení a etudy. Závěrečná ukázka byla průřezem jejich týdenních cvičení. Ve třídě divadla poezie Daniel Hevier a Milan Lajčiak velice přesvědčivě předávali divákům svoje názory a city ve velmi silných dramatických obrazech. Ukázka vrcholila symbolickým polapením diváků do provozových sítí. Vlado Sadílek ve třídě divadelního experimentu zvolil pro společnou práci Sofoklovu Antigonu a společně s výtvarníkem Dušanem Krnáčem vybrali zajímavou přírodní scenerii kousek za městem.

Ukázka byla rozložena do tří částí. Ranní příchod na obřadní místo; ještě před východem slunce, vítání slunce, radost z přicházejícího dne. V poledne se hrálo u potoka, herci rozehráli ideu Antigony, boj mezi bratry, Kreonův zákaz. Třetí část vzpoura Antigony proti vládci, pohřbení bratra, se měla odehrát večer při soumraku. Bohužel pro nedostatek času se závěr Antigony musel sehrát krátce po druhé části. Nicméně byl to velkorysý projekt, výtvarně velmi působivý, i když pět dnů bylo pro něj velmi málo.

Stejně tak byla inspirativní práce Petera Scherhausera s neviditelným divadlem a s divadlem novinovým. Základem práce v této třídě bylo seznámení se s divadlem Augusta Boala. První akce proběhla v čekárně zdravotnického zařízení, druhá v masně. Večerní ukázka novinového divadla, koncipovaná podle Boala, byla velmi živě přijata diváky, včetně závěrečného boje koulemi z novin mezi účinkujícími a diváky.

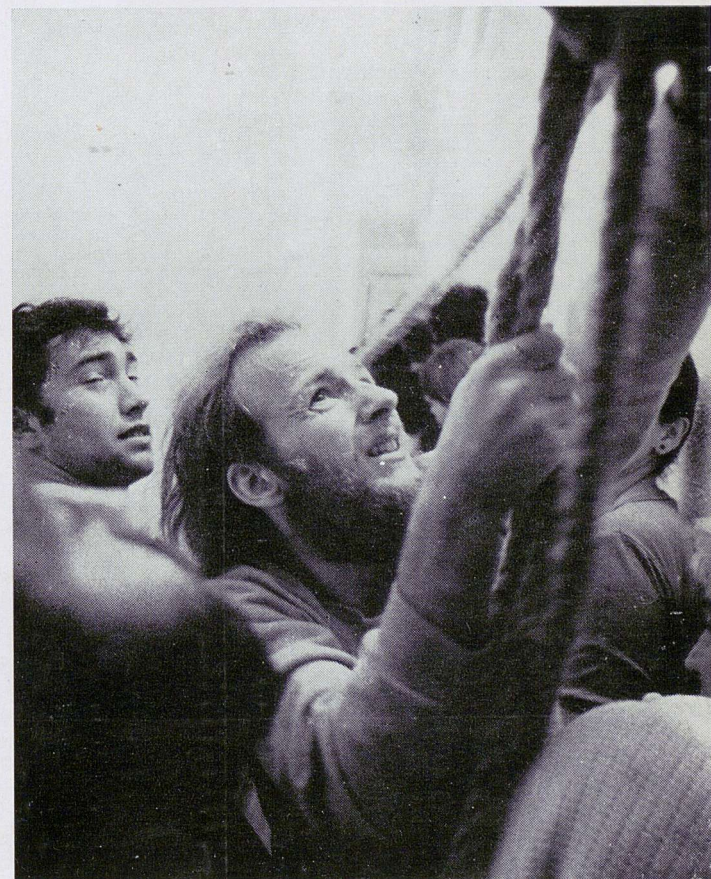
V jednom večeru vystoupil P. Kasprzyk s představením pantomimy a v druhém uskutečnilo Bílé divadlo z Bohumína provokující divadelní akci — Antigonu, věnovanou památce Julienu Becka. Proběhla v dlouhé, úzké, bílé chodbě a končila spojením diváků s herci na základě rytmické improvizace. Diskutovalo se o ní dlouho do noci.

Ubytování bylo dost vzdáleno od DK ROH, kde probíhala většina práce jednotlivých tříd, pohybové rozcvičky (vedla je Eka Samuhelová, vedoucí souboru Labyrint), hlasové rozcvičky (lektor Jarka Čajková, hlavní organizátorka dílny, pracovnice Osvětového ústavu), takže dost času se ztratilo přejížděním mezi ubytovnou a domem kultury. Doufáme, že Osvětový ústav bude v dalších letech pokračovat v pořádání tvůrčích divadelních dílen a že se mu podaří, podobně jako české divadelní dílně, která našla ideální prostor v DK ROH v Šumperku, najít uzavřený kompletní prostor pro stravování, ubytování a práci účastníků dílny.

JAN ČÍHAL
FOTO PETR JIČÍNSKÝ



Peter Scherhauser: neviditelné a novinové divadlo podle A. Boala.



Bílé divadlo Bohumín: Antigona věnovaná památce J. Becka



VĚRA ELIÁŠKOVÁ

Rozená Pražkačka, absolventka gymnázia. Po nezdařeném pokusu o přijetí na novinářskou fakultu pracovala rok v redakci Mladého světa, dělala ponejvíce rozhovory o divadle, s herci, s režiséry, zkrátka divadelní rozhovory. Po roce byla přijata na divadelní fakultu Akademie múzických umění v Praze. Na některé profesory dodnes vzpomíná. Patří k nim Jaroslav Vostrý, František Štěpánek, Jan Císař. Po absolutoriu pracovala rok v pražské Redutě a od roku 1971 je dramaturgem divadla Na Vinohradech.

Vaše první setkání s divadlem? Kdy jste se prvně předvedla na jevišti — jako dítě nebo až na střední škole?

Na divadelních prknech jsem nikdy netoužila stát. Vždycky jsem chtěla spíš psát než hrát. V pubertě jsem začala psát básničky, některé otisklo Divoké víno, to byl studentský časopis, a také krátké povídky, které jsem k publikování ale nikdy ani nenabídla.

A kdy jste začala psát pro divadlo?

Už na DAMU jsem napsala divadelní hru. Později jsem pro divadelní studio akademie múzických umění DISK přepsala hru V. K. Klicpery Potopa světa. Hráli ji i amatéři. A také jsem přeložila Gogolovu Ženitbu. Obojí bylo mé absolventské práce.

Které světové autory máte ráda?

Mám ráda ruské autory, ale učila jsem se i od Francouzů. Měla jsem období, kdy jsem všechny knížky, které se mi líbily, chtěla dramatizovat, zachytit jejich tón a převést ho na jeviště. Však — Rollandův Dobrý člověk ještě žije se pak hrál v Divadle Na Vinohradech, v režii Františka Štěpánka.

A které z ruských autorů? Měla jsem ráda Čechova, Gogola, Dostojevského. S odstupem času z nich zůstal zejména Dostojevskij. To je autor opravdu výjimečný. Nelze se od něho učit stylu ani výstavbě jako od většiny evropských autorů, například oněch francouzských. V tomhle smyslu není Dostojevskij učitel. Ale je to jediný autor, který se opravdu dočkl

mého srdce a jemuž jsem vděčná za to, co mi ukázal: že pro psaní není nejdůležitější styl, originalita, ale hledání smyslu, hledání toho, co je v životě podstatné.

Mezi českými autory žádnou lásku nemáte?

Mluvíte-li o lásce, pak v české literatuře dávám přednost básníkům. A kdybych měla jmenovat — ne, to nejde, rozhodně by to nebyl jenom jeden.

Amatéri hráli vaši hru . . . a ten měl tři dcery. Viděla jste ji? Myslím na amatérské scéně?

To bylo tuším v roce 1979 v Táboře. Z profesionálního hlediska ji hrála Nová scéna v Bratislavě, Divadlo Na Vinohradech a olomoucké Divadlo O. Stibora.

O základních myšlenkách svých her autoři neradi hovoří. Ale přece jen . . .

Hra . . . a ten měl tři dcery je o mezním stavu každého lidského života — o stárání. Jde o hledání rovnováhy, o hledání moudrosti, která učí člověka rozlišovat mezi věcmi, které změnit může a které ne. Tehdy jsem chtěla napsat hru proti technokratické době, v níž se všechno řídí účelem a vybrala jsem si k tomu romantického šedesátníka, který nejenže nechce stárnout, ale zejména nechce přistoupit na pravidla naší rozumné epochy účelu, na pravidla, z kterých se rodí hesla à la: Nic nestojí za to, aby pro to člověk zemřel. Myslím, že by člověk měl mít něco, zač by byl ochoten zemřít. Jinak se z něho stane chodící mrtvola, s přímou úměrností k jeho touze žít, s kalkulačkou v hlavě a zvířecími reakcemi v ostatních částech těla.

Takže starší lidé vás zajímali už dříve . . . ?

Dostáváme se tedy k tomu, co vás tak překvapilo. Opravdu odcházím z mých Vinohrad. Snad mohu říkat mých Vinohrad, když jsem v tomhle divadle už patnáct let. Jdu na takzvanou volnou nohu, přičemž se chci, jak se někdy mezi umělci žertem říká, žít tak poctivě. Od ledna 86 dělám, mimo to, že píšu, dobrovolnou pečovatelku u nás, na Praze 7.

Trochu romantismu do naší technokratické doby?

Není v tom, doufám, žádný romantismus, ani gesto ani póza . . . Ted to vypadá, že jsem si vás objednala, abych se udělala zajímavá?

Bude-li si to někdo myslet, tak mu to stejně nevymluvíme. Ale přece nějaké vysvětlení . . .

Příklad. Ve světě je mnoho smutku a opuštěnosti. Je možné, z hlediska mé profese, o tom psát a hrát. Ale najednou je mi to málo. Dojímat diváky hrami o tom, jak stařečkové a stařenky žijí opuštěně, a i když někdy třeba i vlastní vinou? I kdybych to dokázala napsat tak dobře, že bych pár dětí pohnula k tomu, aby se víc zajímaly o své staré rodiče, nebude to pro mne tolik, jako když vlastnoručně několika babičkám a dědečkům posloužím.

Vypadá to nelogicky, co? Zdá se, že například kniha o tom, jak bojovat proti smutku stárání, která vyjde v půlmiliónovém nákladu, má aritmeticky mnohem větší šanci a mocnější dopad než každodenní kontakt s několika starými lidmi. A přece mám pocit, že to tak není. Život není arit-

metika, i když se to těžko vysvětluje. Hlavně počítači. Počítači se to pravděpodobně nedá vysvětlit vůbec . . .

Že tím taky získám pro psaní, možná, bránit se nebudu. Vždyť jsem se doposud pohybovala výhradně jen mezi umělci. Přistihla jsem se, že opravdu dobře mohu psát jen o umělcích. A to je přece jen trochu málo. A hlavně, koho to zajímá? Zase jenom umělce.

Můžeme tomu tedy říkat: výprava za životem . . . ?

Chcete-li . . . Pořád musím myslet na jednoho našeho básníka, Otokara Březinu, který si na konci života poznamenal do deníku zhruba toto: Mnohem záslušnější než mé sbírky veršů bylo to, že jsem pár dětí naučil číst a psát. Možná, až jednou budu na konci života stát já a moc toho v rukou mít nebudu, možná že si řeknu podobně: ještě že jsem alespoň těm několika babičkám posloužila . . .

Ale něco za sebou už máte, napsala jste přece i další hru. Myslím hru O pohár útěchy.

Ano, to je hra o týdenním soustředění kursu jógy. Hrálo ji v Schormově režii brněnské Státní divadlo.

A dál: vaše práce pro rozhlas a televizi — to také není nic?

Pro rozhlas a televizi jsem taky něco spáchala. To poslední je rozhlasová hra s názvem Mezičas. Jestli je těch pár her opravdu to „něco za mnou“, tak je dobře, že je to za mnou. Ale upřímně a zcela vážně, nemyslím si o sobě, že jsem výjimečný talent. Snažím se, někdy s lepším výsledkem. Ale určitě bych mohla líp. Přinutit se například k větší propracovanosti a k vytváření osobitějšího stylu. Fakt, že Flaubert tři hodiny přemýšlel, má-li napsat dvojtečku nebo středník za větou, mě vždycky spíš rozveseloval, ale ono to není jenom k smíchu.

Vaši druhou hru hrávají také amatéri . . .

O Pohár útěchy hrálo amatérské divadlo v Bráníku. Je to ovšem, musím upozornit, hra, s níž je se třeba vnitřně ztotožnit. Pokud s ní nesouhlasím filozoficky, nevidím táž východiska, hra přestává fungovat a rozpadne se. V tom smyslu je náročná. Tím nechci říct, že by amatéri mohli hrát pouze hry nenáročné. Viděla jsem soubor z České Lípy hrát Oidipa, hru rozhodně náročnější než cokoliv jiného, a byla jsem překvapena nejen výsledným tvarem, ale i úsilím vyjádřit se k tématu. Také jsem ocenila pokoru, s níž herci a režisér hovořili na besedě po představení o své práci s upřímnou snahou nalézt nedostatky.

Poslyšte, co teď čtete?

Ale — když chcete — prosím: knížku Reného Falleta, v češtině nazvanou Zelníčka. Je to románek plný optimismu, spíš oddychová četba, ale jsou v něm místa velice pěkná. A hlavní je, že se čtenář zasměje, Fallet je mistrem svěžího, lidového humoru. Člověk k životu potřebuje zasmát se. Já to aspoň k životu potřebuji moc. A mohlo by to být pěkné divadlo. Ti dva dědkové — to jsou vyloženě divadelní postavy. Vidíte, to je náhoda divadlem, toho se nezabýváte. Konečně, čtenářům Amatérské scéně to nemusím vysvětlovat. Kdyby oni nebyli nakaženi stejným virem, asi by volný čas trávili jinak.