

as/87

AMATERSKA
SCÉNA

4 Kčs

2





Mastičkář na Hluboké

Z iniciativy pracovníků Alšovy jihočeské galerie v Hluboké nad Vltavou vznikl projekt, který byl v loňském roce také realizován: Divadelní soubor Šupina z Vodňan si upravil nejstarší český dramatický text zpracovaný dr. J. Kopeckým — Mastičkář. S touto inscenací pak vystupoval v prostoru expozice gotického výtvarného umění Alšovy jihočeské galerie. Obrazy a sochy zde nepůsobily jenom jako spolutvůrci atmosféry, ale v pojetí Šupiny dostávaly nový význam. Diváky a návštěvníky byl tento zajímavý projekt velmi kladně přijat.

(mg)

FOTO PAVEL HRDINA



Pokus o řešení existující, leč neřešené problematiky...

Více než čtyři desetiletí vzájemných kulturních styků českého a sovětského dramatického umění poskytl příležitost, jak se „podívat zpět“ a postřehnout nejen dalekosáhlé objevy a přínosy, ale také bolestné omyly a především uvažovat o perspektivních tendencích méně docenovaných a nedostatečně využívaných.

Průběh Měsíce přátelství na podzim každého roku, tradiční festivaly a přehlídky, radostná atmosféra květinových dnů spojených neodmyslitelně s osvobozením naší vlasti Sovětskou armádou navozují podobné úvahy vedené však většinou v poloze příliš všeobecné a dávají přednost všemu, co dosud inspirovalo uměleckou praxi. Bohužel méně je zatím postřehnuto, nakolik se zde spoléhá na osvědčené tituly a momenty dostatečně vyzkoušené, jak převážná část předstev se odvíjí z modelu odpovídajícího více minulosti než přítomnosti sovětského divadelního umění, jehož dnešek je méně poznán a tudíž také méně osvojován...

K nesporným přínosům patří prokazatelně impulsy ruského realismu přesahující pochopitelně zmíněnou časovou hranici čtyř desetiletí zkušeností v éře poválečné výstavby socialistické společnosti. Momenty vrostlé doslova do národní tradice a určující způsob myšlení o divadle v duchu předstev revolučně orientované demokratické ruské kritiky, v duchu odkazu dle názorů i výsledků závěrečné etapy zobecnění i konkretizace tohoto proudu spojeného s dílem K. S. Stanislavského.

Není nesnadné připomínat Nerudův výklad půvabů ruského realismu zastihujících naparfémované ovzduší salónních komedií s jejich nudnou stereotypností; nepředstavuje cokoli obtížného sáhnout po pamětech generace režiséra Jaroslava Kvapila či herce Eduarda Vojana, kteří vystihli podstatu „ruského příkladu“. Vědomí, že scéna je předurčena, aby zachycovala peripetie „zápasu lidského ducha“ v nesnadném střetání se zlem, lačností po majetku, nepochopením pro ostatní, neschopností jednat ve jménu citu a sociální spravedlnosti atd. Programu nastoleného Moskevským uměleckým divadlem koncem minulého století, jehož prostřednictvím se česká divadelní kultura vyrovnávala s dosud nepoznanými scénickými kvalitami kritického realismu. V našem prostředí zejména památné hostování MUD v roce 1906 napomohlo prolomit stereotypní závislosti a podle příznání herecké generace H. Kvapilové nastolilo „mnohem vyšší požadavky“ umělecké, estetické, myšlenkové i pracovní. Domácí divadelní umění se pohybovalo v uzavřeném kruhu a čekalo dychtivě na podobné podněty schopné integrovat dosavadní poznatky a zkušenosti umocněné pochopitelnou přátelskou atmosférou, jak ji zprostředkovávala „vzájemnost slovanských kultur“ – zdůrazňovaná nejen Zd. Nejedlým, ale neméně tak F. X. Šaldou, J. Vodákem i V. Tillem. Na jedné straně zmíněná slovanská spřízněnost, na druhé nezbytnost, jak se vyrovnávat s podněty novodobého dramatického proudu spojeného s dílem G. Hauptmanna i L. N. Tolstého a především A. P. Čechova a M. Gorkého...

Dosavadní zkušenosti se ukazovaly jako nedostačující, do cesty se stavěl nejen zmíněný navyklý stereotyp, ale mj. také vlastní metodický základ, nepropracovanost přípravného studia dramatického textu. Ukazovala se nutnost větší soustavnosti dovolující si postupně ujasňovat společenský smysl uváděné hry, uvědomovat si poslání každého dějství, výjevu i mizanscény, střežit důrazněji celistvost dramatické postavy během zkoušek i repríz. A k tomu vytvářet potřebné ovzduší během zkoušek, mnohem citlivěji naslouchat nuancím dialogu a vážit si přínosu každého herce. Memoáry současníků režiséra Jaroslava Kvapila hovoří nesmlouvavou řečí a přiznávají, že se české divadelní umění s něčím podobným nasetkalo a inspirující podněty nutily kategoričticky revidovat nastolenou praxi a dlouholeté zvyklosti.

A něco podobného se de facto opakovalo počátkem padesátých let, pochopitelně za odlišných společenských okolností, kdy socialistické divadelnictví u nás sbíralo zkušenosti a postupně se sblížovalo se současnou tematikou. Znalost her M. Gorkého, dramatiky V. Višněvského představované Optimistickou tragédií, Kornejčukovy Zkázky eskadry i Chirurga Platona Krečeta, napomáhala domácí dramatizace poznávat tvorbu první země socialismu a prohlubovat povědomí o „velké revoluční hře“ posilované uváděním Ruských lidů K. Simonova a Vpádu L. Leonova po skončení druhé světové války. Nemá smysl vstupovat do polemiky a dokazovat, nakolik podobné vědomí zůstávalo v obecné poloze a jak nadále záviselo na informacích předchozích let. Jak stranou pozornosti profesionálních divadel zůstávaly nosné linie sovětské dramatiky třicátých let, jež kupodivu znala dramaturgie moravských dělnických ochotnických scén. Rozhodující je něco jiného: i dílčí znalosti inspirovaly díky myšlenkové opravdovosti. Počátkem padesátých let lze prokázat návaznost vývoje domácí a sovětské dramatiky s tím rozdílem, že počáteční fáze nedovolila klást potřebný důraz na uměleckou stránku, žánrový rozsah, kompoziční členění, vytváření dramatických situací i individualizaci řeči.

„ŠKOLA DRAMATU“

České drama, představované tehdy Partou brusiče Karhana, Hádají sa o rozumné, Štěstí nepadá s nebe, Z jednoho krajíce, Stavěli zedníci a Boženka přijede provádělo teprve průzkum neznámého terénu a právem se uchvacovalo grandiozností socialistické výstavby. Mělo růžové představy o možnosti momentální převychovy hlediště, podporovalo představy o komunistické budoucnosti na dosahu ruky. Utápělo se ve scholastických sporech kolem kladného hrdiny, zbytečně odsuzovalo výsledky zahraniční dramatiky a nechápalo dokonce ani politické drama v podání B. Brechta. Nadměrně důvěřovalo idealizovaným kladným typům, jejichž staticnost oslabovaly postavy „kolísajících“ a málem dobrodružné motivy spojené s odhalením zrůdců a škůdců. Na straně domácí tvorby však stála myšlenková prozíravost motivovaná tídním

cítěním, aktivní obranou sociálně chápaného dobra, schopnost prosazovat perspektivní stránky společenského postupu zasahujícího všechny oblasti života.

Možno se usmívat naivitě mnohých textů, možno je považovat právem za dávno překonanou minulost. Stěží však lze odkládat do archivu jejich ideovou orientaci podmíněnou životním přesvědčením generace, která přijala program Komunistické strany Československa za vlastní. Některé z těchto pocitů vtělil později J. Jílek do Diamantových kluků, další čekají na ztvárnění. Každopádně sovětské drama představovalo neodvolatelný orientační vzor a sblížování s ním rozšiřovalo horizonty. Objevení se v repertoáru koncem padesátých a na počátku šedesátých let her Rozovových a Volodinových, uvádění Šťastnou cestu, Pětí večerů, Bez šéfa i Hledání radosti znamenalo novou etapu dramatického myšlení. Vyhraněnost konfliktu daleko přesahujícího představy o zákonitých generačních rozporech, půvaby komorního žánru obohacovaného dalekosáhlými sociálními podněty, odklon od schematických předstev o lidských osudech. Bez sebeběhání násilnosti lze zopakovat postřehy J. Nerudy o doušku čerstvého vzduchu, mocném závanu životní pravdivosti přesahující navyklé stereotypy tehdejších scholastických her z výrobního prostředí a venkovského světa.

Pamětníci mohou potvrdit, jak hlediště vítalo podobné závany, nesoucí v sobě opravdovost proměn socialistické reality. Pamětníci se také rozpomenou, jak hlediště nekompromisně strnilo všemu, co v sobě neslo symptomy socialistického životního stylu, jak se radovalo z převahy dobra nad falší, intrikářstvím, nepoctivostí. Není bez zajímavosti, že tehdy neexistovaly sebeběhající rozpaky a pochybnosti, koncepce dramatiky A. Volodina a V. Rozova nepodporovala stanoviska, jakoby výrazná společenská kritičnost tohoto repertoáru mohla profanovat v očích naší veřejnosti sovětské poměry a dezorientovat názory na prokazatelné přínosy socialismu. Proto si nelze vůbec představit postup českého dramatu bez tohoto inspirujícího vlivu, který doslova posunul celé myšlení o společenských možnostech divadelního umění, tvaru dramatu, podobách generačního konfliktu atd.

Bohužel v náporu revizionistických stanovisek šedesátých let se zapomělo na principy spojené s neoddělitelnou závislostí ideového a uměleckého. programovou stranickostí, nezbytným nadhledem dovolujícím dramatickému spisovateli nikoliv nacházet všeplatná řešení a bezpečná východiska ze všech situací, ale především inspirovat hlediště k podobnému hledání atd. Odklon domácího dramatu. doprovázený ignorováním přínosů sovětské tvorby, prokazatelně nepřinesl cokoli pozitivního. Právě naopak. prohloubil myšlenkovou izolovanost a též urychlil proces rozpadu.

VÝZNAM BEZPROSTŘEDNÍHO POZNÁNÍ

Jedno je však znalost vývojových tendencí dramatu, zprostředkované představy o výsledcích, a druhé bezprostřední možnost

přímého poznání, kterému vždy patří hlavní slovo v tak živoucím druhu umění. Sebezasvěcenější popis a výklad nemůže nahradit emotivní sílu uměleckého činu, proto v letech prvé buržoazní republiky sehrály tak jedinečnou roli moskevské divadelní olympiády. Odtud si E. F. Burian přivezl prvopočáteční vizi o aktuálnosti Aristokratů, zde se zrodilo rozhodnutí, jak prosadit na oficiální scéně Národního divadla v třicátých letech Chirurga Platona Krečeta i Vassu Železnovovou. Zde vzniklo odhodlání režiséra O. Stibora uvést Optimistickou tragédii i režiséra B. Stejskala inscenovat Zkazu eskadry. Činy daleko přesahující výsledky té doby. A nešlo jen o nezvyklé repertoárové tituly, ale o jejich scénickou interpretaci inspirovanou dalekosáhlými výboji V. E. Mejercholda, A. J. Tairova i N. P. Ochlopkova.

Bez ohledu na nepřítelů vládnoucích kruhů existovaly výrazné tvůrčí kontakty mezi představiteli domácí avantgardy a sovětskými tvůrci. Některé podporovala Společnost pro kulturní styky se SSSR, jiné závisely na bezměrné iniciativě jednotlivců. Poznání výsledků sovětského divadla pro děti umožnily přednášky N. Sacové, kterou z lázni do Prahy přivedl Zdeněk Nejedlý, aby se jich samozřejmě zúčastnila nejen M. Melanová, ale také J. Frejka, J. Träger a A. M. Brousil.

Hostování divadelních souborů nepředstavuje něco snadného a levného. Pro přijíždějící ansámbl není lehké se orientovat v cizím prostředí, mnohdy vystupuje v krajně odlišném prostředí, které není nakloněno původní koncepci. V nedávné době se herci Moskevského divadla satiry museli smířit s oficiálností hlediště Divadla na Vinohradech, kde se nemohla uplatnit Žebračká opera a zejména pak Višňový sad hraný ve studiovém rámci pro stovku diváků...

Zákonitě vzniká eventualita jedinečného pochopení, výrazného ohlasu i případného zklamání, pokud se domácí hlediště setkává s výsledky méně pochopitelnými mimo kontext moskevského divadelnictví nebo inscenacemi zjevně průměrnými. V umění nutno počítat s obojím, nic tu nezaručuje jistotu konečného výsledku, i když serióznější výběr by jistě mohl odstranit zbytečné propady a omyly. Tím obdivuhodnější zůstávají výsledky části u nás hostujících sovětských souborů: Moskevského uměleckého akademického divadla, Moskevského akademického malého divadla, Vachtangova akademického divadla, Velkého leningradského činoherního divadla M. Gorkého.

Kdo by mohl popírat nepopíratelné přínosy uplynulého desetiletí, jako Příběh koně nebo Thil Ullenspiegel? Koho nezasáhla emotivní síla představení nastudovaného podle méně známé povídky L. N. Tolstého Cholstoměr a vyhroceného proti nelidskosti a nesmyslnosti sociálních překrad, představení prostoupeného krajností obraznosti a lyričností? Podobně jako dynamičnost podání Gorinovy rozverné hry v podání nadšeného kolektivu Moskevského divadla leninského komсомolu. Jak naivní jsou dokonce vykonstruované výhrady, které chtěly poukazovat na nevhodnost závěrečného komentáře v dramatisaci povídky L. N. Tolstého ve dnech státního pohřbu, shodně jako výmysly o přílišné uvolněnosti

kostýmů ženských představelek v Thilovi Ullenspiegelovi. Názory prokazující jediné: nepochopení podstaty umělecké řeči divadelního umění a archaičnost názorů na dnešek sovětského divadelnictví.

Význam příkladu hostujících souborů daleko přesahuje obvyklé uzance již tím, že vždy v nějaké míře dokumentuje výrazné stránky soudobého sovětského umění s jeho schopností hledat a nalézat myšlenkové podněty prvořadého významu, obhajovat sdělnou společenskou pravdu a oponovat navýlým stereotypům. Stačilo pohlédnout do tváře hluboce dojatého hlediště Divadla na Vinohradech po posledním výjevu Příběhu koně – a není zapotřebí dalšího komentáře. Hluboká lidskost musela najít adresáta, obhajoba humanosti proti útlaku a ponižování neztratila podnes na aktuálnosti. Z těchto principů vycházela ruská klasika v průběhu minulých století, dnes sovětské umění umocňuje zmíněné hodnoty a hlásí se k nim s pochopitelnými obavami o osud civilizace ve vypjatých situacích mezinárodních vztahů a nesmyslných pokusů o převahu západního světa...

Hostování sovětských souborů vždy znamená svým způsobem něco na způsob „pohledu do budoucnosti“ a může ulehčit poznávání vyspělejších etap socialistického umění. Tím je také motivováno případné rozčarování, když předpoklad neodpovídá výsledku a zbytečně jsou u nás hrána představení slabá. Nedávne hostování Moskevského divadla „Současník“ vydalo v tomto směru svědectví nepřilíživě potěšující, protože repertoárový výběr mjel nastudování režiséra V. Fokina, zejména Východní tribunu a Revizora, schopná vydat přesnější důkazy o směřování souboru, jehož mládí znamenalo důležité stránky v dějinách sovětského umění po roce 1956. A neméně tak příjezd Moskevského divadla satiry s repertoárem nanejvýš tradičním, bez jediného představení odpovídajícího zaměření souboru, vydal sice svědectví o jedinečném nadání jednotlivců, ale zklamal jako celek.

V zemi, kde existuje tak výrazná tradice samostatného výkladu odkazu A. P. Čechova a M. Gorkého, tradice spojené s výsledky režisérských osobností jako M. Macháček, J. Kačera, I. Rajmonta, nelze uvádět inscenace polovičaté nebo koketující s módními tendencemi. Koncepce Tří sester ve výkladu G. Volčkové má oprávnění vyloučně v moskevském prostředí, kde reaguje na drsné zásahy a necitlivé posuny ignorující autorův rukopis. Lze ji pochopit jediné v polemickém střetání s výkladem O. Jefremova, A. Efrose či J. Liubimova, s těži však mimo moskevské prostředí. Vzájemné působení dlouholeté akademické tradice spojené s mchatovskou scénou a modernistického výkladu v duchu „agresivního stylu“ opravňuje možnost zlatého středu, kompromisu možnému, ale v jiné národní kultuře s těži uzatelnému. Jmenovitě kompilativnost, kompromisnost a neorganičnost odradila pražské publikum...

Každopádně se hostující divadelní soubory dostávají do nezáviděníhodného postavení, protože při zatímni praxi mohou uvádět nepatrný zlomek repertoáru, a navíc podle překonaných principů výběru, který pamatuje tradičně na jedno představení současné hry a jedno nastudování národní

klasiky. Dvě, maximálně tři představení stěží mohou vydat svědectví o profilu hostující scény, jejím vývoji, snažení, přínosech několika režisérů mimo obvykle uváděných prací šéfrežiséra nebo uměleckého vedoucího...

Historik divadla nemůže nepřipomenout, že v minulém století meiningenský soubor se zastavoval ve většině evropských velkoměst s takřka úplným repertoárem W. Shakespeara a Fr. Schillera hraným zde po několik týdnů či měsíců. A shodně tak Moskevské umělecké divadlo pořádalo vždy na závěr hostování zvláštní představení pro kolegy, jehož si nejvíce cenilo, protože bylo určeno „znalcům“. Pražská pobočka SČDU se marně snažila o něco podobného, setkala se s pochopením sovětských souborů, leč ukázala se nemožnost, jak uhradit provozní náklady a případnou ztrátu zisku domácí scény.

Jak mohou dvě tři představení prezentovat výsledky divadelního kolektivu, jehož repertoár tvoří několik desítek titulů (současný MCHAT charakterizuje více než 36 titulů, souběžná představení na třech scénách včetně studiových představení ojedinelého významu).

Ostatně když obrátíme list totéž platí o prezentaci našeho divadelního umění ve SSSR, kde výběr také pomíjí proměny ve směřování tamější kultury a dává přednost všemu údajně osvědčenému, co se neodchyluje od zžitých názorů. Jeden příklad za všechny ostatní: uvedení Čapkovy Matky v nastudování Národního divadla v Praze během posledního hostování. Zatímco zájem místního hlediště by mnohem více inspirovala představení studiových scén – Šaška a královny B. Polívky, Hráči Činoherního klubu v době vzniku představení a nikoliv po několikaletém odstupu, Tři sestry Činoherního studia v Ústí atd.

Výběr musí chtěněchtě přihlížet nejen k profilovým představením charakteristickým pro hostující soubor, ale také k jeho „čitelnosti“ v jiném prostředí a schopnosti korespondovat s tím, co se zde odehrává. Nemá přec smysl vyvážet představení, která v samotné národní kultuře znamenají více minulost než přítomnost, což samozřejmě musí více vyniknout ve chvíli, kdy se v sovětské kultuře započíná prudký vývojový proces a tím výrazněji jsou zde počítovány zbytečné reminiscence, ryze konvenční podoby divadelního představení. Domácích i zahraničních...

Zvláštní kapitolu představuje výběr inscenací společensko kritického významu, pro něž zatím existovalo minimální pochopení díky předstávám, jakoby mohly zůstat nepochopeny či dezorientovat hlediště ve vztahu k příslušné národní kultuře. Nutno věcně konstatovat, že domácí divák může pravidelně sledovat sovětský tisk i prvý program moskevské televize, kde se podobná společensko kritická tendence naplno prosadila. Tím více chápe její nezbytnost a oprávněnost v souvislosti s politickou linií XXVII. sjezdu KSSS. Proč tedy ponechávat „doma“ inscenace Draka, Ženitby, Revizora, Hráčů či Hamleta – a dávat přednost jedině Ruským lidem, jak naznačil výběr repertoáru Lidového divadla-studia na Jihozápadě pro budějovickou přehlídku Divadelního mládí?

(Pokračování)

Organizace

Organizace je jednak sdružení osob nebo institucí se společenským cílem, jednak účelné uspořádání něčeho k plnění určité funkce. Domnívám se, že toto obojí vymezení pojmu organizace je dnes naprosto přesné a zcela použitelné pro analýzu některých proměn systému divadla. Nebo, abychom byli docela přesní, rovněž pro zkoumání tendencí, jež tuto proměnu více nebo méně silněji naznačují. Neboť je-li pojem téma, jímž jsem se zabýval minule, chápán především jako výraz vztahu subjektu k realitě, která má být zobrazena a sdělena, potom není pochyb o tom, že se tak uskutečňuje jistý zásah jak do systému divadelního jazyka — tedy do slovesného i jevištního subsystému — tak i do subsystému provozně řídicího. Tedy: mění se organizace jako účelné uspořádání, které má plnit nějakou funkci, i organizace jako sdružení osob nebo institucí, které sledují společný cíl.

V prvním případě je už ledacos poměrně jasné. A také už o tom bylo dost napsáno. Ide v zásadě o strukturální vazbu mezi slovesným a jevištním subsystémem, kde se váha čím dále tím více naklání ve prospěch komponentů, které tvoří jevištní subsystém. Už posledně jsem vzpomněl, jak v této souvislosti roste čím dále tím více úloha režiséra, jak v jeho postavení a funkci se tato tendence výrazně projevuje. Dá se říci, že jak na půdě interpretačního, tak neinterpretačního divadla se o organizaci jako účelném uspořádání zobrazení a sdělení, která se naplňují v představení, rozduje dnes převážně přes subjekt režiséra.

Tu poslední větu jsem napsal zcela záměrně. Neboť na druhé straně spění za kolektivností, o němž byla posledně také řeč, tu tak průkazně dominantní funkci režiséra oslabuje. Vždyť například týmovost, o níž dnes také velice často mluvíme, představuje určitý pracovní kolektiv, kde se už koncepcí inscenace nerodí jako výlučný projev jedné (režijní) individuality, ale podílí se na ní určité organizované tvůrčí společenství. Zajisté že pro nás, protože jsme stále zvyklí přisuzovat režiséru vůdčí postavení, většinou na konec z tohoto týmu vystoupí do popředí režisér. I díky tomu, že je to na konec také on, kdo organizuje největší měrou proces zrodu inscenace; nejenom proto, aby představení plnilo svou funkci, ale i proto, aby vytvořil, dal dohromady ono sdružení osob. Ale: jakmile se například objevila akční scénografie, nikoliv už jenom jako program, plán, tendence, ale jako praxe, potom už v mnohém přebírala svůj díl odpovědnosti za nejzákladnější uspořádání inscenace, neboť zasahovala do způsobu pohybu, akce hereckého komponentu. To znamená do způsobu, jímž se osnovný komponent systému divadelního jazyka mění ve znak. Všechny úspěchy a impulsy, které např. přinesl našemu divadlu královéhradecký Drak v posledních letech, jsou z oblasti divadelního jazyka definitivně vysvětlitelné a pochopitelné právě jenom na této bázi. To je na bázi spojení scénografie a režie jako výrazu společné organizace ústředního pohybového principu, z něhož se rodí divadelnost. Což zřejmě platí nejenom pro loutkové divadlo.

Právem může napsat Sylva Marešová

v článku hodnotícím výstavu české scénografie, že na začátku osmdesátých let „vyrcholil akční trend zejména v hradecké oblasti — v Draku, v Besedě i na klasickém jevišti (Matásek, Malina, Víšek ad.) ... vyrostá zákonitě trend, který touto obrazivostí prvku vytváří komunikační pouto nejen na jevišti, mezi herci, akcemi a významy, ale také do hlediště k divákovi, jehož rozumovou i emotivní účast vyžaduje.“ (Česká scénografie přehlídkově, Scéna č. 24, 1. 12. 1986). A to už nemluví vůbec o dramaturgii, která v těchto souvislostech prodělává takové posuny, že si možná ještě stále neuvedomujeme v celku ani jejich rozlohu, ani jejich význam.

V každém případě je však jasné, že odpovědnost dramaturgie za téma vzrostla tak enormně, že už přesahuje v řadě souborů nejenom rámec tradičního vztahu mezi slovesným subsystémem a komponenty subsystému jevištního, ale dokonce i podíl na společné koncepci inscenační a stává se trvale působící složkou světonázorovou, která v souladu s důrazem na úlohu subjektu přináší divadlu zásadní podněty především pro vyslovení norem chování člověka ve společenské praxi. Pro mne není „nepravidelná“ dramaturgie jenom projevem jiného vztahu mezi slovesným a jevištním subsystémem, ale především také — a právě proto se rodí tento jiný vztah — hledáním stále dalších nových impulsů v této myšlenkové sféře.

A kdybych se odtud, z tohoto bodu vrátil k problematice, jež nás stále pálí a přináší tolik problémů a pochybností, totiž k problematice zásadního přepracování hotových dramatických textů, s nimiž se stále častěji setkáváme zejména u režisérů, potom se tu nabízí zásadní otázka: Není to způsobeno také tím, že je stále silněji pocíťována potřeba už v samotném systému dramatického textu a jeho struktury zvýraznit ty momenty, jež takto ve smyslu světonázorovém dramaturgicky posilují jejich současnost jako právě hledání norem chování dnešních subjektů ve společenské praxi? Nefunguje tu tatáž „nepravidelnost“ dramaturgie v tomto, pro mne rozhodujícím, duchu jako v inscenacích, jež vycházejí z podnětů slovesnosti, jež nebyla určena pro divadlo?

Ať tak či onak, jedno je jasné: v této organizaci funkce představení přejímá režie nebo tým vytvářející jeho koncepci hlavní odpovědnost za uspořádání divadelního jazyka. Zbavuje se opory dramatického textu, dramatu, slovesného subsystému jako literatury, která má tisíciletou zkušenost s tím, jak provádět na divadle — opakuji na divadle — jednotu obsahu a formy. Tady pak začínají všechny problémy, které pocíťujeme tak často jako naprostou neorganizovanost, neuspořádanost a jež u některých amatérských souborů nemají daleko ke scénám od táboráků. A jež u profesionálů dostávají pachutí schválnosti a zmatku.

Nicméně — už jsem o tom psal v článku Nová etapa? — jsou to na druhé straně zase amatéři, kteří mohou pro tuto novou organizaci systému divadelního jazyka uskutečnit i novou organizaci provozně řídicího subsystému jako skutečně produktivní — a rozumějme tím i tvůrčí — základ celé práce. Jakmile totiž soubor opustí tradiční opo-

ru dramatického textu a začne se pohybovat v této oblasti, pak se ruší i tradiční organizace práce, tvůrčího procesu tvorby představení jako sdružení lidí, jež má svůj institucionální charakter.

Přestává totiž platit základní řada: slovo, pojem — idea, téma — pohyb. Chcete-li převést tuto řadu do takřka jak praktického postupu při vzniku inscenace, potom to znamená zánik řady dramaturgický rozbor — dramaturgicko-režijní explikace — aranžování — herecká akce. Pohyb se v každém případě dostává v tomto okamžiku daleko více dopředu, ne-li na sám začátek. Prosím, abychom teď pohyb nechápali jenom jako pohyb herců na scéně, ale jako, protože je řeč především o činohře, smysluplné jednání, které svou komplexností, totalitou je schopné stvořit ono chování subjektů ve společenské praxi. Což samozřejmě je možné rozšířit i na jiné druhy divadla — a mluvit potom obecně o smysluplném pohybu jako základní kategorii divadelnosti, jež organizuje tento obsah. Koneckonců: zase se tu nabízí otázka: Není tohle také jedna z příčin, samozřejmě nikoliv jediná, jež staví dnes do středu pozornosti třeba pantomimu a její výrazové prostředky? V ní je přece důležitost a priorita pohybu lidského těla nad slunce jasnější.

Vraťme se však k organizaci provozně řídicího systému. Je zřejmé, že zrušení oné základní řady jak v obecném, tak v praktickém smyslu, řady, jež vychází z opory textové, má dalekosáhlé důsledky, které se týkají vskutku organizace celé práce. A tedy i organizace institucionální jako jistého řádu, jež spojuje lidi k nějakému cíli. Cíl je nepochybně stejný: vytvořit představení. Jenže představení na tomto základě vzniká jiným způsobem, jiným organizačním uspořádáním práce, tvůrčí činností, neboť si to vyžaduje i jiná organizace divadelního jazyka. Proto při všech úvahách o tzv. autorském divadle bude třeba brát vřadycky v úvahu i tuto skutečnost; toto jiné uspořádání práce je také jeho nezbytnou podmínkou. Což nepochybně cítí nejvíce a také nejhůře ty soubory, jímž provozně řídicí subsystém už předem celou svou existenci vnucuje takovou organizaci, jež předpokládá onu tradiční řadu.

Všechny tendence profesionálních tvůrců vybočit nějak z repertoárového divadla, jež svým provozně řídicím subsystémem je vřadycky nositelem oné tradiční řady, jsou toho důkazem. A zejména mladá generace chápe amatérismus v tomto duchu jako program, jenž začíná tím, že soubor vzniká na onom názor světonázorovém, o němž tu byla řeč, organizuje jinak lidi za společným cílem v práci a směřuje tak i k jinému divadelnímu jazyku.

Napsal-li jsem na začátku, že pojem organizace umožňuje i analýzu tendencí, jež teprve naznačují jisté proměny, měl jsem tím na mysli především tento fakt. To je vědomí o tom, že určitá část institucionálního uspořádání provozně řídicího subsystému divadelnictví bude asi muset nějak reagovat na všechny tyto zkušenosti amatérského a profesionálního divadla ve sféře komplexní organizace větší měrou než činila doposud. A protože se to vskutku týká jak profesionálních, tak amatérských divadel, nebude to asi reakce jdoucí jedním směrem, ale několika směry.

JAN ČISÁŘ

Soutěžní inscenace neukázaly jen na problémy

Na přelomu října a listopadu 1986 se v Tylově divadle v Rakovníku uskutečnil XIV. ročník Krajské soutěžní přehlídky inscenací her pro děti. Zúčastnilo se jí šest amatérských divadelních souborů ze Středočeského kraje.

Přehlídku zahájil divadelní soubor Havlíček DK ROH k. p. Spolana Neratovice s inscenací hry Jaromíra Sypala Z pekla štěstí. Slánská scéna uvedla pohádku Zdeňky Horynové Perla štěstí (Zkoušky čerta Belínka). Nové divadlo KD kpt. Jaroše z Mělníka do Rakovníka přivezlo inscenaci hry Boženy Fixové Drak pro princeznu. Malé divadlo MěKS z Kolína se zúčastnilo s pohádkou Jaromíra Sypala Je to pravda pane králi. Soubor Vojan SKZ Libice n. C. vystoupil se svým nastudováním hry Jiřího Tíbitanzla Pohádky z Krakonošovy zahrádky. Přehlídku uzavřel nováček přehlídky studio „D“ Osvětové besedy ve Vinařicích pohádkou Jany Weberové a Ivana Bednáře Bubáci a hastrmani.

Samo představení účastníků přehlídky ukazuje, že dramaturgický výběr se orientoval výhradně na hry českých autorů, z nichž pohádky Z pekla štěstí, Zkoušky čerta Belínka a Bubáci a hastrmani se hrají na našich jevištích více jak deset let. Zdá se, že trvale neutěšená situace v dramatické produkci her pro děti podnítila soubory k návratům k starším textům. Umělecká úroveň zvolených textových předloh je velice různá. Od nadprůměru, který představuje text Jiřího Tíbitanzla, přes průměr zastoupený texty Zd. Horynové, Sypalovým textem Z pekla štěstí a textem J. Weberové a I. Bednáře, až k textovým předlohám podprůměrným, jakými jsou Drak pro princeznu B. Fixové a Je to pravda pane králi J. Sypala. K tomu nutno ihned dodat, že použití slov „nadprůměr, průměr, podprůměr“ je zde použito jako pomůcky poměřující texty, které by se při jiném srovnání jevily jako podprůměrné všechny.

Sama kvalita textových předloh nebyla však určující pro vlastní inscenační výsledky. Pro ty se projeví jako určující zkušenosti režisérů (lépe řečeno dramaturgů a režisérů v jedné osobě), jejich tvůrčí invence a herecká vybavenost toho kterého souboru. Vědomí podmínek, za kterých se utváří divadlo pro děti, tj. za zjevného společenského nedoceňování této oblasti divadelní činnosti, vede ke kvalitativně nižší úrovni výsledků práce při inscenování her pro děti ve srovnání s výsledky ve všech dalších oblastech divadelní činnosti. Vede k značně zúženému okruhu souborů, které se touto činností pravidelně zabývají. Vědomí těchto podmínek vede mj. k tomu, že ti, kdož docílují výjimečných výsledků při inscenování her pro dospělé, se téměř zpravidla nevěnují práci, určené dětskému publiku. Hry pro děti jsou namnoze v rukou začínajících amatérských režisérů a herců. Přehlídka v Rakovníku se toho stala výmluvným důkazem.

V programu byl zaznamenán pouze jediný nováček (Studio „D“ Vinařice). Ostatní soubory jsou pravidelnými účastníky. Kdybychom nahlédli do programů minulých ročníků, zjistili bychom, že vedle těch souborů, které letos na přehlídce vystoupily, nalezneme ještě stejný počet souborů, které se rovněž dají počítat k pravidelným účastníkům. Obměna téměř neexistuje.

Z šesti režisérů, jejichž výsledky práce byly v Rakovníku uvedeny, je polovina režiséry debutanty. U čtyřech souborů z šesti jsme sledovali hereckou práci těch, kteří v uvedených hrách stáli poprvé či podruhé před publikem. U některých souborů šlo dokonce o celé týmy hereckých debutantů, doplněné nevelkým počtem těch, jejichž herecká zkušenost je letitá.

Míra dramaturgické, režijní a herecké zkušenosti jednotlivých souborů souzněla s množstvím a závažností problémů, vyskytujících se v jejich inscenacích. Poměrováno výsledky předvedenými v Rakovníku se jako nejvíce problematické projeví inscenace souborů z Vinařic a Libice n. C.

Poměrně řídký děj, nedořešení některých postav — to jsou zápory textové předlohy Bubáků a hastrmanů. Nelze však neocenit, že předloha netrpí obvyklou mnohomluvností, nabízí několik vděčných dramatických situací, které je možné tvořit způsobem rozvést a které mohou více vypovědět o tématu i postavách. To se však Vinařickým nepodařilo. Režisér Václav Valín sice správně realizoval situace přes jevištní akce, avšak mnohdy tak, jakoby tyto nevycházely z tématu a jednání postav nevyvstávalo z děje. Volba výrazových prostředků spíše vždy k efektinímu řešení, k vnější líbivosti. Tento základní problém se promítá i v ostatních složkách inscenace — ve výtvarném řešení včetně líčení, v hudební složce, někde v neopodstatněné komunikaci s dětským divákem, zvláště pak v herecké práci všech aktérů.

Montáž krátkých příběhů Pohádky z Krakonošovy zahrádky je předloha, dávající inscenátorům příležitost rozehrát divadlo jako otevřenou hru, jako neskrývané vyprávění, jako demonstraci, zbavující inscenátory vytvářet iluzi pravděpodobnosti. To, i skutečnost, že je montáž krátkých příběhů, v nichž není děj uměle nastavován a rozváděn, byla výhoda, ale — jak se ukázalo — i zrada Libických v čele s režisérem Václavem Beranem. Zrada v tom, že debutující režisér nerozpoznal a nevyužil možnosti, které textová předloha nabízí. Došlo k pasivní a povrchní reprodukci textu prostředky iluzivního divadla. Absence zřetelné režijní koncepce se projevila i v užití hudby a písní a ve scénografickém řešení inscenace.

O mnoho méně problematické nebyly ani dvě další inscenace souborů z Mělníka a ze Slaného. Mělničtí měli navíc úkol ztížen tím, že inscenovaný text B.

Fixové Drak pro princeznu postrádá dostatečně dramaticky nosnou výchozí situaci, postrádá jakýkoliv konflikt, hlavní téma není dost výrazně nesenou prostřednictvím dramatických postav, řídký děj je mnohomluvně nastavován, ani vztahy postav nejsou zřetelné. Debutující režisér Ladislav Urban uplatnil v inscenaci nosný režijně koncepční princip, vycházející ze scénografického řešení jevištního prostoru a jeho proměn (parta stavěčů, vytvářející prostor pro hru pomocí kostek dětské stavebnice a inscenující příběh pohádky). Tohoto principu, navozujícího atmosféru uvolněné fantazie a hravosti, však nebylo využito pro vytvoření nové jevištní reality (kromě přestaveb). Sám příběh hry je sdělován bez hravého odstupu, namnoze pouze pasivně reprodukováným textem. Veškeré jednání dramatických postav se chýlí k jakési přibližnosti. Situace nejsou jedním reálně uskutečněny. Vztahy, významové aranžmá i celkový rytmus představení nejsou dostatečně propracovány. Nejednotnost hereckých prostředků pak jen doplňuje celou řadu problémů mělnické inscenace, které vyúsťují v nejasném tématu hry a jejím myšlenkovém a výchovném poslání.

O hodně snazší úkol měli slánští inscenátoři, když zvolili text Zd. Horynové Zkoušky čerta Belínka, text s přehledným příběhem, aktivním hlavním hrdinou i jasnou hlavní myšlenkou, byl s rozvleklymi dialogy, vedoucími k staticnosti textu, spoléhajícího především na slovní sdělení a neposkytujícího mnoho příležitosti k bohatější jevištní akci. Režisér, zkušený Karel Vidimský, se snažil překonat slabinu textové předlohy radikálním krácením mnohomluvných míst. Nebyl to jediný zásah do textové předlohy. Byly připsány písničky a part dvou vypravěček. Zdá se, že ani tato úprava nerozšířila o mnoho možnosti akčního rozehrání situací. Nicméně, byla ku prospěchu inscenace, až na skutečnost, že part vypravěček nezdůvodněně dvojí některé informace. Realizace hry ukázala, že by i za cenu dalších škrtů bylo potřebné věnovat více pozornosti akci, která dětského diváka poutá především. V slánské inscenaci se projevily další dva výrazné problémy. Jedním je režijní koncepce, která motiv honby za štěstím nepodřídila hlavnímu motivu Zkoušek čerta Belínka. Tím se stalo, že postava Belínka se nestala tak aktivní, jak příběh hry vyžaduje. Druhým je úroveň herecké práce většiny mladých protagonistů. Sama skutečnost, že někteří členové dětského divadelního souboru byli přivedeni na jeviště slánské Scény a jejich divadelní zkušenost nebyla ponechána napospas náhodě, je dokladem záslužného činu. Většinou jsme svědky opačných efektů. Nicméně, aby tento čin došel svého skutečného uplatnění, bude zapotřebí ještě mnoho vykonat jak herci samými, neméně však těmi, kdož povedou jejich další kroky. Prozatím jsme byli svědky absence přesnější charakter-

rizace postav a výraznějšího partnerského vztahu. Žel, ani zkušená část souboru na tom nebyla o mnoho lépe.

Dobrý průměr rakovnické přehlídky představovalo neratovičské nastudování Sypalovy hry *Z pekla štěstí*. Autorův text poskytuje dostatek příležitostí pro vytvoření vpravdě živé inscenace. Práce s textem se však neobejde bez toho, aby z tohoto až přebujelého zdroje bylo přísným výběrem učiněno zadost přehlednosti příběhu a dopracování některých postav, zvláště Krále. První — a uveďme, že úspěšná — režijní práce Martina Paláta (cena) byla dokladem toho, že režisér rozpoznal nedostatky textové předlohy. Jeho úprava zpřehlednila příběh, odstranila mnohomluvnost textu a nechala jasně zaznít hlavní myšlenku. Odstranit nevěrohodný přerod Krále, ani obohacovat postavu Princezny se začínajícímu režisérovi nepodařilo. Devizou režie je zřetelný řád inscenace, náležitá míra vkusu a vedení herců k přirozenému jednání. Z hereckých výkonů upoutala práce Jiřího Letenského v dvojroli Honzy — Lucipera a ztvárnění role Zachariáše Stanislavem Mrňavým (ceny). Ještě zdařilejšímu inscenačnímu výsledku by patrně prospělo další textové krácení (zvláště úvodní dialog) a bohatší jednání čertů v pekle, ukazující divákům proces přeměny namísto jejího výsledku.

Pouze o jediném představení rakovnické přehlídky lze říci, že přeskočilo latku průměru. Bylo z dílny kolínského Malého divadla. Toto kolínské přeskakování bylo přitom ztíženo problematickým textem Jaromíra Sypala, který oplývá nepřehledností příběhu, několikrát nastaveným, řadou nedořešených motivů, nedostatečnou motivací jednání dramatických postav. Hlavní konflikt je navíc oslaben tím, že hlavní protihráč ústředního hrdiny pohádky není ani zdaleka rovnocenným soupeřem. Zkušená režisérka Dana Serbusová (cena za nejlepší režii) spolu se svými spolupracovníky se nechopila pouze úpravy textu. Ten byl v podstatě přepsán. Jde tedy nejen o nemalou práci dramaturgickou, ale o autorskou práci na textu, v němž došlo k podstatným změnám jak v příběhu, tak v charakterech postav a motivaci jejich jednání. Byly nově napsány texty písní a hudba k nim. Přes některé ne zcela jasné motivace jednání některých vedlejších postav, které zůstávají problémem i přepracované předlohy, lze říci, že vznikl textový základ, na němž bylo možno stavět. K chvále režie a hereckého souboru je skutečnost, že se nespokojil s pouhou reprodukcí přepracované předlohy, ale interpretoval ji tvořivým způsobem. Dali tak vzniknout inscenaci s vcelku vyrovnanými hereckými výkony, z nichž upoutaly zvláště Voják Jaroslava Slavíka a Princezna Lucie Trmíkové (ceny), nápaditými mizanscénami, vystavenými situacemi, s přehledným příběhem i jasně sdělenou myšlenkou hry o tom, že s násilím a strachem je třeba svést boj, že odvaha a moudrost nakonec zvítězí. Kolínské Malé divadlo získalo oprávněně cenu za nejlepší inscenaci rakovnické přehlídky a bylo doporučeno k účasti na národní přehlídce. Při všech uvedených kladech nezůstala ani kolínská inscenace bez problémů. Jsou jimi

již zmíněné nedostatečné motivace jednání některých postav, přičemž hlavním problémem se projevila koncepce postav Vojáka, který svou směšností není rovnocenným soupeřem Vojáka. Ke škodě je nejednotnost a mnohdy nefunkčnost scénografického řešení inscenace, které navíc neumožňuje rychlé přestavby a je tak komponentem, způsobujícím (zvláště v druhé části) retardaci děje a narušení rytmu představení.

Soutěžní inscenace neukázaly jen na problémy, vycházející z neadekvátního klimatu oblasti dramatiky pro děti a inscenační praxe amatérských divadelních souborů, které se touto oblastí divadelní činnosti zabývají. Poukázaly také na pozitivní jevy, jež se zdají být předpokladem pro lepší budoucnost amatérského divadla pro děti.

Mezi ty nejzávažnější a nejslibnější náleží skutečnost, že jsme v případě kolínského divadla v podstatě zaznamenali jeden z prvních pokusů o výrazný autorův přístup v našem kraji, neméně výraznou práci dramaturgickou vykonali při přípravě inscenací Neratovičů a Slánští. V diskusích k představením i mimo ně převládá jakýsi duch odhodlání dát se na cestu autorského divadla pro děti, zkusit to, oproti až dosud převažujícím

pláči nad tím, že chybí kvalitní dramatika pro děti. Víím, že ke skutečnému výkroku na pole autorského divadla pro děti zbývá dlouhý čas, podepřený sbíráním znalostí a zkušeností. Nicméně fakt, že o takovém kroku amatérští divadelníci začali vůbec uvažovat, je vskutku zcela nový. Připočteme-li zjevnou invenci režisérských debutantů, jakou oplývají Martin Palát a Ladislav Urban, nebývalé množství nadaných příslušníků nejmladší dospělé herecké generace, zkušenosti a hereckou invenci těch, kteří jsou přeci jenom o něco starší (Vladimír Řezníček z Vinařic, Helena Vondrušková z Libice, Václava Fišerová z Mělníka, Marie Farská ze Slaného a další), máme důvod věřit v to, že se ledy divadla pro děti ve Středočeském kraji začínají hýbat. Proto, aby se pohybovaly rychleji, by mělo napomoci každoroční uskutečňování rakovnické soutěžní přehlídky počínaje rokem 1986. Dík za to, že je to možné, náleží především odboru kultury ONV a OKS v Rakovníku. Věříme tedy, shodně s kolínskými divadelníky, že odvaha a moudrost zvítězí. Vězme však, že bez boje nikoliv. A bude to boj s průměrem, který se tak rád drží za ruce s násilím a strachem.

MILAN STROTZER



DS Havlíček Neratovice: Jaromír Sypal — *Z pekla štěstí*

FOTO J. KREJČÍ

Podíváme-li se do historie ochotnického divadla, najdeme řadu souborů, se kterými již kdysi dávno profesionální divadelníci spolupracovali. Ovšem tato „spolupráce“ se většinou realizovala formou hostování některé herecké osobnosti té doby v hlavní roli a omezovala se na několik málo představení. Jistě to určitý přínos pro ochotníky, kteří měli možnost vystupovat po boku hereckých veličin, mělo, i když nemůžeme tuto for-

mu považovat za spolupráci v pravém slova smyslu. Od těch dob se mnohé změnilo a tak jako šel nezadržitelně vpřed vývoj například ve vědě, technice a řadě jiných lidských činností, tak se vyvíjelo a vyvíjí i divadlo. A zejména amatérské.

V posledních letech nabyla spolupráce profesionálních tvůrců s amatéry jiné formy a jiných rozměrů. Spolu s tímto vývojem a rozvojem spolupráce stává se

stále diskutovanější otázka po smyslu spolupráce. Zda spolupráce ano či ne, když ano, tak jak atd. atd. Rozhodli jsme se proto požádat několik tvůrců, kteří se v amatérském divadle pohybují delší dobu, o jejich názory a zkušenosti. O úvod, nebo chcete-li zamýšlení, jsme požádali Janu Paterovou, aby sama z sebe, nikoliv jako odborná pracovnice ÚKVČ, napsala názor na spolupráci profesionálů a amatérů.

Hledat to, co divadlo spojuje

Celou obsáhlou oblast amatérského divadelnictví si dnes již bez účasti profesionálních umělců, kritiků a teoretiků nedovedeme asi představit. Doufejme, že jsou již definitivně za námi doby, kdy se vášnivě debatovalo o tom, zda je podíl profesionálů v amatérské divadelní tvorbě nutný. Toto volání po čistém amatérismu, které bylo vydáváno za samospasitelné, se naštěstí ukázalo falešným. Dnes lze hovořit o jeho reziduích při volání po tom, aby v porotách národních přehlídek byl zastoupen také někdo „za ochotníky“. Jako by porotce — profesionální umělec, teoretik, pedagog atd., který léta pracuje v oblasti amatérského divadla, znal jeho problematiku méně nebo byl snad méně fundovaný v hodnotících kritériích. Na tyto argumenty většinou odpovídají zastánci názoru na zastoupení praktického ochotnického divadelníka v porotách tím, že ten více chápe těžkosti a složitosti konkrétní práce. Nedovedu si představit, že by třeba profesorovi Císařovi za ta léta, po která se v amatérském divadelnictví aktivně pohybuje, zůstaly podobné problémy utajeny nebo že by si jich nevšiml.

Ostatně proti tomu, aby v porotách také pracovali divadelní amatéři, nebude asi mít nikdo žádné námítky, pokud nepůjde o zastoupení formální, jaksi „skupinové“, ale prostě proto, že má ve skladbě poroty své místo a přináší sem nejen praktickou zkušenost, ale i schopnost zobecnění, přesné analýzy, pregnantně i vhodně formulovaného soudu. Pro příklady nemusíme chodit daleko. V porotách a lektorských sborech pracují F. Zborník, M. Schejbal, Z. Čecháček, teprve nedávno zprofesionizovaný L. Richter, letos na Šrámkově Písku dokonce celá plejáda mladých, začínajících amatérských divadelníků a řada dalších.

Kromě požadavku na zastoupení v porotách se občas objevují i snahy nahradit profesionály moderátory nebo lektory, kteří prý vnášejí do diskusí zbytečně mnoho profesionálních (rozuměj odborných) prvků. Vést diskusi, aby se nezměnila v bezbřehou motanici spíše dojmů než názorů a stanovisek nebo v radikální odštěpování toho, co se plněn nelíbí, je velmi obtížné. I když moderátor plněn svůj názor nevnučuje, musí diskusi usměrňovat, centrovat ke skutečným problémům, snažit se s posluchači kritizované jevy pojmenovávat, hledat jejich příčiny a pokud je to možné, směřovat i k obecnějším závěrům než je hodnocení jednoho představení. Mnohem snazší je samozřejmě skrýt se za módní „mě to neoslovuje“, „nemá to

téma“, „je to staré, eventuálně nové divadlo“ atd. nebo za „pohovořme si jako ochotníci od srdce k srdci a nevnášíme sem žádná profesionální hodnotící kritéria“.

Připadá mi to stejně pošestilé, jako když jedna představitelka tzv. pražské divadelní avantgardy vytkla předsedovi poroty ve Svitavách, že se na věc dívá moc jako profesionál, a proto soubor upozorňuje na chyby, které udělal. Podle ní krása amatérismu spočívá právě v tom, že nikdo předem nemůže vědět, jaké představení bude, jestli se povede a dokonce jestli se třeba vůbec dohraje. Rozšafný Milan Fridrich tehdy upřímně odpověděl, že on v tom, když se něco nepovede, žádnou krásu opravdu vidět neumí. Popravdě řečeno se k jeho názoru přidal i kritizovaný soubor.

Spor o to, zda amatér nebo profesionál, zde asi nebude podstatný. Dovedu si docela dobře představit třeba F. Zborníka, jak vede diskusní klub, stejně tak jako jsem viděla některé talentované, chytré a vzdělané amatérské divadelníky v podobné situaci zcela bezradné. A také to, že je někdo profesionální umělec samo o sobě neznamená, že bude mít pro tuto specifickou činnost nadání a že ji bude umět. Řada krajských přehlídek a akcí i festivaly národní mě přesvědčují o tom, že široká obec našich amatérských divadelníků dovede a hlavně chce o své práci přemýšlet. Proč tedy nepracovat s těmi, kteří dovedou naše myšlení aktivizovat, rozšiřovat hranice našeho poznání, vytyčovat další perspektivy? Ať je to amatér nebo profesionál. My, kteří máme možnost účastnit se i některých profesionálních přehlídek a akcí, můžeme dnes bez nadsázky říci, že diskuse divadelních amatérů jsou otevřenější, koncepčnější a náročnější. Je zbytečné tento fakt přeceňovat, ale je stejně tak zbytečné vracet se k uměle k dobám, kdy vládly dojmy a vzájemné poklepávání na ramena.

Když tedy pomineme neoddiskutovatelnou pomoc metodickou a vzdělávací, kdy profesionální umělci pracují jako porotci, lektori, moderátoři, členové poradních sborů atd., zůstává zde ještě ta oblast, kde se profesionální umělci také přímo podílejí na amatérské tvorbě. Jakou má mít tato spolupráce konkrétní formu, je otázka, která se vyskytuje pravidelně nejen na přehlídkách, ale o níž se také často diskutuje v komisích Sva- zu českých dramatických umělců pro spolupráci se zájmovou uměleckou činností. Setkáváme se často s přístupy a

názory co nejrůznějšími. A nepředstírejme si, že vždy správnými.

Letité zkušenosti dokazují, že největší význam pro amatérský soubor má spolupráce soustavná, trvalá a dlouhodobá spočívající na společném uměleckém i občanském názoru. Profesionální umělec sem nevstupuje zvnějšku, ale respektuje osobitost členů souboru, vychází z jejich lidské individuality, otevírá jim nový prostor. Společně pak vytváří profil souboru, jeho nezastupitelnou podobu, dochází zde k vzájemnému ovlivňování, obohacování, inspiraci. Dva příklady takové šťastné spolupráce, které zastupují pochopitelně celou řadu dalších. Malé divadlo z Ústí nad Labem a režisér Divadla pracujících v Mostě Rudolf Felzmann a Z-divadlo ze Zelenče a nitran- ský herec a režisér, dnes už zasloužilý umělec Josef Bednárik. Do této formy spolupráce bychom snad mohli zahrnout i specifickou oblast studií existujících při profesionálních scénách — např. A-studio při Divadle na okraji v Praze, kde nemůžeme opominout zásadní umělecký i lidský vklad Z. Potužila a nynějšího vedoucího souboru O. Pavelky.

Tato forma spolupráce však není jediná. Stejně cenný může být i prvotní impuls, který profesionální umělec přinese. Ten může v dobrém slova smyslu soubor nasměrovat na určitou cestu, a i když soubor pak pracuje samostatně a někdy vlastně i ve vědomé negaci původního záměru, počáteční vklad zde zůstává. Dnešní Šupina z Vodňan má jistě daleko k inscenaci Vampílova Staršího syna, na které s nimi pracoval režisér Jihočeského divadla v Českých Budějovicích M. Fridrich, ale soubor ho dodnes právem považuje za svého prvního učitele. Trochu jiné, ale ne zvlášť výjimečné, jsou i případy, kdy se soubor ocitne v určitém mezikase a setkání s profesionálním umělcem pro něj může znamenat východisko z krizové situace. Snad si ještě někdo vzpomene na úspěšnou inscenaci Stieberových aktovek „+1“ pražského Anebdivadla, která byla dílem polského režiséra M. Mokrowieckého. Pod jeho vedením se talentovanému souboru poprvé podařilo přesně vyjádřit určité generační téma a najít v interpretaci neméně přesnou míru stylizovaného hereckého projevu. To, co bylo dříve přirozenou hravostí a spíše tušenou možností, se zde proměnilo v uvědomělý styl.

Často se však setkáváme s takovými formami spolupráce, které vzbuzují spíše rozpaky. Osobně nepovažuji za nejšťastnější různé dodělávání a předělávání

ní inscenace profesionálem, aby tak byla dotažena do přehlídkové podoby. Nepopírám však, že je tato cesta možná a někdy i úspěšná, pokud skutečně jde o odstranění určité technické nedokonalosti, neobratičnosti nebo neumělosti. Téměř všichni krajší metodici by však asi mohli doložit také řadu příkladů, kdy se dobře míněný úmysl zvrátil v pravý opak. Mnohé názory na spolupráci profesionála s amatéry však považuji za ještě problematičtější. Především je to představa, že profesionál by měl působit jen jako „vychovatel“ v „technických disciplínách“ (jevištní mluva, pohyb, mimika, výprava apod.). Pozor, neznamená, že soubor, který má např. problémy v jevištní mluvě, by se je neměl snažit odstranit třeba za spolupráce odborného lektora. Jde mi pouze o redukci spolupráce na tuto často vnějškově chápánou formu, která se udržuje v mnoha institucích jako iluze o té nejzávažnější podobě pomoci amatérům. V praxi to znamená, že do souboru, o kterém toho moc neví a s nímž rozhodně nemá společnou řeč, přijde profesionál přednést několik nezbytných figlů, jak na to.

Ještě horší výsledek však vznikne tam, kde si profesionální umělec léčí v amatérském souboru komplex nevyužitého, neobsazeného, nepochopeného atd. atd.

tvůrce. Často pak vstupuje do souboru jako manipulátor a tím ruší již základní předpoklady toho, o co by mělo jít především — to jest tvorby. Nebo, když prostě nazveme věci pravým jménem, sem přenáší své chyby a omyly a může soubor zavést zcela na scesti.

Za naprosto pochybenou pak lze označit metodu opisu profesionálního představení, když režisér nutí amatérské herce, aby kopírovali své profesionální vzory. Smysl tohoto předstíraně osvětového počínu je zcela nepochopitelný, protože dnes snad už ani v nejzapadlejší více naší republiky nebude nikdo předstírat, že si nevšiml existence filmu, televize nebo rozhlasu, pokud je pro něj skutečně tak nedostupné příslušné oblastní divadlo nebo možnost zájezdu do hlavního města. Jakou radost z tvorby může přinést při vši dobré snaze nedokonalý plagiát, bohužel někdy zatraktivňovaný hostováním populárních profesionálních umělců? Že máme Lucernu jako v Národním divadle? Že jsme si mohli zahrát s osobnostmi naší první scény? Bohužel podobná praxe ještě stále existuje a dokonce je dávána za vzor.

Pokud vstupuje profesionální herec do amatérského představení, (a nejde např. o nutný zázrak), musí se ho účastnit jako spoluvůrce, jako jeden z celého

kollektivu. Pak sem může přinést novou inspiraci, aktivizovat soubor k vyššímu výkonu, zvednout latku kvality. Ostatně, snad si účastníci Jiráskových Hronůvů vzpomenu na Rok českého divadla a hradeckou inscenaci Ostře sledovaných vlaků. Roli, o jaké zde hovořím, tedy beze zbytku pilil mladý herec Ivan Řezáč, se kterým se dnes mimochodem můžete také setkat na jevišti Národního divadla.

Zájem o amatérské divadlo se v posledních letech prudce zvyšuje. Objevuje se stále více pokusů o otevřenou přehlídku — Divadelní mládí, I. pražská otevřená přehlídka, příští rok se počítá s amatérským souborem v přehlídce ruských a sovětských her v Mostě atd. Některé tendence amatérského divadla ovlivňují profesionální oblast a naopak. Myslím, že je to v pořádku, protože jde o součást jedné divadelní kultury. Neuzavírejte násilně jednu oblast před druhou, i když nám budou občas vadit některé konjunkturální nebo módní momenty, které asi nelze vyloučit. Podstatné však je hledat to, co obě oblasti spojuje ve smyslu tvůrčím — což nevylučuje polemiku a konfrontaci — a nikoliv uměle rozděluje.

JANA PATEROVÁ

Pedagogická poéma opět v Kroměříži

Po pěti letech putování po vlastech českých se Pedagogická poéma, celostátní přehlídka soutěže žáků středních pedagogických škol v přednesu pro děti, vrátila opět do Kroměříže. Po Prachaticích, Mostě, Znojmě, Přerově a Krnově se jí opět ujala pedagogická škola, která kdysi podnítila její vznik. Stala se pozornou hostitelkou devatenáctého ročníku, pořadatelkou s jemným smyslem pro pracovní potřeby soutěže i s citem pro vytvoření atmosféry slavnostní a přátelské zároveň.

Za léta své existence přehlídka i soutěž výrazně ovlivnily pojetí přednesu pro děti v rámci vzdělávacího i výchovného procesu na školách a stabilizovaly jeho úroveň. Ani jejich současné působení však nelze podceňovat. I když se mnohého dosáhlo, přicházejí noví vyučující, noví žáci, takže některé problémy se stále ve větší či menší míře vracejí, byť třeba pozměněny v kvalitě či kvantitě, a celostátní konfrontace přináší podněty k jejich řešení.

Jestliže dříve poroty, které hodnotily budoucí učitelky mateřských škol a budoucí vychovatele v přednesu pro děti, musely upozorňovat, že vedle klasika Sládka a moderních klasiků Hrubína, Čarka, Branislava existuje i současná česká a slovenská dětská poezie, dnes je tomu právě naopak. V Kroměříži soutěžící přednášeli téměř zásadně poezii současnou, založenou převážně na slovní hře. Jako by nedoceňovali poezii starší, která má přitom vedle výrazných kvalit estetických, k nimž patří např. využívání melodičnosti české a slovenské řeči, i výrazné kvality etické, např. vztah k vlasti, přírodě, rodině apod. Letošní výběr byl tedy sice kvalitní, vycházel z vnitřního vztahu přednášečů k básnickým textům, ale tím, že nevyužíval celé škály možností, které literatura nabízí, působil poněkud jednostranně a jednostranně.

V próze přednášeči volili velmi dobře, širší výběru byla zajímavá, odpovídala možnostem interpretů i věku dětských diváků a posluchačů. Problematičtější bylo dramaturgické zpracování zvoleného úryvku, jeho výstavba, gradace a vypointování, i když současné pojetí literární výchovy na středních školách z práce s textem vychází a považuje ji za nejpodstatnější složku výuky. Předčítání, které vyžaduje rychlou orientaci v literárním díle a okamžitou schopnost jeho úpravy pro zvukovou realizaci, však ukázalo, že právě tady jsou ještě značné rezervy v přípravě žáků. Tato na první pohled nejjednodušší soutěžní disciplína se znovu ukázala jako nejobtížnější.

Jednou z podmínek kvalitního výkonu je, aby styl přednesu vy-

cházel jak z osobitosti interpreta, tak z autorského stylu básníka či prozaiika. Zatímco v přednesu poezie přehlídka ukázala, že se prosazuje stylovost výkonu, v přednesu prózy v mnoha případech stále přetrvává sklon ke zbytečné poetizaci či lyrizaci věcných textů a v dialogu činí potíže charakteristika postav. Postavy nejsou nazírány z hlediska vyprávěče jako určujícího epického principu, nejsou pouze diferencovány a naznačeny, ale výrazně charakterizovány, mnohdy se sklonem k šarži. Smysl celku, jeho přirozená sdělnost se tak ztrácí a znejasňuje se i záměr interpreta. V textových předlohách frekventovaných např. v televizi se přednášeči nedovedou oprostít od napodobování populárních vyprávěčských stylů.

K hodnotícím kritériím patří i schopnost navázat kontakt s dětským divákem. Tady se pochopitelně projevuje malá zkušenost soutěžících na jedné straně a přirozené schopnosti pro zvolené povolání na straně druhé. Mnozí ze soutěžících ještě nedokázali využít reakcí dětí a udržet s nimi živý kontakt v průběhu vystoupení. Naopak se dařilo vstupní motivace a závěrečná rozloučení s diváky, které se do značné míry zbavily didaktizujících tendencí, násilných moralit i falešného předstírání, jež jsme viděli dříve, i když směřování k výkladu a poučení je stále ještě výraznější než přirozené partnerství a působení na emocionální a fantazii dítěte.

Při přednesu, předčítání i improvizovaném vyprávění pro děti hrají velkou roli použité rekvizity, které by neměly být popisné ani podbídní, ale měly by aktivizovat dětskou fantazii. Důležité je i vystihnout odpovídající míru jejich využití. V tomto směru dochází v Poémě k postupnému zpřesňování názoru a každoročně lze v základních trendech zaregistrovat určitý vzestup. Použité rekvizity jsou vkusné a funkčně zakomponované do celého výstupu. Převládala stylizovaná jednoduchá rekvizita, méně se pracovalo s imaginární rekvizitou a s prostou evokací představ dítěte. Přitom byl patrný pozitivní vývoj pohybového výrazu a jeho kultivace.

Úroveň soutěže a přehlídky je tedy stabilizovaná, sympatické však je, že ve srovnání s minulými ročníky se i nedostatky opakují na jaksi vyšší úrovni a základní tendence je vzestupná. V Kroměříži jsme opět mohli zaregistrovat snahu nacházet nové výrazové prostředky, nové způsoby, jak tvořit a přitažlivě dětem zprostředkovat literární hodnoty, jak je vychovávat literaturou a uměleckým přednesem, a tak je připravovat k budoucímu čtenářství. V tom je vlastní smysl této soutěže, který se stále prohlubuje a hledá optimální výraz.

(šr)

Proměny

Divadlo poezie není v severočeské metropoli textiláků novinkou. Tvůrčí prostředí tu má zřejmě velmi dobré klima. Připomeňme jen, že odtud přišlo před časem do Prahy divadlo Studio Ypsilon, které vyrostlo z amatérských střevíčků a překročilo rámec svého okresu a kraje. Řada dnešních významných profesionálních umělců začínala v tomto severočeském městě v amatérských podmínkách. Byl to i příklad Divadla poezie, které tu slavilo úspěchy na začátku osmdesátých let. Znali je diváci daleko široko, dokonce i v zahraničí, kde naši jevištní poezii zdařile reprezentovalo. Duší souboru byli Ivan Řezáč, dnes profesionální herec, a Milan Janáček, akademický malíř, který „dělal poezii“ jako zájmovou uměleckou činnost a dnes je hercem Divadla F. X. Šaldy v Liberci. Na cestě v této tradici se rozhodl pokračovat soubor Proměny, divadlo poezie. To adjektivum „liberecké“, které se dostalo do titulu, je jen bližším určením jeho počátků a poslání. Proměny vznikly před dvěma lety. O tom jak, vypráví Milan Svojanický, náměstek ředitele Okresního kulturního střediska v Liberci, které je i zřizovatelem souboru:

„Máme poměrně široký okruh literárních tvůrců, mezi nimi básníků se zkušenostmi a lidí, kteří s psaním poezie teprve začínají. Ti mají dostatek textů a samozřejmě zájem na tom, aby se jejich práce dostaly na veřejnost. Někteří sami recitují, druzí naopak hledají své interprety, kteří by dokázali vystihnout jejich myšlenky a dát jim jevištní podobu. Působí při okresním kulturním středisku. Proto zřízení Proměn bylo jedním z prostředků, jak této publicity dosáhnout. Proměny ovšem nerecitují jen poezii zdejších autorů, ale i

básně autorů, kteří mají v literatuře své neopomenutelné místo, scénické montáže.“

Sáhneme po příkladech. Byla to např. scénická montáž z básní Jiřího Ortena; v květnu uvedli pásmo o lásce. K Měsíci československo-sovětského přátelství to bylo pásmo ruských balad, proložené i písněmi; pak Staročeské vánoce, verše, koledy, písně, ale i scénické ztvárnění některých lidových zvyků.

Soubor Proměny je aktivní, společensky angažovaný, ve svém uměleckém projevu vysoce kvalitní. Kolektiv vede Azalka Horáčková. Její jméno je mezi našimi amatéry dostatečně známé. Z metodické práce, seminářů, z vlastní literární a básnické činnosti i ze souboru Kvítka. Ten Azalka Horáčková vede už léta a její dětský recitační soubor vyhrává krajské přehlídky a slaví úspěchy v přehlídkách národních. Azalka Horáčková působí na Základní škole v Lesní ulici v Liberci a Kvítka jsou souborem této školy. Jeho vedoucí však také studovala Lidovou konzervatoř a pracuje na dalších úsecích společensky významné kulturní činnosti.

V divadle poezie Proměny tvoří desítku členů lidé různých povolání. Studenti, učňové, ale i herci, členové libereckého divadla F. X. Šaldy.

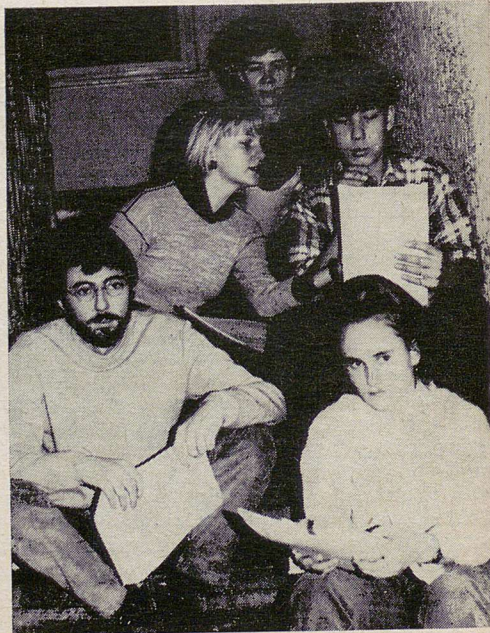
„Tato profesionální spolupráce je samozřejmě velmi vítána pro kvalitu vlastní práce kolektivu,“ říká Iveta Virová, která má na okresním kulturním středisku na starosti toto divadlo poezie, ale také kroužek literárních tvůrců. Sama léta pracovala v literárně-dramatickém kroužku Lidové školy umění v Liberci a tak má pro své povolání mnoho dobrých praktických poznatků a zkušeností. „Pořady Proměn musí počítat



Iveta Virová

s alternacemi. Proto usilujeme i o další schopné nové členy kolektivu. Protože pro recitátory profesionály má přirozeně přednost repertoár mateřské scény, vyjde-li zájezd nebo představení Proměn na stejný čas, musí se soubor obejít bez nich. Významné je, že mezi všemi členy souboru jsou opravdu bezvadné osobní vztahy, takže i taková vzájemná spolupráce a pochopení je na prostou samozřejmost. Bylo by vhodné rozšířit soubor o další amatérské recitátory, a podle možností i o hudební složku jako podmínku dalšího rozvoje Proměn“.

Na snímcích Ivety Virové záběry souboru Proměny



Divadlo poezie a metodická práce stře-
diska má přímou souvislost.

„Přímo v budově OKS v Liberci má-
me divadelní sálek asi pro sedm desí-
tek diváků. Říkáme mu Experimentální
studio a už také má své stálé návštěv-
níky. Nekonají se zde jen literární ve-
čery nebo divadlo poezie, ale i další
programy z jiných oborů ZUČ a kul-
turní aktivity apod. Vystupují tu také
profesionální komorní soubory, přehrá-
vají se komponované pořady, které by
se mohly rozšířit do malých klubových
zařízení národních výborů v celém o-
krese. Divadlo poezie tady má své pev-
né místo při těchto praktických meto-
dických instruktážích. Protože ukázat je
mnohem víc než posílat písemné poky-
ny a rady. Je to metodická pomoc v kon-
krétní praxi, hned se může diskutovat,
padají otázky, kritiky, náměty. Přímo
na místě se dají vytvářet typy kompo-
novaných pořadů bez velkých provoz-
ních nákladů. Tak se může udělat oprav-
du hodně.“

„Při OKS máme i malou výstavní síň,
dodává náměstek ředitelky Milan Svo-
janský. „Je zde tedy možnost spolupráce
mezi jednotlivými obory zájmové umě-
lecké činnosti. Mezi výtvarníky, diva-
delníky, hudebníky... A tato galerie je
přitažlivá pro amatérské výtvarníky i
proto, že je určitou formou uznání a
odměny za jejich práci. Do „velké“ ga-
lerie se jejich práce těžko dostanou.
Zde však mají prostor na pravidelných
i příležitostných výstavách. Soutěže ne-
končí tím, že vítězové dostanou diplom.
Vítězné i jiné kvalitní práce má příle-
žitost vidět veřejnost.“

Okresní kulturní středisko v Liberci
tedy pracuje metodami, které ještě ne-
jsou obvyklé všude a výsledky se do-
stavují. A jak si počíná jako zřizovatel
právě vůči divadlu poezie?



„Vedoucí souboru předkládá plán prá-
ce, dramaturgický plán a předpokládané
náklady na tuto činnost. Právě podle
dramaturgických plánů se hodnotí i tech-
nické požadavky. Například nyní koupil
zřizovatel výhradně pro potřeby soubor-
u magnetofon. Nejen pro scénické vy-
užití, ale i pro studijní účely, repro-
dukcí etud, kontrolu výslovnosti. Stře-
disko tiskne souboru programy, posky-
tuje souboru podmínky pro zkoušky i
vystoupení, dopravu, atd. Na druhé stra-
ně může středisko počítat se spolupra-
cí souboru při různých kulturních a po-
litických akcích a může se spolehnout, že

tematika nebude jen agitkou, ale bude
mít uměleckou koncepci a vysokou re-
produkční úroveň.“

A vaše přání jako metodičky a přání
celého souboru?, zeptal jsem se na zá-
věr návštěvy v Liberci Ivety Virové. Zde
je její odpověď:

„Rádi bychom, aby se Proměny do-
staly na Wolkrův Prostějov. Znamená to
ovšem vyhrát okresní a krajskou pře-
hlídku. Není to malý cíl, ale věřím, že
všichni členové kolektivu pro něj udě-
lají, co je v jejich silách.“

(er)

FOTO AUTOR A ARCHÍV SOBORU

Šťastná rodina ve Žlebech

V poslední době jsme o žlebských ochotníků slyšeli víc jako
o spolupořadatelích krajské přehlídky venkovských a zemědělských
souborů, a jako o souboru, který převážně hraje pro děti. Večerní
představení tu vlastně sedm let neexistovalo.

Ale vloni se přiblížilo devadesáté výročí nepřetržité práce sou-
boru a tak se rozhodli, že tradici divadla pro dospělé diváky ob-
noví. Pro premiéru večerních představení si vybrali hru současného
autora Vlastimila Venclíka Šťastná rodina. Byl to i šťastný drama-
turgický počín. Hra je psána současným živým jazykem a autor
v ní usiluje o lepší vzájemné vztahy mezi jednotlivými členy rodiny.
Myslím, že si každý návštěvník odnesl ze hry něco pro sebe a
možná, že se našli i tací, kteří se docela upřímně zastyděli. A prá-
vě takové má divadlo být.

Žlebským se první premiéra po sedmi letech podařila. Snad
právě proto, že hrou bojovali o dobrou věc. Sami po představení
přiznávali, že se jim mnohokrát v průběhu zkoušek zdálo, že ne-
unesou tíhu úkolu a že se budou raději dál věnovat tomu, v čem
měli úspěchy, tj. představením pro děti. Nakonec vydrželi. Ukázalo
se, že herce na náročné představení mají a odvedli představení,
které by jim mnohý soubor mohl závidět. Překlenuli vhodnou simul-
tánní scénou i jistá úskalí hry, bylo tu mnoho dobrých nápadů a
hlavně nesmírná chuť poprat se s náročným úkolem. Proto také
divák sledoval představení s napětím a zaujetím. Dokázali, že do-
vedou hrát dobré divadlo. A já věřím spolu s nimi, že tenhle první
krok je pro ně nejen jistým mezníkem, ale předznamenává jejich
další práci.

Když jsme si potom na přátelské besedě povídali o devadesáti-
leté divadelní tradici, vyšlo najevo, za jakých krušných podmínek

se divadlo dělalo, ke kterým se ty dnešní nemohou přirovnávat.
A jestli je něco skutečně trápí, pak je to okolnost, že zpravidla
nemohou představení reprízovat a tím přicházejí o možnost, aby
zejména mladí členové souboru rychleji dorůstali ve zkušené. De-
sítky hodin svědomité práce jsou premiérou odsouzeny k zapo-
mnění.

Před představením byla upřímná vzpomínka na dřívější členy
souboru a někteří současní členové souboru byli za svou práci od-
měněni čestným Zlatým odznakem SČDO, který jim udělil Ústřední
výbor SČDO za dlouholetou obětavou práci. Jedna z významna-
ných Ludmila Langová má za sebou mnoho let nadšené ochot-
nické práce, ale právě ve večerní premiéře v roli babičky proká-
zala, že je jedním z hereckých (ale nejen hereckých) pilířů sou-
boru. Jaromír Langr začínal jako nápořád, po sedmnácti letech
byl z budky „vytažen“ do světla reflektorů. I zde se osvědčil a za-
krátko vyrostl v dobrého režiséra. A třetí významnaný Antonín
Kršňák, dlouholetý vedoucí souboru, který se letos zřekl funkce ve
prospěch mladšího, odvedl za svůj život tolik poctivé a obětavé
práce, že by si možná zasloužil víc než toto poděkování.

Žlebské divadlo pro dospělé vstupuje tedy znovu do života. Má
podporu místního městského kulturního střediska, jehož ředitelka
M. Jelínková patří do souboru a souboru přeje, je tu i podpora
Okresního kulturního střediska v Kutné Hoře. A tak snad snaha
o dobré divadlo neskončí jednou zdražilou premiérou.

Divadelní soubor J. K. Týl ve Žlebech se dožil devadesátky. To
pro soubory není věk, kterým by všechno mělo končit. Dobrá práce
se vždycky prosadí. Divadlo ve Žlebech bude žít dál.

BEDŘICH ČAPEK

Ochotníci pod Radhoštěm

Před 150 lety, roku 1836, sehráli vlastenci ve Frenštátě pod Radhoštěm na sýpce hostince Valentina Ježíška první české divadelní představení – Klicperovu veselohru Divotvorný klobouk a frašku E. F. Hoppa Domácí čepečka dr. Fausta. Od té doby odeznělo v životě tohoto národně uvědomělého města, které čeští obrozenci zvali „jitřenkou východu“, mnoho velkých událostí. Ale ochotnické divadlo se tu nepřestalo hrát, a hraje se dosud.

Konec října a celý listopad roku 1986 patřil ve Frenštátě pod Radhoštěm oslavám 150. výročí počátku ochotnického divadla v tomto městě. Byly to oslavy důstojné. Zajišťoval je kromě divadelního souboru DAR (divadla a recitace) MěstNV, NF, Okresní vlastivědný ústav, okresní archiv, městské muzeum, Dům kultury ROH, OKS a OV SČDO Nový Jičín. A to podle podrobně vypracovaného scénáře zasloužilého pracovníka kultury Eduarda Vojtky, režiséra, herce, organizátora, jedné z nejvýraznějších postav města, který s uměleckým poradcem souboru DAR Josefem Žáčkem se režijně podílel i na slavnostním představení Drdových Dalskabátů, hříšné vsi.

Reprezentační publikace s obsáhlou obrazovou přílohou nazvaná Historie a současnost ochotnického divadla ve Frenštátě p. R., vydaná Okresním vlastivědným muzeem v Novém Jičíně jako katalog k výstavě dokumentů o 150leté divadelní činnosti, mj. vypočítává všechny spolky a organizace, které kdy v městě ochotnickou činnost provozovaly. (Výstava byla otevřena po celý listopad ve výstavních síních městského muzea a Domu kultury ROH.) Nejčastěji se zde hrálo na zlomu století, kdy vznikaly četné spolky (např. roku 1900 odehráno 25 titulů), ale i v údobí mezi světovými válkami, kdy zde hrály i soubory politických stran KSČ, sociální demokracie a jiných. Velmi často byl čistý výnos z představení věnován na zmírnění bídy chudiny a nezaměstnaných.

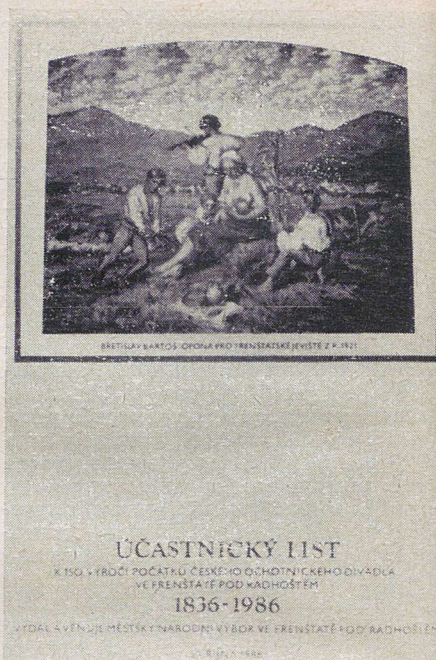
Již od poloviny 19. století uváděla se zde divadelní představení v přírodě, jak o tom svědčí např. zápis z roku 1856, který se zmiňuje o tom, že majitel pozemku „pří-

rodní arény“ neprávem zrušil tam z desek zhotovená sedadla, čímž ochotníci utrpěli značnou škodu. Nedlouho po druhé světové válce byl nad městem „na Horečkách“ vybudován krásný přírodní amfiteátr, kde se hrávala divadla (škoda, že dnes už není k těmto účelům využíván). Představení v přírodě i provedení několika oper zdejšími ochotníky demonstrovalo sílu tehdejšího ochotnického divadla. Tak např. roku 1897 Opavský týdeník chválí frenštátské ochotníky za provedení Prodané nevěsty. Neméně úspěšné bylo i uvedení opery Hubička k stému výročí narození Bedřicha Smetany roku 1924.

To byly ty „zlaté časy“, kdy být ochotníkem byla velká čest, neboť stát se jím mohla jenom osobnost. Tehdy se do souboru nepřijímal každý, kdo měl hlas, nohy a ruce, ale kdo si odsloužil své čekatelské měsíce a někdy i roky, za nichž si osvojil alespoň základy divadelního řemesla, neboť před přijetím za člena se každý musel podrobit zkouškám. A tehdy se též i za nevelké kázeňské přestupky vylučovalo. Striktně se dodržovala zásada: soubor bez kázně, mlýn bez vody. Dosvědčuje to nejen kronikářský záznam.

Ke katalogu přiložený seznam premiér za těch 150 let vykazuje 636 titulů, a to ještě nejsou všechny, protože hlavně z těch starších let nejsou záznamy o divadlech úplné a někde i chybějí. Nehledě k tomu, že do výčtu nebyly zahrnuty premiéry školních a loutkových představení, jichž by byly další stovky.

Ochotnické divadlo si v tomto městě nikdy nestěžovalo na vlažný zájem diváků. Dramaturgicky živě korespondovalo s problémy té které doby. Bylo tribunou i prapřímým tepajícím neduhů společnosti, jako např. roku 1861 fraškou na místní poměry Volby v Kocourkově, známého tehdy režiséra souboru dr. R. Kalluse. A taková představení nebyla jen výjimkami. Mikulášské besídky, silvestrovské a masopustní večery svou adresnou satirou „čistily krev“ a byly obávaným soudem své doby. Divadlo opravdu „šlo ze života do života“. Pro frenštátské ochotníky psala řada místních auto-



Účastnický list k 150. výročí.

rů, jako např. básník Josef Kalus, jeho manželka Marcela, Fr. Eliáš, Fr. Mašlaň, K. Piskoř, Fr. Horečka, M. Zbavitel.

Od roku 1956 do roku 1976 se konaly ve Frenštátě p. R. krajské festivaly amatérského divadla (18 ročníků), které byly dobrou školou i pro režiséry a herce širšího okolí. Měly bezprostřední vliv i na kvalitu inscenací místních ochotníků, kteří dodnes patří ke špičce okresu, a často jej reprezentovali na krajských soutěžích. Další významnou hereckou přípravku absolvovali frenštátští ochotníci po druhé světové válce v řadě Večerní poezie, které za přítomnosti samotných básníků Jar. Seiferta, Fr. Halase, Mir. Floriana, J. Štroblové, J. V. Svobody, Fr. Horečky a dalších pořádal soubor DAR.

Nepřehledná je řada diplomů a čestných uznání, které frenštátští ochotníci za svou činnost získali, jak se o tom zmiňoval v hlavním projevu předseda MěstNV dr. O. Šmajstrla na slavnostním večeru a další řečníci i při vernisáži výstavy, uvedené především sdrúžením Radhošť. Zástupci souboru převzali další diplomy a čestná uznání od krajských, okresních či městských orgánů. Tříčlenná delegace ÚV SČDO vedená svazovým tajemníkem dr. M. Kyškou předala zástupcům souboru DAR, který je členským souborem SČDO, čestné uznání a pět zasloužilým členům souboru A. Čížmářové, K. Pavlíkovi, J. Samkovi, V. Strašilovi a I. Šušlové Zlatý odznak SČDO.

Pořadatelé pamatovali i na nejstarší místní ochotníky, kteří se zúčastnili slavnostního večera: 92letého Karla Parmu, 82letou Marii Horskou, 82letého Aloise Orlíka a 81letou Ludmilu Kestlovou. Kromě Účastnického listu s barevnou reprodukcí Bartošovy opony frenštátského jeviště dostali i kytičku květů. Účastnický list v upomínku od MěstNV obdrželo všech více než 200 ochotníků.

BOHUMIL MATULA
FOTO ARCHIV SOUBORU



Soubor řenštátského Sokola poprvé ve městě sehrál řiráskovu Lucernu.

Jubileum v Čelákovcích

Poslední říjnový den loňského roku se sešli současní i bývalí členové divadelního souboru J. K. Tyl v Čelákovcích, aby si připomněli tentýž den před čtyřiceti pěti roky, kdy byl založen soubor. V Čelákovcích je sice záznam z roku 1866, kdy už se tu divadlo hrálo, ale skutečný soubor s vlastními stánkami tu neexistoval. Řekne se 45 let práce — lehké se to vysloví, ale kolik je za tím hodin úmorné dřiny, kolik se tu vytvořilo hodnot pro spoluobčany. A nejen pro ně, vždyť čelákovický soubor má dobrý zvuk v celém kraji i daleko za jeho hranicemi. Jeho inscenace znamenají pro amatérské divadlo Středočeského kraje značný přínos — je v nich totiž vždy snaha o pečlivý dramaturgický výběr; tím byli Čelákovčiči v některých letech zvlášť pověstní. Z jejich představení citíte velkou uměleckou odpovědnost. Není proto divu, že s nimi rádi pracovali profesionální režiséři jako například Jiří Hraše, Josef Kettner, Rudolf Vedral a jiní. Čelákovčiči nikdy neslevovali ze svých předsevzetí hrát divadlo poutivé, přinášet nové myšlenky, předkládat divákům palčivé otázky, těšit i povzbuzovat.

Mnohé jejich inscenace jsou ještě dnes v živé paměti, mnohé zdobily vrcholné přehlídky, ať už to byl Jiráskův Hronov nebo Přehlídka ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách. Jistě si

mnohý vzpomene na jejich Annu Sněginu, na Maryšu i na Dulcineu v To-boze, na Hubačův Ikarův pád — a to jsem jmenoval jen některé z mnoha inscenací. Kromě toho, že se vždy snažili o dobré divadlo, dařilo se jim i s mládeží. Přitahovali ji k divadelní práci, vštěpovali jí do srdcí lásku k divadlu a také vědomí odpovědnosti k divákovi.

Žádný divadelní soubor nejde pohodlnou cestou od úspěchu k úspěchu. Nešli jí ani Čelákovčiči. Dlouhá léta se jim dařilo držet se na čelném místě, ale vystřídal se generace a nastaly krušné chvíle. Co zbývalo? Zatnout zuby a s novým úsilím se pustit do práce, aby si soubor udržel své dobré jméno a aby se opět propracoval tam, kde stával dříve. Jak je to těžké, to vědí všichni, kdo tuhle práci dělají.

Tím vším byla také poznamenána nálada při slavnostním večeru. Byla obrazem důvěry, že soubor znovu nabývá minulých sil, že zase jde vzhůru, že už ta léta pádu minula. Mladí lidé, kteří do souboru nastupují, jsou předzvěstí, že nebude dlouho trvat a čelákovický soubor bude opět stát na předním místě mezi středočeskými soubory.

Krátký a věcný zahajovací projev ne-skrýval nic z toho, co v souboru bylo a je, nelakoval nic na růžovo. Byl ne-

sen úctou k těm, kteří se souborem začínali, a také vírou v ty, kteří v práci svých předchůdců pokračují. Několik se jich představilo v krátkém programu. Odezněly tu jak zralé herecké výkony, tak i vystoupení začínajících, někdy ještě trochu rozpačitá, ale bezesporu hodně slibující. Bylo to takové symbolické předávání štafetového kolíku jedné generace druhé.

Čelákovická veřejnost, amatérské soubory kraje i všichni, kdož mají rádi divadlo, si hluboce váží práce Čelákovických za uplynulá léta. V pozdravné adrese to vyjádřil i Středočeský krajský výbor SČDO a bylo to vyjádřeno i u dělením Zlatých odznaků J. K. Tyla oběťtávým členům čelákovického souboru: jednomu ze zakladatelů souboru Františku Markovi a pracovním členům Miroslavě Žemličkové a Václavu Urbanovi. Upřímný potlesk, který pozdravil všechny vyznamenané, byl poděkováním za jejich obětavou práci, kterou po léta souboru věnovali. Byl ale současně i příslibem a závazkem, že ti, kteří v Čelákovcích divadlo dělají, i ti, kteří přicházejí, aby divadlo dělat začali, vykonají všechno proto, aby se v Čelákovcích udržela dlouholetá tradice dobrého divadla. A to je, myslím, to nejpodstatnější, co na slavnostním večeru v Čelákovcích zaznělo.

BEDŘICH ČAPEK

Divadelní jaro a podzim v Petřvaldě

Závodní klub ROH Dolu Julius Fučík v Petřvaldě spolu s městským národním výborem bývají už tradičně každý rok pořadateli dvou přehlídek amatérských divadelních souborů. Na jare je to Petřvaldský divadelní máj a v listopadu Petřvaldský divadelní podzim. Ani v roce 1986 se této tradici nezpřonevěřili. Uskutečnil se tu XIV. petřvaldský divadelní máj, který bývá určen dětským divadelním souborům a zúčastnily se ho soubory ZK ROH Ostroj Opava, Domu kultury VZKG Vítkovice, Divadelní soubor mladých Na lopatce ZK ROH Dolu ČSM Stonava a domácí soubor ZK ROH závodů 1–4 Julia Fučíka v Petřvaldě.

Ochotnické činnosti v Petřvaldě se už dvacet let věnuje Josef Višenka. Vede jak dětský soubor, tak i soubor dospělých. Dětský soubor je jakousi zálohou souboru dospělých, který je třeba čas od času omlazovat. „V Petřvaldě na Karvinsku“ — říká Josef Višenka — „má ochotnické divadlo dlouholetou tradici. Náš soubor, který na tuto tradici navázal, existuje už dvacet let. V roce 1987 chceme toto výročí oslavit. Petřvaldský divadelní podzim byl loni už devatenáctý. Za tu dobu jsme uvedli dvacet premiér. Jedna z prvních byla Paní Piperová zasahuje. Nastudovali ji s námi ostatní profesionálové Alois Müller a Karel Vochoč.“

Od Josefa Višenky se dále dovidáme, že petřvaldským ochotníkům pomáhalo několik profesionálních režisérů. Například Jiří Stehno 14 her, Miroslav Čížek, člen DPB, tři. V poslední době spolupracuje se souborem režisér prof. Jan Havlášek z Havířova, autor hry Nepožádáš o manželku bližního svého, kterou právě pro XIX. petřvaldský divadelní podzim s ním nastudoval. Je to veselohra. „Jan Havlášek“ — říká Josef Višenka — „napsal tuto komedii ze současného venkova před desíti lety pro Severomoravské divadlo v Šumperku. Pak se objevila na festivalu v Katovicích a odtud se dostala až do NDR do divadla ve Wittenberku, dále do Schwerinu a nakonec ji uvedla i televize NDR. V Karagandě v SSSR ji hrají už dva roky. Také nám se moc líbila a hodně jsme se bavili již při zkouškách...“

XIX. petřvaldský podzim se konal loni v listopadu. Tradičně se dostalo všem souborům, které v Petřvaldě hostovaly, slavnostního uvítání na městském národním výboru od předsedy ing. Oldřicha Polanského. Poděkoval ochotníkům za jejich obětavou práci při výchově socialistického člověka. Zdůraznil, že ochotnické divadlo v Petřvaldě plní významné společenské poslání v rámci jednotného plánu zájmové, kulturní a umělecké činnosti. „Tuto tradici hornického města“ — řekl mj. — „budeme i v budoucnu rozvíjet a upevňovat.“ (Dříve bývalo na Karvinsku kolem dvaceti ochotnických divadel. Dnes jejich slávu šíří jen dva hornické soubory z Petřvaldu a Orlové. A oba soubory jsou z Dolu Julius Fučík. Občas se k nim připojí Divadlo na lopatce ze Stonavy. Ostatní soubory se zatím nepodařilo probudit k životu.)

Festival zahájil Divadelní soubor Kahanec ZK ROH Dolu J. Fučík z Orlové-Poruby. Uvedl hru Vlastimila Venclíka Šťastná rodina, kde si zahrál i bývalý horník, dnes už sedmdesátiletý důchodce Václav Valenta, který po roce 1945 na tehdejší šachtě Žofince (dnes Důl J. Fučík 5) dával dohromady ochotníky. Dnes vede soubor Miloslav Hellemann, který je zároveň režisérem a scenáristou. „Je málo her ze současného života“ — posteskl si — „těžko se vybírá. Šťastná rodina je jedna z těch, jaké bychom si přáli hrát. Jsme rádi, že soubor můžeme doplňovat mladými lidmi, kteří začínali v dětském souboru při našem závodním klubu a nyní již hrají s námi. Jako například Kamila Lapisová, která s námi hraje letos poprvé.“ A co ona na to? „Ráda hraji divadlo. A i když leckdy nevím co dřív, na zkoušky si vždycky najdu čas.“

Na XIX. petřvaldském divadelním podzimu vystoupily čtyři soubory. Kromě dvou z Dolu Julius Fučík to byly Divadelní soubor ZK ROH Kotouč Štamberk s hrou Bohumila Matule Veronika a soubor Divadelního klubu Domu kultury ROH VŘSR v Trinci s Revizorem N. V. Gogola. Sál Domu kultury ROH závodů 1–4 Dolu Julius Fučík, který má 200 míst, byl na všech představeních obsazen do posledního místa.

VÁCLAV PASTOR

O jednom výročí

Bývá v našich krajích zvykem, že při kulatých číslovkách všelikých výročí se mohutně slaví. Někdy se slaví, i když není zrovna mnoho důvodů. A tak bych se rád zamyslel nad tím, zda jsme měli poctivě důvody k oslavám i my, členové Divadla závodního výboru ROH Plemennářského podniku Veselí nad Lužnicí, střediska Želeč u Tábora. Přesně v polovině listopadu loňského roku se po pěti letech sešli želečtí ochotníci a jejich hosté při příležitosti 75. výročí od doby, kdy se v Želči začalo organizovaně hrát ochotnické divadlo. Tři čtvrtiny století není v porovnání s jinými soubory dlouhá tradice, ale je to bezesporu výročí, při němž stojí za to ohlédnout se, podívat se na chyby i klady a poučit se.

Podíváte-li se s věže zříceniny hradu Choustník západním směrem, pak na nejvyšším místě horizontu rozeznáte stavby zemědělského charakteru: vlevo novou výstavbu plemenářů a upravo budovu starého špejcharu, charakteristickou pro Želeč. V údolí mezi těmito stavbami se nacházejí domovy našich šesti set a několika obyvatel. Bude-li čtenář chtít navštívit náš kulturní dům, kino, kavárnu, dobře nakoupit či příjemně se vykoupat, ať zamíří do trojúhelníku vytvořeného Táborem, Soběslaví a Bechyní. Želeč může jen těžko minout.

I dnes je Želeč převážně zemědělská. Provozovny tu mají ještě OSP a Madeta. Želeč jako obec je správním střediskem pro dalších osm vesniček a samot. A právě obyvatelé těchto míst s dalšími návštěvníky z okolí jsou našimi diváky, prvními kritiky a posuzovateli toho, co jsme v nelepším věře na jevišti vytvořili. Jsou to naši diváci, nejdou na herce z televize, ze seriálu. Jdou na Frantu, Pepíka či Mařenku. Chťej, aby se dveře a okna otvírala a zavírala, chťej po splnění povinností iluzi a oddech v slastném snění. Právě proto nejsou tak přísní a osobně zaujatí. Dovedou odpouštět různá ta „okna“, brepty a vše to, o čem se tak krásně „drbe“ v divadelním zákulisí. Neodpustí však přetvářku nebo přehléžení.

Podíváme-li se zpět na celé pětadesátileté období, pak tomu jinak nebylo a věříme, že ani nebude. V každém představení na želečském jevišti bylo blízko k lidem. K jejich životním tužbám a problémům. Naším předchůdcům můžeme jen závidět přeplněný „dům“ několikrát po sobě. Autobusy svážely diváky, kteří se do naší „kapličky“ doslova cpali. Svědectvím je vzpomínka bývalé herečky Marie Řezníčkové: „Mnozí návštěvníci mohli mluvit o štěstí, když se jim podařilo získat vstupenku k stání. Bylo to pro ně hrozné utrpení v té mačkanici stát celou dobu, ale jiné pomoci nebylo. Hlava na hlavě byla až ke dveřím do lokálu a ty byly zataraseny stoly a na nich opět mačkanice. Takový byl nápor. Ale bylo věru na co se dívat.“

Ba věru bylo. O tom přináší svědectví mnoho novinových výstřižků, plakáty, fotografie a dopisy. Významným dokumentem je i film z produkce zpravodajského filmu, který zachycuje hru Domov

náš od Jana Morávky s Mistrem Jaroslavem Hurtem v hlavní roli. Mistr Hurt byl stálým hostem želečských ochotníků. Sahrál s nimi šedesát představení a radou i příkladem pomohl k velmi dobré úrovni želečského divadla. Dalšími hosty našich ochotníků byli v Borově Zuzaně Vojtíkové Marie Glázrová a Zdeněk Štěpánek v hlavních rolích, v Stroupežnického Naších furiátech se představil vedle Mistra Hurta i jeho kolega z Národního divadla Mistr Karel Kolár. Všichni se v dopisech zaslaných režisérovi představení vyjádřili velmi pochvalně o práci místních ochotníků. Lásku k divadlu a své budoucí povolání si na želečských prknech osvojil a vybral Josef Langmiller, zdejší rodák, nyní člen Divadla E. F. Buriana v Praze.

Snad mi čtenáři odpustí, když přehled historie ukončím konstatováním, že dramaturgie želečského divadla se snažila vždy být hodnotná a tak vedle Longena, Šamberka, Štolby jsou ve sborníku k výročí divadla i jména Shakespeare, Čapek, Stroupežnický, Tyl, Jirásek, Maeterlinck, bratři Mrštíkové, dokonce i autorská hra Smír od Františka Plachého, který ji napsal za okupace. Tato těžká doba byla nejobtížnější na tvorbu. Svoji činností tak místní ochotníci přispívali k udržení národního sebevědomí a vyjadřovali svůj odpor k okupaci. Cituji vzpomínku F. Plachého na roli Mikuláše Dačického z Heslova ze Stroupežnického aktovky. Po domluvě s režisérem pronesl přípitek:

„Nuže na zdraví všech, kdož dobře smýšlejí s touto zemí českou a kdo ve vítězství pravdy a práva věří. Bouřlivý aplaus na otevřeně scéně byl odezvou tohoto svolání, jemuž želečské obecníctvo v té době natolik rozumělo, že četník sedící v prvé řadě s cenzurovaným výtiskem hry a až dosud bedlivě sledující text — zavřel knížku a schoval ji do kapsy.“

Střídala se léta planá s léty úrodnými i přeúrodnými. Střídali se lidé hrající i funkcionáři. Se změnami života se měnila i situace divadelního souboru. O tom všem se může zájemce dočíst ve sborníku vydaném k loňskému výročí, vlastně výročí. Neboť ne jenom sedmdesát pět bylo číslo k hodnocení, ale i patnáct, číslo označující délku trvání posledního divadelního souboru, Divadla ZV ROH Plemennářského podniku SZV Želeč.

Divadlo s velkým d (myšleno jako vlastní jméno) vzniklo přejmenováním z Dramatického kroužku téhož ZV ROH. Kroužek byl původně estrádní skupina, která s hudební skupinou Pluto 70 pořádala od roku 1971 Kavárnská posezení. Byla to různorodá pásma bohatě divácky navštěvovaná a dodnes vzpomínaná. Po úspěchu Kroužku se zrodila myšlenka na „velké“ divadlo. A tak nastal blázinec i Blázinec. Zkoušel se čtyři roky. Několikrát se končilo a znovu začínalo až tu byla v březnu 1977 premiéra. V Želči opět po devíti letech domácí divadlo! Sál nabit lidmi, úžasná atmosféra, nádherná tréma a konec s bouřlivým potleskem. A tak po Šamberkově Blázinci v 1. poschodí hned dál.

V prosinci jsme se už nádherně báli při Ridleyově Pálnočním vlaku. Zvuková složka byla tak perfektní, že mnoho lidí věřilo, že za scénou jsou opravdu koleje a jezdí tam vlak. Ale to byla pravda jen ve Volyni, kde se hraje vedle nádraží. Tam jsme se poprvé sešli s institucí, která nás provází až dosud. Bylo to na krajské přehlídce vesnických a zemědělských divadelních souborů a ta instituce se jmenovala porota. Bylo to také naše první setkání s profesionály jako hodnotiteli. A bylo moc užitečné. Vysvětlili nám mnohé, o čem jsme neměli tušení. Tak vznikla souborová „divadelní škola“, ve které se nás různí „profici“ snažili povznést nad úroveň pouhého nadšení a elánu. Byl to krásný víkend. Úspěch se dostavil okamžitě. Třetí inscenace a postup na národní přehlídku do Vysokého nad Jizerou. Ale staré přísloví říká: Nekřič hop, dokud nepřeskočíš a tak jsme jásali poněkud předčasně. Po představení jsme dostali dost do nosu, nemyslim, že neprávem. Zkrátka a dobře, Knitlové Sekyra na studánky přerubala i tu naši souborovou. Někdo odešel ze souboru, ostatní se vydali za lepším divadlem.

Ne vždy se to podařilo a i v budoucnu se asi ne vždy podaří. Ale nechceme se vymlouvat na objektivní potíže. Děláme zájmovou činnost a tak musíme dělat dle možností a podmínek. Díky zřizovateli máme hmotné i finanční zajištění záviděníhodné. Díky pochopení MNV máme solidní kulturní stánek s výhledem na jeho neustálé vylepšování. A tak zbývá jen hrát.

K výchově diváka pořádáme každoročně Želečský divadelní podzim, který je přehlídkou úspěšných představení v kraji i okolí. Za dobrou činnost v rámci Svazu českých divadelních ochotníků jsme byli dvakrát pořadatelem národní přehlídky jednoaktových her. Máme vlastní dětskou přípravku, Divadlo má vlastní nástěnné noviny, které jsou nejaktuálnější v obci. Dnešní dvacetiletý soubor se snaží pokračovat v tradici dobrého interpretace divadla pro vesnici.

Nechťl jsem nostalgicky vzpomínat ani psát statistický výkaz. Moji snahou bylo osvětlit činnost ryze vesnického souboru, který čelí konkurenci čtyř kanálů televize, kde každý člen je v několika organizacích a při průměrném věku pouhých třicet let se sem tam někdo rozhodne žít ve dvou, pak jsou tři a tím pádem je po divadle. Své zamyšlení ukončím slovy Antonína Bašty z již zmíněného sborníku: „Dovedou se nádherně hádat o věci divadla a nakonec dovedou překrásně slavit, i když není co! Je ještě celá řada vlastností, které Želečské zdobí a pro které už dávno vstoupili do povědomí jihočeské ochotnické veřejnosti. Jednou z těch vlastností je zcela určitě vzdaná ochotnická skromnost. Myslím, že dovedou střízlivě odhadnout své možnosti. To však neznamená, že by byli zakřiknutí a čekali, až si jich někdo všimne a někde je vyšle. To oni se snaží, dá se říci, že se přímo derou. Činí tak ovšem objektivně a s přesvědčením, že cesta na Olymp vede především přes jeviště a tam se musí hrát a umět, protože tam se divají diváci a nic neodpustí.“

PROKOP MAREŠ

Práce, která přináší ovoce

Loňská přehlídka divadelních souborů okresu Praha-východ nebyla co do kvantity ta nejsilnější ale všechno si vynahradila kvalitou provedených představení. Objevila se u Euripidova Medeia v provedení říčanského souboru Tyl. Pak dvě zajímavá představení souboru Větrník z Brandýsa n. L. a Staré Boleslavi, zejména však milé překvapení letošní přehlídky premiéra hry Václava Šuplaty Horror v provedení brandýsského Divadelního Studia Tyl. Vzniklo z mladých divadelníků, členů souboru Větrník, kteří se osamostatnili a začali hrát sami večerní představení. Poprvé se veřejnosti představili předloni hrou R. Poláka Mravenčení a prokázali, že to s divadlem myslí zcela vážně.

Když jsem prvně četl text Šuplatovy hry, zdálo se mi obtížné postavit hru na jeviště tak, aby měl divák ucelený divácký dobrý dojem. Zvláště obtížné se mi to zdálo při pomýšlení, že tuto hru bude hrát mladý soubor. Hra je totiž o velmi závažném problému, jak moc mění člověka. Nadto je tenhle problém traktován ve formě komediálního, tedy úkol jistě nemalý. Zřejmě tohle všechno si uvědomil vedoucí souboru a režisér představení František Tomášek, který za pomoci zkušené dramaturgyně Vlasty Krautmanové hru upravil tak, že výsledkem bylo živé, vpravdě divácké představení, aniž by z něho vyvanulo samotné poslání hry. Divák jejich inscenaci přijal, i když se hrálo bez přestávky. Herecké výkony mladých

představitelů byly v mnoha případech víc než slibné.

Když jsem srovnával jejich loňskou inscenaci s letošní, pak bych napsal asi toto: tehdy se snažili mladí herci o herecký výraz, poctivě tlumočení autorovy myšlenky a snažili se o to se zdarem. V letošní premiéře už to byly herecké výkony a nutno přiznat, že tvorba postav v Horroru byla mnohem těžší, než v jejich první inscenaci.

Divák sotva zapomene na výborného šaška Felese (Monika Štechová), který je jakýmsi nositelem děje, tak jako zůstane v živé paměti královna Veronika Tomášková, rádce Tomáše Pavelky. Bylo by nespravedlivé nejmenovat M. Myšičku, O. Sochora, L. Horáka, I. Miškovskou, a neocenit výrazný výkon Barbory Tschornové, která se představila jako sličný princ, který je vlastně princeznou. I ty nejmenší role byly vypracovány do detailu; chtěl bych to dokumentovat na roli Mátohy, kterou hrála Milada Šrámková. Neřekla ani slovo, jen nás tak trochu strašila, ale detailně byl vypracován každý její vstup, perfektně se této role-nerole dokázala zmocnit.

Všichni, kdo viděli představení, mi dají zapravdu, že o jeho zdar se starali všichni ze všech sil a nikdo nestál mimo, nikdo se, jak se říká, nevezl s sebou. A neplatí to jen o hercích a režiséru představení, ale též o autoru hudby Josefu Klazarovi, platí to o všech, o celém technickém štábu představení.

V rámci přehlídky jsem ještě viděl dvě představení. Obě inscenace souboru Větrník: hru pro nejmenší dr. J. Malíka Míček Flíček, a pro větší děti Planetu Satro z pera autora J. Sypala. Míček Flíček již v souboru dožívá, Planeta Satro je zatím poslední premiérou. Představení, zvláště pak druhé, jsou zpracována svědomitě, odvádí se tu kus záslužné práce pro dětského diváka. U Planety Satro bylo dobře, že režisérka M. Tomášková hru podstatně zkrátila a tím představení dostalo větší spád, jeví se tu kus záslužné práce pro dětského diváka. U Planety Satro bylo dobře, že režisérka M. Tomášková hru podstatně zkrátila a tím představení dostalo větší spád, jeví se tu kus záslužné práce pro dětského diváka. U Planety Satro bylo dobře, že režisérka M. Tomášková hru podstatně zkrátila a tím představení dostalo větší spád, jeví se tu kus záslužné práce pro dětského diváka. Musíte obdivovat jejich poměrnou jevištní jistotu, čistotu jazyka, dokonalý pohyb na scéně a hlavně jejich obrovskou kázeň a zaujetí pro práci.

Chci se však zmínit o dvou herečkách, které toto představení absolvovaly jako členky souboru Větrník, a už současně jako členky vyspělejšího DiSTu. Jsou to Milada Šrámková a Dagmar Byčánková. Vytvořily hlavní dvojici a byly to výkony par excelant. Právě na těchto herečkách se ukázalo, jak se s mládeží v Brandýse pracuje. Od nejútlejšího mládí jsou zájemci vedeni k vědomí, že divadlo není jen zábava, ale kus poctivé kulturní práce. Od mládí je jim vštěpována láska k rodnému jazyku, k národní kultuře. A když vyzrají, posunují se o stupínek výš, k těm zdatnějším. Odtud vede cesta každého kluka a každé dívky z Větrníku k práci v souboru těch nejzkušenějších.

Nemají to ti, kteří ochotnické divadlo v Brandýse organizují, lehké. Nicméně dělají to proto, že je to baví. Ale jak jinak se může dělat práce v zájmové umělecké činnosti. Vždyť z povinnosti samé se ještě nic pořádného nezrodilo. To velké se rodí z nadšení, vědění a umění. Když jsem po přehlídce o tomhle uvažoval, napadlo mne, jak dlouho bude trvat, než se stane Brandýs hlavním divadelním městem okresu Praha-východ? Jak dlouho bude trvat, než se stane divadelním centrem Středočeského kraje. A hlavně, jak brzy se sem přijdou některé soubory učit? Na snímcích záběry z premiéry hry Václava Šuplaty Horror v nastudování brandýsského Divadelního Studia Tyl.

BEDŘICH ČAPEK



Nadílka z Mladé fronty

Pražská Viola věnovala 124. večer z nové tvorby bohaté básnické žatvě nakladatelství Mladá fronta v roce 1986 pod názvem Rodné číslo Homéra, jak zní titul výboru z díla Karla Šyše, který autorsky večer uzavíral. Večer, který režijně i scénaristicky připravil dr. Vladimír Justl, přinesl v přednesu Evy Kulichové, Daniely Vackové, Václava Mareše a Viktora Preisse reprezentativní ukázky z nových sbírek, z nichž budou moci vybírat i recitátoři v oblasti zájmové umělecké činnosti.

Recitátorky potěší, že se rozšířil počet dobrých básníků, že k osobitosti Zdeny Bratršovské, znovu dokumentované robustní metaforikou sbírky Chůdy po předcích, přibyla nadějná Naděžda Slunská, o jejímž debutu Obrace se po zásluze mezi milovníky poezie mluví, i Sylva Fischerová se zajímavou imaginací, kterou ve Chvění závodních koní ukazuje např. báseň Autoportrét.

Jiří Kamen po ohlasu první sbírky Výtah do nebe z r. 1983 pokračuje dobře v naznačeném vývoji Štěstím pod míru, právě tak jako Lubomír Brožek v Sezóně plesů. Se zájmem očekávaný Interfejeton Miroslava Holuba nezklamal očekávání a Šysův vklad Rodným číslem Homéra vychází nejen z jeho dosavadních osmi vydaných sbírek, ale i z nepublikované prvotiny. Tato kniha zahajuje řadu výborů z díla básníků současné střední generace, následovat bude Řekni dům a otevři z poezie zasl. umělce Michala Černíka.

Potěšitelné jsou i další tituly, které nakladatelství ohlašuje na rok 1987. Patří mezi ně Papírové růže Jiřího Žáčka, To je věc Aloise Volkmana, Netopýr v podkroví Zdeny Bratršovské, Být při tom Vojtěcha Kondrůta, Jak chtějí být milovány ženy Dagmar Sedlické, Ozvy Ivana Kruiše, Mosty a náměstí Petra Skarlanta a Pidluke-padluke Ivana Pivce.

(Ku)

● ZKUŠENOSTI S POHÁRKEM

Psát do Amatérské scény o poslání sou-
těže monologů a dialogů O pohárek SČDO
se mi před několika dny zdálo nošením
dříví do lesa, ale sám jsem se přesvědčil,
že nejsou ještě všude divadelní soubory,
které by o této soutěži věděly všechno.

Soutěž získala za těch několik let (u nás
na okrese se už konal oficiálně 6. ročník,
když nepočítám roky, kdy jsme se o orga-
nizování téhle soutěže pokoušeli) svoji po-
pularitu a je proto potřebné, abychom ji
věnovali stále větší publicitě. A proč asi
získává na popularitě u amatérských sou-
borů? Zřejmě proto, a to především, že si
tady může jedinec nebo dvojice vyzkoušet
v praxi to, na co by si ve svém souboru
nemohli vůbec troufnout. Vždyť kolik je
amatérských souborů, které by byly herecky
natolik silné, aby se dalo mluvit o špičkové
úrovni? Nesetkáváme se s nimi často ani
na Jirákových Hronovech. Herecká práce
vedle režižní nejčastěji pokulhává. A tady
je v Pohárku možnost nejen pro uplatnění
individualit, ale i možnost pro ty, kteří te-
prve na jevišti a v jevištním projevu potře-
bují získat praktické zkušenosti a jistotu.

V čísle 17/1986 Kulturního rozvoje jsem
se zabýval problematikou dramaturgie ať
již profesionální nebo amatérského di-
vadla. Tím obrovským procesem hledání a
„přehrabování se“ v produkci Dilia, která
může vydat divadelní text až po jeho prv-
ním uvedení profesionálním divadlem. Ře-
ditel agentury se mi sice snažil vysvětlit
všechny povinnosti a postupy, které musí
tato instituce plnit, a co všechno je jejím
posláním. Mohu nad tím pouze pokývat
hlavou, ale musím si přesto myslet, že je to
zatěžklý aparátne administrativní postup,
který zákonitě brzdi práci dramaturgů
a výrazně zlepení dramaturgických plánů.
Samozřejmě že mne jeho odpověď nemoh-
la uspokojit a vím sám, že nejen Dilia, ale
i další nakladatelství (i když ne právě ve
velké míře) se zabývají vydáváním drama-
tické literatury. Ano, hlavně klasické a vět-
šinou velice známé. Ale nám přece jde o
objevnost!!!

A tady je právě Pohárek obrovskou příle-
žitostí. Ukažte mi amatérský soubor, které-
mu by Dilia povolila provozování některého
z devizově vázaných děl. To se stává zřídka
a musíte k tomu mít celou složku různých
formulářů a doporučení odborů kultury a
kulturních středisek, že tenhle boj o kvali-
tní dramaturgii v souboru raději vzdáte.
Bohužel je v této oblasti mnoho zajímavých
a prokazatelně kvalitních a umělecky sil-
ných divadelních textů. Pohárek v tomto
směru nemá omezení. Svůj monolog nebo
dialog si mohou divadelníci vybrat i z de-
vizově vázané hry.

Ústřední výbor SČDO vydal nový statut
Pohárku. U nás na okrese, a máme na to
podle nového statutu právo, otevíráme sou-
těž pro všechny zájemce. Neomezujeme ji
pouze na členy SČDO, ale chápeme ji ja-
ko náborovou akci a také jako významnou
akci sebevzdělávání divadelníků. A ještě
jedno pozitivum z Chomutova. Na mnoha
místech leží pořádání této soutěže pouze
na bedrech SČDO. U nás tomu tak není.
Na našem okrese, kde se soutěž koná jako
meziokresní pro okresy Chomutov, Most a
Louny, se do organizace soutěže vedle OV
SČDO velkou měrou zapojilo Okresní kul-
turní středisko v Chomutově a Závodní klub

ROH železničářů, nositel Ceny A. Zápotoc-
kého, v Chomutově. Již několik ročníků,
které tito tři spolupracovníci připravili, bylo
úspěšných.

Počátkem února letošního roku proběhl
6. ročník soutěže monologů a dialogů
O pohárek SČDO pro okresy Most, Louny
a Chomutov jako Memorál Josefa Vykrů-
tila, od jehož smrti uplynul právě rok. Tento
obětavý a nadšený divadelník, který byl ne-
jen organizátorem Pohárku, ale nechyběl
na žádné divadelní akci na okrese i v kra-
ji, o Jirákových Hronovech nemluvě, opu-
stil řady divadelníků takřka v předvečer mi-
nulého ročníku Pohárku. Osvědčilo se nám
pořádání této akce v historickém areálu
okresního kulturního střediska v Chomuto-
vě. Bývalé jezuitské gymnázium každým ro-
kem svojí rekonstrukcí a postupem resta-
vátorských prací získává na kráse a tak je
zde pro umění, i když amatérské, to nej-
hezčí zázemí z celého okresního města.

Začít by se mělo všude. A kde nejsou
zkušenosti, tam je rádi předáme. Zapojení
do soutěže by mělo být samozřejmou povin-
ností všech souborů, které nosí titul „člen-
ský soubor Svazu českých divadelních ochot-
níků“.

JOSEF GRIML

● JSEM OCHOTNÍK A KDO JE VÍC?

Někteří mladí divadelníci se zlobí. Slovo
ochotník je doslova uráží. Nejsme ochotní-
ci, říkají. Jsme amatéři. Tedy diletanté?, ze-
ptám se. Jsou ještě uraženější. Vezmu na
pomoc anglický slovník pro školu, rodinu
a dům. A čtu: Amateur = diletant. Bývají
zaraženi. Ale přiznám se, že je to ode mne
podraz. Stačí zalistovat ve stejném slovní-
ku a čtu: Diletant = milovník. A francouz-
ský slovníček stejné edice na to jde rov-
nou. Amateur = milovník. Takže amatéři
jsou milovníci.

Ale cožpak ochotník není totéž? Protože
něco miluje, tak to z ochoty dělá. A dělat
něco z ochoty, to zaslouží uznání, protože
v dnešní době – bohužel – se právě z ochoty
dělá stále méně a otázka: Co za to? je
životním krédem starých mladých, bez roz-
dílu. Takže před každým, kdo své zálibě
přináší oběti, rád smeknu klobouk.

Samozřejmě, že se pro amatéry (rozuměj
ochotníky) dnes hodně dělá. V zájmové
umělecké činnosti si dala společnost za
úkol pomáhat, připravovat pro tyto lidi
podmínky. Přesto znám mnoho ochotníků
(amatérů), kteří ochotně sáhnou do vlastní
kapsy, aby si zakoupili prostředky na vý-
pravu, na líčidla, na literaturu, protože
chtějí být poučenější. Nehledě na benzin,
proježděný v zájmu svého divadelnického
koníčka a už vůbec ne na vlastní čas, který
je z toho všeho nejdražší. Protože otázka,
proč není ochotníků více, nachází stále čas-
těji shodnou odpověď: Nemám čas. Když
si člověče spočítám ty hodiny a promítnu si
to, kolik bych za tu dobu vyřezával na fušce
(na brigádě, za projekt, národním vý-
borem povolenou vedlejší činnost atd.) do-
jdu k závěru, že si to prostě nemohu do-
volit.

Vidíte? Nemůže si dovolit z důvodů
hmotných (čti chamtivých) pěstovat něja-
kou zálibu. A přitom právě ze záliby se
skládají příjemné stránky života. A jen ti
nešťastnější mohou své záliby provozovat
jako své povolání. Jsou to zase především

umělci. I když ze záliby může být zahrádkář
zahradníkem, drobný chovatel chovatelem
z povolání, kutil řemeslníkem. Pak záliba a
profese splývají, což je ideální případ.

Jenže můžeme mít statisíce herců ze zá-
liby, výtvarníků amatérů, muzikantů, kou-
zelníků a manipulátorů, hráčů kopané ne-
bo tenisu, ale jen desítky, stovky lidí (na-
nejvýš pár tisícovek) se těmito svými záli-
bami mohou živit, protože vysoko překročili
normu obecnosti. V míře vzdělání, talentu,
poučenosti, důlny a dalších atributů.

„Mám rád ochotníky. Říkám jim „herci
z libosti“ – tím krásným tylovským slovem.
A vážím si každého, kdo dokáže své zálibě
věnovat volný čas a dává mu kus sebe, aby
ze své záliby čerpal sílu pro svůj ostatní
život,“ řekl mi kdysi národní umělec Martin
Růžek.

Je potěšitelné, že právě divadlo dělá
z libosti stále více lidí. A hlavně mladých
lidí. Že hledají své vlastní cesty, výraz jiný,
než je na profesionální scéně. Protože diva-
dlo samo má mnoho tváří, podob, forem.
Jde o to, aby každý našel tu pravou, která
mu nejvíce vyhovuje. Když ji divadelníci
z ochoty, libosti, záliby, prostě milovníci či
amatéři najdou, je jejich činnost stejně
užitečná, jako práce na dobrém jevišti pro-
fesionálním. Najdou si své diváky a vědí,
co jim chtějí říct, naladí se na společnou
vlnu a oběma je dobře.

Což většina těch, kteří tuto činnost rádi
a se zápalem dělají, chápe. Tak proto ta-
hle malá jazyková úvaha. Aby bylo jasné,
že slovo ochotník neponižuje. Ba právě na-
opak. (hs)

● Z ČINNOSTI SAL SČDO

Na počátku roku 1987 vyhlásila Skupina
amatérských loutkářů SČDO pátou přehlíd-
ku individuálních výstupů s loutkou a ma-
lých loutkářských forem na počest 40. vý-
ročí Vítězného února a 70. výročí vzniku
Československé republiky. Spolupředate-
lem přehlídky je nebyvale početná řada
dalších institucí; všechna krajská kulturní
střediska (vyjma KKS v Brně), Český výbor
Odborového svazu pracovníků umění, kul-
turní a společenských organizací a další.
Patronát akci poskytlo čs. středisko mezi-
národních loutkářských organizací UNIMA.

Posláním přehlídky je především pomáhat
šíření zájmu o agitační a malé formy práce
s loutkou v amatérských souborech, přípra-
vovat loutkáře na pohotovost vystoupení při
nejrůznějších příležitostech a působit na
zvýšení úrovně tvořivé práce při přípravě
amatérských inscenací.

Zájemci o účast na přehlídce se mohou
přihlásit do jedné ze čtyř soutěžních ka-
tegorií: výstupy jednotlivců s komplexním
loutkohoreckým projevem, pantomimické
výstupy jednotlivců, výstupy učitelé mateř-
ských škol a výstupy dvou a tříčlenných
skupin. Podle počtu přihlášených budou
uspořádána krajská, popřípadě oblastní
kola v období od ledna do dubna 1988,
z nichž nejlepší výstupy postoupí přes užší
výběr do finále, které proběhne s největší
pravděpodobností v rámci pořadu 37. lout-
kářské Chrudimi v roce 1988.

Závaznou přihlášku k účasti na přehlídce
je třeba zaslat nejpozději do 31. pro-
since 1987 na adresu: Skupina amatérských
loutkářů SČDO, 101 00 Praha 10, Krámská
21. Na stejnou adresu je možné si napsat
i o přesné znění pravidel přehlídky. (psl)

Od amatérismu k profesionalitě

Hle, Kristýnka odhrnula plachtu a vešla do sálu ve svých nejpěknějších šatech, ne komediantských, ale hedvábných, jak je nosila o Božích hodech do kostela. Malého Karlíčka pěkně v peřince zavinutého v náručí a z jejích slov vanula taková podmanivá bolest, prosba i smutek, že tomu neodolalo žádné srdce ženské. Už název deklamovanky „Česko ženám“ chytíl sousedky. Čekaly něco veselého, vtipného, jak ještě loni a předtím slyšely od Kristýnky, ale přepočítaly se. „Ženy české, matky české! Slib si dejme a v něm stůjme: pro blaho své drahé vlasti všechny síly obětujeme,“ začíná Kristýnka vřele, ale čím dál tím více citu vkládá do svých slov. „Muž, ach, ten má meč svůj ostrý, rámě, sílu — muž má všechno; ale outlá slabá žena jen své srdce a své — děcko.“

Zde Kristýnka pozdvihla na loktech své dítě, zahleděla se mu do tvářičky, blaženě se usmála a takovým andělsky čistým a šťastným hlasem řekla prostě: „Dítě! Toto jméno sladké, ženě nebem daný dar! Matky! Nejdražší, co máme, dejme vlasti v její zdar!“ —

Ideální obrázek jednoho z čísel bohaté produkce, následující po loutkovém představení v Klenčí (jak ho vykreslil J. Š. Baar v Paní Komisarce), ideálně, ale charakteristicky zachycuje obraz přednášedského vystoupení ve čtyřicátých letech minulého století. Věrně odráží vědomé působení prvních profesionálů divadla, jak je vyjádřil před píseckým panem krajským Matěj Kopecký: „Pan Thám, Dobrovský, já — my všichni jedna ruka...“ Začalo to a dlouho i pokračovalo ovšem amatérismem. Kopecký na divadlo předsedal r. 1811 z hodinářského mistra, Kaška z krejčovského řemesla, Mošna o půl století po Kopeckém z mosaznického tovaryše. A dru-

há, vedle řemeslnické, byla linie inteligentská, která k divadlu přivedla Tháma, Tyla, Pavla Švandu ze Semčic. Roku 1811 se stal Kopecký principálem, roku 1812 se v pražském Klementinu začaly konat v neděli odpoledne recitační akademie z iniciativy studentů a mladé inteligence. Propagovala se tu česká literatura na pódiu a manifestovalo národní uvědomění v hledišti.

Nejčastěji se ovšem přednes objevoval jako součást a doprovod jiných akcí: vzpomeňme na recitovaný Máchův prolog před divadelním představením nebo na verše v programech společenských večerů a merend — anebo na Frýbortovo vystoupení o majáles v Nedošinském háji (jak to vypráví Jirásek v příběhu o vítězství filozofů v Litomyšli nad biskupským zákazem). Stalo se to ostatně v charakteristickou chvíli nadějí: měsíce na to se v Paříži odehrála „první velká bitva mezi proletariátem a buržoazií“ (Engels) a v Praze Windischgrätz rozstřílel Slovanský sjezd a studentské barikády. Pařížští dělníci pochopili, že s měšťáky se napříště nesmějí paktovat, pražští vlastenci ztratili iluze o ochranné peruti rakouské orlice.

Obtíž divadla a s ním ovšem přednesu („deklamace“, jak se říkalo), byla především v tom, že nemělo základnu mluvené mateřštiny ve společenském životě, že nebyla denní konverzační čeština. I významné osobnosti vlastenecké společnosti se v nouzi o dobré vyjádření uchýlovaly — k němčině. Neruda (připomíná A. Stich) předepisoval jako recept národního života — salón, protože „v salónu je především potřeba hovoru“. A dokonce: „domácí salón... vychovává národ“. Vývoj nešel tak rychle kupředu, jak by si byl Neruda přál, a místo salónu tu postupně působil spíše vzor publicistiky Havlíčkovy a skutečně konverzační fejetonistika Nerudova.

Ale české dítě mělo u mnoha příležitostí recitovat — a nevědělo jak! Tu mu přišel na pomoc „Krasořečník“, dílo suppl. pana profesora J. V. Rozuma, kde se úvodem 126 deklamovánek dozvědělo, že se „u př. přednáší: Lásky, přízeň, radost, něžnost, jarost a naděje — tichým, jasným, líbezným a lehounce plynoucím hlasem. Síla, srdnatost, samocit mluví s důrazem, důstojně a pevně. Zemlenost mluví pomalu, vždy slaběji a slaběji.“ Tyto rady pro krasořečníka čili deklamátora se velmi podobaly modelovým obrazům hereckého gesta pro určité role a situace, jak se tradovaly v učebnicích herectví.

Že „zlatá kaplička nad Vltavou“ disponovala vynikající hereckou „slavnou gardou“, to byla práce Nerudova. Mohl k jubileu třiceti let na jevišti napsat o Františku Kolárovi, že dokázal „hrát po třicet let Tartuffy, Ruperty... a jiné podobné, co do mravní stránky celým lidstvem odsuzované postavy, hrát je mistrně, znamenitě...“. Byla to však značným dílem zásluha soustavného, pečlivého denního vedení herců v kritikách Nerudových. On převedl české divadlo od amatérismu k profesionalitě a to po-

„Strašné pomyslení! Jaká hrůza prochvívá teď mými údy!“ děsí se Medeia v Euripidově tragédii podle herecké metodiky z počátku 19. stol.: velké až přeexponované gesto ovládá podle závazné konvence obraz postavy.



činaje slovem — základem sdělení na jevišti. Vedl je ke kultuře a výraznosti v technické výbavě, k životnosti a pravdivosti v realizaci.

A přece po Nerudovi, po dalších generacích herců i přednášedů se v r. 1963 objevila učebnice pro učitelství na ZDŠ s návody jak recitovati... které nápadně připomínají dávného „Krasořečníka“! „Přednes básně (Na počest jara Vítězslava Nezvala) bude neokázalý, prostý, optimisticky laděný, v souladu s jednoduchým obsahem a přehlednou formou. První tři strofy... budeme recitovat s radostným, až rozmarným zabarvením v hlase, v dynamice a intonaci nebudou velké výkyvy, tempo bude mírné až mírně rychlé... Při přednesu první strofy dáme vyzníť protikladu 1. a 2. verše (nebe veliké - sedmikráska malá). Další dva verše přednášíme s nádechem žertovné důležitosti a ve čtvrtém verši zdůrazníme ve shodě s myšlenkovou stavbou strofy „jara“. Ačkoli se tehdy, a to (zvláště zásluhou Vladimíra Halady) v tisku i na aktivu SČDU zřetelně odhalilo, „jak přežití názory na hony vzdálené moderní pedagogice čiši z těchto návodů k použití“, přece se dodnes setkáváme s takovou „krasořečnickou školou“!

A to mezi ní a dneškem stojí generace divadla, vychovávaná Janem Nerudou, a její následovníci, herci zrození už v Československé republice, charakteristicky vybavení výrazným rysem: „silným citem pro poezii a metaforu, pro básnickovo slovo a pro krásu češtiny“, jak dovozuje L. Kopáčová: „Ať již k recitaci došli její jednotliví příslušníci jakkoliv, domnívám se, že umělecký přednes je jejich charakteristickým generačním znakem.“

JIŘÍ HRAŠE

REPROFOTO JOSEF KOŠAŘ



Otylie Sklenářová jako Libuše (nástěnná malba V. Brožíka v ND): její velké historické hrdinky byly „životem prodechnuty“ a jejich „úchvatný tón provázen dokonale mimikou a mistrným plastickým pohybem“ (Neruda).

MOZART V PRAZE

Rok 1787 má pro Prahu jako město velkých hudebních tradic velký význam. V lednu toho roku přijíždí Mozart poprvé do Prahy, podle legendy, mající podklad v historických faktech, ho hned při vjezdu do Prahy vítá pekařský učeňník, hvízdající melodii z jeho Figarovy svatby, která na rozdíl od Vídně v Praze slavně zvítězila.

První pobyt byl spojen s radostnými skladatelovými pocity z přijetí nejen v šlechtických kruzích, ale v širokém okruhu milovníků hudby, pro které se stal W. A. Mozart doslova miláčkem a pro celé národní obrození sluníčkem, jak ho výstižně nazval Antonín Dvořák. Při odjezdu z Prahy slíbil řediteli Stavovského divadla napsat operu pro své milé Pražany. Svému slibu dostál, v říjnu se do Prahy vrátil s rozepsanou partiturou opery Don Giovanni, kterou na smíchovské Bertramce dokončil. Sám dirigoval světovou premiéru této opery oper ve Stavovském (Nosticově) divadle 29. 10. 1787. S jeho pobytem je spojeno množství roztomilých příběhů, které jsou literárně zpracovány.

Dvoji výročí Mozartových pobytů v Praze v roce 1787 bude jistě impulsem k literární hudebnímu pořadům, kde mohou být využita jak prozaická, tak básnická díla. Nejširší pohled na Mozarta poskytuje beletristická kronika Karla Kovala Mozart v Praze. Atmosféru světové premiéry zachytil už J. K. Tyl v povídce Don Juan a v celém kontextu národního obrození Alois Jirásek v kronice F. L. Věk. Z básnických prací je nejvýznamnější sbírka rond národního umělce Jaroslava Seiferta Mozart v Praze a mozartovské myšlenkové variace, které sugestivně představuje Mozartiana národního umělce Vladimíra Holana. Poéma Malá noční hudba je dílem Václava Honse. Znělkový věnec J. Kutiny Mozart na Bertramce vydal Pragokonzert s rytinami Jiřího Švengsbíra, mozartovské motivy jsou v básnickém díle zasloužilého umělce Ladislava Stehlíka a řady dalších básníků. Z překladové literatury je nejpřehlednější pro literárně-hudební pořady novela E. Mörickeho Mozartova cesta do Prahy. Z hlediska vztahu hudby a poezie jsou zajímavá právě Seifertova rouda, k nimž dal podnět sám národní umělec Václav Talich, když potřeboval mozartovskou tematiku mezi jednotlivé věty Mozartovy Serenády pro dechové nástroje, která klade na hráče velké nároky.

90 PLUS 1

Pod titulem jako by převzatým z matematické rovnice se na rozhraní října a listopadu minulého roku konala v Klubu mladých SSM v Jeseníku už III. přehlídka divadla jednoho herce, která znovu osvědčila kvalitu práce, osobní obětavost a nadšení i dramaturgický rozhled pracovníků tohoto klubu a cílevědomou spoluprací jeho členské základny.

Svaz českých dramatických umělců využil konání této přehlídky k současněmu pracovnímu setkání s pěstiteli tohoto oboru, zejména z Moravy, k usnadnění práce výběrové komise, která bude

určovat tituly vhodné pro III. národní přehlídku divadla jednoho herce v Chebu.

Z předvedených titulů zaujaly nejvíce pořady Přednáší profesor Parkinson (M. Částek, režie M. Mošna), Velký vodní tulák (Jan Pilař, režie J. Krofta), pořad z rýmských pohádek Hrom do toho aneb Můj sladký, požehnaný, spravedlivý (Zatloukal, režie Z. Turba) a Hrubínovy pohádky v interpretaci J. Hladíkové z Naivního divadla v Liberci.

Pozoruhodnou úroveň měl Fuksův Pan Theodor Mundstock, jehož podoba vznikla v Brně na půdě zájmové umělecké činnosti. Dramatizaci si připravil sám interpret Jaroslav Haidler, který se podílel i na režijním pojetí spolu s Jiřím Hanákem. Haidlerovi se podařilo vytvořit sugestivní pořad s využitím hereckého projevu, gesta a mimiky do všech detailů, které ve vhodném spojení s hudební vytvářejí silný zážitek.

JIRÍ TAUFER
A INTERPRETACE POEZIE

Nedávno zemřelý národní umělec Jiří Tauffer měl po celý život bytostně hluboký vztah k uměleckému přednesu. Přesvědčil jsem se o tom při přípravě pořadů z jeho díla, kdy měl vždy přesnou představu o interpretech, byl správně přesvědčen, že svými přednáškovskými typy jsou mu nejbližší zasloužilá umělkyň J. Adamová, zasloužilý umělec VI. Ráz, O. Brousek a A. Strejček, ale též uznale mluvil i o dalších recitátorech, kteří mu byli doporučeni a přesvědčili ho, např. o B. Navrátilovi, M. Vašínkovi a Fr. Skřípkovi.

V dobré paměti je jeho článek Básník herec režie aneb Šaldovy vzkazy dnešku, který otisklo na jaře 1985 ve své kulturní rubrice Rudé právo a jehož závěry platí stejnou měrou i pro zájmovou uměleckou činnost jako pro profesionální přednášeče. Jiří Tauffer se odvolával při svém kritickém pohledu na osudy básnického slova na českých jevištích na Šaldova stať z jeho Zápisníku, přesně řečeno uveřejněnou v č. 10–11 ve IV. ročníku v roce 1932.

Citoval tehdy přímo Šaldova slova, že „české básnické slovo je i na oficiálních jevištích zepsuto nejděšnějším způsobem; je kopáno, žvýkáno, políčkováno herci, kteří nemají k němu jiného poměru než onen záporný; potýkají se s ním jako s nepřítelem, zbavují se ho co nejdříve, odboxují si ho jaksi od těla...“

Jiří Tauffer byl přesvědčen, že vývoj přednáškovského stylu je nepříznivě ovlivňován obecně pokleslou úrovní novinářského i literárního jazyka, podlamuje cit pro plastickou modelaci slova, architekturu věty, pro smyslovou předmětnost řeči, pro barevnost výrazu, pro zákonnou rytmickou stylovou krásu mluvy.

I když v kontextu Taufferova článku byla chudoba jazyka vyčítána dramatickým autorům, přesto jeho upřímně míněná kritika svou přisností (náročnost byla výstředním znakem Tauffera-kritika) nutí k zamyšlení.

Jiří Tauffer připomínal zážitky z Villardových inscenací v repertoáru Le Thé-

atre populaire, kdy herecké výkony, například v Ruy Blasovi, byly cele v důrazu na přednes slova při omezení hercovy pohybu i gesta na nejvýmluvnější minimum. Vzpomínal na E. F. Buriana, který jako jeden z prvních u nás razil názor, že recitační umění je umění samostatné, od herectví odlišné, ale zároveň nezapomínal připojit vtip, že u nás herec, má-li hrát, obvykle recituje, a má-li recitovat, hraje.

Taufferův autorský přednes odpovídal jeho názorům, šlo mu o myšlenkovou výraznost, šlo mu o nalezení a vyjádření postoje, o slovní obraznost. Když dopsal své básnické vyznání boskovským dělníkům, kteří byli v mládí učiteli Taufferova světovo-názorového postoje, od kterého se nikdy neuchýlil, přednášel mi je se silným citovým zaujetím, které povýšovalo vzpomínku na zážitek nesmírně působivého apelativního charakteru.

Jiří Tauffer měl přísné nároky na televizní pořady poezie, na citlivost režisérské práce v oblasti uměleckého přednesu, na funkčnost hudební složky pořadu, na výtvarné prvky. V tom všem měly jeho názory přesně zacílenou adresnost a bylo by správné, aby všichni, kdo to myslí s vývojem uměleckého přednesu dobře, nad Taufferovým kritickým poselstvím se znovu a znovu zamýšleli.

JUBILEJNÍ KYTIČKA

Vlastimil Fišar, jehož zásluhy o rozvoj zájmové umělecké činnosti v oblasti uměleckého přednesu mají dlouhodobou historii, oslavil šedesátku v pražské Viole dramaturgicky zajímavým pořadem pod názvem Tak tiše jako peníz položený slepicí, jímž předznamenal sled osobních vyznání přednášeče k českým i slovenským autorům.

Bilingvistické recitátorské umění rozdělilo scénář na první část ve slovenštině, kde lahodná řeč Fišarova mládí připomněla posluchačům krásu poezie J. Kollára, S. Chalúčky, P. O. Hviezdoslava, I. Kraska, Št. Žáryho, J. Kostry a M. Rúfusa i hodnoty díla J. Gregora Tajovského v próze. Česká poezie kromě titulní Halasovy básně byla ve Fišarově pořadu zastoupena J. Vrchlickým, K. Hlaváčkem, Fr. Šrámkem, A. Sovou, K. Bieblem, J. Horou, J. Seifertem, VI. Holanem a Fr. Hrubínem, z prozaických děl zazněl Čapkův apokryf Pilátovo krédo.

Zaměřením na českou a slovenskou literaturu nemohly zaznít verše a próza ruských sovětských autorů, jímž věnoval VI. Fišar mnoho pořadů. Za všechny možno jmenovat Tolstého Kreutzerovu sonátu a Jeseninovu Annu Sněginu, které jsou našťastí zachyceny na gramofonových deskách.

Stejně dobře je známa Fišarova obětavá služba odkazu bratrské dvojice bratří Čapků, kterou soustavně realizuje pro Společnost bratří Čapků, podobně jako jeho přednáškovská aktivita pro Spolek českých bibliofilů při pořadech v prostorách Národního muzea. K tomu přistupuje práce scenaristická, režijní, soustavná pomoc zájmové umělecké činnosti.

JIRÍ KUTINA

Světlo a čas na jevišti

Přes okolnost, že Aristoteles doporučuje dramatikům časovou a prostorovou jednotu děje, někteří autoři tento klasický pětiaktový model rozbíjejí novou dramatickou stavbou, charakterizovanou ve formální výstavbě mozaikou mnoha scén, blížící se dramatické reportáži. Namnoze se jejich dramatický text podobá libreto v dialogích, kterému teprve inscenátoři vtiskují jevištní dramatický řád a přesně jej časově i místně určují.

Jedním z prostředků tohoto zařazení je světelné vymezení denní či noční doby, v nichž se jednotlivá dějství odehrávají. Nejde tu o přenesení reality přirozené proměnné světelnosti každého dne v jeho průběhu. Na divadle pracujeme se stylizací. To znamená, že se nebudeme marně snažit o nedokonalou iluzi, např. svítání, které by bylo patrné na celé velké ploše modrého horizontu. V jevištní praxi se omezíme jen na vysvěcení pouhé jeho části, na níž iluzi vhodnou mixází světelných stop zprostředkujeme.

SVÍTÁNÍ, DEN, SOUMRAK A NOC

Předpokládáme, že máme na jevišti k dispozici světlo modrý horizontový závěs, prospekt nebo panoramatický horizont, na němž podle požadavků režiséra máme svítání realizovat. Ranní rozbřesk dne je patrný nejprve „měkнутím tmy“. Potom začíná „rozléváním“ modravého úsvitu (osvětluje modrými horizontovými lampami horní část prospektu), na niž navážeme oranžovým zabarvením spodního okraje (podlahovými koryty). Teprve potom se svítání projeví osvětlením horních částí scénické dekorace, po níž přidává světla krouže níž a níž, až osvětlí herecká hrací místa. Samozřejmě že dramatický čas svítání je podřízen rytmu, který zvolí režisér. Technicky by celá akce měla probíhat „bez skoků“ a plyne. Mějme však stále na mysli zmíněnou stylizaci, sledující jeden záměr: sdělit divákovi, že na scéně svítá, nikoliv mu bravurně provést toto svítání všemi reflektory. Na herecké osvětlení by nezbylo nic. Plný jasný den, kdy je slunce v zenitu a jeho paprsky dopadají téměř kolmo k zemi, na jevišti realizujeme tak, že nejdůležitější herecká hrací místa nasvítíme nejintenzivnějšími zdroji z jednoho směru – například z nejvyšších reflektorů na levém portále – zatímco z druhé strany – tedy zprava – nasvítíme tatáž místa světelnými zdroji filtrovanými oranžově. Tím docílíme plasticitu hercova obličej. I v tomto případě však dbeme na to, aby jediná postavám bylo vidět do obličej, to znamená, že alespoň slabým zdrojem svítíme i zepředu, aby se divákům objevoval lesk očí. Odpolední slunce se sklání k západu, stíny se prodlužují a světla ubývá. Zvýrazňuje se však jeho barevnost. Oranžové paprsky tedy obarví horní části exteriérových dekorací. Pokud možno směřujeme z jedné strany, zatímco druhá bude o tón tmavší. Osvětlená strana se pocítově k divákům přiblíží, zatímco tmavší vzdálí. Tím získává i plochá dekorace na plastickém účinu.

Večerní soumrak ztrácí barevnost, jevištní „pomyslný západ“ poněkud později. Obarví-li nám zapadající slunce jednu stranu jeviště, je třeba druhou „vyvážit“ barevně doplňkovým (komplementárním) osvětlením.

Přirozeným zdrojem nočního světla jsou odražené paprsky měsíce. Jeho bledé, stříbřité namodralé světlo má na scéně napodobitele v paprscích reflektorů, zafiletrovaných fóliemi světlemodrých tint (v jevištním slangu se této barvě říká „tlačený měsíc“). Fólie zadržuje červenou složku světelného spektra, čímž se takto filtrované paprsky reflektoru jeví jako bezbarvé. Při nasvícování jevištní noci se budeme snažit, abychom imitovali měsíční svit z jednoho místa. Nejlépe se to daří nasměrováním nízkovoltového reflektoru ze zadní lávky nebo z tahu kontra, v protisměru divákového pohledu. Ten potom ve světelných paprscích vnímá i mikroskopicky malé osvětlené částčky prachu, takže mu světlo „zhmotní“ a stává se zvláště proti tmavému pozadí viditelné.

Základní hladinu hereckého osvětlení zajistíme pomocí „průvanů“, to je světlem reflektorů umístěných na bočních portálech co nejnižší (asi 200 cm nad podlahou) a svítících podélně do protějšího portálu.

Máme-li v hloubi scény tzv. hvězdičkový horizont z bateriových žároveček, budeme komponovat měsíční světlo tak, aby „vyvážilo“ umístění hvězdičkového horizontu. Např. měsíc zprava a hvězdičky vlevo. Tím bude scéna světelně „vyvážena“.

Na temné scéně může často i obyčejná svíce působit jako světelný bod, hrající významnou roli (například svícen v Schillerově dramatu Uklady a láska). I v takovém případě musíme reálný světelný zdroj posílit umělým světlem reflektoru. S ohledem na situaci můžeme sáhnout i ke sledování herce se svící v ruce pohyblivým světelným zdrojem, hledáčkem. Jeho intenzitu však přizpůsobíme intenzitě svíce.

JARO, LÉTO, PODZIM, ZIMA

Jaro se vyznačuje svěží zelenou barvou, sluneční paprsky jsou dosud měkké a dlouhé, jakoby zahalený něhou mlhy. Máme-li na scéně položen textilní „trávník“, můžeme herecké osvětlení lomit světlem zelenou. Ale pozor, aby zelené světlo nebylo příliš intenzivní a neudělalo nám z herců „vodníky“. Slabě zelený odstín se může objevit i s přísvitkem na dekoracích. Jde-li o koruny stromů, svítíme je ze dvou stran, dvěma barevnými odstíny. Z jedné strany zelenou, z druhé světlem modrou. Kaširované větvičky získá dvojí barvou i žádanou plastiku. Jde-li o vyjádření jarního poledne, lomíme bílé světlo scéně světlem žlutým.

Vyjádření „vysokého letního nebe“ se sytou modrou oblohou bývá problémem i v divadlech, disponujících kvalitním světelným parkem. Nebudeme tedy usilovat o vysvěcení celé plochy horizontového prospektu, soustředíme pozornost jen na jeho část. Na ni soustředíme třeba i dva intenzivní světelné zdroje, zatímco na druhou část horizontu budou dopadat stíny koruny stromů. Pocit hloubky nasvíceného „nebe“ docílíme tím, že jeden světelný zdroj nasměrovává na část horizontu zafiltruje modře a jeho stopu rozšíříme až do měkkých okrajů. Druhý reflektor, filtrovaný světlem modře, nasměrujeme na střed první světelné stopy. Změkčení okrajů světelné stopy získáme použitím rozptylky (skleněné clony z vroubkovaného skla nařezaného na proužky, kterou umístíme pomocí plechového rámečku před barevnou fólií reflektoru).

V interiérech musíme dbát na to, aby nám kolmé letní slunce nesvítalo na strop. Jeho plastika může mít pouze odlesk, odraz světla od stěn nebo podlahy. Tím se v praxi na stropě může objevit malá tmavočervená stopa, v žádném případě však jasná oranžová.

Podzim je nejvděčnějším ročním obdobím pro scénické zpracování. Je barevně pestrý, hýří žlutou a oranžovou a dává inscenátorům možnost rozehrát celou paletu barevné fantazie. Opět se však snažíme podzim na jevišti vytvořit především na horních částech dekorací, štítích chalup a v korunách stromů.

V místnostech obarvíme zlatooranžově pouze stěnu proti oknu, zatímco stěnu s oknem nasvítíme tlumenějším barevným odstínem. Jde přece jen o odražené světlo. V pozdním podzimním odpoledni se sluneční svit může objevit i na trámech stropu, ale jen krátce před jeho západem. Večer už je modrý, propadající se do fialových valérů.

Zimní krajina je jako stvořena pro perokresbu. V ní převládají achromatické barvy bílá a černá, kontrast láný do šedobíla. Ale pouze při povrchním pozorování. Všimněme si zasněžených ploch. Krystalky sněhu odrážejí i nepatrné světelné barevné podráždění z oblohy, hrající do vodově modré. Jevištní osvětlovací technika bude tedy používat světla bílého, lánaného valéry světla modrých ploch. Opět směřujeme reflektory ze dvou stran. Z jedné bílé a z druhé namodralé. Filtruje nejsvětější modrou („tlačený měsíc“), čímž na scéně docílíme plasticitu dekorací i herců.

Chlad prostoru posílíme, když exteriérové plochy zvýrazníme modrými tóny. Naopak světlo v interiérech kolem krbů, kamen neb jiných tepelných zdrojů zvolíme světlem oranžové, čímž zviditelníme pocit tepla.

NEKUKÁTKOVÝ DÍVADELNÍ PROSTOR

Zatímco jsme se v minulých kapitolkách zabývali scénickým světlem v závislosti na denní či roční době v klasickém kukátkovém divadle, věnujme několik poznámek k svícení v arénovém divadelním prostoru.

Poetika inscenování v aréně je svou stylizací obvykle nezávislá na přesném časovém určení dramatického děje. Režisér s výtvarníkem však musí při tvorbě scénického obrazu počítat s tím, že diváci při představení vnímají nejen dramatický děj, nýbrž i – byť v pološeru – reakce diváků z protilehlé strany arény. Poněvadž amatérské soubory nedisponují ve svých sálech světelným parkem, zavěšeným na stropní konstrukci kolem hracího prostoru tak, aby jeho světla dokonale osvětlovala herecké akce a přitom nesvítala do diváků, všimněme si několika poznámek způsobu, jak tento handicap obejít.

Jednou ze zásad dobrého vysvěcení arénového prostoru je, aby směr světelných paprsků dopadal na scénu pokud možno v rozmezí 45° úhlu a ze všech stran diváckých pohledů. Z uvedeného důvodu je někdy třeba, abychom světelný park zavěšený nahradili reflektory se stojanů. V takovém případě však postavíme tyto stojany na praktickými, a to tak, aby se reflektory dostaly cca 250 až 300 cm nad podlahu hlediště a tím světelný tok dopadal pouze k nohám diváků sedících na opačné straně arény. Tuto nutnost je třeba dodržet i tehdy, rozhodne-li se režisér některé herecké akce sledovat přímo světelným kuzelem pohyblivých bodových reflektorů (štychování). Bylo by hrubým prohřeškem, kdyby osvětlovači postavili stojany s reflektory přímo mezi diváky. Nejen z hlediska bezpečnosti, ale hlavně proto, že by světlo těchto reflektorů přímo oslňovalo diváky na protilehlé straně hlediště. Tato poučka ovšem neplatí v případě, že horizontální svícení a tím oslňování diváka je součástí režižního záměru. I tehdy by však mělo jít jen o krátkodobou akci, funkčně opodstatněnou dramatickým děním.

Je vhodné, aby arénový dramatický prostor byl osvětlován nejen čochovými, bodovými reflektory. Jejich světelné kužely v okolním šeru vytvářejí přílišný kontrast, unavující zrakové vnímání. Proto je vhodné, abychom hrací plochu vysvětlili i širokoúhlými světelnými zdroji, ovšem vymaskovanými tak, aby jejich světelná stopa pouze vymezovala hrací plochu. Zavěšení těchto svítidel přímo nad hrací plochu není vhodné, poněvadž horní osvětlení vytváří v obličejích

herců kontrastní stíny, které by vyžadovaly ke změkčení další světelné zdroje. Proto se i tato širokoúhlá svítidla umísťují nad diváky a z jejich pohledu směřují. Jejich světlo lze barvit skleněnými filtry.

Arénový prostor poskytuje inscenátorům celou škálu možností, jak se scénickým osvětlením pracovat. Světelné kužely v aréně mají vedle základního osvětlení hrací plochy i vlastní výtvarnou kvalitu. Proto musí režisér na jejich technické možnosti pamatovat již při utváření základní koncepce inscenace. V ideálním případě již svítí při zkouškách, aby si ověřil, scénické akce předem, poněvadž zatímco diváci z jedné strany vidí účinkujícím do tváře přímo a mohou číst i hru jejich očí, diváci protilehlí vnímají tutéž situaci v obrysu.

Pokud je hrací pódium nebo jen plocha obklopena diváky pouze ze tří stran, poskytuje inscenátorům lepší možnosti směřovat světelné kužely tak, aby diváky neoslňovali. Čtvrtá zadní stěna – vytvořená třeba jen horizontovým závěsem – poskytuje výtvarníku odrazovou plochu, kterou vedle zakomponování do scénické výpravy lze využít i k vytváření barevné atmosféry celé nebo jednotlivých částí inscenace.

Módní využívání variabilního dramatického prostoru však klade na inscenátory značné nároky, které bohužel nedokážou v souborech vždycky zvládnout.

VÁCLAV MULLER

● JAK VYUČOVAT DIVADELNÍ REŽII

Již po mnoho let řídím na Leningradské vysoké škole divadelní, hudební a filmovou katedru režie a přednáším tam. Proč vedle velmi náročných závazků, plynoucích z toho, že jsem uměleckým vedoucím Velkého dramatického divadla, považuji pedagogickou činnost za velmi důležitou a potřebnou pro sebe?

Patrně to hlavní, co v umění odmítám, je diletantismus. A hlavním a nejradikálnějším způsobem boje proti němu je výchova profesionálů. A právě tím se zabývám na vysoké škole.

Jak chápu slovo „profesionál“ v oblasti režie? Znamená pro mne vyhraněný občanský postoj, tvůrčí víru a ovládnutí metodologie.

Vážím si ve scénickém umění každého směru a každé školy, se zájmem sleduji hledání nového u svých kolegů, dokonce i u těch, jejichž názory nesdílím, ale sám vyznávám zásady psychologického divadla. Pro mne je v divadle tím hlavním člověk, a všechny občanské, mravní a estetické problémy řeším prostřednictvím herce. A právě tyto zásady se snažím podat svým žákům.

Tím nejzákladnějším v mé metodě práce jsou zákony jevištní tvorby, které objevil Konstantin Stanislavskij. Ale učení nejde jen prostě „nabířovat“ a zapamatovat, je třeba ho umět používat a učinit vlastním, je třeba je chápat v dynamice neustálého vývoje. Důležité je, aby režisér osobně, na svůj způsob přijal „systém Stanislavského“. Pokud tento systém není znášen režisérovou individualitou, dojde jen k jeho deklarativnímu použití v praxi: režisér bude používat terminologii, aniž si osvojil podstatu tohoto učení. Proto se snažím v divadle i v práci se studenty maximálně napomáhat účinnému sloučení metody Stanislavského s živou tvorbou, pro niž chci připravit své žáky.

Hlavním v uvedeném „systému“ je vrcholný úkol a metoda fyzických akcí. Vrcholným úkolem je režižní koncepce inscenace. Když se stanoví, nutno brát v úvahu nejen autora, ale i dobu vzniku

dramatického díla [zejména klasického] a jeho vnímání dnešním divákem. Proto vždy říkám mladým režisérům, že vrcholný úkol existuje v hledišti a režisér jej tam musí objevit. Žádné jiné cíle si nemá klást, ačkoliv mnozí režiséři, zejména začínající, jsou nakaženi snahou překvapit svět svou nebyvalou koncepcí a vyvolat jeho údiv. Pouze autor a dnešní divák mají zajímat režiséra, pouze oni jsou zdroji jevištního řešení inscenace. Je třeba znát okruh otázek, které se dotýkají současníků a které je vzrušují, a přesně vybrat autora, který na ně

Metoda fyzických akcí je obrovský objev Stanislavského, jež učinil na sklonku svého života. Spočívá v tom, že všechny ideové, filozofické a psychologické problémy lze na jevišti vyjádřit prostřednictvím nejjednodušších fyzických akcí, pohybů. Důležitý úkol při výchově režiséra spočívá právě v tom, aby se mu pomohlo ovládnout tuto metodu, aby se naučil myslet akcí, pohybem. Výchovným předpokladem pro profesi režiséra je zvláštní povaha vnímání světa prostřednictvím obrazů, všechno ostatní lze vypěstovat. A právě tím se zabýváme během výuky.

Stejně jako na každé jiné vysoké škole je tato výuka budována na zásadě postupu od jednoduchého ke složitějšímu. Zpočátku se zabýváme cvičeními, která trénují představivost, fantazii, pozorovací schopnost a dělání etudy. Potom přecházíme k inscenování úryvků a k samostatným pracím a postupně se přibližujeme k ovládnutí celého komplexu režiséřské vyjadřovací schopnosti. Souběžně s praktickými cvičeními pokračují také hodiny teorie.

Velký význam přikládám výtvarné a hudební stránce v režižní tvorbě. Vymyslel jsem dokonce zvláštní cvičení: student musí inscenovat... píseň. Poprvé jsem to zkusil před mnoha lety a výsledek byl tak velice zajímavý, že z nejlepších prací jsem dal dohromady představení Viděná píseň, které jsme dosti dlouho a s úspěchem hráli.

Nejtěžší v činnosti režiséra je práce s hercem. Pokud jsou na vysoké škole, ujmají se úkolu interpretace v inscenacích svých kolegů sami studenti, s profesionálními herci se nesetkávají. Výchova režiséřů se vůbec příliš často uskutečňuje bez styku s živou divadelní prací, což potom velice ztěžuje vstup mladého režiséra do kolektivu, který se již szil. Abych překonal tuto bariéru, rozhodl jsem se provést takovýto experiment: přijímám ročník na režii a v příštím roce zase na herectví. Takto dostává nastávající režisér už v druhém ročníku k dispozici celý soubor, z něhož si může vybrat interprety. Je třeba říci, že obdobné pokusy se provádějí také na jiných uměleckých vysokých školách, například Andrej Gončarov přijímá současně rovnou smíšený ročník herců a režisérů na Státní vysokou školu divadelního umění v Moskvě. Michail Tumanšvili postupuje stejně na Gruzínské vysoké škole divadelní atd.

Dnes pracují moji žáci a také žáci mých žáků v mnoha divadlech Sovětského svazu, přičemž někteří jako šéfrežiséři. Všichni si důsledně v praxi osvojují to, co získali na vysoké škole. Absolováním divadelní vysoké školy samozřejmě vývoj utváření umělce nekončí, ale v podstatě teprve začíná. Vysoká škola je „předsíní“ tvorby. Pouze připravuje mladé režiséry a herce na to, aby svou profesi ovládli. To, aby v sobě vypěstovali umělce, Mistra, Herce s velkým písmenem, se stává samostatným tvůrčím úkolem každého, kdo vstupuje do „dospělého“ života v umění.

Pokaždé, když se loučím se svými žáky, naléhavě je nabádám k tvůrčí nespokojenosti, k neustálému zdokonalování svého umění, k hledání uměleckých objevů, poněvadž bez toho se jejich umění nepozvedne nad úroveň elementárního řemesla. Nejde si postavit za úkol stát se nadaným. Ale je možné a nutné snažit se stát mistrem.

GEORGIJ TOVSTONOGOV
šéfrežisér leningradského
Velkého činoherního divadla
M. Gorkého (APN)

Dramatický text a inscenace

Běžné repertoárové divadlo pracuje podle převládající současné konvence s hotovými dramatickými texty — s dramaty napsanými více nebo méně podle konvenčních pravidel dramatického umění a určenými víceméně pro jakékoliv divadlo. Z tohoto repertoáru vybírá tak, aby výsledkem byl pestrý, všestranný, pro co nejširší okruh diváků přitažlivý a co nejširší okruh ideově uměleckých požadavků uspokojující repertoár. Tento model repertoárového divadla, vycházející z důsledně dělby práce mezi píšící literární tvůrce (divadlu se plně, ale většinou jen zčásti věnující) a inscenující tvůrce divadelní, odpovídá zejména podmínkám oblastních divadel, ale převažuje i v místech s větším počtem divadelních podniků, kde by formování osobitého profilu jednotlivých souborů bylo možné a žádoucí.

Doménou repertoárového divadla je tedy interpretace (teoretická i praktická) hotových dramatických textů. Dramatik existuje a působí většinou od divadla odděleně, distancovaně, a to i tehdy, je-li svým zaměstnáním herec, dramaturg nebo režisér. Vedle tohoto dnes převládajícího modelu existovaly však odněpaměti i jiné druhy vztahu mezi dramatickým textem a divadelním systémem. Jedním z nejtýpističtějších je divadelní soubor, který má ve svém středu stáleho autora, zpravidla ve vedoucím postavení.

V minulosti to byli většinou píšící herci (například Molière, J. N. Nestroy a svým způsobem i W. Shakespeare, který sice nebyl vynikající herec, ale o to zdatnější divadelní podnikatel). Tito autoři vytvářeli repertoár přímo pro svůj soubor, tedy se zřetelem k jeho zájmům a možnostem. Ve výjimečných případech (jakými jsou uvedená jména) vytvořili však díla, která svým významem přerostla prvotní účel a stala se kmenovou součástí světového repertoáru, stala se dramatickou klasikou.

Je zřejmé, že jedinečná divadelnost Shakespeareova, Molièrova, Nestroyova se mohla zrodit jedině v těsném spojení s divadelní praxí. U méně výrazných dramatických osobností znamená však sepětí s praxí i faktor omezující: průměrní dodavatelé dramatických textů hereckým společenstvem zůstali natolik svázáni s dobovými divadelními manýrami, že s jejich odchodem sami odešli do zapomnění. Naproti tomu (pravda, jen v ojedinělých případech) zdánlivě nehratelná (podle dobových měřítek dokonale knižní) dramatická díla mohou obsahovat tak objevný potenciál dramatického náboje, že inspirují pozdější divadelníky k hledání nových výrazových možností scény (nejmarkantnějším příkladem je Goethův Faust, zejména II. díl, v polských podmínkách pak romantické drama, zvláště Mickiewiczovy *Ziady*).

O tom, jak důsledně, programově spojení jevištního a dramatického my-

šlení může vést ke vzniku nové divadelní metody, k otvírání nových cest divadelního umění, svědčí dílo Bertolta Brechta, jedné z nejvýznamnějších postav divadla a dramatu 20. století. Přes organickou jednotu dramatické tvorby a inscenační metody v Brechtově Berliner Ensemblu, jednalo se nicméně o divadlo v podstatě interpretační, byť dramaturgicky specializované na „brechtovský“ repertoár (tj. na díla B. Brechta, ale i jeho blízců a epigonů): prvotní a rozhodující zde byl podnět dramatiků, pro něž se hledaly a našly adekvátní scénické postupy. Brechtovy dramatické texty samy prokázaly takovou míru literární svébytnosti, že se objevovaly a objevují v nejrůznějších divadelních interpretacích, i takových, které se Brechtovým inscenačním principům vzdalují, potlačují brechtovské zcizovací praktiky a paradoxně zdůrazňují emocionální působivost jeho příběhů.

Východiskem repertoárového divadla je divadelní instituce: divadlo bylo vytvořeno na určitém místě a za určitých provozně uměleckých podmínek, s určitým vybavením personálním, materiálním a tak dále, s určitým (většinou jen rámcovým) společenskoumleckým posláním. Vedoucí tým a umělecký soubor se v průběhu času mění a těmto změnám se přizpůsobuje i konkrétní umělecký program, ale divadlo jako instituce trvá. Taková instituce je v lepších případech vedena cílevědomou snahou, aby se stala osobitým uměleckým organismem. S tímto záměrem pak volí svůj repertoár ze zásobnice existující domácí a světové dramatické tvorby a spíše ojediněle inspiruje vznik nových dramatických děl.

Soudobá studiová divadla nevznikají z podnětu institucionálního, ale uměleckého, z naléhavé potřeby vyslovit určité společenské poselství, určitý postoj ke světu, určitý názor na divadlo. Na počátku je umělecká idea a představa skupiny potenciálních tvůrců, kteří hledají podmínky ke zveřejnění svých záměrů. Zcela zákonitě se tyto studiové scény rodí mnohdy na půdě amatérského divadelnictví a teprve dodatečně některé z nich dosahují profesionalizace.

Pro vznik těchto divadel jsou charakteristické dvě okolnosti: 1) jejich tvůrci často nemají divadelní „domovské právo“, neprošli konvenčním divadelním školením a provozem nebo se formovali v opozici k němu — tvůrčí podněty v moderním divadle vůbec přicházejí často a zákonitě „zvenčí“, z jiných uměleckých oblastí (z literatury, výtvarného umění, hudby); 2) iniciátorem nové studiové scény nebývá zpravidla dramatický autor, ale režisér. Vychází umělecká představa, která vyvolává vznik nového divadelního organismu, není většinou představa literárně-dramatická, ale divadelní. Neplatí to ovšem absolutně.

Nazýváme-li studiová divadla 60., 70. a počátku 80. let rovněž divadly

autorskými, je třeba toto označení chápat především ve smyslu autorství divadelního, teprve druhotně (a ne vždy) ve smyslu autorství literárního. Jednotlivé soubory se liší svou divadelní „poetikou“, svým divadelním názorem a svou divadelní metodou. Jednota inscenačního způsobu připoští i rozmanitost dramaturgie, jak to můžeme postřehnout zvláště u starších souborů typu Divadla na provázku nebo Studia Ypsilon. Vedle zvenčí převzatých hotových dramatických textů (ale většinou přepsaných a osobitě, nezaměnitelným způsobem scénicky interpretovaných) uvádějí vlastní zpracování epických předloh, dokumentární i poetické montáže, hybridní formy hudebního divadla, vlastní původní dramatické texty (hry Jana Schmidta, Boleslava Polívky) i těžko zařaditelné produkce poloimprovizovaného charakteru (ypsilonské večery „na přidanou“ a „pod lampou“). Na druhé straně dramaturgie recitační skupiny Vpřed je založena výhradně na textech poeticko-parodistických skečů Lumíra Tučka, vedoucího a protagonisty souboru. Ale určujícím momentem je i zde osobitý způsob divadelního podání: hudebně rytmičovaná recitace prováděná tanečně stylizovaným pohybem.

S dramatickým textem se nepracuje v autorských divadlech jako s hotovou, předem danou a dominantní literární veličinou, kterou je třeba interpretovat a scénicky zpředmětnit, ale jako s pouhým materiálem pro divadelní tvorbu, jako s jednou ze složek divadelní struktury. Text slouží jako inspirace a východisko tvůrčího procesu, který se odehrává na jevišti. Herci nejsou pouhými interprety, kteří hrají podle předem dané partitury, ale opravdovými tvůrci, spoluvůrci divadelního díla. Charakter, řád a organizace tohoto tvůrčího procesu, který se po studijní a dramaturgické přípravě odehrává během zkoušek na jevišti, může být různý a liší se soubor od souboru, ale též inscenací od inscenace. O konkrétních formách tvůrčí práce autorských divadel bude ještě řeč.

Herec repertoárového divadla se může distancovat od inscenace, v níž hraje, nebo od role, kterou v ní hraje. Dochází k oddělení mezi tvůrcem a dílem. Toto oddělení (které ovšem nemá nic společného s brechtovskou metodou) je paradoxní: je absurdní, protože k němu dochází právě ve struktuře, která je založena na iluzivní jednotě předváděného a předvádějícího, ale může být i pochopitelné, nemá-li herec podstatnější vliv na to, co a jak má hrát. V autorských divadlech se s takovým nežádoucím oddělením setkáváme jen výjimečně: jednak proto, že jejich soubory jsou sestaveny na základě „spřiznění volbou“, ale hlavně proto, že herec se zde daleko větší měrou aktivně podílí na tvorbě divadelního díla.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Legenda českého divadla

**MARIE ROSŮLKOVÁ — za-
sloužilá umělkyně, oslavila v
prosinci životní jubileum. Té
číslici se ovšem nechce věřit,
sedíte-li s tak svěží paní, pl-
nou úsměvů, s pamětí, kterou
by jí mohl závidět ne jeden pa-
desátník. A, mimochodem, ona
před dvěma roky oslavila pade-
sátku: na scénách Městských
divadel pražských. Začínala ve
své rodné Plzni, bylo to v roce
1921 a pak přes České Budějo-
vice, Divadlo Vlasty Buriana,
Plzeň, Brno a znovu Burianovo
divadlo, přišla v roce 1934 na
Vinohrady. Taková je tedy his-
torie dnes už pětaosmdesátileté,
stále aktivní umělkyně, jejíž
současnou (a mladistvou) tvář
známe důvěrně z televizní obra-
zovky.**



Říkala jsem si: Nikdy nebudu hrát s ochotníky. Mohlo by mi to zůstat. A já chci přece být herečkou. Herečkou z povolání. Ale neminulo mě to. Bylo to studentské představení mého bratra. Bylo mi tenkrát čtrnáct a hrála jsem vychovatelku. Mou svěřenkyni představovala paní, které bylo o patnáct víc. To představení se jmenovalo Holčička a bylo od Vikové Kunětické. A tam přišel můj první brept při mé první premiéře. Místo věty: Nechcete trochu kávy? jsem řekla: Nechcete trochu krávy?

Pak vzpomínám na druhé ochotnické vystoupení. Tam jsem sice neoktala, nepřekřikávala jsem se, zato tohle divadlo znamenalo rozkol s milou spolužačkou a kamarádkou. Byla z Dolců u Přeštic, kde byl její tatínek nadlesním, babička pekla doma voňavý a lahodný chleba, žili tam tři myslivečtí mládenci. Měli ohromný stůl a u toho se scházela na jídlo celá chasa. Jezdila jsem tam nesmírně ráda a nebyla jsem sama. Jednou dorazila domů i se svými spolužáky z obchodní akademie a přišla řeč na ochotnické divadlo, které připravovali. Nabídl mi roli. Jenže to byla úloha, jak se pak ukázalo, kterou měla hrát moje přítelkyně. A ti mladí nezdivořáci řekli neomaleně: Musí to hrát Rosůlková, ty bys tak tak nezahrála! A to byl konec přátelství.

Vy jste také studovala obchodní akademii...

Ne, ne. Jen dvouletou obchodní školu. Z měšťanky by mě byli k divadlu nevzali a akademie trvala příliš dlouho. A divadlo bylo mým snem už od školních lavic. Mimochoodem, moji rodiče se spolu seznámili v divadle. Na představení Prodané nevěsty. Ve třetí třídě jsem seděla s dívkou, jejíž tatínek byl v divadle osvětlovačem. Všechn volný čas jsme tak mohly obě trávit za kulisami. Tam odtud jsem sledovala zkoušky, čichala vůni líčidel, dávala se do tváří herců pěkně zblízka.

Studovala jste i divadlo?

To už jsem pracovala v bance. Studovala jsem v divadle a jezdila do Prahy k paní profesorce Laudové. Divadlo se tehdy hrálo hodně. Jak ochotníci, tak kočující společnost. Mě táhlo velké divadlo. Kamenné, jak se říká. Ale zahrála jsem si ještě před tím. Byla to hra Sekretářka pana Naftalina, já hrála titulní roli, účinkoval tam i František Kreuzmann, a to už byl herec, takže jsem si představovala víc, než to tehdy skutečně znamenalo.

Ale proč to vyprávím? V té společnosti, která představení připravovala na uvedení v Piňovanech u Mariánských Lázní na jakési slavnosti, byl kouzelný mladý muž. Sršel vtipem a platil za vý-

borného společníka. Kraloval společenským večírkům a tak mu v té hře svěřili roli detektiva. Vyjeli jsme z Plzně, se mnou jel i můj bratr. Na štěstí. Když jsme přišli na jeviště a připravovali generálku, dostal jindy vtipem sršící mladík takovou trému, že nebyl schopen vypravit ze sebe slovo. A odmítl hrát. Tak večer si můj bratr vždycky přečetl odstavec ze hry, kterou dosud vůbec neznal a celou roli odehrál za něho.

Čím jste začínala na profesionálním divadle?

Na to nezapomenu nikdy: Byla to Ale- na v Noci na Karlštejně. Pak Tonička v Mahenově Proudu. A pamatuji si, jak jsem stála okouzlena před divadelním plakátem, na němž jsem poprvé četla i své jméno.

Ale pak jste hrála s ochotníky ještě mnohokrát...

A ráda. Jenže to už bylo něco jiného. To jsem mezi ně přijížděla jako herečka, také jsem jim režirovala, nebo spíš jsem jim do toho mluvila, radila jsem jim, přizpůsobovala jsem si partnery ve hře podle své představy. Mezi ochotníky jsem získala ohromnou spoustu přátel. Už v Plzni jsem s nimi občas hrávala. A tam byly ochotnické spolky dobré, jejich divadla bývala hodnotná. Za ochotníky jsem jezdila vlastně stále.

Tak třeba často jsem bývala v Hlinsku. Uměli to a byli na sebe patřičně pyšní. Víte, že se v Hlinsku sázeli, že budou mít krásnější výpravu nežli my v Praze v Komorním divadle? Jezdívávala jsem sehrát s nimi „svou“ roli a hledě- tě vždycky bylo plné do posledního mís- tečka.

Nebo Chrudim. I tam byli vynikající ochotníci. S Hlineckými se vždycky trumfovali, kdo bude mít představení lepší. A nikdy se neurazili, že jsem hrála v obou. Na tyhle chvíle si taky ráda ještě dnes vzpomínám. Už si ani nevybavím, kde všude jsem hostovala. A nejen u ochotníků. I u profesionálních venkovských společenství. Nastudovali tam hru kterou jsem hrála v Praze a pak už to nebylo tak těžké...

Ale bylo v tom i kus rivalství. To víte, kde byli ochotníci namyšlení, říkali si: Takhle to dokážeme taky. Ale to bývalo všude, kam herci přijížděli. Žárlili na sebe. A pak se začínalo s určitým napětím, jak všechno dopadne. Většinou ale dobře. Lidi přece přišli na divadlo, aby se pobavili a potěšili. Když se to podařilo, zatleskali stejně srdečně všem...

Hrálo se ale všude za jiných podmínek.

To je pravda. Vzpomínám si na představení, které se odehrávalo na sudech. Na nich prkna. Bylo to v Peruci, tam, kde si Oldřich namluvil Boženu. Měla jsem vstupní scénu. Vešla jsem na jeviště, kde byla kulisa pokoje. A první věta celé hry zněla: To jsem ráda, že jsem se konečně šťastně dostala domů. Jenže na sudech je asi obtížné postavit kulisy tak, aby dekorace držela. Při generálce to šlo, při představení jsem nemohla dveře do pokoje otevřít. Vyvinula jsem trochu síly, zalomcovala dveřmi — a všechno to rázem spadlo. A já mezi tím jsem doslova zvolala: To jsem ráda, že jsem se dostala domů! Ale představení i tady dopadlo dobře, všechno pokračovalo až k úspěšnému konci, ani ten můj

nešťastný začátek nepřipravil diváky o náladu. Spíš naopak...

Dalo vám divadlo vše, co jste od něho očekávala?

Nic na světě nevyjde na sto procent. Ale to je dobře. Člověk nemá mít nikdy dost, nemá se spokojit s tím, co má. Dnes se to bohužel projevuje spíš pokud jde o pozemské statky. U mne to bylo skoro naopak. Ty mě tolik nezajímaly jako pěkná a poutavá práce, přitažlivé role. Měla jsem touhu hrát všechno krásné. A to víte, to vždycky nevychází. Proto jsme my herci trochu ukřivdění lidé. Víc rolí mineme než dostaneme, jinak to ani není možné. Jen zvláštním miláčkům štěstěny vychází všechno, co si umanuli...

Hrála jste snad všechno, co si může herečka přát. Od milovnic, půvabných děvčátek, přes vznešené dámy, prostě charaktery, až po babičky, ty kouzelné, hodné i ty nesnesitelné. Přineslo vám herecké povolání i zklamání?

To víte, že jo. Každý herec se dožije zklamání, neuspokojení svých tužeb a snů. To patří k životu a nejen herců. Snad vůbec neexistuje člověk, který by se někdy nesetkal s otřesným zklamáním, tím spíše herec. Ale nesmí tomu podlehnout, hodit flintu do žita. To by byla chyba.

Stála jste u zrodu moderních sdělovacích prostředků. A ty záhy začaly také šířit umění a hledaly vlastní výrazové prostředky. Našla jste uplatnění i zde?

To je pravda, že jsem stála u zrodu rozhlasu i televize. Účinkovala jsem v rádiu ještě v době, kdy se poslouchalo se sluchátky a chytalo se na krystalku. Hned v začátcích přinášel rozhlas malinké skeče, výstupy, které trvaly jen pár minut. Účinkovala jsem i v nich. Jednou volala vzrušená sousedka moji maminku: „Pojďte si, paní, poslechnout, vaše dceruška mluví do rádia!“ Vystupovala jsem v rozhlasových hrách i za svého působení v Brně. Vzpomínám na režiséry Bezdičku, Svátku... byly to pěkné časy.

A televize?

Našla si mě ještě v době, kdy se všechno vysílalo živě, bez záznamu. Každá chyba byla nenapravitelná. Nebo se napravovala tak, že obrazovka zhasla, objevila se hlasatelka a řekla: Promiňte, prosím, technickou závadu. A začalo se znovu tam, kde se vyskytly trable... Moc se nestalo, vždyť majitele televizorů byste v té době spočítali pomalu na prstech. A obrazovky byly maličké, ne o moc větší než pohlednice.

Vysílali jsme z Měšťanské besedy ve Vladislavově ulici. Hrálo se převzaté představení, které se jen přeneslo do maličkého studia z prostorného jeviště. Všichni jsme měli trému, byli jsme rozrušení. Pozvala jsem maminku, aby se přišla na jeden z těch monitorů podívat. A sotva hra skončila, utíkala jsem se jí zeptat, co tomu říká. Našla jsem ji u obrazovky. Byla na rozdíl od nás úplně klidná a jen se divila: Proč tolik vzrušení? Vždyť jste tam byli maličci jako blešky, sotva k poznání...

Ze studia v Besedě se vysílalo dost dlouho.

A byly to krásné časy, primitivní, jednoduché, všechno po ruce. Jednou přijeli do Prahy Francouzi. Televizní pracov-

níci. Chtěli vidět naše studia. Naši se dlouho zdráhali, a pak jim Besedu ukázali. Hosté se divili: To snad není možné. Vy nám skutečné studio chcete utájit... Televize byla rozstrkaná kde všude, v bývalém kině Skaut, stejně jako v divadle v Kobylisích, v odložených biographech. Pak teprve přišlo studio v Burse. A kdo tenkrát pomyslel na Kavčí hory? Od začátku jsem to všechno prodělávala s sebou.

Co bylo nejveselejší?

Samozřejmě to, co tam být nemělo. Třeba, když jsme jako nebožtíci přeběhli při živém vysílání přes obrazovku. To snad se každý někdy dostal do záběru kamery v nejnevhodnější chvíli. Dnes si už mladí herci nedovedou představit, že by se tak dalo pracovat.

A vaše pocity dneska?

Je to strašně hezké, že jsem to všechno prožila od nejprimitivnějších prostředků. Dnes je všechno technicky na výši. Až bohužel, ta technika tolik převažuje, že se ztrácí člověčina. Ještě že si jeviště zachovává herce a mluvené slovo jako střed všeho dění. Jenže, oddištění a vláda techniky se projevuje všude. Těch mašin je tolik, že se někdy bojím, aby Karel Čapek neměl pravdu ve svém jasnozření i o robotech...

Jsou role, po kterých jste toužila a jaká máte dnes přání?

Moje velká láska je Shakespeare. Bohužel, láska je to dost platonická. Vzpomínám na některé ty postavy, jako bych zrovna odložila kostým. Veselé paničky windsorské, Sen noci svatojánské, ale jeho tragické ženské postavy, kterým jsem se vždycky obdivovala, rozebírala je a prožívala, ty se mi nějakým řízením osudu vždycky vyhnuly. Bylo to i v tom, že v době, kdy jsem dostávala velké role, hrála naše divadla hlavně „konverzačky“. Měla jsem v nich úspěch. A tak jsem dostávala další a další role a ten „tragický“ Shakespeare zůstal nenaplněným snem.

A dnes? V mém věku už nemohu očekávat něco, co takové naplnění přináší. To všechno zůstává jen pro mladé. Čtěla bych však ještě dlouho hrát vedle nich. Například v pohádkách. Hrozně ráda hraju pro děti. Jsou to kritičtí diváci a ničím je neošvindluje. A pro dospělé? Najdou se hezké role. Není to tak dávno, co jsem dělala s režisérem Filipem Tichou domácnost. To jsou role, které se mi líbí.

Máte konkrétní představu?

Dnešní repertoár řeší problémy. Hospodářské, vztahové, mladých lidí... V těch prvních hrách jsou nositeli děje hlavně muži, v těch druhých mladí. Kamera je nemilosrdná. Mladou roli musí hrát mladý člověk, to už není jako v té Holčičce, když jsem já začínala ve svých čtrnácti... Ať už jde o televizní kameru nebo filmovou, takové zázraky dnes možná nejsou. Ale něco vám povím. Autoři dnešních současných her si do příběhů, jež prožívají mladí lidé, dopřávají občas moudrého staršího muže, který jde hrou a trousí své moudrosti. Ale starou paní tu nenajdete. Autoři mají asi málo důvěry, že by stará paní mohla být také moudrá, v tom to asi bude...

Takže mnoho štěstí.

(er)

FOTO AUTOR

Svaz divadelních společností SSSR ustaven

Ve Velkém kremelském paláci v Moskvě se počátkem loňského prosince konal ustavující sjezd Svazu divadelních společností SSSR. Jeho průběhu byli přítomni nejvyšší sovětské straníci a státní představitelé v čele s Michailem Gorbáčovem. Sjezd rozhodl o vytvoření Svazu divadelních umělců SSSR a zvolil jeho vedení. Na prvním zasedání nové organizace se stal jejím předsedou národní umělec SSR Kiril Lavrov a prvním tajemníkem národní umělec SSSR Oleg Jefremov.

Nový tvůrčí svaz s celostátní působností spojuje na základě rovnoprávnosti a dobrovolnosti divadelní svazy a společnosti jednotlivých republik, jež si přitom zachovávají svou organizační, tvůrčí i ekonomickou samostatnost. Cílem nového svazu, jak vyplývá z průběhu jednání sjezdu a přijaté rezoluce, je zvýšit tvůrčí potenciál sovětského divadelnictví, aktivizovat jeho občanskou odpovědnost za reálný podíl na duchovním rozvoji společnosti v nynější etapě revolučních přeměn. Národní umělec SSSR Michail Uljanov to v diskusi vyjádřil slovy o tom, že sovětské divadlo chce být mohutnějším, zdravým a věrným pomocníkem KSSS a sovětského lidu.

Delegáti sjezdu otevřeně mluvili o problémech, které se v uplynulých desetiletích nakupily v sovětském divadelnictví a které mu neumožňovaly v plné šíři naplňovat úkol podílet se na utváření mravní atmosféry socialistické společnosti vedoucí k činnosti, aktivním postojům mas. Svaz se společně se státními kulturními orgány bude řešením vzniklých problémů zabývat.

V této souvislosti se na sjezdu mj. hovořilo o podpoře hledačství dramatiků, zvýšení úlohy režiséra v tvůrčím procesu, o péči nejenom velkým souborům, ale i divadelním studiím, poloprofesionálním a neprofesionálním scénám, jejichž zkušenosti mohou být přínosem pro celý divadelní proces. Diskutující poukazovali na prohloubení vazeb divadla a mladého publika a velkou pozornost věnovali lepšímu systému přípravy a výchovy herců.

Sjezd upozornil rovněž na potřeby základních změn v řízení sovětského divadelnictví vůbec, tak, jak se to dílčími rysy promítá do zásad zahájeného divadelního experimentu. Svaz bude vystupovat v roli pomocníka a koordinátora při navazování a rozvíjení kontaktů divadel různých svazových republik, bude usilovat o široký rozvoj mnohonárodního divadelního hnutí. Na sjezdu bylo navrženo, aby svaz jednou za čtyři roky pořádal v Moskvě světový divadelní festival.

(rp)

Caston Baty - kouzelník jeviště

Craigovu ideu nového „umělce divadla“ čili moderního režiséra, uskutečňoval ve francouzském meziválečném divadle snad nejdůležitější další člen Kartelu — Gaston Baty. Je obtížné zachytit tuto neobyčejně složitou osobnost režiséra, nastupujícího s programem syntetického divadla a s provokujícím heslem „nebezpečné vlády slova“ v prostředí stále ještě silné francouzské tradice literárního dramatického umění. Batyho představení byla často předmětem nadšeného obdivu, ale i ostrých kritik. Vzniklo dokonce pojmenování „batysmus“, které se stalo synonymem režiséřské diktatury, ale i nevídaného jevištního kouzelnictví. Na jedné straně sice Baty odmítal tradiční autoritu slova dramatikova, ale na druhé straně vznikla pod jeho patronací nová vlna „dramatiků ticha“. Chtěl mít z herce dokonalý nástroj svých předem připravených záměrů, ale to neznamenalo, že v jeho divadle nevyrostou skutečné herecké osobnosti. Naopak, jeho přední hvězda souboru Margeritte Jamois byla jednou z největších hereček své doby.

A mohli bychom vyjmenovat ještě další obdobné paradoxy, které snad pramenily v oné zvláštní době meziválečné Francie, v nadšené opájející se Paříži živých ještě s vidinou miliónů mrtvých z frontových bojišť světové války. V době surrealistických provokací i silné katolické obnovy. Sám Baty byl např. předsedou Katolické jednoty divadla a hudby a jménem této organizace bojoval za svobodu a autorská práva režiséra v divadle!

Batyho cesta divadlem byla hledáním řádu, harmonie a syntézy. Byla to cesta promyšlená a důsledná, ale protože patřil k oněm quichotovským divadelníkům z rodu Craiga nebo Copeaua, kteří nejsou ochotni slevovat ze svých ideálů, vede tato cesta z divadelního světa slávy a kompromisů k uzavírání se do soukromí a světa loutek.

LÉTA UČEDNICKÁ

Od loutek starého Grand Guignolu, které vidával v mládí na lyonském předměstí ta cesta asi i začala. Baty se narodil 26. května 1885 v zámožné a katolické rodině z Pélussin a navštěvoval nejdříve školy u Dominikánů, kde se formuje i jeho katolické přesvědčení, které pramenilo zvláště z učení Tomáše Akvinského. Poté odešel do Lyonu studovat literaturu a v r. 1907 pokračoval ve studiích v Mnichově, kde ho zaujalo současné divadelní dění, reprezentované místním Uměleckým divadlem. Setkal se tu s režisérem Fritzem Erlerem a poznal tehdy v Evropě populární ideje „Revoluce divadla“ Georga Fuchse. Loutky, katolicismus a německá kultura i divadlo — to jsou vlivy, na které upozorňují biografové Batyho. Měly vliv na formování jeho osobnosti i projekt budoucího režiséřského divadla.

Po návratu z Německa pracoval až do 1. světové války v otcově podniku. Ale tento obchodník s dřívím stále snil o spisovatelské kariéře a o divadle. Napsal několik her pro loutky a mnoho ča-

su věnoval dějinám divadla a režijním projektům, např. Macbetha W. Shakespeara aj. Spolu s Ch. Sanlavillem, budoucím výtvarníkem divadla Chiméra, si upřesňoval projekt tohoto divadla v sérii článků. Náměty a myšlenky, které vznikají v této době bude později jen rozvíjet a zdokonalovat. I to je charakteristický rys jeho osobnosti.

Za války narukoval Baty jako překladatel z němčiny. Ale ani v této době nezanechal práce na konceptech inscenací, shromažďoval materiály z dějin divadla a publikoval další studie — např. Maska a kaditelnice — které později vyvolají velikou diskusi. V březnu 1919 byl demobilizován a měsíc na to je už ve spojení s významným hercem a režisérem Zimního cirkusu Firminem Gémierem, který v té době realizoval svůj projekt lidového divadla pro široké vrstvy publika. Baty mu svěřil své režijní knihy a Gémier ho přijal ke spolupráci.

Po návratu z Berlína, kde se Baty seznámil s režii M. Reinhardta, uskutečňující v té době analogický program velkolepých představení v halách a cirkusech, nastoupil nejdříve jako vrchní osvětlovač v grandiózním představení S. de Bouhéiera Král Oidipus v režii F. Gémiera. A poté už přišel režijní debut — Velká pastoračka Ch. Hellemu a P. d'Estoca. Byla to první inscenace z Gémierova velkolepého projektu, podle něhož měly být v Zimním cirkusu uváděny lidové regionální hry, obnovující tradici staro-francouzského divadla. Projekt ztroskotl, neboť Gémier přijal místo ředitele divadla Comédie-Montaigne.

Baty odešel za svým učitelem a brzy dosáhl svými režii prvními úspěchy. Např. v inscenaci Samu H. Lenormanda, Lakomce Moliéra (s Ch. Dullinem v hlavní roli) nebo Dětiňští milenci F. Crommelyncka, kde se poprvé zjevila na jevišti budoucí Batyho herecká hvězda M. Jamois. Ale koncem r. 1921 spolupráce Batyho s Gémierem končí. Podobně jako Dullin, který v Comédii-Montaigne vedl hereckou školu a nyní právě zakládal své divadlo Atelier, osamostatňuje se i Baty a tvoří Compagnons de la Chimère čili Společnost Chiméry.

JEHO VELIČENSTVO SLOVO A CHIMÉRA

Dříve než si všimneme inscenací v Chiméře, věnujme pozornost Batyho teoretickým názorům, neboť mají charakter programu a tvoří základ jeho divadelní estetiky, kterou se snažil prakticky uskutečňovat po celý život.

V letech 1917—21 publikoval Baty čtyři studie, které později v r. 1926 vyšly i knižně. Největší pozornost vzbudila poslední studie zvaná Sir Le Mot (Jeho Veličenstvo Slovo). Baty zde odmítl uznat dramatický text za dominantní složku inscenace a naopak vyzvedl význam vizuální stránky představení. Ta měla text dramatika nejen doplňovat, ale vyjadřovat sama o sobě to, co v textu není. „Básník si vysnil hru. Předává na papír to, co se zdrukotává od slov... a režisér musí tedy navrátit dílu básníka to, co se vytratilo mezi snem a rukopisem.“

Takové oslabení pozice a role slova muselo ve francouzském divadle se silnou tradicí klasicistického literárního vývoje nutně vyvolat velkou reakci. Vždyť v té době např. J. Giraudoux ve svých hrách v Jouveťově divadle tuto tradici znovu křísil!

Ale v úvahách Batyho nešlo jen o slovo, v polemické hře byl i herec, který se měl stát nástrojem režiséra. Opět musíme chápat kontext a situaci ve francouzském divadle, které v této době už začalo asimilovat reformu J. Copeaua a jeho žáků, tj. divadlo herecké, hledající své vzory v minulosti a zvláště v komedii dell'arte. Batyho názory byly ovšem zaměřeny kriticky nejen proti literárnímu, ale i hereckému divadlu. Divadlo chápal jako syntézu všech jevištních složek a žádná z nich proto nemohla mít trvale roli dominantní. „Člověk není sám na jevišti, spolu s ním tu žijí předměty samostatné a nezávislé na dialogu a mímice.“

Vztah Batyho a Copeauovy reformy je jistě složitější, neboť v mnohém si jsou názory obou velmi blízké — zvláště pokud jde o vztah k naturalismu, o otázky divadelní etiky apod. Liší se však v tom, že Baty hledá návraty k režijně syntetickému divadlu, které se v minulosti rozpadlo na divadlo literární a herecké. Literární končilo v básnických poemách a herecké v melodramatech, baletech a virtuozní prezentaci herce, která způsobilá rozklad harmonické symfonie všech jevištních složek. Jestliže tedy chceme opět divadlo vyléčit z těchto chorob a vrátit mu podobu jakou mělo ve starém Řecku, u Shakespeara nebo Moliéra, musíme hledat opětovné spojení obou linií — literární i herecké. Musíme vytvořit jednotnou skladbu, jejímž tvůrcem a garantem bude moderní režisér, kterému je dovoleno, aby překračoval a doplňoval slova dramatika, měl vlastní uměleckou koncepci a uskutečňoval ji ve všech realitách jeviště.

Svůj program začal Baty realizovat od začátku v divadle Chiméra. V r. 1921 vznikla skupina dramatiků (H. Lenormand, J. Sarment, D. Amiel aj.) s cílem bránit se divadelnímu průmyslu a komerci bulváru a požádali Batyho, který v té době sestavoval vlastní soubor, o spolupráci. Tak vznikla Společnost Chiméry, která se stala vedle Starého holubníku J. Copeaua nebo Atelieru Ch. Dullina dalším střediskem divadelní avantgardy v Paříži.

V manifestu čteme: „Chiméra znamená ženu-ptáka ze severských bájí. Křídla jí vynášejí k nebi, ale drápy vězí pevně v zemi. Může být symbolem umění, univerzálnosti, harmonie, symbolem odvěkých zápasů ducha s matérií... Chiméra není obchodem, ale je dílem. Chiméra nemá kapitál, ale má víru. Chiméra nemá hněd, ale nezůstává v kleci. Chiméra neslouží umění, ale umění slouží jí.“

První představení se konala ještě v pronajatých sálech a teprve když se divadlo vrátilo v r. 1923 z ciziny, začal soubor hrát ve vlastním divadle zv. Ba-

raque de la Chimère. Byla to spíše jarmareční bouda s jutovými stěnami a pro 340 diváků. Baty však ve svých režiiích dokázal využívat neobvykle členitého prostoru, vytvářejícího dojem rozlehlého sálu. Hereckým aranžmá a světlem vytvářel téměř snové obrazy a postavy herců se vynořovaly před diváky jakoby odevšad. Rok nato musela ovšem společnost divadlo prodat a bouda byla zbouřána. V posledním bulletinu čteme: „Chiméra měla víru, ale neměla kapitál.“

Baty zde uváděl především současné dramatiky, jejichž jména nám dnes už mnoho neříkají. Patřili k směru tzv. „dramatu ticha“. V r. 1922 napsal J. J. Bernard komedii Martinka a doprovodil ji článkem pod titulem Ticho v divadle, v němž interpretoval drama a divadlo jako výraz vnitřních a těžko zachytitelných stavů duše, které se odhalují více v pauze a pomlce než ve vlastním dialogu. Název se ujal a „divadlo ticha“ se snažilo divákově vyjevovat hlubinné podtexty a podvědomé emoce.

Tyto hry vyhovovaly Batyho umění vyjadřovat se všemi prostředky jeviště, nejen slovem. Když si přečetl hru Martinka poznamenal: „Konečně mě necháte něco říci!“ Spolu s Martinkou byla uvedena hra J. V. Pellerina Intimita, kde Baty předvedl svou specialitu — kontrastně zdvojoval a paralelně rozvíjel hru ve dvou dramatických prostorech. Vedle akce reálných postav se v jiném prostoru zhmotňovaly skryté myšlenky a vnitřní představy těchto postav.

Je třeba říci, že pro Batyho vlastně neexistovaly ve scénografii nějaké předem určené principy nebo předem daný styl. Dekorace si většinou navrhoval sám a mohly být v různém stylu podle režijního záměru. Proto u něj najdeme vedle dekorací konstruktivistických i realistické nebo stylizované dramatické prostředky. Bylo přitom velmi sugestivně dotvářeno světlem. Proto najdeme v dobových kritikách mnoho obdivných a nadšených popisů Batyho schopnosti vykreslit zvláštní básnickou atmosféru.

V Chiméře vládł duch experimentu. Vydával se tu vlastní časopis, konaly se různé výstavy a hudební nebo taneční recitály, např. Mimy v tichu v provedení tanečnice Y. Serac. Byla to laboratoř moderního umění, v níž se zformovala Batyho koncepce synteického divadla. Takto ji zhodnotil J. Honzl, který pozorně sledoval Batyho inscenace: „Už od prvního představení v dřevěné boudě na boulevardu Saint-Germain opírá svůj avantgardismus o vědomí autonomie divadelního a dramatického umění, jež neslouží literatuře. Naopak prohlašuje, že nad slovem dokončuje myšlenka svůj výraz v gestu, barvě a ve zvuku. Říká, že slovu náleží oblast sdělení, jemuž člověk může rozumět a jež může formulovat. Oblast inteligence. A to, co je nad inteligencí rozumovou a formulující — vše to, co uniká analýze, co je nevyjádřitelné slovem: to je věcí divadelního projevu. Divadlo tedy dojímá senzibilitu uchácením té části psýchy, která odolává těm sdělením, jež jí může nabídnout vědomí rozumné a přesné. Slovo nachází své místo; mimika nabývá své moci; dekorace, kostým, světlo, hluk, to



vše se stává hercem. Baty analyzuje komponenty divadelní práce a je si vědom, že divadelní umění je umění syntézy.“

OBDIV A KRITIKA

Po zbouřání boudy dostal Baty nabídku od J. Hébertota, aby se ujal vedení právě otevíraného Studia Champs-Élysées, koncipovaného jako divadlo-laboratoř. Baty nabídku přijímá a hrál tu se svou společností až do r. 1928. Uvedl řadu experimentálních inscenací, většinou současných expresionistických dramatiků, občas flirtujících i s dobovým surrealismem. Úspěšné byly zvláště tři z nich — Náhradní hlavy J. V. Pellerina, Maya M. Gantillona a Dibbouk Anského.

Na rozdíl od německého expresionismu jeho francouzská verze ovšem nepředstavuje tak ostře vyhraněné sociální konflikty jedince se světem. Na francouzské dramatiky měly daleko větší vliv hry L. Pirandella. Dramata předvádějí obraz doby, která je zasažena válkou a relativizací všech hodnot. Na jevišti se potácely citově a intelektuálně rozvrácené bytosti, které se snažily najít své místo ve světě a překonat duchovní rozpory své doby.

Inszenaci Maya M. Gantillona nazval P. Blanchard „jedním z nejlegendárnějších triumfů současného divadla“ a znamenala pro Batyho asi to, co pro Jovetu Knock J. Romainse nebo pro Dullina Volpone B. Jonsona. Hrál se 374krát. Ukazuje historii přistavní prostitutky, proměňující se prostředím a zákazníky z reálné pozemské Belly v záhadnou a nadzemskou prodáváčku snů Mayu. Náznakový dialog, plný symbolických podtextů, dotvářel Baty tajemnou a iracionální atmosférou.

Také v inscenaci Náhradní hlavy J. V. Pellerina, jednoho z nejoblíbenějších dramatiků Batyho, překvapoval množstvím inscenáčnických nápadů, které jako by materializovaly dramatické dění, skrývající se pod reflexivním dialogem dvou hlavních postav. Proto ho kritici začali považovat za jednoho z nejlepších režisérů své doby a potvrdila to i inscenace Dibbouka svou „neobvyklou krásou a zvláštní nadpřirozenou a metafyzickou silou.“ Soubor sklízел podobné úspěchy i za hranicemi Francie na zájezdech do Holandska, Německa, Polska nebo Itálie.

V květnu 1928 přesídlil Baty do divadla Théâtre de l'Avenue s úmyslem hrát pro větší publikum, aniž by přitom

Náhradní
hlavy
J. V. Pellerina

ustoupil ze svého náročného programu režijně básnického a syntetického divadla. Jeho představení však doprovázejí stále více různé polemiky a spory. Různí kritici opět začínají odsuzovat jeho deformování dramatiky a režisérský diktát. Baty se opět musí obhajovat starými argumenty. Slovo dramatika je sice východiskem a důležitou složkou představení, ale nedostačující. Za ním je ještě další sféra dramatického děje, která může být jen a jen dílem režiséra.

Na druhé straně měli ovšem kritici v něčem i pravdu. Batymu se totiž často nedařilo najít kontakt s publikem. Např. v inscenaci Žebrácké opery B. Brechta dokázal vytvořit zajímavou vnější formu, ale hře chyběl hlubší sociální obsah. Ukazovalo se, že Baty tvořil v prostoru jeviště nádherné režijní skladby, kterým mnohdy chyběla přesvědčivost a silnější zakotvení v kontrétní společenské realitě té doby.

V Batyho tvorbě se začínají objevovat stále častěji také inscenace klasiků a románových dramatizací. V r. 1928 uvedl Shakespearova Hamleta a v hlavní roli vystoupila M. Jamois. Byla to její první významnější role travesti. Později hrála i hlavní postavu v Mussetově Lorenzacciovi aj.

Významné bylo i uvedení Molièrova Zdravého nemocného (1929), kde se režisér pokusil i proti textu předvést na pozadí osudů Argana, kterého všichni považují za simulanta, osobní drama samotného Molièra. Hra tím pochopitelně získala tragikomický přízvuk a přihlídneme-li k množství režijních nápadů, je pochopitelné, že se ozvala kritika proti zneužívání klasika.

V r. 1930 přišla nabídka barona Rothschilda k vedení grandiózního a technicky dokonale vybaveného Théâtre Pigalle. Baty na okamžik podlehl svodům moderní techniky a uvedl zde několik inscenací. Ale v témže roce se stěhuje se souborem do Théâtre Montparnasse, kde působil až do r. 1947. Ale už v r. 1943 předal vedení divadla M. Jamois a pomalu odcházel do čarovného světa loutek. Mezitím však spolu s J. Copeauem, Ch. Dullinem a L. Jovuetem režíroval od r. 1936 v Comédii Française — uvedl zde např. Racinovu Bereniku nebo Labichův Slaměný klobouk.

Z inscenací tohoto posledního období Batyho tvorby zaujímají vedle her současných dramatiků čelné místo zvláště dramatizace a klasika. Velký úspěch měla dramatizace Dostojevského Zločinu a trestu (1933), zatímco Madame Bovary podle G. Flauberta vyvolala další polemické hlasy. A nakonec ještě připomeneme úspěšnou inscenaci Mussetova Lorenzaccia (1944), která svým tématem zápasu proti tyranii aktuálně vyznívala proti fašistické okupaci ve Francii.

VE SVĚTĚ LOUTEK

O loutky se Baty zajímal po celý život. V r. 1932 uváděl v rámci sobotních

matiné v jeho divadle cyklus tradičních loutkových her pod názvem Théâtre Billembois (podle tradiční postavy lyonských loutkových představení), a po r. 1947 jeho zájem o loutkové divadlo už zcela převládá. Psal četné články o tomto divadle (také heslo do francouzské encyklopedie), instrukce pro autory loutkových divadel, dramatisoval různé legendy a vydával staré texty. V r. 1948 dal dohromady loutkářský soubor, který uváděl představení v provizorním sále Mezinárodního archivu tance. V témže roce měl přijet do Československa, ale ze zájezdu sešlo.

Baty hledal v loutkách podobně jako Craig prostředek výrazu toho, co nedokáže sdělit živý herec. Ten byl příliš reálný na to, aby se trvaleji zabydlel v nekonečné říši fantazie. Loutka je prostředkem výrazu ireálného světa a k potvrzení své teze volí Baty tento příklad: antičtí herci, když potřebovali zobrazit hrdinu s nadlidskými vlastnostmi, Oidipa či Antigonu, používali kostým a masku, které je proměňovaly v gigantickou loutku. „Na hranici, kde se zastavuje síla tělesného výrazu člověka, začíná království loutky.“

Režijní názor tohoto umělce divadla vycházel z představy analogie mezi božským a umělcovým tvůrčím aktem. Byl v tom nejen vliv katolicismu, ale i přetrvávající symbolistické tradice a dědictví A. Appia nebo G. Craiga. Loutkou chtěl Baty proniknout do sféry, která se skrývá pod realitou každodennosti. Osvobodit tuto realitu od všech determinací a použít loutky jako dokonalejší — než živý herec — trampolíny ke skoku do neznámých ireálných světů.

K živému divadlu se však Baty vrátil ještě jednou. Pomáhal decentralizovat francouzský divadelní život a zorganizoval Dramatické jihovýchodní centrum, kde uváděl svůj starší repertoár. Ale jeho zdravotní stav se stále zhoršoval. V r. 1952 umírá v Pélusín.

Tento ironik se zálibou v paradoxech, člověk přemýšlivý a s typickým francouzským espritem, patří k nejvýraznějším režisérským osobnostem francouzského divadla 20. stol. Jeho režie chtěly být výrazem dokonalejších krás a metafyzických idejí. Vyvolávaly obdiv i polemiky. Přitom Batyho způsob „zdivadelňování divadla“ vycházel na rozdíl od J. Copeaua nebo Ch. Dullina z důsledné koncepce syntetičnosti, z rovnocennosti všech výrazových prostředků, s nimiž pracuje režisér. Říkali mu „kouzelník jeviště“, ale také „diktátor jeviště“. Byl tedy nositelem paradoxu, tak typického pro postavení moderního režiséra současné doby.

JAN HYVNAR

● OCENĚNÍ KULTURNÍM PRACOVNÍKŮM

V Praze se v prosinci minulého roku uskutečnilo tradiční setkání představitelů ústředního výboru Svazu československo-sovětského přátelství s předními čs. umělci, kulturními pracovníky, s představiteli uměleckých kolektivů a kulturních institucí, kteří se významně podílejí na prohlubování inter-nacionálního přátelství mezi národy ČSSR a SSSR.

Předseda ÚV SCSP Václav David na něm připomněl důležitý výchovný aspekt a vliv, který má tvorba našich umělců, souborů a činnost kulturních institucí na morálně politické postoje nejširších vrstev čs. veřejnosti.

Devíti jednotlivcům a třem zástupcům uměleckých kolektivů a kulturních institucí byly předány medaile Kulturou a uměním za rozvoj československo-sovětského přátelství, které jim jako výraz ocenění dlouhodobé a angažované práce udělilo předsednictvo ÚV SCSP při příležitosti 69. výročí Velké říjnové socialistické revoluce a závěru Měsíce československo-sovětského přátelství.

Setkání byli přítomni rovněž představitelé sovětského velvyslanectví, Svazu sovětských

společností pro přátelství a kulturní styky se zahraničím v ČSSR a Společnosti sovětsko-československého přátelství v ČSSR.

(ko)

● Z PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

V Praze se 6. prosince minulého roku na svém řádném zasedání sešlo předsednictvo ÚV Svazu českých divadelních ochotníků. Zabývalo se především přípravou nového běhu režisérské školy SČDO, která zahájí ve druhé polovině letošního roku. O tento běh je mezi ochotníky mimořádný zájem, což se nepochybně projeví v náročnosti příjmách zkoušek a na druhé straně to zase povede k celkovému zvýšení úrovně školy.

Dále předsednictvo posoudilo stav příprav realizace hlavních svazových akcí v roce 1987, zejména Pohárku SČDO a prvního ročníku přehlídky členských souborů, která proběhne ve Štramberku. Podstatná část jednání předsednictva byla věnována obsahu spolupráce svazu a agentury DILIA. Jednání se účastnila pracovnice agentury Jitka Sloupová. Byla posouzena řada námětů, které by mohly obohatit činnost obou institucí a které by se mohly promítnout do nové dohody o spolupráci.

(psl)

Pořádek dělá přátele...

V posledním čase se projevuje v činnosti ochotnických souborů nesprávná praxe uvádění devizově vázaná dramatická díla, nebo dramatisovat a uvádět literární díla stejného charakteru bez předchozí konzultace s agenturou DILIA. Některé ochotnické soubory jdou již tak daleko, že se obracují přímo na zahraniční autory, eventuálně na zastupitelské úřady se žádostmi o povolení dramatisace divadelních her, aniž by respektovaly skutečnosti, vyplývající z autor-ského zákona č. 35/1965 Sb. a vyhlášky MŠK č. 99/1958 U. I., podle nichž je oprávněna zastupovat autory literárních a divadelních děl, včetně hudební a výtvarné složky těchto děl, jakož i jejich právní zástupce, udílet svolení k užití děl těchto autorů a vybírat za užití děl autorské odměny, výhradně a pouze DILIA.

Jestliže jsou tato zákonná ustanovení závazná pro agenturu DILIA, tím více je musí respektovat inscenátoři a zřizovatelé souborů, kteří nejsou, jak vyplývá z výše uvedeného, oprávněni jednat přímo o podmín-

kách provozování devizově vázaných děl, ani o jejich devizovém uvolnění s jakým-koliv zahraničním autorem nebo jeho zástupcem, ale pouze prostřednictvím DILIA.

Je samozřejmé, že takovéto soukromé dohody a iniciativy jsou v rozporu s uvedenými zákonnými ustanoveními a porušují řádné náležitosti smluvních podmínek. Vznikají rozpory a komplikace s autory děl, jejich právními zástupci a vytvářejí se stále problémy, které mohou negativně působit na rozvoj ochotnického divadelnictví.

Nesprávné a nepřijatelné je uvádění devizově vázaných děl, případně dramatisací literárních děl, u nichž je srozumitelné, bez souhlasu autora, provedena úprava, měněn název díla, uváděn jiný autor a podobně. Takové případy jsou právně postižitelné a mohou mít pro toho, kdo se takové činnosti dopustí, následky vyplývající z porušení zákona. To se týká i zřizovatelů, kteří jsou za činnost ochotnických souborů odpovědní.

(dil)

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIII)

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 Vilímec. Redaktorka Milcha Grimmerová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Cisař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Horánek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Patečnicková, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí č. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Kalkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kalkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 2/1987, redakčně uzavřeno v prosinci 1986.

© Panorama, Praha 1987



Divadelní večery v Neratovicích

Podzimní divadelní večery v Neratovicích mají už svou bohatou tradici. V Měsíci československo-sovětského přátelství setkávají se tu úspěšně divadelní inscenace souborů okresu Mělník. Loňské Podzimní divadelní večery v Neratovicích, které se konaly v rámci Festivalu zájmové umělecké činnosti a Roku míru v Kulturním domě ROH koncernového podniku Spolana, zahajoval Divadelní soubor Vojan Kulturního domu kpt. Otakara Jaroše Mělník. Na setkání do Neratovic přijel s hrou sovětského autora Grigorije Gor'na Zapomeňte na Hérostrata v režii Bohumila Navrátila.

MIROSLAV VODĚRA





Božena Fixová

Tak tedy snad od Adama? Nebo od vašeho zázemí? Od těch základů?

Narodila jsem se v Praze v prosinci 1932 a zřejmě proto, že maminka byla švadlena, vybrali mi rodiče totéž povolání. Vyučila jsem se dámskou krejčovou, dělala jsem tu práci ráda a myslím, že i dobře. Bylo to v době těsně poválečné a tenkrát se v Praze vyvíjela spousta mládežnických pěveckých, tanečních a recitačních skupin. Přijali mě do souboru Julia Fučíka, kde mě po nějakém čase kamarádky přesvědčily, abych se pokusila o zkoušky na AMU.

Podařilo se mi je udělat, ale nejdřív bylo nutno absolvovat dělnickou přípravku. Vystudovala jsem obor herectví a v roce 1955 nastoupila do Městského oblastního divadla v Mladé Boleslavi. Moje angažmá tam trvalo jen krátce a za dva a půl roku jsem přešla do pražského Divadla Jiřího Woltra, kde pracuji dosud. Ještě na škole jsem se provdala za dramaturga. Máme tři děti, z nichž jedna dcera vystudovala obor organizace a řízení na AMU a působí v divadelní správě, druhá vystudovala konzervatoř a je herečka, syn se vyučil filmovým laborantem na Barrandově.

Tak podrobně jsme snad ani nemusel... Můžeme přejít k vlivům, které vás přivedly na dnešní cestu...

Protože mám velkou rodinu a neustále co dělat [také v divadle neberu svůj plat zbůhdarma], neměla jsem nikdy dost času na vzpomínky a bilance. Když mě ale nutíte zavzpomínat, tak musím říci, že mě většinou v životě provázelo štěstí. Třeba moje několikaleté působení v Souboru Julia Fučíka zcela zásadně ovlivnilo celý

můj život. Seznámila jsem se tam s mým mužem a poprvé poznala tvůrčí práci. Stovky hodin zkoušení, veřejná vystoupení, Soutěže tvořivosti mládeže a manuální brigády v partě mladých lidí, to utvářelo můj smysl pro kolektivismus a světonázorovou orientaci.

Vzpomínám vděčně i na léta prožitá ve škole. Celé čtyři roky mě hereckou výchovu učil Karel Máj, herec Realistického divadla. Nebyl žádná hvězda, na DAMU v té době učili lidé mnohem zvučnějších jmen, ale pro mě znamenal mnoho. Byl to poctivý dělník jeviště, člověk neokázalý, s velkým lidským charakterem. A protože pro mě otázky charakteru byly vždycky mimořádně důležité, věřila jsme mu na slovo.

V té době na začátku padesátých let se jako novinka do herecké výchovy zaváděla výuka metody Stanislavského. Přestože se mnozí divadelníci v aplikaci jeho učení dopouštěli chyb a vulgarizací, takže časem bylo mnohými zsměšněno a téměř zatraceno, já díky výkladu svého učitele dodnes považuji Stanislavského metodu herecké práce za nepřekonatelnou, a především jeho vysoké nároky na etiku práce v divadle za trvalé a všeplatné.

Po takovém vyznání se vás zeptám na vaše první kontakty s amatérským divadlem.

Vždycky jsem si myslela, že s amatérským divadlem nemám téměř nic společného. Ale při hlubším zamyšlení zjišťuji, že je tomu naopak. Nejenže na prkna jeviště jsem poprvé vstoupila s ochotníky v Nových Vesočanech, ale také poprvé (a bohudíky naposledy) jsem si při té příležitosti zahrála naivku. Musela to být dost otřesná podívaná, ale protože zmíněné představení režíroval můj strýc a diváci byli většinou jeho známí, moc mě tenkrát chválil.

Podruhé jsem si zahrála s amatéry v Pardubicích, když usilovali o umístění v nějaké soutěži s dramatizací Twainova Toma Sawyera a omečnoul jim představitel Huckleburry Finna. Protože naše divadlo mělo tutéž dramatizaci na repertoáru, požádali mě o pomoc a já jim toho Huka zahrála. Vyzvali mě pak, abych se jim zapsala do jejich pamětní knihy, a protože přede mnou jim tam něco milého napsal Jaroslav Vojta, byla jsem na tohle svoje hostování dlouho pyšná.

A konečně všechny moje hry hrála a hraji amatérská divadla. Premiéru mé poslední pohádky měli dokonce amatéři dříve než my, ačkoli byla napsána pro Divadlo Jiřího Woltra.

Zbývá otázku doplnit: Kdy jste vzala první pero do ruky s úmyslem psát pro divadlo?

S psaním jsem začala asi z touhy po divadle. Byla jsem s druhou dcerou na mateřské dovolené a hrozně se mi stýskalo. Vznikla hříčka pro děti, bez nejmenší ambice na uvedení. Když jsem ale zjistila, že moje prvotina vzbudila jistý zájem, podpořilo to mé sebevědomí a začala jsem nabídky na autorskou spolupráci brát vážně. Protože ten můj první literární dramatický pokus uvedli v rozhlase,

se, zkusila jsem napsat další rozhlasovou hru pro děti, jmenovala se Du-linka, byla brzy po napsání uvedena a několikrát reprizována.

Potom uvedla televize dva mé scénáře, Taková divná ženská a Julie pod balkónem. Pro diváky našeho divadla vznikly dvě pohádky, Kterak se o princeznu čert pokoušel a Drak pro princeznu. V DJW měla také premiéru hra pro dospívající mládež Kofata se topívají. V rozhlase šla ještě hra Dvacátá osmá školníka Benetky, o jejíž napsání mě požádali k výročí Pionýrské organizace. Konečně jsem zkusila napsat hru se současnou tematikou. Pod názvem Krajnice báječných cest. První ji uvedlo Divadlo na Vinohradech. To je zatím všechno. Vlastně ani nevím, jestli opravdu „zatím“, protože moje poslední autorské povíčky a zkušenosti jsou smíšené a spíše mě od dalšího psaní odrazují.

Jaké myšlenky nebo tendence se podle vašeho názoru objevují nyní v divadelní literatuře?

Již několik let totiž sleduji v našem divadelnictví tendence, které Jean-Paul Belmondo nazval v jednom interview o francouzském divadle intelektuálním terorem. Místo dramatických situací se požaduje a cení filozofická polemika (oblíbené je téma jedinec kontra moc), herec místo jednání a vytváření charakteru postavy sděluje stanovisko či poslání, kladný hrdina je směšný anachronismus a šťastný konec by snížil hru na úroveň bulváru.

V této souvislosti mě vždycky napadá Marxova kritická myšlenka o přeměňování postav v pouhé hláskové trouby idejí. Aby mi bylo dobře rozuměno, neupírám ani v nejmenším intelektuálnímu trendu našeho divadelnictví právo na existenci. Jenom si myslím, že hledisky tohoto trendu by nemělo být poměřováno divadelnictvím jako celek.

Vedle divadla pro výlučné publikum má přece plné právo na život divadlo, ve kterém je široký okruh obecnosti strhován dramatickým konfliktem prostřednictvím živoucích postav a jejich lidských osudů. Mělo by působit nejen na rozum diváků, ale i na cit, na jejich smysly. Mělo by být srozumitelné, což je jedním z předpokladů lidového divadla. Je mimochodem zajímavé, že otázka lidovosti umění jakoby zcela přestala zajímat naše kritiky a divadelní teoretiky.

Co soudíte o současném stavu a o možnostech amatérského divadla?

Myslím, že mám poměrně slušný přehled o práci amatérských souborů. Měla jsem možnost zúčastnit se třikrát Jiráskova Hronova, kde jsem viděla řadu vynikajících představení, znám několik inscenací, které s amatéry nastudoval můj kolega J. Kettner, zhlédla jsem několikrát pražské Anebdivadlo a jiné soubory v Žižkovském divadle. Ale o provedení svých her na amatérských jevištích jsem zatím byla interpretky vždy jen informována. Má práce v divadle mi jejich návštěvu vždycky znemožnila. Je mi to líto, snad to brzy napravím.

Děkuji vám za rozhovor.