

AMATĚRSKÁ SCÉNA

8 • 1990 • 6 Kčs



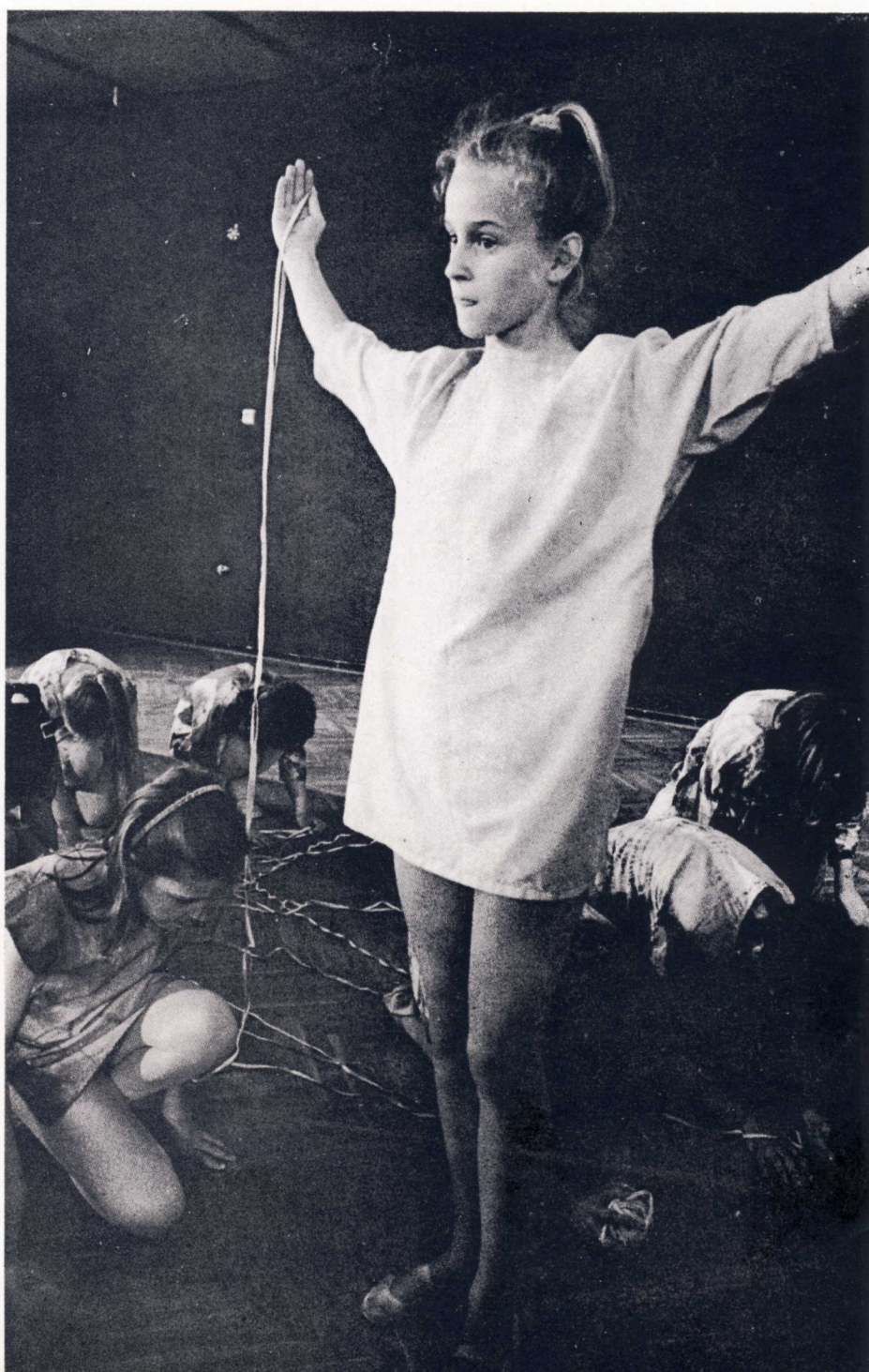


Mělník 1990

Národní přehlídka dětských
recitátorů a recitačních kolektivů
(čtěte na straně 2). Foto Karel
Kerlický



Na titulu záběr z představení souboru
JELO — Petr Lébl: Výběrčí
Foto: Günter Bartoš



Centrum pro dětské a mládežnické divadlo Spolkové republiky Německa

Bylo ustaveno v prosinci 1990 ve Frankfurtu nad Mohanem a vzniklo z národní sekce mezinárodní nevládní organizace divadla pro děti ASSITEJ jako informační a koordinační centrum pro dětské a mládežnické divadlo a dramatickou výchovu. Jeho zakladatelem je spolkové ministerstvo pro mládež, rodinu, ženu a zdraví. Dalšími partnery (tj. také sponzory) jsou spolkové ministerstvo pro vědu a umění, země Hessensko, město Frankfurt n. M. jako sídlo organizace. Oficiální zahájení činnosti se uskutečnilo v rámci prvního fóra autorů pro dětské a mládežnické divadlo.

Odborný dohled vykonává kuratorium v čele s představiteli zakládajícího ministerstva (funkční postavení náměstek a ministerský rada srovnatelný s naším ředitelem odboru). Jsou v něm dále zastoupeny Svaz německých amatérských divadel, Společnost pro hru a divadlo (v podstatě sdružení pro dramatickou výchovu, dětské a mládežnické divadlo SRN), Společnost pro pomoc mládeži, kulturní úřad města Frankfurt. Mezi mnoha odborníky jsou mimo jiné dr. Ursula Mencková, umělecká vedoucí profesionálního divadla pro děti a mládež (Mocktheater Brémy) a Willi Fährmann, který zde zastupuje autory. Kuratorium má celkem patnáct členů.

Statut Centra říká, že zařízení slouží rozvoji dětského a mládežnického divadla a jeho zahrnutí do všech oblastí společenské pomoci dětem a mládeži. Článek 2 Stanov výslovně uvádí, že je třeba vzít v úvahu skutečnost, že dětské a mládežnické divadlo není pouze prostředkem, nýbrž předmětem výchovné a vzdělávací práce. Bude působit v těchto oblastech:

- výchova a další vzdělávání
- národní a mezinárodní výměna
- informace a dokumentace

K naplnění třetího bodu programu bude na podzim 1990 založena knihovna a dokumentační středisko, v němž bude uložena veškerá literatura a dokumentace z oboru.

Středisko, pracující zatím ve třech, výhledově v šesti lidech, připravilo pro tento rok řadu akcí převážně vzdělávacího charakteru. Nejvýznamnější z nich byl patrně kongres na téma Divadlo s dětmi ve spolupráci s Divadelně pedagogickým centrem v Lingenu, konaný u příležitosti I. světového festivalu dětského divadla. Dílna pro dramatiky dětského a mládežnického divadla, určená přednostně pro šestnáct autorů, kteří získali stipendium Centra, zahrne v průběhu roku několik setkání nad referáty, videozáznamy, divadelními představeními, skupinovou práci s novými texty a také pokusy o jejich scénické ztvárnění. Tato jistě zajímavá dílna připomíná práci Kruhu autorů dětského divadla při ÚKVC ovšem bez realizační fáze. Tématem dalšího setkání je fenomén tzv. mládežnického klubu v divadle. Jde o novou formu divadelně pedagogické práce v SRN. Tyto kluby vznikají při profesionálních divadlech a působí jako kluby přátel, které chtějí přispět k výchově poučeného diváka a smysluplně mladým lidem vyplňovat volný čas. Středisko se stane rovněž agenturou, která zprostředkuje hostování zajímavých zahraničních souborů. V říjnu 1990 bude v mnoha městech hostovat divadelní skupina Wenderzjids z Nizozemí s BALADOU Z GARUMY autora Ada de Bonta, o níž pořadatelé předpokládají, že vyvolá živé diskuse o obsahu a formě divadla pro mládež. Jiné setkání odborníků se bude věnovat otázce obrazu dětství v dětském divadle, např. děti ve vnočních pohádkách v klasickém zpracování a nových hrách. Významnou součástí práce střediska je spolupráce s východoněmeckými odborníky a institucemi, zejména s Národním střediskem pro dětské a mládežnické divadlo NDR v Berlíně. Plán této spolupráce obsahuje mj. deset projektů, např. výstavu divadelních plakátů, dílnu pro režiséry, herce a scénografy, vydání katalogu německého dětského a mládežnického divadla, výpisy autorské ceny, výměnu představení, stipendia pro studijní pobyty, divadelní vlak pro děti aj.

LENKA LAŽŇOVSKÁ

Obsah

- | | | |
|----|--|---|
| 2 | MĚLNÍK 1990
(Národní přehlídka recitátorů a recitačních kolektivů) | E. Machková
J. Bláha
E. Rolečková |
| 4 | SESTUP ZA POZNANIM | J. Císař |
| 5 | LIBICE NAD CIDLINOU '90
(Středočeská přehlídka venkovských divadelních souborů) | M. Strotzer |
| 6 | BILANCE JIHMORAVSKÝCH
OCHOTNIKŮ | V. Závodský |
| 8 | O DIVADLE,
KTERÉ VYŠLO DO ULIC | E. Rolečková |
| 10 | PO STOPÁCH JEDNÉ PETICE | E. Rolečková |
| 11 | DĚTI SI TO NEZASLOUŽÍ
DILNA ČILI ÚLEK | E. Rolečková
M. Král
D. Fírek |
| 12 | POZORUHODNOSTI
JEDNOHO SBORNÍKU | A. Urbanová |
| 13 | DIVADLO VE SKOLSKÉM SYSTÉMU
OBDOBÍ RENESANCE A BAROKA
(1. část) | L. Zušťáková |
| 14 | OD BEROUNSKÝCH KOLÁČŮ
K ŠEDESÁTEMU JIRÁSKOVU
HRONOVU (1. část) | J. Vavříčka |
| 15 | PORTUGALCI EXPERIMENTUJÍ | D. Strejčková |
| 16 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(V. Klapka) | E. Rolečková |
| 19 | ZASTAVENÍ (Před koncem sezóny) | J. Císař |
| 20 | KRÁL MAJALES | V. Šrámková |
| 21 | GÜNTER GRASS V PRAZE | |
| 22 | STRÍPKY | |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 8 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

Grafická úprava JAKUB KABÁT

Předseda redakční rady prof. JAN CÍSAŘ

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
— ÚED Praha, závod 01 — AOT, Kalkova 19, 160 00 Praha 6, PNS—ÚED
Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS—ÚED Praha, zá-
vod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí
vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, ad-
ministrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny:
středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého
výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 5. 6. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1990

46 027

Mělník 1990

NÁRODNÍ PŘEHLIDKA
RECITÁTORŮ
A RECITAČNÍCH KOLEKTIVŮ
4. – 6. KVĚTNA

Soubory ...

I letos, kdy většinu našeho zájmu poutaly politické události, se v dětském přednesu nejen udržel počet 15 souborů na národní přehlídce ze 16 možných, ale také kvalita, a to jak v dramaturgii, tak v provedení i ve skladbě kolektivů. Vedle těch, které se v Mělníku objevily podruhé, potřetí či dokonce páté, byli tu opět i nováčci. Z patnácti předloh lze jen ve dvou či třech případech mluvit o nevalné úrovni literární. K zajímavým podnětům patří prózy Hany Doskočilové, Prévert, Cerníkovy Malé pohádky i obnovený zájem o folklór. Z řádky pokusů o Fryntovy Písníčky bez muziky se do Mělníka dostala jen jediná inscenace a zřetelně patřila do horní poloviny pomyslného žebříčku. Po pěti nebo šesti ročnících nebyl přítomen Jaroslav Dejl se svým souborem, byl tu však jeho duch. Jednak ve východočeském Heřmaňáčku, jehož vedoucí vyšli z Dejlovy poetiky, ale aplikovali ji tvořivým a inteligentním způsobem, na vhodné předloze, a obohatili ji o vlastní prvek — psací stroj, který ovládán Jos. Řezáčem funguje jako postava, jako rytmický nástroj a svého druhu dirigent sborů. Jednak byl duch Jaroslava Dejla přítomen v obou reprezentantech Jihomoravského kraje, neboť oba byli z okresu Třebíč.

Dobrá metodická práce se zúročila i jinde. Před třemi lety jsme byli v porotě souborů nešťastní z opakující se problematičnosti situace v Západočeském, Východočeském a Severomoravském kraji. Neúspěch krajská zařízení popohnal k hledání cest z krize, a ony se našly. Psychologie tvořivosti dochází k poznání, že klíčem k otevření tvořivosti je atmosféra jejího očekávání. Praxe v oněch třech krajích dokládá, že na tom něco bude. Pokud vím, nebyla učiněna žádná světoborná a nákladná opatření, ale vytvořilo se klima náročnosti, očekávání a podporování dobrých výsledků, a tak se chytili ti, kteří na tvořivou práci „mají“, neumětelové prostě odpadají, protože nevidí šanci. Zvlášť výrazný je letos úspěch Východočechů. Vedle Heřmaňáčku tu byl i nekorunovaný a neoficiální král přehlídky — LŠU Žamberk s Výmyslovým Breptákovem, který zapůsobil jak pozoruhodným smyslem pro nonsens, tak mimořádnou chutí a zaujatostí skupinky holčiček podělit se s publikem o svou ra-



Soubory na Mělníku fotografoval Karel Kerlický

dost z té legrace. Také Západočeši letos uspěli dobře — zvlášť upoutal soubor z Cernic s Bruknerovým Klíčem od království; perspektivní, byť ne zcela úspěšný, byl i Dětský koutek z Plzně (J. Prévert: Mladý lev v kleci).

U některých souborů se objevil problém, jak udržet zaujetí dětí, jeho svěžest a autenticitu od vystoupení k vystoupení. V několika případech (Kralupy, Ml. Boleslav, Žatec, Plzeň) opadlo zaujetí dětí snad proto, že jim práce zevšedněla, někde i proto, že se vedoucí před národní přehlídkou až příliš soustředili na technické vyplívání a tím jakoby se rozpadlo téma, mizel kontakt s publikem.

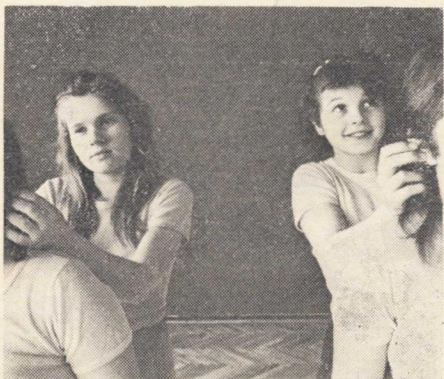
Bezmála dvacet let funguje národní přehlídka dětského přednesu. Za ta léta se na ní vystřídaly desítky souborů, utvořila se plejáda stálíc, nové dobré soubory stále přibývají. Úroveň souborů je v posledních asi pěti ročnících taková, že bylo nutno zrušit závěrečný koncert pro nemožnost vybrat si z pěti či sedmi „nejlepších“ jen dva „úplně nejlepší“. V letošním ročníku jakoby se i dramaturgie zbavila prokletí soustředění na pár nejnovějších sbírek a rozkošatila se od folklóru přes Hrubína až po Fryntu, od osvědčených jmen k nevyzkoušeným. Je narušen mnohaletý stereotyp vystoupení jen rozbíhaných a rozskotačených. Až na národní přehlídku se dokáže dostat a se ctí na ní obstát i soubor slabozrakých, kde práce s přednesem má převažující funkci „dovnitř“. V této si-

tuaci se ruší kraje, mnohde už končí práce krajských kulturních středisek, mění se funkce krajských domů dětí a mládeže. Bude napřesrok existovat síla, která zajistí v metodické práci inspiraci, vzdělávání, která dokáže z desítek souborů v České republice vybrat těch nejvýše 16, které je možno a také účelno na národní přehlídku zařadit? Přetržení kontinuity vzájemné inspirace může věc jen poškodit. Může poškodit hlavně děti, jejich rozvoj, a to ve chvíli, kdy by měl nabírat zvýšené tempo právě v citové a morální oblasti, v humanizaci v pravém slova smyslu.

EVA MACHKOVA

...solisté...

O dětském sólovém přednesu se už několik let říká, že ve srovnání s kolektivními formami této zájmové činnosti stagnuje. Uvádí se celá řada příčin počínaje nedobrym stavem přednesu v rámci školní literární výchovy a konče nesystematickou prací se sólovými recitátory. To, co je v souborové činnosti v oblasti dětského divadla i recitace poměrně běžné, tzn. vy-



báseň „Žirafa u fotografa“ tu zazněla suše, bez pocitu a hlavně bez humoru.

Recitátoři druhé věkové kategorie (žáci 5. a 6. ročníku ZŠ) bývají zkušenější a často i vybavenější vnější technikou. Je tu však nebezpečí, že tato technika přebije sdělení. To se stalo recitátorce, které interpretovala skotskou baladu „O rytíři Tamlinovi“. Zvnějšku dosazené prostředky se nespojily s prožitkem a výsledkem byl sice přezdobený, ale v podstatě monotónní přednes nerespektující žánr balady. K vystoupením, při nichž technické zázemí přednášeče naopak přispělo k přesvědčivému tvaru výkonu, patřila pohádka O. Hajné „Kluci buci kaktusáci“ v podání Lenky Knopáskové ze Zátce. Jan Prchal z Plzně doslova nadchl publikum adekvátním přednesem drobné básně A. A. Milneho „Schovávaná“ a Veronika Bauerová se citlivě a zaujatě z pozice svých dvanácti let vyjádřila k tématu prózy M. Holuba „Gaston“. Problematickým se pro tuto věkovou kategorii ukázal výběr Macourkových a Skácelových textů. U bajek z Macourkova „Živočichopisu“ se dětem nedařilo naplnit smysl a žánr textu. Ukázalo se také, že i komornost a metaforickou složitost Skácelových „Uspávenek“ je schopný dovést k pravdivému a osobitému sdělení jen vyspělý recitátor se značnou literární zkušeností. Báseň L. Podjavorinské „Divadlo“ nebo Záčkova „Pět minut v Africe“ jsou zase bezesporu vhodnější pro mladší děti.

Lze shrnout, že v obou nižších kategoriích jsme viděli řadu dobrých a zajímavých výkonů, ale i mnoho výkonů „s prázdnými očima“. To první se dá jen těžko říci o sólistech třetí věkové kategorie (žáci 7. a 8. ročníku ZŠ). Ti si především nepostavili úkoly dostatečně náročné, hodné své eventuální budoucí činnosti v oblasti amatérského přednesu dospělých. Jak výběrem textů, tak i jejich interpretací zůstali spíše na úrovni druhé kategorie. Kromě případů nepříliš vhodných dramaturgických úprav („vyseknutí“ úryvku z kontextu a jeho problematické krácení) se ve dvou případech ukázalo, že žánr umělecké publicistiky (J. Pilka, R. Křestan) je pro přednesovou konkretizaci těmito dětmi příliš náročný. Nepochopení ironické roviny zase ochudilo Prévortovu bajku „Výjev ze života antlop“ o jeden významný rozměr, nutný k jejímu plnému předání posluchači. Z citlivých výpovědí sólistů 3. kategorie se také leccos ztratilo díky příliš velkému prostoru divadla, a tak lze jen souhlasit s názorem, aby i recitátoři této věkové kategorie vystupovali napříště v komornějším prostředí. K dobrým výkonům patřil přednes úryvku z knihy J. Procházky „Ať žije republika“ (Lukáš Karman, Šumperk), citlivě byla vybrána a sdělena sekvence z knihy J. Kolárové „Můj chlapec a já“ (Jitka Teplá, Praha) a zřejmě nejpodnějším výkonem celé kategorie byl přednes básně E. Dickinsonové „Březen“. Kláře Sedláčkové z Pardubic se v něm podařilo vyjádřit osobní stanovisko a objevně si téma přisvojit jeho zosobněním.

Na závěrečném semináři se za účasti pedagogů podílejících se na přípravě mělnických vystoupení, seminaristů a lektorského sboru hovořilo o podnětných i problematických jevech přehlídky. Vyslovené názory a stanoviska možno shrnout do těchto okruhů: — přiměřený a citlivý výběr textu založený na jeho plném pochopení je základním předpokladem k oslovení a sdělení (interpretace textů M. Macourka, J. Seiferta, J. Skácela a umělecké publicistiky je pro dětské recitátory obtížná).

— rozsah textů musí odpovídat vnitřní a technické vybavenosti recitátora (vztah délky textu k jeho výstavbě)

— důraz na přirozený projev a prožitek u recitátorů I. věkové kategorie

— použité vnější technické prostředky nesmějí přebít sdělení

Závěrem lze konstatovat, že letošní národní přehlídka přinesla několik velmi podnětných vystoupení. Na druhé straně se tu neobjevily sice vyslovené omyly, ale řada průměrných výkonů svědčila o tom, že kampaňovitá práce se sólovými recitátory přetrvává. Pokud nejsou členy souboru zájmové umělecké činnosti nebo žáky literárně dramatických oborů LŠU, věnují se jim obvykle nesystematicky jejich učitelé či rodiče. O klubech — studiích sdružujících tyto sólisty se už pár let spíše jen hovoří. Anebo padne tentokrát na úrodnější půdu dobrý nápad mělnických sdružovat sólové recitátory při knihovnách?

JIRÍ BLÁHA

...a semináře

Kromě tradičního rozborového tu probíhaly tři:

Skupina A se věnovala práci se sólovým přednášečem. Za náhle ochořelou Veroniku Matějovou zaskočil na místě lektora na poslední chvíli Libor Vacek. Poněkud příliš útlý hlouček seminaristů rozebíral pod jeho vedením kratší prozaické texty víceméně tradičním způsobem. Učili se rozkrývat dramaturgické vrcholy textu, určovat temporytmus, pracovat s dynamikou. Příznám se, že mi přitom trochu chyběla metodika pro práci s dětským recitátorem, neboť ta se od přípravy dospělého přednášeče značně liší. Způsobila to i nevyrovnaná úroveň seminaristů. Začátečníci tu zasedli vedle zkušených a tak lektor ani neměl jinou možnost než věnovat se základům.

Tatáž překážka ovlivnila i skupinu B. Tématem bylo „Od pohybu ke slovu“ a lektorkou byla Libuše Hájková. Zaměřila se na propojení pohybu s verbálním projevem, vnímání prostoru a partnera, rytmus, soustředění, práci s jednoduchou rekvizitou. I původně bohatší program tohoto semináře bylo nakonec nutno zredukovat a přizpůsobit zkušenostem seminaristů.

Ukázalo se i to, že dvoudenní seminář nestačí. Sotva se účastníci trochu rozkoukají, překonají ostych a jakž takž naváží kontakty potřebné pro kolektivní práci, je konec. Zatím je asi těžké najít východisko. Bylo by třeba opatřit finanční dotace, umožnit, aby učitelé byli na semináři uvolňováni ze škol. To jsou však vesměs opatření v současné době těžko proveditelná. Snad alespoň nejdůležitější problémy vyřeší dlouho očekávaná jednání mezi odpovědnými pracovníky ministerstva kultury a představiteli ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy.

Poslední seminář, skupina C, byl určen porotcům okresních soutěží a vedl jej Jiří Hraše, Dana Musilová a Soňa Pavelková. Tento kolektiv byl nepočetnější a pokoušel se sjednotit kritéria hodnocení, prohloubit a přehledně strukturovat způsob posuzování recitátorských výkonů.

EVA ROLEČKOVÁ

bavování dětí potřebnými dovednostmi, vytváření emocionálního zázemí literární předlohy a tvarování přirozeného projevu dětí, je v práci se sólisty stále ještě spíše výjimkou. Zmíněná stagnace dětského přednesu se neprojevuje ani zásadními omyly při výběru textu, ani vysloveně nezvládnutými „propadáky“, ale častým výskytem přednesů připravených jen zvnějšku bez citlivého vedení k pochopení předlohy, často i bez potřebného technického vybavení recitátora. O úrovni oboru toho i letos národní přehlídka hodně napověděla. Každoročně sem postoupí po dvou zástupcích krajů ve třech věkových kategoriích. A protože mělnická přehlídka je už záležitostí vysloveně nesoutěžní, poskytuje o to větší možnost srovnávat a vyvozovat závěry.

V první věkové kategorii (žáci 3. a 4. ročníku ZŠ) jsme byli svědky několika vystoupení, v nichž dominovala přirozenost a prožitek, podmíněné samozřejmě výběrem textu respektujícího individualitu dítěte. Tak zůstaly nepilovská poetika a autorův humor přítomny ve vystoupení Jana Jirmásky z Karlových Varů s textem „Já Baryk a má vlašťovka“. Tak se také povedla „Pohádka o slavíkovi“ T. Janovice Kateřině Hejduškové z Prahy. Gabriela Tuláčková z Pardubic zase s úspěchem zvládla prózu M. Macourka „Rak“, což při respektování vypravěčského principu autorovy poetiky není pro tuto věkovou kategorii snadné. I příkladů opačných bychom našli víc než dost. Tak například Kernova hravá

Sestup za poznáním

Vždycky jsem věděl, že je velice prospěšné pro skutečné poznání amatérského divadla alespoň občas sestoupit z jeho vrcholů do poloh, kde se odehrává rozsáhlá amatérská produkce, která na vrcholy buď šplhat nemůže, nebo ani nechce. Nikoliv jenom proto, že si potom přesněji a uznaleji uvědomíme, co ty vrcholy znamenají, kam celé amatérské divadlo posouvají, jaké postavení mu získávají v naší divadelní kultuře. Ale také proto — a to asi především — že ony jiné polohy velice zřetelně signalizují celistvé kontexty divadelního amatérismu; jeho možnosti, schopnosti, příležitosti, naděje, propady, prohry. Což všechno může dohromady složit i dost podrobnou mozaiku, která svědčí o momentálním stavu amatérského divadla i o jeho případných pohybech v nejbližší budoucnosti.

Letošní přehlídka amatérských souborů Východočeského kraje, která se už tradičně uskutečnila v druhé polovině dubna v Lomnici nad Popelkou, byla takovým sestupem za poznáním. Neboť shodou nikoliv nahodilých okolností se na ni dostalo několik souborů — vlastně měly převahu — které nebyvaly a nejsou pravidelnými účastníky krajské soutěže. Říkám-li, že to bylo díky nikoliv nahodilým okolnostem, pak tím míním to, že soubory, které v kraji už delší dobu měly ambice zdolávat vrcholy, pro zaneprázdněnost svých členů ve společenském dění buď nestihly dokončit v termínu své inscenace, nebo vůbec nic nového nezačaly zkoušet. Takže ty, co to dokázaly, jsou jakýmsi vzorkem — byť jistě velice malým — toho, jak si řadové amatérské soubory v těchto chvílích hledají svůj vztah k divákům.

Pokládám tuhle otázku za základní. Neboť právě tyto soubory budou vždycky hrát především — často dokonce jenom — pro své diváky v místě, kde působí. Ve vztahu k nim budou především plnit svou funkci a dokazovat své právo na život. V těchto dnech a měsících dramatické tak pronikla naší každodennosti, že tomu divadlo věru těžko může konkurovat. A divák to prožívá naplno, je

vtahován do onoho velkého dramatu společnosti, takže není divu, že si ať vědomě či podvědomě klade otázku, co mu vlastně divadlo může dnes dát, proč má na něj chodit. A spolu s ním si tuto otázku nutně kladou i ty amatérské soubory, jejichž hlavním a velice často jediným cílem je — mohu-li to tak říci — zůstat věrný pocitu, potřebě, zájmu svých nejbližších.

Domnívám se, že nikoliv náhodou všechna představení krajské soutěže Východočeského kraje, jež tyto pocity, potřeby a zájmy reflektovala a zprostředkovala, spoléhala na divadlo konvenční. Rozumím tím divadlo, které chce i může mít slušnou úroveň, ale nepřináší žádné velké a nové myšlenkové i tvárné hodnoty, spoléhá na to, co je vyzkoušené ve všech směrech. Především dramaturgicky to znamenalo přichýlení se k osvědčeným titulům, které slouží duševní rekreaci. Nebo, jak se také říká, k zábavě. Že pak ani ambice inscenační nejsou jiné než zase konvenční — to jest snaží se vyhovět konvencím zvoleného žánru i stylu — je nasnadě. A záleží pak už jenom na herecké zdatnosti a vybavenosti, zda do této konvence vnikne prvek a tón, jenž je osobitý a překračuje hranice konvencí. Přesně tohle se přihodilo v představení domácího hostitelského souboru lomnického. Abych byl však naprosto spravedlivý: jeho skupina KODL už nějaký čas prokazuje dostatečnou míru divadelní invence, která i na konvenčním repertoáru si hledá neběžná celková inscenační řešení, jež uvolňují spontánní komediantství. Tentokrát zvolili lomničtí pro Horníčkovu Rozhodně nesprávné okno znamenité prostor svého divadelního klubu. Využili všech jeho přirozených dispozic a dovolili tak svým divákům, aby v těsné blízkosti byli účastníkem i jenně a přitom velice plastické a výrazné herecké práce, jež v některých situacích byla vskutku potěšením pro oči, sluch i srdce. A dokonce bych si troufnul říci jakýmsi pohlazením. Což — myslím — bylo cílem všech představení; proto asi šla onou cestou konvenčního divadla.

Nelze to upřít ani inscenaci, která nesporně tuto konvenčnost přesahuje ve všech svých složkách. Úpícti už více než před rokem začali zkoušet text rovněž vyzkoušený a ověřený: Komediji o dvou kupcích a židovi šilokoj. Ale hledali v něm cosi více než jenom dramaturgickou jistotu, hlubinu bezpečnosti určité divadelní konvence. Pro ně se textová osnova stala podnětem k osobitému realizování lidové divadelní slavnosti, v níž hlavní roli hraje spontánní aktivita prožitku divadelního předvádění. V představení tedy



není důležité jenom to, co se odehrává v samotném prostoru scény, kde se hraje příběh textu, ale i to, co se všechno děje okolo. Včetně toho, že už sám vstup do představení je jakousi divadelní i pouťovou atrakcí, kde osoby pozdějšího představení jsou jedněmi z nás, jsou příslušníky jistého společenství, jež spojuje láska k divadlu. A s touto láskou se potom hraje. Nechybí tu momenty, které vytvářejí souvislou linii záměrně budované „neumělosti“, předvádějí s úsměvným nadhledem všemožné nedostatky „herců z libosti“ i zase zoufalou snahu tyto nedostatky zahladit, překlenout. Což zase přináší další situace jakoby „komiky nechtěného“. Ale pozor: není to parodie. Neboť tu pořád zůstává ona láska k divadlu, ona spontánně zažitá a také předvedená potěcha z toho, že všichni — herci i diváci — mají divadlo rádi, že mu věří a proto patří k jejich životním radostem. Divadlo tu vskutku hladí — ale také se přirozeně prezentuje jako projev ducha, jenž je trvale uložen do lidské touhy stvořit cosi neobyčejného, nevšedního, krásného. Jsem hluboce přesvědčen, že v tomto proudu konvenčnosti divadla vždycky žila a bude žít. Nemusí se nám to líbit, nemusíme na takové divadlo chodit. Ale jestliže zrovna dnes se tato tradice — byť v onom omezeném vzorku — prosadila s takovou důrazností, pak to možná vypovídá o něčem podstatnějším. Přinejmenším o tom, že v okamžicích nejistot a tápání tváří v tvář diváckému nezájmu má tu jistá část amatérského divadla oporu, která se nevzdá. A s ní musíme počítat, ať už jakkoliv přejeme výbojům, jež zdolávají na počátku připomenuté vrcholy. A možná, že tu oporu budeme muset vzít v úvahu při všech změnách, jež nesporně amatérské divadlo čekají.

JAN CÍSAŘ

Fotografie z představení souboru z Úpice

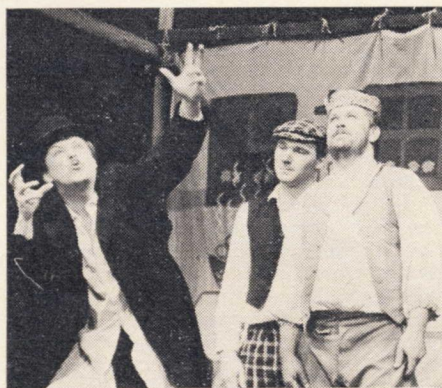


Foto Václav Špür



Libice nad Cidlinou

STŘEDOČESKÁ PŘEHLÍDKA
VENKOVSKÝCH DIVADELNÍCH SOUBORŮ

Tradiční přehlídka venkovských divadelních souborů Středočeského kraje se netradičně konala pouze v jednom místě. Čtyři soutěžní inscenace zhlédli diváci v Kulturním domě v Libici nad Cidlinou od středy 18. do soboty 21. dubna 1990, kdy bylo také slavnostně zakončení a vyhlášení výsledků.

Přehlídku zahájil soubor MěstKS z Řevnic komedií populárního amerického autora Johna Patricka Rajčatům se letos nedaří. Soubor původně inscenoval hru v režii Miloslava Šmejkalů pro jeviště svého přírodního amfiteátru. Přenos inscenace do běžného kukátkového jeviště se neobešel bez problémů. To, že se ve hře dařilo více humoru slovnímu než situačnímu, však prozrazovalo, že ne všechna úskalí inscenace souvisí s nezvyklým hracím prostorem. Přesnější režijní práce při stavbě situací hry a budování vztahů mezi postavami a jejich vývoje by bezesporu přivodily adekvátnější výsledek řemeslně dobře napsanému textu hry. K nespornému kladu inscenace patřila kostýmní výprava Dagmar Renertové (cena) a některé herecké výkony, zvláště Růženy Šmejkalové v hlavní roli (čestné uznání) a Martiny Hejdové.

Soubor KZ MNV z Dolních Kralovic vystoupil s pohádkou Jana Drdy Hrátky s čertem. Vděčně napsané postavy hry, skýtající nejednu hereckou příležitost, se souboru až na výjimky podařilo zručit v živoucí pohádkové atmosféře. Kladem dolnokralovické inscenace jsou především herecké výkony většiny protagonistů. Mezi nimi zaujal zejména výkon Milana Zelenky v roli Martina Kabáta (cena) a ztvárnění role Káčí Věrou Zelenkovou (čestné uznání). Rezervy inscenace jsou v nápaditějším režijním řešení některých situací hry a v temporytmické stavbě inscenace, s čímž souvisí i problematičtější přestavby. Zvláštní pozornost si vyžaduje ztvárnění role Otce Školařky. Soubor v režii Gustava Bečváře vytvořil příjemné představení hodné ocenění. Inscenace Hrátky s čertem byla doporučena v druhém pořadí k účasti na národní přehlídce ve Vysokém n. Jizerou.

Několikanásobný vítěz minulých ročníků krajské přehlídky venkovských souborů — Divadlo JZD při SKP z Bystřice u Benešova — zvolil hru jugoslávského autora Zorana Božoviče Diamantový náhrdelník. Volba to tentokrát nebyla šťastná. Diletantství autora a plytkost jeho hry jsou nepřekonatelnými překážkami, které nebyl schopen zdolat ani velice zkušený, herecky vybavený soubor. Režijní debut Ludvíka Němce ml. byl dramaturgickou prohrou, kterou nemohla zvrátit ani jeho prokazatelná schopnost vést herce v nápaditěm aranžmá a v jednoduché adekvátní výpravě. Nic tu nepomohla zkušenost herců ani pozoruhodný výkon mladičké Lindy Rollové (čestné uznání).

Přehlídku uzavřel soubor K. J. Erbeny SKP ze Žebráku s inscenací hry F. F. Šamberka a K. Hašlera Podskalák. Hra, v níž dominuje výborná hudební a pěvecká složka (cena), měla silnou diváckou odezvu. Známé Hašlerovy písničky si zazpívalo spolu s herci i publikum. Krom vytvoření vzácné sounáležitosti hlediště a jeviště je na inscenaci souboru ze Žebráku cenné především to, že se tak stalo uměleckými prostředky, eliminujícími schematičnost textové předlohy, sklon k vlasteneckému sentimentu a operetní podbízivosti. Problémy inscenace

J. Drda: Hrátky s čertem
DS KZ MNV Dolní Kralovice Foto Oldřich Steklý



se projevují v režijní práci Františka Lorence, ztížené tím, že sám hraje hlavní postavu hry. Dotvoření inscenace si vyžaduje přesnější výstavbu některých situací a vyhocení jejich konfliktů, důslednější vedení méně zkušených herců a vyřešení obsazení jedné z postav hry tak, aby stejný herec nemusel hrát dvě role, což je z hlediska zvoleného inscenačního principu zavádějící. Herecky ve hře dominuje postava Saturnina Brambora Františka Lorence (cena). Velice pěkný výkon podává Libuše Vánová v představitelce Aurélie (čestné uznání), ale i mladá herečka Zuzana Ježková v roli Pepičky. Nelehkého partu kladného hrdiny Voraře Václava se obdivuhodně zmocnil Jan Landa (čestné uznání). Soubor ze Žebráku získal cenu za nejlepší inscenaci přehlídky a byl nominován k účasti na národní přehlídce — Krakonošově divadelním podzimu ve Vysokém n. Jizerou.

Celková bilance v pořadí již XXII. ročníku přehlídky není téměř v ničem obdivuhodná. Do programu byly přijaty všechny inscenace venkovských souborů, doporučené jednotlivými OKS. Snad poprvé v historii přehlídky nebyla provedena jejich selekce. Přesto zůstalo pouze u čtyř představení, což je něco málo přes 50% dlouhodobého průměru. Soubory volily z hlediska žánru divácky poutavý repertoár: crazy-komedii amerického autora; známou pohádkovou hru, náležející již k české klasice; komedii s detektivní zápletkou a hru se zpěvy, předznamenanou jménem jednoho z nejslavnějších českých písničkářů. Přesto se představení konala za nevalného zájmu diváků. Jedinou světlejší výjimku lze přisoudit produkci souboru ze Žebráku. Všechny tyto skutečnosti byly zajisté podmíněny společnými okolnostmi, za nichž inscenace vznikaly a v nichž se konala i přehlídka. Jsou pochopitelné a netřeba se nad nimi obzvláště pozastávat.

Co však nelze jednoduše přehlédnout, je absence dramaturgické objevnosti a vynalézavosti, nepovažujeme-li za dramaturgický objev sice nehranou, leč velice chatrnou hru Diamantový náhrdelník. Nejméně přehlédnutelným faktem je však absence výrazné režijní práce, svědčící o schopnosti vytvoření nosné dramaturgicko-režijní koncepce a její realizace na jevišti. Ruku v ruce s tím pak nepřítomnost odvážnějších řešení, pramenících z fantazie a zprostředkovaných tvořivostí. Tuto skutečnost doložila, tu více — tu méně, v podstatě všechna představení libické přehlídky. Navzdory tomu se objevila řada velice pěkných hereckých výkonů, svědčících o dobré herecké vybavenosti divadelních souborů. Oproti minulosti doznala proměny v pozitivním smyslu práce scénografická, a to ve všech inscenacích buď ve scénické nebo kostýmní složce.

Lze si jen přát, aby duch tvořivosti, prokazatelný v herecké a scénografické práci, byl napříště více a více hybatelem práce dramaturgické a režijní. Už proto, že nároky na tomto poli nutně prudce vzrostou. O co méně o nich budou patrně napříště uvažovat vstřícné poroty přehlídek, o to více budou reflektovány diváckou obcí. A protože nezvratně platí, že nebude-li diváků, nebude ani divadla, nezbyvá, než vsadit na tvořivost, odvahu a fantazii a přitom nezapomenout na poctivost v přístupu, na jevištní zobrazení toho, co je pravdivé.

MILAN STROTZER

Bilance jihomoravských ochotníků

Rušné předvolební období, které vneslo řadu koncepčních i organizačních změn také do oblasti kultury, poznamenalo rovněž práci amatérských divadelníků jižní Moravy. Ačkoli tu jarní krajské přehlídky mají už po léta svou osvědčenou tradici, opřeno o předchozí místní a okresní akce, letos bylo samotné jejich uspořádání dosti dlouho na vázkách. Především houževnatosti obětavých organizátorů přímo v obcích konání podařilo se posléze v průběhu května 1990 uskutečnit bilancující podniky oba, aniž bylo v dané chvíli jasno, zda a v jaké podobě se budou realizovat následně vyšší přehlídky v rámci celé CSR.

V moderně adaptovaném klubovém prostředí Němčic nad Hanou konal se již 8. ročník krajského festivalu vesnických a zemědělských souborů. Na této soutěžní akci, až dosud navrhující reprezentanty do podzimního národního kola ve Vysokém nad Jizerou, podílela se pořadatelsky celá řada institucí, např. Středisko vzdělávacích a poradenských služeb kultury Brno (bývalé KKS), krajské a okresní orgány Svazu družstevních rolníků i trojice agilních místních složek. Během nabitého týdne se tu vystřídal sedm souborů z šesti okresů. Účast tu byla téměř rekordní a také kvalitou jednotlivých inscenací zařadil se poslední ročník k těm nejlepším.

Zahájení patřilo jako obvykle domácímu souboru MěKS a JZD Němčice nad Hanou, kde hrající režiséři František a Táňa Koneční vybrali Voskocovu a Werichovu úpravu Labichova Slaměného klobouku, nazvanou Helenka je ráda. Lépe nežli esprit mírně frivolního a lehkovázného světa secesní Paříže s dosti rozpačtým kankánem dařily se inscenátorům drobnokresebné výjevy zelinářské rodiny Nonancourtovy. Především z nich vycházely výstupy divácky vděčné, nikdy však nepřekračující hranici vkusu. Pokus o syntetický jevištní projev se ovšem zatím nevyhnul temporytmickým nedostatkům. Cena za herecký výkon připadla představiteli „vzrálého elegána“, ženicha Fadinarda, Jiřímu Chytilovi.

Jeden z přehlídkových vrcholů znamenal vystoupení Tylova divadla z Ořechova u Brna, známého svou osobitou komickou poetikou a vyspělým kolektivním herectvím, což jsou výsledky jeho dlouholeté spolupráce s profesionálním režisérem a hudebním skladatelem Vlastimilem Peškou. Po loňské vtipné aktualizaci Tylových No-

vých Amazonek padla tentokrát volba na prokrácený text dramaturga brněnského HaDivadla Josefa Kovalčuka Ondráš aneb Komédie o strašlivém mordu ve sviadnovské hospodě L. P. 1715. Na variabilní náznakové scéně hostujícího profesionála Emila Konečného a v jednoduchých kostýmech Alice Laškové se zrodilo invenční antiiluzivní nastudování, které však místy už jen opakovalo a variovalo režisérovy osvědčené postupy ze starších premiér. Zajímavě vyzněl kontrast mezi převažující polohou jevištního morytátu, využitím pokleslých „jarmarečních“ žánrů, demýtizujícího zbojnickou látku, a mezi lyrickou čistotou lidové písně či poezie. Ořechovský Ondráš byl divácky sdělným vitálním představením, jemuž namísto občas chybějící pointace jednotlivých obrazů dodával vnitřní rytmus sólový i sborový zpěv.

Druhé Tylovo divadlo, tentokrát při Osvětové besedě z Újezda u Brna, sáhlo po komorním dramatu Alejandra Casony Stromy umírají vstoje. Psychologickou hru o kontrastu iluzí a tvrdé skutečnosti vložil ostřílený režisér Jiří Doležal sice s citovou jímavostí i důrazem na její aktuální etické vyznění, avšak ani se zkušenými staršími herci se přece jen neubráníl monotónnosti a vleklosti večera. Příjemným překvapením byl ovšem debutant Radek Leviček v uměreně ztvárněné postavě Mauricia, který si odvážel Cenu mladého talentu.

Málo štěstí měla tentokrát německá „žatva“ na pohádkové látky. V případě Loštákovy Poněkud ztracené princezny, kterou v režii kroměřížského Eduarda Halamy nastudoval krátkou dobu pracující odborářský kolektiv ze Zborovic, byla kamenem úrazu už motivicky a kompozičně nesourodá předloha. Představení bez jakéhokoli režijního vkladu nebo nadhledu vyznělo navíc notně staticky a obsadilo tak nejníže příčku pomyslného festivalového žebříčku. O něco lépe uspěl soubor s dvojím zřizovatelem (OKS Zlín a Klubové zařízení MNV) z Hvozdné, který právě slaví osmdesát let své existence. Hostujícího režiséra, herce Divadla pracujících Dušana Sitka, oceněného za systematickou práci se souborem, zaujala křehká hra Františka Hrubína Kráska a zvíře. V inscenaci, kde režisér navíc vytvořil jednu z titulních rolí, razantní textová úprava zjednodušila fabuli i vztahy postav. Básníkové myšlenky a vůbec poezie slova se vytrácely pod náporom neverbálních a mimohereckých prostředků (nadužívané černé divadlo, eklekticky vybraná a naddimenzovaná hudební složka); s výrazně stylizovanou scénou nevhodně kontrastovaly okázalé, ale charakteru postav neodpovídající kostýmy. Přesto však vyzkoušené výrazové prostředky nemusí být pro mladou ukázněnou partu v budoucnu bez užitku.

Loňský účastník ve Vysokém, divadlo Duha JZD Polná na Jihlavsku, má jako vedoucí osobnost Petra Vaňka. Ten s pomocí profesionálního divadelníka Michaela Junáška připravil známou chórickou komedii Carla Goldonovi Poprask na laguně. Nedlouhé temperamentní nastudování zaujalo hned z několika hledisek: promyšleným dramaturgickým přístupem (připsané inteligentní písničky Vladimíra Volfa na hudbu Bohuslava Žilky), spolehlivým typovým obsazením, kdy každý z aktérů dokázal udržet svou postavu v pevných konturách, aniž by se sólisticky prosazoval na úkor ostatních (herecké ocenění hostujícímu Antonínu Zástěroví v úloze patrona Fortunata), nebo svižným temporytmem i vtipným kolektivním scénografickým řešením s využitím moderních rekvizit (speciální Cena An-

tonína Vorla). Spádné gagové představení, interpretované s chutí a pohybovou samozřejmostí, dokázalo vhodně vyvážit koncepci a přehlednost režijního výkladu s improvizací a volnou hereckou složkou. Prámem převzali Polenští také Hlavní cenu přehlídky.

Stylovou čistotou vyznačovalo se rovněž závěrečné vystoupení přehlídky — Její pastorkyňa Gabriely Preissové v podání souboru Osvětové besedy a JZD Boleradice, častého reprezentanta jižní Moravy ve Vysokém. Alena Chalupová, odměněná za režii i sugestivní ztělesnění Kostelníčky, vytvořila nastudování nejen dramaticky konfliktní, ale spíše folklórně múzické, k němuž přispěla i další spolupráce s rovněž oceněnou cimbálovou kapelou Vonica v čele s primášem Františkem Korábem.

Venkovské soubory zpravidla pracují ve svízelnějších podmínkách nežli městské a svá nastudování adresují v první řadě domácímu publiku, nikoli přehlídkám a jejich hodnotícím komisím. I z tohoto důvodu odborná porota, vedená režisérem Satirického divadla Večerní Brno Pavlem Harvánkem, každé vystoupení důkladně veřejně rozebrala. Svými kumštýřskými výsledky kvalitní krajské setkání v Němčicích nad Hanou tak splnilo i potřebnou instruktážně metodickou funkci a stalo se pro všechny zúčastněné svého druhu praktickou školou soudobého jevištního myšlení.

Po roce 1989, kdy jsme tu byli svědky výrazného kvantitativního i uměleckého vzestupu, měl tentokrát květnový festival městských souborů Jihomoravského kraje

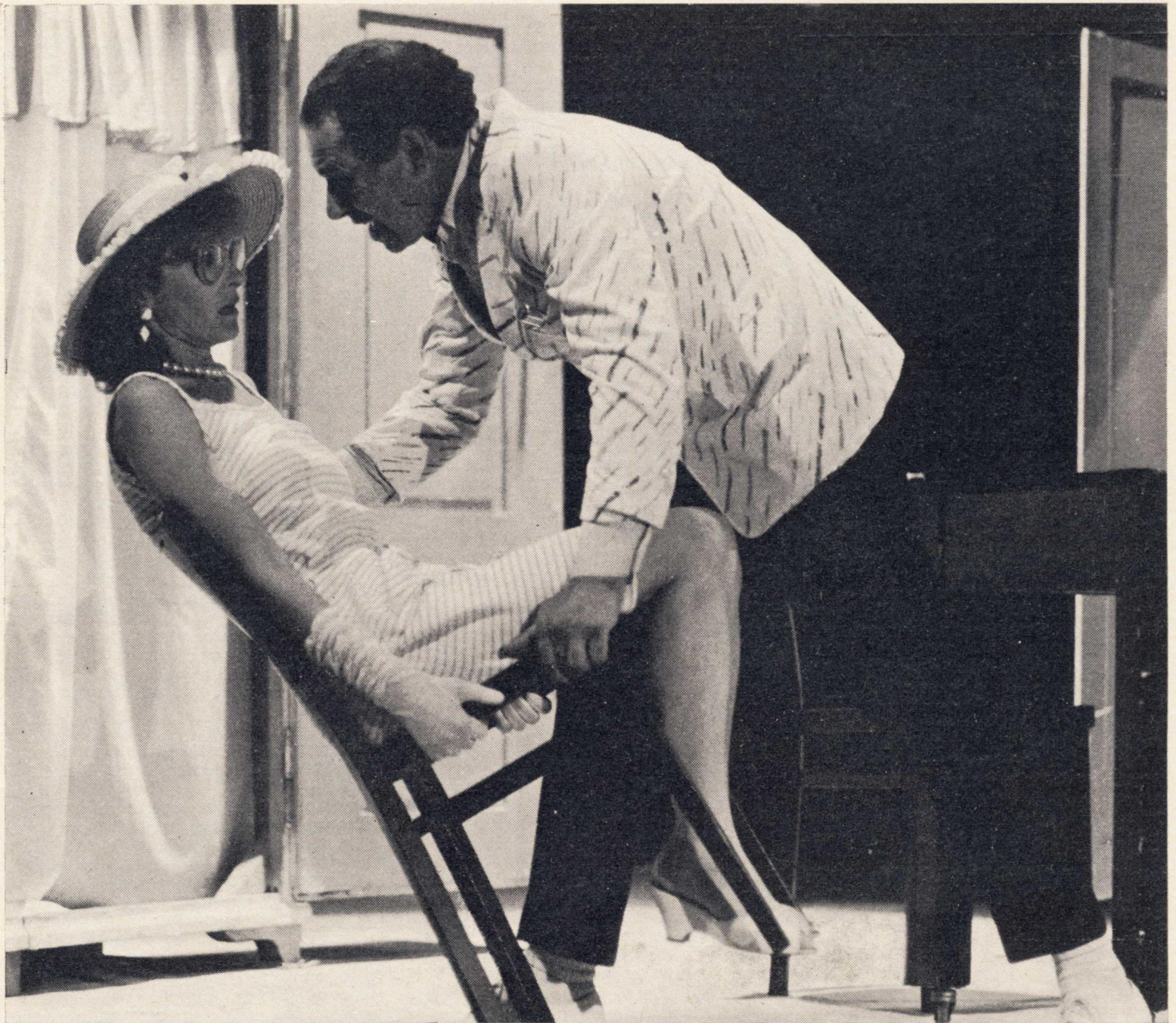
foto Bohuslav Pacholík



J. Kovalčuk — Ondráš
Tylovo divadlo Ořechov u Brna

ve svém 8. ročníku už samotný rozsah daleko skromnější. Na jevišti pořadajících Závodního klubu Metra Blansko (organizace opět přiložily ruku k dílu i Středisko vzdělávacích a poradenských služeb kultury Brno a místní OKS) se vzhledem k náhlým onemocněním účinkujících nakonec představily jen tři soubory z téhož počtu okresů. Z tradičních účastníků chyběl např. břeclavský Břetislav, znojemské Jihomoravské divadlo, prostějovské Divadlo Hanácké obce, zlínská Malá scéna. Projevila se také finanční, provozní a vůbec existenční nejistota, jež zavládla u mnoha ochotnických divadel v souvislosti s potížími dosavadních zřizovatelů. třebečský Dramatický klub, divadelníci z Kroměříže, Hodonína, Kyjova i dalších míst. Z dramaturgického hlediska se tu sešly předlohy komediálního žánru, porotě a rozborovým seminářům znovu předsedal P. Harvánek.

Dvoudenní přehlídku odstartovalo renomované Dělnické divadlo OKVS Brno V (loni přivezlo Daňkův historický apokryf Vy jste Jan), a to hrou brněnského rozhlasového autora Zdeňka Kozáka Potopa



C. Goldoni – Poprask na laguně
DS Duba JZD Polná



A. Casona – Stromy umírají vstojě
Tylovo divadlo OB Ujezd u Brna

světa, adaptovanou z odkazu Václava Klicpery. Na výtvarně čisté scéně Petra Hlaváče inscenoval František Palčík svou mírně aktualizující úpravu (připsaná postava studentky Lizinky Strakové, prokousávající se uloženou domácí četbou) s uměřeným vkusem i bezprostředními kreacemi (cena Jiřímu Trbolovi za postavu

pohůnka Honzy), aniž by však využil nabízejících se možností režijního či hereckého ozvláštňení a zcizování. Méně se povedla druhá část jednoduchého zábavného představení s několika simultánními výjevy.

Nováček přehlídky, Tylovo divadlo Sdruženého klubu pracujících z Rosic, je kolektivem mladým a dosud méně zkušeným. Zdařilou veselohru Jaroslava Vostrého Tři v tom, inspirující se vhodné italskou commedii dell' arte, pojal zde hostující profesionální režisér Stanislav Fišer jako rozbustní frašku, kde její aktéři jednotlivé typy rádi křiklavě přehrávali, aniž by umožnili obecenstvu vychutnat vynalézavou kompozici nebo jazykové hříčky předlohy.

Jako již po několik let, kulminovala i nyní blanenská přehlídka večerem domácího souboru — „Divadla v klubu“ zdejší Metry. Po loňském zesoučasňení Majakovského Horké lázně, jehož hudebně publicistická rovina ještě na Jiráskově Hronovu narazila na odpor potrefených aparátníků, přistoupil režisér a vynalézavý výtvarník Jiří Polášek k dramtizaci Voltairovy pró-

zy Candide, jak ji vytvořili Jan Czviš, Alena Vostrá a Jaroslav Vostrý. Mnohovrstevnatá inscenace s titulem KAN DID aneb „HURÁ“ optimismus, na níž se režijně podílel i choreograf Petr Boria a skladatel Miloš Libra, zasloužila by si opakovaně zhlédnutí a poté samostatný rozbor. Omezme se tu na konstatování, že cesta naivního titulního hrdiny (Eduard Hofman) nelitostným labyrintem světa za havlovským poznáním nutnosti vítězství pravdy a lásky nad utrpením a zlem dostala podobu herecky virtuózní fantastické féerie, v níž se sice za odstředivou rozkošatělostí některých obrazů ztrácela smysluplnost a jednotící dějový oblouk celku, kde však princip znakovosti nápaditě prostoupil všechny jevištní složky. Divácky nezvykle náročná, ambiciózní inscenace s oceněným dvojnásobným přínosem Poláškovým a hereckou cenou Ireně Vrtělové byla nejen po zásluze doporučena na jubilejní 60. Jiráskův Hronov, ale stala se rovněž přirozeným tvůrčím vyvrcholením obou letošních divadelních přehlídek jižní Moravy.

VÍT ZÁVODSKÝ

O divadle, které vyšlo do ulic

Listopadová revoluce otevřela nejen hranice, ale rozrazila, zbourala a otevřela i brány a branky, které skutečně či symbolicky tvořily umělé přechody mezi lidmi a různými typy jejich uměleckého snažení. Snaha vyvést divadlo z kamenných domů do ulic nebo na louku tu byla odedávna. Pouliční divadlo však není totéž co divadlo pod širým nebem. Je to pojem širší, který se dotýká samé podstaty divadelní práce. Je alternativní formou tradičního divadla. Diváci za ním nepřicházejí, ale ono zpravidla přichází za diváky. Netouží po vyoblékaném návštěvníkovi, který často ze snobismu usedá na zaplacené sedadlo, předem připravený investovat volný čas. Pouliční divadlo nenabízí oponu a světelné čarování. Přepadá kolemjdoucího často nečekaně a musí z něho na místě diváka udělat, vtáhnout ho a zadržet. Proto je to divadlo hrubších kontur, agresivní, někdy až dryáčnické. Je to divadlo bezprostřední, vitální a plnokrevné. Svůj boj o diváka bojuje v každém okamžiku a naplno, jinak neobstojí. A divák, nesvázaný společenskou konvencí, reaguje. Nepochybně to byly právě tyto rysy pouličního divadla, které ho v posledních letech odsuzovaly do

úlohy odstavovaného či v lepším případě pouze trpěného enfant terrible našeho divadla. Princip schvalovacích řízení, cen-zurou střežených dramaturgických plánů a stále obavy z náhodných seskupení lidí — to všechno bylo s pouličním divadlem neslučitelné. V posledních letech se sice objevila řada pokusů, skutečné oživení žánru pouličního divadla však mohlo nastat až po revoluci.

Na sklonku minulého roku vznikl Klub pouličních umělců se sídlem v paláci U zlatého melouna v Michalské ulici v Praze. S jeho tajemníkem MICHALEM CHARVÁTEM jsme si o pouličním divadle chvíli povídali:

Co vás na pouličním divadle láká?

Víc věcí. Mimo jiné i to, že tu tak dlouho nebylo. Přitom pouliční umění má u nás dlouhou tradici, která byla násilně přerušena až po válce. Třeba v Mozartových dobách hráli na ulicích i skvělí muzikanti, členové zámeckých kapel. Možná tu historiku neinterpretuji přesně, ale kdysi prý Mozarta na procházce Nerudovkou zaujalo provedení jedné z jeho árií právě od pouličního muzikanta. Pozval tehdy toho člověka na oběd či co, ale pro nás dnes není důležité, jaké existenční důvody vedly muzikanta k tomu, aby hrál na ulici. Spíš nás zajímá, jak krásně se muselo chodit Nerudovkou, kterou zněl dokonale provedený Mozart. Nebo si vezmeme kočovné divadelní soubory, které rozvážely kulturu po Čechách až do 50. let. Ty hrály sice pod střechem, ale svým nezávislým charakterem a vztahem k divákovi patří k pouličnímu divadlu.

Ale ptala jste se, co se mi na pouličním divadle líbí... Je živé. Co mu chybí na jemnosti, nahrazuje hrubší výstavbou, maximálním kontaktem s diváky. A má prostor. Ono se to nezdá, ale přinutit několik desítek lidí, aby vytvořili hlouček, zapomněli, že měli někam namířeno, a dvacet minut sledovali produkci, to není jen tak. To se nedá ošvindlovat.

Dvacet minut je optimální metráž?

U nás zatím většinou ano. Tradici teprve vytváříme, divadla i diváci si zvykají, ověřují různé postupy. Velké špičkové soubory ve světě hrají hodinová i delší představení, ale proto u nás zatím nejsou podmínky.

A jaké podmínky jsou u nás?

Ptáte se člověka, kterému se pouliční divadlo strašně líbí. Věřím, že teď jsou a hlavně budou dobré podmínky. Hrát může dnes na ulici vlastně každý, kdo myslí, že mu to půjde. Nerozhodují žádné komise, pouze diváci, kteří se buď zastaví nebo odejdou. Od prvního května tohoto roku jsou zrušeny všechny honorářové vyhlášky. Každý umělec pouze jednou za rok přizná svůj příjem a zaplatí daně podle zákona. Zkuste si něco takového představit před rokem.

Podmínky ale nejsou jen organizační a ekonomické...

Za příznivé považují, že mnoho souborů má chuť si pouliční divadlo vyzkoušet. Zaexperimentovat si s touto nejméně svázanou formou uměleckého vyjádření. Nepříznivě ovšem zapůsobila přerušená tradice. Soubory u nás jsou většinou malé — tak dva tři lidé s kufrem nebo s několika malými loutkami. Některé navazují na agenturní soubory, které dříve působily v systému Mládež a kultura a orientují se na představení pro děti. Ne že bych proti tomu něco měl, ale dobré divadlo se má líbit dětem i dospělým. Soubor, který hraje výhradně pro děti, se většinou stylizuje do podivně infantilní podoby, podbíjí se jako hodný strýček. Děti i dospělí by si zasloužili víc. Asi by všem prospělo, kdyby se divadlo nedělilo podle příjemců a dělalo se pro všechny.

Ale vraťme se ke klubu, jehož jste tajemníkem. Co nabízíte svým členům?

Zprostředkujeme jim vystoupení podle požadavků pořadatelů, kteří ještě mají peníze. Už v únoru jsme využili bouřlivé doby a požádali o povolení k agenturní činnosti. Dostali jsme je za pár dnů. Od té doby své členy vyplácíme. Účtujeme si za to 10 % z objemu honoráře. Máme uzavřenou dohodu s ONV Prahy 1, že naši členové mohou volně vystupovat na všech prostranstvích Prahy 1, ze kterých je vyloučena doprava. I mimopražské soubory tedy mohou přijet, kontaktovat se s námi a bez dalšího jednání s úřady hrát. Začali jsme vydávat zpravodaj, ale jeho podoba ještě nevykristalizovala hlavně proto, že nemáme, kdo by ho dělal. Od samého začátku, kdy klub vznikl, jsme chtěli pracovat s minimem zaměstnanců. Odbourávání „aparátu“ se zastavilo u čísla jeden. Jeden člověk dělá jednatele, ekonoma, účetního, dramaturga. To je sice levné, ale nesmírně pracné. Teď, kdy máme už čtyřicet souborů (150 členů), musíme se starat, jak si v tom poradíme dál. Jedinou možností je počítač a na ten si musíme hodně brzy vydělat. Dost nám pomáhá volná tvorba cen. Snažíme se pořadatelům vycházet vstříc a účtovat ceny rozumné a únosné. Somozřejmě tak, aby vyhovovaly souborům. Hodně v tom záleží na dohodě.

Kolik z vašich souborů se pouličním divadlem živí a kolik je amatérů?

Amatérů je přibližně čtvrtina, ale my to nijak nerozlišujeme. Vyplácíme všechny podle uvedených práce a vzájemných dohod.

Přijímáte každého nebo vybíráte podle kvality?

Pavel Kočí v jednom z květnových víkendů na pěší zóně v Praze



Bereme každého, kdo má o tento druh umění zájem. Trochu váháme jen u kapel, které vyžadují ozvučení. Jednak se nám zdá, že to k pouličnímu hraní nepatří, jednak jsme u tohoto typu zatím neměli na kvalitu štěstí. Nechceme, aby si soubory chodily na ulici cvičit, dělaly randál a posluchači z nich byli spíš otrávení. Ale bráníme se jakémukoliv přijímacímu řízení. Co zatím nemáme, protože to u nás pokud vím neexistuje, je pouliční divadlo komunitního typu, tedy seskupení lidí jednoho životního i uměleckého vyznání, jejichž výraz je zároveň odrazem způsobu života společenství, forma životního stylu. Něco takového existuje v Evropě i v Americe a je to v našem žánru to nejkvalitnější.

Máte nějaké kontakty se zahraničím?

Zatím menší, než bychom si přáli. Trochu se Švýcarskem, tam zkušebně zajišťujeme kontakty pro letošní podzim. Ojediněle víme něco o pouličním divadle v Polsku a Americe, kde má obrovskou tradici. Jsme mladá agentura, hlavní kontakty teprve budujeme.

Počítáte i se soubory, které nehrají běžně na ulici, ale chtějí si třeba jen příležitostně, o prázdninách, zahrát na kočovné komedianty a vydat se do rekreačních oblastí nebo na nádvoří zříceniny?

My bychom s nimi počítali, ale záleží na nich, chtějí-li počítat s námi. Umělci se s námi kontaktovat nemusejí a nepochybně mnozí ani nechtějí. A to je správné. Netoužíme po monopolu ani patentu na pouliční divadlo. Pravda ovšem je, že bychom o takových souborech rádi věděli, ať už proto, abychom měli přehled, nebo proto, abychom v nich svou nabídkou vzbudili zájem o kontakt s námi. Rádi bychom si pouliční vystupování v rámci celé republiky podrobně zmapovali i bez nároku na další spolupráci. Je dobré, když lidé, kteří se zajímají o tentýž druh divadla, o sobě vědí.

Váš klub teď soustavně spolupracuje s Parkem kultury a oddechu v Praze. Víkendy tam ožívají pouličním — či v tomto případě poparkovým divadlem...

Máme s PKO zatím smlouvu do konce května, ale zřejmě to tím neskončí. PKO má sice se svým prostorem nejruznější plány a nikdo neví přesně, co se tam bude dít, ale zatím zprostředkováváme pořad, který se jmenuje SMYČKY. Jsou to série víkendových vystoupení, které se pravidelně opakují. Vždy v nich vystupuje tak pět nebo šest souborů.

Park ovšem není ulice...

To je pravda, ale prostor je to zajímavý, i když zase jinak dekorativní než uličky a náměstí v centru Prahy. Škoda jen, že sem dosud nechodí publikum orientované na divadlo. Ještě si nezvyklo.

Orientují se vaše soubory zatím povětšinou na tzv. zábavný žánr, nebo už máte zkušenost i s nějakými intelektuálními experimenty?

Projekty máme nejruznější. Například divadlo Dlažba připravuje Jarryho KRÁLE UBU. Budou hrát v interiéru i venku. A jsou i další plány.

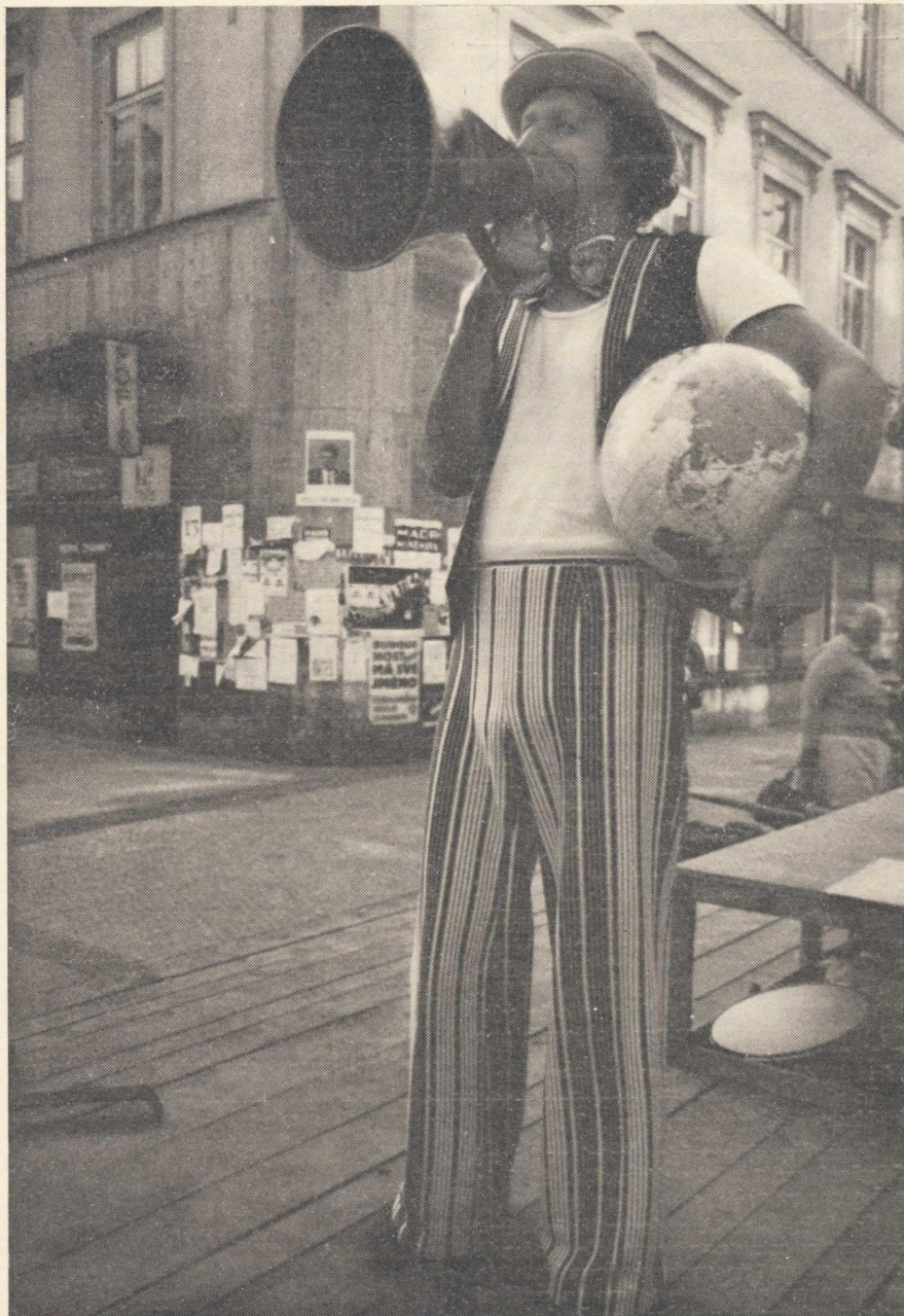


foto Günter Bartoš

A co třeba happening?

Něčemu na ten způsob se věnuje čas od času pouze soubor Julie a spol. Teď od toho ale na čas upustili. Myslím si ovšem,

že nic není uzavřeno. Právý rozkvět s celou škálou nejruznějších forem pouličního divadla nás teprve čeká.

Připravila EVA ROLEČKOVÁ

Československé středisko AITA/IATA vypisuje konkurs k účasti na Světovém festivalu amatérského divadla (norský Halden 29. 6. — 6. 7. 1991). Délka představení nesmí přesáhnout 90 minut, počet osob včetně techniky je stanoven na devět. Přihlášky zasílejte na adresu divadelní odd. UKVČ, Praha 2, Blanická 4. Uzávěrka 10. září 1990. Bližší informace poskytnou rovněž pracovníci UKVČ.

Po stopách jedné petice

O petici Sdružení pro tvořivou dramatikou Schola ludus jsme čtenáře informovali v AS č. 6. Byla adresovaná mj. i dr. Milanu Adamovi, ministru školství, mládeže a tělovýchovy České republiky. A protože spolupráce mezi resortem kultury a resortem školství byla v uplynulých letech na pováženou a obsah petice se právě resortu školství výrazně dotýká, chtěla jsem poznat názor pana ministra a jeho představu o tom, jak jeho resort přispěje k řešení základních problémů dětské dramatické výchovy.

Pan ministr má ale málo času, řekli mi v sekretariátu. To vím a telefonuji znovu. Nechci mluvit s žádným z náměstků, protože obsah petice se týká základního, uměleckého, středního i vysokého školství. Nakonec mi sekretariát přislíbí čtvrt hodinu.

S časovým předstihem usedáme s fotografkou do sedací soupravy v předpokojí ministerské pracovny. Čtvrt hodina před naší audiencí patří delegaci, která intervenuje za rekonstrukci hudební výchovy na školách. Docent čtvrt hodinku nevyčerpají, vycházejí pobledlí a s úsměvy až klukovsky rozpačitými. Zdravíme se a je nám do hovoru, ale na prahu se objevuje pan ministr:

„Avanti, dámy, máme málo času!“

To platí nám a tak klušeme. První otázku kladu, ještě než dosednu:

Třináctého února jste dostal petici od Sdružení pro tvořivou dramatikou. Jaký je váš názor na ni?

Co bylo třináctého února si po čtvrt roce mohu sotva pamatovat, ale v zásadě si myslím, že tyto snahy podporujeme. Je to význačná záležitost a jsou to zvláštní nebo nové směry v oblasti vyučování.

Pokusila jsem se trochu pátrat po osudu petice a dozvěděla jsem se, že byla předána oddělení uměleckých škol. Nežlobte se, ale domnívám se, že to je pouze jedna část věci. Obsah té petice se dotýká také — a to dost výrazně — školství základního.

Já vím, že ano. Souhlasím s tím, co říkáte. Ale jestli se nedohodli se základním školstvím, pak je to zádrhel tady na ministerstvu. Já si to poznamenám a musím jim trochu domluvit. Před vámi tu byli muzikanti a já to musím trochu porovnat. Ano, vím, o co jde. Je to v podstatě důležitý směr pro výuku.

Ano. Navazuje na Komenského...

Já vím, o co jde. Jenom nevím přesně, co se s tím stalo. Kdybyste mi řekly přesně, tak jsem si to nechal prošetřit, kam se to dostalo.

Mě zajímá váš názor, protože se jedná o tvořivou výuku...

Já to podporuji. Jenom jste mě poněkud zaskočily, protože teď nevím, co se s tím stalo. Ale je toho tolik... Já si to poznamenám.

Naše čtenáře by zřejmě nejvíc zajímalo, jestli můžeme očekávat, že se náměty z petice projeví už v učebních plánech ne-li na příští — to by asi bylo příliš brzy — tedy aspoň na následující školní rok?

Já si to poznamenám proto, aby se to projevilo.

Dobře. Myslíte si tedy, že můžeme dát čtenářům naději?

Můžete čtenářům říct, že se to na ministerstvu projednává a že to ministr podporuje.

Nezlobte se. Mým povoláním je klást otázky.

Já se vůbec nezlobím, ale kdybyste mi to dala předem vědět, nechal bych si to předložit a mohli jsme spolu mluvit zsvěceněji.

Já jsem v sekretariátu uvedla, o čem chci s vámi hovořit. Je mi tedy líto, že se to k vám nedostalo.

Já tu mám napsáno paní Rolečková... Ale uděláme to takhle. Já jim to tam půjdu říct. Uslyšíte to na vlastní uši.

A tak jsme šli vedle a pan ministr požádal jednu z přítomných, aby příslušnou petici vyhledala a předala ji náměstkovi pro základní školství panu Vránovi. A aby ho do týdne informovala, co se v té věci bude dít dál. Poté jsme se rozloučili.

Náš rozhovor trval osm minut.

Paní ze sekretariátu chvíli marně hledala v protokolu došlé pošty a pak slíbila, že jakmile se něco dozví, bude Amatéřskou scénu informovat.

Připravila: EVA ROLEČKOVÁ

Pozn. při korektuře: do 25. 6. nikdo nevolal



Rozhovor v pracovně pana ministra Milana Adamce
foto Zuzana Kopřivová

Proklamace dramatické výchovy a dětského divadla

(Přijata v roce 1983 k Mezinárodnímu roku dítěte na kongresu AITA/IATA v Bulharsku)

Se zřetelem k tomu, že

- porozumění a citlivost vůči dítěti jsou základem k pochopení vlastních i cizích lidí ve světě;
- dramatická výchova je uměleckou formou výchovy lidství prostřednictvím procesu uchopování, pohybu, myšlení, cílení a slova;
- dobré dětské divadlo a správná dramatická výchova nabízí možnost být dobrým divákem, tvořivým člověkem, což zahrnuje vyjádření vlastní osobnosti a tvarování tohoto sebevyjádření jak novými, tak tradičními divadelními způsoby.

jsme se rozhodli, že

- každé dítě má právo na působení v dětském divadle a na dramatickou výchovu

a dále:

- na podporu cílů Mezinárodního roku dítěte považujeme za svůj úkol rozvíjet projekty a programy, které přispějí k realizaci této proklamace

(překlad LL)

Děti si to nezaslouží

V Báji Daniely Fischerové zůstávají dokonce v opuštěném Hammeln jen děti, jež čeká neradostná budoucnost ve městě postupně zarůstajícím koukolem, trním a hlozím. Podobnost sugestivní, vztahující se k době nenávratně minulé. I když...

Rozhlédneme se po amatérském divadle. Krajské přehlídky „velkého divadla“ proběhly, i když leckterý mráček se nad jejich další existencí vznáší. Ale i kdyby se v budoucnu zatáhlo ještě víc, soumrak amatérskému divadlu pro dospělé zřejmě dosud nehrozí.

Jak to však bude s divadlem pro děti? Je asi příliš brzy na nějaké závěry, ale prognostickým úvahám se člověk neubrání, jsme v přelomové době a to prožívají prognostikové konjunkturu. Nechci se tu zabývat pesimistickými vizemi zkomercionalizovaného divadla, držícího se na vodě přidruženým striptýzem. Nechce se mi do pesimistických úvah tvářit v tvář svobodě, na kterou jsme pročekali celý život. Ale zase — „optimismus je opium lidstva“ a není to jen Žert.

Na přelomu dubna a května se konala v Praze přehlídka amatérských souborů hrajících pro děti. Mělo se jí zúčastnit šest souborů, ale postupně odříkaly. Nakonec jsme viděli dvě představení, nepřekračující rámeček „okresní“ úrovně.

Je to náhoda? Důsledek překotných změn? Je to proto, že se letos nekoná národní přehlídka? Nebo opravdu všichni najednou onemocněli, rozjeli se do zahraničí, měli rodinné důvody? Sotva. Člověk by očekával, že společenské změny vnesou bezradnost spíše do počínání divadel pro dospělé, která najednou nemají co hrát; že nastane stagnace v souvislosti s úbytkem diváků, vysedávajících na podnikových a předvolebních schůzích a u televizních publicistických pořadů.

Děti jsou tu přece pořád a jejich touha po snění a podívané se revolucí nijak neproměnila. Nepřibýlo ani kvalitních pohádkových inscenací v televizi ani profesionálních souborů, které by invenčně a s vkusem zpracovávaly pohádková témata.

Princip tržního mechanismu si nemusíme vykládat pouze ve smyslu finančním. Vzájemné působení nabídky a poptávky se týká i morálních vazeb souborové dramaturgie a diváckého zájmu. A tak je mi divné, že soubory zehrají na porevoluční kulturní odliv, nicméně jsou ochotné pouštět se do nerovného boje o diváka s kdekým, kdo je vybaven nedostupnými autorskými právy, devizami a styky, přičemž přehlížejí lákavou možnost, jež se přímo nabízí: Děti tu jsou a budou a divadlo pro ně dělá málokdo. A to raději ani nehovořím o tom, že málokdo je dělá dobře.

Nikterak si nemyslím, že takto „komerční“ způsob uvažování je uměleckým ústupkem. Jestliže je čehokoli potřebného nedostatek, má úspěch ten, kdo se ho pokusí odstranit, samozřejmě za předpokladu, že nepřináší zmetky. Zákon nabídky a poptávky není ničím poskvřňujícím, ačkoli nás to roky učili. A nemusíme se stydět, ctíme-li ho. Obzvláště to platí, vychází-li poptávka od dětí, které si naši nevšímavost nezaslouží. Skutečný ani morální úhor s trním a hložíím jistě není tím druhem budoucnosti, který pro ně na poli divadla chceme připravit.

EVA ROLEČKOVÁ

Host z Anglie

V květnu navštívila Prahu JACQUI HOME z ACCESS THEATRE z Anglie. Vystudovala univerzitní obor „drama“ a už rok se věnuje fyzicky postiženým dětem. Léčba aktivním stykem s uměním je v Anglii běžným a rozšířeným typem terapie. Provozuje se na různých místech země a postupně se formuje v hnutí, které usiluje o vzájemné propojení jednotlivých center. Ta jsou financována z charitativních příspěvků jednotlivců a institucí. Vedoucí skupin nejsou závislí na jednotné metodice. Uplatňují své vzdělání teatrologické, divadelně praktické, doplňková studia psychologie, pedagogiky a rehabilitačních praktik. Jacqui vychází

především z rozhovorů. V dialogu s ní a mezi sebou se děti dobírají základních příčin a motivů svých psychických bariér a stressů a prostřednictvím umělecké metafory hledají cesty k jejich překonání. Forma psychodramatu však není cílem, ale prostředkem. Rozhovory a pokusy o umělecké formulace problémů se postupně prohlubují a v určité fázi vyústí v představení, jako např. stylizovaný cirkus, karnevalový průvod městem s jednotlivými výstupy apod. Jacqui by se ráda seznámila s podobným hnutím i u nás, ale objevila jen ojedinělé a nesmělé krůčky. I v této oblasti máme co dohánět. Po léta se u nás chápalo umění jako druh společenského luxusu, ale ono může být i lékem. A léky je každá civilizovaná společnost povinna svým občanům poskytnout.

(eit)

Dílna čili úlek

V pátek 11. května ve zkušebně divadla DISK probíhala po šest hodin ne zcela běžná událost: Divadelní dílna souboru THEATRE DE L' ÉPÉE DU BOIS CARTOUCHERIE z Paříže. A protože zkušebna své svědectví nevydává, činíme tak ve stručnosti my.

Místo konání se nám podařilo najít i přes organizační nedostatky, k nimž patřila i samoobsluha v tlumočení. (Jazykovou ostudu zachraňovaly především Barbora Hrzánová a Zlata Zbořilová. Díky.) To byly však jen drobnosti.

Nevíme, s jakou představou se pařížští herci rozhodli v Československu dílnu uspořádat. Jistě však nepředpokládali, že u nás dělá divadlo jen mládež od 16 do 20 (nejvýš 25) let a že máme na jednoho aktivního divadelníka dva přihlízející teoretiky. Doufejme, že s tímto dojmem nedjeli a někdo jim vysvětlil, že u nás máme zcela dokonalé herce a že divadelní dílny tudíž potřebují pouze žáci konzervatoře a pár amatérů.

Ale dost žertů. Skutečnost je až mrazivě neveselá. Kromě již zmíněné Barbory Hrzánové a Evy Horské se dílny nikdo z těch, kdož považují herectví za svoji profesi, ba za své poslání, nenamáhal zúčastnit. Pouze dva či tři profesionální herci se zašli podívat, ale když zjistili, že Brook nepřijel, zase zkušebnu opustili. Stejně neveselý byl poměr mezi aktivními účastníky a přihlízejícím zbytkem. Onen zbytek byl totiž po většinu času početnější. Problém, jenž se takto předem ohlásil, se posléze projevil i v samotné práci a Francouzi ho dobře zformulovali.

Ale nepředbíhejme. Prvním bodem programu byl herecký trénink. Začal relaxační rozvíčkou inspirovanou orientálními praktikami. Soustředěně provádění cviků při kontrole dechu přinášelo příjemné tělesné i duševní uvolnění, nutné k další činnosti.

Trénink pokračoval mumrajem. Při něm se hrami bez pravidel měnilo množství individuí ve skupinu spolupracujících individualit.

Následovalo vlastně hlavní téma dílny — improvizace. Byla podložena třemi pojmy: ENERGY, TOGETHER, EXCHANGE (energie; účtuplná souzáležitosť; kontakt, t. j. výměna impulsů). Energie, která se má zhodnotit souzáležitosť a kontaktem, se neustále vynořuje jako zacílený proud odvislý od pohybu. Pohyb jen rezonuje a zviditelňuje její zacílenost, je směrovým vektorem v prostoru. Mysl nesmí energii regulovat, přípustná je pouze regulace vnitřní, vycházející z lidské fyzis. Tato samoregulace byla ve své ryzi podobě cvičena hledáním výkřiku nevycházejícího z duše, ale z hrudi, dechu. Potlačením myslí na jedné straně ochraňuje sám začátek divadelního aktu (při příchodu na scénu hlava pod náporom soustředěné myslí směřuje očima k zemi, což znemožňuje kontakt s diváky a partnery) a na druhé straně poskytuje volnost myšlenkám vytrysklým až v divadelním prostoru, z nichž vyrůstá jedinečnost akce.

Divadelní prostor má v tomto pojetí divadla velkou roli. SCÉNA, i kdyby byla jen čtvercem načrtnutým do písku, je posvátné místo. Vyžaduje úctu, má své rituály, své zvláštnosti, svá tabu — pravidla. Je to magické místo proměňující vše v divadelní skutečnost, v níž může dojít k uskutečňování objevu. A to je velmi citlivý proces. Proto scéna vyžaduje pravdivost (herec musí být stejně pravdivý jako kočka přeběhnuší po jevišti), pozitivnost (hrubost či jiný negativní jev vyvolá v divácích odpor a přerušit tak společné usilování) a vstřícnost (herec musí přijmout všechny podněty, nabízené partnerem a okolím; nevyužít je znamená rezignaci, ale i nepravdivost a negaci).

V části věnované práci s textem se jednotlivci měli zprvu rychle střídát na scéně a bez příběhu předvést postavu Hamleta, jak ji bezprostředně na jevišti pocítí. Měla se tak samovolně vytvořit a vyvíjet skupinová představa této postavy. Právě zde se však v plné síle neblaze projevil onen již vzpomínaný problém. Hamleti se střídali pomalu, dokonce s přestávkami, protože nikdo nebyl ochoten podstoupit riziko scény a nevymyslet si výstup předem. To zároveň znemožnilo práci skupiny jako celku, protože se každý snažil vymyslet něco originálního. Snaha o originalitu nahradila snahu o návaznost. Akce dokonalá ve své pravdivé bezprostřednosti byla nahrazena akcí nedokonalé zprostředkovávající ideální vzor — akci myšlenou. „Nemysli, to dělá dramaturg a režisér. Ty jednej“, vyzývali Francouzi zablokované Čechy. Marně. Nakonec to vzdali. K vlastní práci s textem již nedošlo.

Na dílnu si více přítomných přišlo dělat poznámky, méně se jich již chtělo aktivně zúčastnit. Pro pořadatele dílny měli z hlediska přístupu k divadlu všichni přítomní jedno společné: bázeň z kontaktu. Když jsme se po kratičké závěrečné diskusi se sympatickými, avšak časově vyčerpávanými francouzskými hosty rozloučili, jistě někteří čeští myslitelé dumali nad tvrzením, že myšlením se lze dobrat pravdy, ale akce splňující všechny vylíčené podmínky je sama pravdou. Snad se to dumání někde nějak projeví. Ne, teatrologie nám nezůstane jako vdova po divadle. To hned tak neumře. Mělo by se ale větší rozmanitostí vyhrabat zpod pantofle.

MAREK KRÁL, DAVID FÍREK

Pozoruhodnosti jednoho sborníku

KUŘE, KOCOUREK A MALÝ TYGR — tak se jmenuje sborník pohádkových her pro menší děti, který uspořádala Eva Machková a vydala DILIA. Obsahuje tyto texty: B. Zachoder, J. Papež, J. Vondráček: BYL JEDNOU JEDEN PÍP, J. Kolář, P. Prchal, M. Eben: KOCOUREK MODROOČKO, H. Januszewska, Z. Červený, J. Deyl: MALÝ TYGR.

Je to sborníček skromný, ale pozoruhodný hned z několika důvodů. Bylo by škoda, kdyby prošel s obvyklou laxností jen mechanickými anoncemi a poté zapadl mezi zasloužené sice, ale nevyužívané materiály. Takový smutný osud ho může potkat snadno, přináší totiž dramaturgický materiál obecně nezvyklý pro (stále ještě) většinu těch, kterým je tentokrát určen, to jest dospělých divadelníků, hrajících živé divadlo pro děti. Nezvyklost věští zvýšený nárok, zvýšený nárok znamená nepohodlí a nepohodlí není nic, po čem by člověk zvlášť toužil — tak proč si jím kalit pohodu své dobrovolné divadelní aktivity, tím spíš, že to celé pozdvížení je jen kvůli představením pro děti, že? Paradoxní přitom je, že tento typ dramaturgického materiálu je naopak dávno obecné — a ku prospěchu — přijatý v práci souborů dětských. Jenomže tato oblast je bůhvíproč považována za jiný písek, většinou „dospělých“ ještě nedošlo, jak bohaté prameny čiré divadelní inspirace lze právě na tomto písečku objevit.

S několika málo výjimkami zvlášť tvořivých souborů vězí dramaturgie (i inscenační praxe) divadla dospělých, určeného dětem, v zajetí zkamenělého stereotypu představ, co a jak hrát pro děti. A tento pokleslý letitý stereotyp běžné dětské dramatiky začíná být pomalu nesnesitelný, očividně čím dál tím méně schopný konkurence. Co nevidět bude i pro menší děti ta hodinka, strávená blahosklonným přihlížením, jak se k uzofání vesele napravuje prolhaná princezna, jaké patálie se pro nic za nic mohou vyskytnout s jakýmsi dalekohledem či jak se na to moderně přelakovává stará hanswurstiáda tím, že je z Honzy Kopretinka a z Kašpárka Bambule, prostě a jenom ztrátovým časem. Už ani ne relaxaci, natož zážitkem, který by jim pomohl vyznat se zase o trochu víc ve složitosti dospělého světa. První setkání dítěte s živým divadlem zprostředkovávají většinou amatéři. Nemůžeme si přece vzít na svědomí, že jsme v očích dítěte degradovali divadlo na primitivního, neohrabaného baviče (který se ani zdaleka nemůže rovnat magii chytrých, hravých elektronických mašinek), a okradli tak jeho dospělost o jedno z nejpřístupnějších umění. Z toho vyplývá, že je opravdu nutné rozrazit už jednou ten krunýř dramaturgického a insce-

načního stereotypu. A to silami vlastními, tedy amatérskými, protože jiné nejsou k dispozici.

Sborník je mimochodem dokladem, že ty amatérské síly nejsou tak úplně zanedbatelné. Že to jde, když se chce — totiž trochu víc se namáhat, zbavit se pasivní závislosti na produkci DILIA, porozhlédnout se po dětské próze i poezii a to nejen domácí. Zároveň si uvědomit mohutnou tvárnou sílu divadelní scény jako takové, sebrat odvahu a začít s ní samostatně pracovat.

Tři hry o zvířecích mláďatech upozorňují na ohromnou zásobárnu pro kterékoli umění, určené dětem: Na zvířecí bajku. Zvířata, která jednájí jako lidé, jsou pomocníky pohádkářů, spisovatelů, básníků i satiriků už od Ezopa. Organicky, jakoby samočinně, zaplňují skoro všechno, co je určeno menším dětem. Kam se podíváte v této oblasti, hemží se to zvířaty. V pohádkách starých i nových, v kresleném, loutkovém, konečně i hraném filmu, v loutkovém divadle, ve většině Večerníčků dostala svou roli snad už všechna známá zvířata světa, od slonů až po tu blechu, která v italském seriálu odjížděla s kufrem na dovolenou a čekala u patníku jako na zastávce autobusu, až zastaví vhodný pes. Důvěrný vztah, jaký mají lidská mláďata ke zvířatům, vzájemné porozumění, ba spojenectví beze slov má v sobě až cosi tajemného — zařídila to tak snad přímo matka příroda sama. Díky této přirozenosti jsou zvířecí postavy ideálními překladateli chování dospělých, demonstrátory, srozumitelně zpřehledňujícími svět. Navíc tím, že se chovají jako lidé, ale nejsou jimi, zaručují už předem a automaticky pohyb v nadrealitě, možnost nepokřovat, ale stylizovat.

Zdaleka nejméně zvířát ovšem se hemží na jevišti, kde hrají dospělí pro děti. Důvod je dost zřejmý: převažující typ dětské dramatiky a nejrozšířenější a hluboce zakořeněná představa o divadle pro děti je vázána dodnes na iluzivní model psychologickorealisticke divadelnosti, jen povrchně přizpůsobované tématům a obsahu her. A v tom případě je celkem pochopitelná nedůvěra: hrát postavu dejme tomu kuřete nebo tygra jako normální hereckou „rolí“ a snažit se vzbudit iluzi co největší podobnosti až do těch zobáčků, ocásků, oušek a křídýlek, je opravdu ozlomkrk. Však také právě při podobných pokusech bývají k vidění nejhorší pitvory.

Jestliže ve třech různých souborech nezávisle na sobě vzniknou dva scénické převody prózy a jedna adaptace starší loutkové hry na zcela shodném divadelním principu, vypovídá to o zákonitosti tohoto principu, o tom, že jinak nelze. Zvolená látka zvířecí bajky se opravdu nedá ztvárnit jinak než cestou důsledně antiiluzivní, cestou epického řazení a volného, otevřeného tvaru, pružné proměnlivosti významů, náznaků a metafory, cestou herecké demonstrace postavy. Nedůvěřivě upozorňují, že všechny tři hry byly prověřeny úspěšnými inscenacemi a všechny potvrdily, že dětem stačí lehký náznak v kostýmu a tu a tam typické gesto, aby uvěřily ve zvířata, že jim nedělá potíže v hrkotavém pohybu a v šedé plachtě, obtáčející skupinu kuřat, rozeznat nákladák, ve štaflích podle potřeby vidět jednou horu, podruhé strom a potřetí vzpínajícího se koně, a klubka vlny považovat za naprosto dostačující charakteristiku prostředí koček.

Skromný sborníček tak upozorňuje na závažný základní fakt: dostaneme-li se za hranice stereotypu dramaturgického, uvolníme si zároveň tvárnou sílu jeviště.

Píp je kuře, narozené v umělé líhni, nezná nic než její neurčitý prostor. Když se pak nečekané ocitne sám v reálném světě, nejen že neví nic o něm, především neví vůbec nic o sobě. Neví, kdo je, neumí se pojmenovat. Chápeme, že se s tím nedá žít — Píp podnikne namáhavou cestu, prodírá se polopравdami a protichůdnými informacemi, které mu poskytují ostatní zvířata, aby se nakonec šťastně dozvěděl, že je budoucí slepice, a našel své „naše“ v rozčepřené drůbeží rodině na venkovském dvoře. Modroočko je kocourů mládě dobrosrdečné, ducha rytířského, a také systematické: píše si deník. Na rozdíl od Pípa je si vědom důstojnosti svého rodu, vydává se v průzkum neznámého, proto, aby se co nejrychleji dostal mezi to báječné, přitažlivé kočičí společenství a byl tam potvrzen jako jeho právoplatný člen. Tygřík Péta má sám se sebou značné problémy: rodem dravec, povahou strašpytel. Podniká různé pokusy opatřit si odvahu, protože se chce vrátit ke „svým“, krásným, drsným tygrům, kteří jím pohrdli.

Jak je vidět, všechny tři hry mají shodné téma: cesta mláděte za odpovědí na otázku: Kdo jsem a kam patřím? A to je téma klíčové a obecné. Vyjádřeno prostinkou otázkou to možná tak nepůsobí, ale uvědomme si, že je to hlubokově existenciální téma každé skutečně velké literatury i dramatu.

Člověk se na tento svět rodí proto, aby pak po celý svůj život hledal jedině: soulad mezi tím světem a sebou samým, určení totožnosti sebe samého, své místo člověka mezi lidmi. Za tímto cílem vykročí doslova s prvními krůčky, které dokáže, od okamžiku, kdy začne vnímat obrysy věcí, tóny hlasů, barvy skutečnosti. Ne proto, že chce, ale proto, že musí — tato aktivita je nezbytnost, život sám. Potřeba zbavit se pocitu nejistoty vlastního „já“, úzkosti z neznáma a samoty, najít nějaké „my“, o něž by se bezbranné „já“ mohlo opřít, tato potřeba je stejná v pěti jako v padesáti letech. Jenomže v padesáti si ji už dávno umíme vysvětlit, popřípadě ukonejšit, konečně, máme k dispozici právě tu velkou literaturu a v neposlední řadě také divadlo, kde se vlastně málokdy hraje o něčem jiném. Ale pětiletému se naopak jen zřídka kdy přihodí, že životní otázku jeho dětské existence divadlo zachytí a zareaguje na ni přímo. A přitom účinnou pomoc v orientaci o sobě samém uprostřed druhých potřebuje pětiletý daleko víc než padesátiletý.

Hrdiny tří her, vzniklých v různých souborech, jsou zvířecí mláďata. To zaručuje zvnitřku jednotný, dětský pohled na dění kolem. UVědomme si důsaznost faktu, potvrzeného hned trojmo v jednom sborníku: jakmile se podaří pohlédnout na svět opravdu očima mláďate, vyvstane okamžitě a jaksi samo sebou jako ústřední, kardinální téma ona existenciální otázka: Kdo jsem a kdo jsou ti, k nimž patřím? A změříme si propast, která dělí toto naléhavé ustavičné tázání od nejružnějších veselo-hříček o ničem, zameňujících dětskost prostě s hloupostí. Tím samozřejmě není řečeno, že se od zítřka napříště mají pro děti hrát jen zvířecí bajky s mláďetem jako hrdinou. Ale už včera bylo vlastně pozdě na to, aby si tvůrci divadla pro děti konečně se všemi důsledky uvědomili, nač že se jich adresát jejich činnosti doopravdy ptá, co opravdu potřebuje.

Jak je vidět, nad skrcným sborníčkem by bylo o čem přemýšlet.

ALENA URBANOVÁ

Divadlo ve školském systému období renesance a baroka

Estetická výchova, v poslední době skloňovaná ve všech pádech, je termín, který je výrazem obecného poznání, jak tristní je stav kulturnosti mladé generace. Přesnější řečeno — části mladé generace. Zevšeobecňovat sice lze, ale nutno připustit i úlevné zjištění, že stále existují ti kolem — nácti, pro něž kultura vůbec a umění zvláště je samozřejmou potřebou. Tato orientace je dána daleko spíše výchovou v rodině než působením školy. Omezení hodin výtvarné a hudební výchovy (ostatně též tělesné výchovy), její absence na středních školách měly důsledky nenápadné, působící tiše a zlobně po způsobu rzi a plísně.

Na začátku osmdesátých let se z uleknutí nad tímto neutěšeným stavem zrodila myšlenka systematického esteticko-výchovného programu. Byl to velkorysý projekt, zasahující všechny stupně škol od mateřských až po střední, propracovaný do detailů, právě však touto precizností dosti vzdálený od životní reality škol i kulturních zařízení. Systém Mládež a kultura měl seznámit děti se všemi druhy umění, umožnit jim návštěvy divadel všech žánrů, koncertů, výstavních síní, děti měly absolvovat výchovné pořady s tematikou literárně výchovnou, vidět řadu filmů, poznat základy práce knihoven a informatiky vůbec... to vše úhledně seřazeno do tabulky tzv. „kulturního minima“ i s doporučenou frekvencí návštěv v jednotlivých ročnících.

Při uvádění do praxe se samozřejmě vynořila řada problémů s realizací spojených: školy nebyly připraveny, často přijímaly estetickou výchovu jako „nutné zlo“, nechťely „narušovat vyučování“, absolvování některých úseků (návštěva opery) zůstalo zbožným přáním. Teorie a praxe se opět značně lišily. Přes všechny výhrady však zůstává pravdou, že existence MaK obrátila poněkud pozornost škol k umění a jeho nezastupitelné výchovné funkci. Budiž zdána chvála i za to, že ve výchovném systému se objevila jako žádoucí i rubrika „kulturní aktivity“, to jest amatérské malování, muzicírování či hraní divadla.

Uplynulé měsíce nám notně zamíchaly ustálenými představami o věcech kolem nás a samozřejmě i o naší kultuře profesionální i neprofesionální. Vynořuje se spousta otázek, prognóz i plánů, jak dál, dokonce jestli vůbec dál, jaká je úloha činnosti tak ryze idealistické a nevydělečné, jako je třeba právě naše amatérské divadlo. A protože i v divadle platí, že „historia magistra vitae“, možná bude zajímavé, obrátíme-li se do historie. Přesvědčme se, že divadlo neprofesionální, tedy vytvářené lidmi, pro které není zaměstnáním, má své historické opodstatnění.

Vždyť existovala celá velká epocha, kdy neprofesionální divadlo alespoň kvalitativně převažovalo nad profesionálním: období renesanční a barokní kultury u nás. Toto divadlo, spjaté především se školami, bylo divadlem ve svém záměru přísně účelovým, a to zvláště tam, kde zvítězila proti reformace. Jeho estetická funkce byla druhotná a jaksi neplánovaná. Jako každá umělecká činnost i ono se však stalo projevem sebevyjádření těch, kdo ho vytvářeli. Můžeme s jejich názory souhlasit či polemizovat, hodnotit z historického nadhledu jejich kvalitu, nalézáme však mnohem více paralel s dneškem, než jsme — možná — ochotni připustit. Zvláště chceme-li opět naše školy spojit s uměleckou výchovou.

Účast neprofesionálů v divadle je dávnou záležitostí, kterou lze datovat již od dob středověku. Když hodnostáře středověké církve napadlo oživit a učinit ptažlivějšími církevní obřady dramatizací velkonočních scén a když jejich následovníci dovolili do těchto výjevů vstup i laikům, netušili, jak velkým podívaným dali prvotní impuls. Pašijové cykly vrcholného středověku už byly zcela v rukou měšťanů a studentů a velebným otcům často nezbylo, než lomit rukama a svolávat na hlavy nadšených aktérů

pekelný oheň a síru. Ne všichni kněží měli ovšem tento odmítavý názor na divadlo. Mnozí usoudili, že zbožná podívaná, byť do ní sebevíc pronikala každodenní lidská slabost, přináší i mnoho dobrého. Nevzdělaný „profánní“ lid se seznamoval s biblickými ději a tudíž věnoval svůj volný čas činnosti zbožné a chvályhodné. A že se do svatého děje vloudily i humorné prvky? Vždyť na jejich obhajobu se mohl najít vhodný citát z některé shovívavější církevní autority.

Nejbystřejší z církevních kruhů vbrzku postřehli že divadelní vystupování má na účinkující zajímavý vliv. Zjistili, že posiluje paměť, učí herce kultivovanému vystupování před veřejností — neboli v nich pěstuje vlastnosti, které jsou a hlavně v tehdejších školství byly pedagogickým cílem. Názornost předváděných dějů zase působila na diváky, zvyšovala jejich vnímavost a vrvala jim do paměti to, co viděli. Oživaly příběhy, zhmotňovaly se ideje. Pro mnohé středověké učitele se stala soudobá divadelní podívaná jedním z inspiračních zdrojů, z nichž se zrodila v renesanci speciální divadelní epocha — epocha školského divadla.

Zážitky z pašijových cyklů nebyly samozřejmě jediným pramenem, z něhož školy čerpal. Mocným impulsem bylo i vášnivě studium, takřka opojení znovuobjevením antiky, řecké a římské klasické literatury, celým tímto dosud málo známým světem. Římské komediografy Plautus a Terentius sice sloužili jako školské příklady vzorové latiny, jejich divadelní hodnoty však vynikají až právě v renesanční době. A tak se naši předkové v dobách svých vysokoškolských studií účastnili příprav a hraní třeba Plautova Chvástavého vojína (byl uveden v Praze roku 1535).

Studenti a profesori využívali vhodných prostor exteriérových i interiérových, kde si vytvořili, jak tradice i praxe ukládala, tzv. terentiovské jeviště. Jeho základem bylo pódium, po stranách vykruté koberec či závěsy, s pozadím rozděleným do několika komor — scaenae. To bylo možno používat jako hrací prostor, odkud vystupovaly i jednotlivé postavy jako ze svých příbytků, popřípadně se v odkrytých komorách i hrálo. Hlavní hrací prostor — pódium — je „ulicí, na níž se odehrávají slavné výstupy antických hrdinů — nehrdinů, ale vystupují zde i důstojné a patetické postavy Starého i Nového zákona. Biblická tematika nemohla chybět a mnohé příběhy byly pocítovány jako aktuální, např. v době tureckého ohrožení příběh statečné Judith (hra o ní z pera humanisty Mikuláše Konáče z Hodiškova vyšla roku 1547 tiskem).

V kruzích humanistických učenců, spjatých se školami, se vůbec začal rychle měnit názor na divadelní hry. Německý reformátor M. Luther byl velkým zastáncem divadla — a z katolického tábora mu rychle oplatili jeho zálibu tím, že ho zesměšlili zase komedií. Také u nás se zvolna měnil vztah k divadelní podívaně. Na studenta, účinkujícího v komedii, dávno nečekal trest, ale naopak pochvala a jistá popularita. Vždyť zde mohl uplatnit pro své budoucí povolání právnícké či kněžské tolik nutnou rétoriku, mohl prokázat svou disciplínu, umění disputace... Nezřídka se na jevišti ústy herců objevily myšlenky a problémy, blízké těm na jevišti i v hledišti.

Utraktivě i početně slabší, mocensky však silící katolíci, rozpoznali hodnoty divadla jako prostředku, dalo by se říci „náznorné agitace“. Je dost typické, že nejvíce používali divadlo ve svém školském systému řádoví pedagogové jezuitů, tedy příslušníci fanatické, bojovné a velmi obratné církevní organizace.

Jeich osudy v Čechách (přišli sem roku 1556, tedy pouhých 22 let po vzniku řádu) jsou zrcadlem své doby. Jejich činnost kazatelskou, misionářskou a celou síť kolejí, již brzo vybudovali, podporovala vládnoucí habsburská strana po všech stránkách a jezuité se jí patřičně odvděčovali. První jezuitské představení je doloženo již 1558 hrou s typickým názvem — O církvi a její vážnosti mezi lidem. Později přišly na řadu hry inspirované biblí, ba i českou leandrou o sv. Václavovi. Hrálo se pravidelně dvakrát ročně (nejméně), školy však neváhaly využít všech příležitostí, aby divadelním představením oslavily návštěvu z církevních či šlechtických kruhů nebo i rodinnou událost vznešeného mecenáše. Taková představení zažila nejen Praha. Jezuitské koleje byly už v Čechách i na Moravě a jedna z nejvýznamnějších, olomoucká, se hrála v roce 1616 v Kroměříži jednu z mála předbělohorských jezuitských her, které čas ušetřil a které máme možnost si dnes přečíst.

Napsal ji s největší pravděpodobností Georgius (Jiří) Dingenaer, rakouský rodák a jezuitský kazatel (svou výmluvností přispěl ke konverzi Albrechta z Valdštejna), učitel a také zpovědník a důvěrník kardinála biskupa Františka z Ditrichštejna. Tento představitel mocného katolického rodu provdral roku 1616 svou neteř Markétu Františku za Václava Viléma Popela z Lobkovic. Ke slavné svatbě byli také pozváni i Dingenaerovi žáci z olomoucké koleje. Jezuita prý byl „v komickém umění velmi zblhlým“ a jedním z důvodů, proč měl u kardinála tak silnou pozici, byla právě jeho divadelní činnost.

(pokračování příště)
LIBUŠE ZUŠŤÁKOVÁ

Od berounských koláčů k šedesátému Jiráskovu Hronovu (I)

ALOIS JIRÁSEK:
"... AŽ NEZAJDE
BEZ PAMÁTKY,
JAK U NÁS CHODILO
TENKRÁT ..."

... kdy na náchodském zámku vládla nejstarší dcera vévody Petra Kuronského Kateřina Bedřiška Vilemina, vévodkyně Zaháňská, známá jako „paní kněžna“ z Babičky Boženy Němcové, kdy v Hronově působil farář Josef Regner Havlovičský a Hronov v Jiráskově kronice „U nás“ nazývaný Padolí měl 132 domy a 982 obyvatel — zemědělců, řemeslníků a především ručních tkalců, kteří vydělávali týdně zlatku a tovaryši jen 10 grejcarů. Tehdy v našem okolí vlivem národního obrození vznikají ochotnická divadla malých měst. V České Skalici roku 1813, v Jaroměři a Novém Městě roku 1819, v Červeném Kostelci roku 1820 a v Hronově roku 1826. U jejich kolébky stálo silně divadelní cítění lidu, silná tradice evangelických písmáků a čtenářů. Tehdy jako dnes na stránkách kolem Hronova voněla mateřidouška, šuměl les, bělaly se břízky a na podzim tam kvetl a kvete všes a všude, jak říká Kubeček v Panu Johanesu, je cítit vlahou vůni půdy mateřské. V té době se do Padolí vrátil po vyučení v Praze hodinářský tovaryš Antonín Knahl. V Praze poznal české divadlo, kterému propadl a které se stalo jeho láskou a smyslem života. V Padolí začal provozovat hodinářství v dřevěném stavení čp. 76 v Jiráskově ulici, kde se také oženil s Justynkou Lewitovou. Po návratu do Hronova probudil zájem o divadlo, opatřil si texty divadelních her, zval k sobě sousedy, kterým hry předčítal a nadšeně jim vyprávěl o představeních spatřených v Praze. Později divadelní texty roze-psal a přidělal je svým přátelům. „A za těchto veselých večerů vzklíčilo „spiknutí“ za-

hrát v Hronově první divadlo, a to Štěpánkovy Berounské koláče. Hrál se v prosinci roku 1827 ve staré škole pod kostelem. První divadlo, co Padolí Padolím stálo. Hra měla veliký úspěch. Jeviště bylo improvizované, z prken položených na školních lavicích. Herci se líčili rumělkou a opálenou korkovou zátkou. Před představením hrála sousedská hudba. Byla to slavná premiéra. U vchodu stál stůl, kde starý Frýdek vybíral, co kdo dal, halíř, někdy i desetník.

V Jiráskově kronice „U nás“ v známé a líbezné kapitole o tomto prvním představení se dočteme o velkých divadelních svízlech prvních „padolských herců“, jak představiteli Perlíka praskaly šle, že Doubenusovi se zdrhla kardyna a ne a ne jí pohnout. Dočteme se tam také o nelehkém životě našich dědů a pradědů. Jirásek vypráví, jak museli snášet velká protivenství a nespravedlnost, jak to všechno přemáhají, nikdy neztrácejí víru v lepší budoucnost svého národa. Společně se scházejí na výletech na Farách, v bytě režiséra Knahla, kterého překřtil Jirásek na Kalinu, čtou si divadelní hry, recitují, pečují o českou řeč a trápí se, když vidí, že je v ponížení. Ve víře v lepší časy překonávají všechny svízele, nátlaky úřadu, křivdy a bezpráví. A přitom i v těchto nepříznivých podmínkách si vytvářejí svůj veliký a krásný sen o založení prvního ochotnického divadla. Touha po divadle se stala smyslem jejich života. Nechtěli se jen scházet, ale divadlem chtěli vychovávat k sousedské snášenlivosti, lásce k národu, lásce ke svému městu. Divadlem se chtěli bránit proti křivdám a bezpráví. Podvědomě cítili, že svobodné slovo na jevišti pomůže změnit i jejich život. Jejich nadějí i touhou neotřásla ani krutá rána v podobě zákazu další činnosti.

Vrchní náchodského zámku Essenter pohrozil režiséru Knahlovi, že za to „on by měl pšijit do díry, ať se víckrát neopovází dělat dyvadlo, sic by dostal velká pokuta, nač dyvadlo v takovym nýzde“.

Nadšení a láska hronovských ochotníků byly tak veliké, že ani tato velká rána jim nevzala chuť ke hraní. Znovu se scházejí na výletech, v bytě režiséra Knahla, čtou si hry, učí se role a každým rokem znovu a znovu žádají o povolení hrát divadlo. Stále marně. Teprve rok 1847 přinesl obrat. Na náchodském zámku vládl nový vrchní, svobodomyšlnější a lidštější, a činnost hronovských ochotníků povolil. A tak po dvaceti letech doufání a čekání mohli znovu hrát — a znovu „Berounské koláče“. Ne již ve škole, ale na náměstí v nově zřízené roubené hospodě „U modré hvězdy“. Hra měla veliký úspěch a po představení se hlásilo mnoho nových ochotníků, zejména z řad mládeže.

V tomto roce, píše kronikář, bylo mnoho ochotníků v Hronově a hráli s velkou chutí. Hybnou pákou byl Knahl, zakladatel souboru, který byl režisérem, dramaturgem, hercem i výtvarníkem. Sám líčil, maloval kulisy i první oponu, která představuje horní konec Hronova. Roze-psal úlohy — prostě — režisér a všechno.

V „Mých pamětech“ popisuje Jirásek, jak vypadalo tehdejší představení. Jeviště bylo primitivní, s kulisami namalovanými na papíře, doplněné plátěnými prostěradly, líčení prosté, kostýmy z vlastní zásoby. Každý hrál, jak dovedl.

Nejčastěji se deklamovalo. Ale hráli pro radost a potěšení padolských půlpánů i radost svou. Obecenstvo přijímalo každou novou hru velmi nadšeně a dlouho ještě vzpomínalo na výkony, ve kterých se jim herci líbili. Dovedeme-li čist pozorně, vzruší nás právě dnes, jak to první semínko, které zasel padolští nadšenci, mělo tak veliký ohlas a zapsalo se do vědomí a srdcí padolského obcenstva v době, kdy kulturní klima města bylo velmi chudé. Z kroniky víme, že v roce 1833 se odebírala jen dvě čísla časopisu od J. K. Tyla „Jindy a nyní“. Vedle faráře Havlovického odebíral druhý výtisk učitel Černý, který ho půjčoval „dolejšímu“ mlynářovi a hostinskému. Proto se ochotnické divadlo stalo v našem městě velikou společenskou událostí a hlavně významným nástrojem výchovným. Zásahu na tom měl hlavně režisér Knahl svým dramaturgickým výběrem: Štěpánkovy „Berounské koláče“, „Zasněžená chatrč“, kde je hrdinou krkonošský tkadlec, Macháčkovi „Ženichové“, Klicperovo „Dobré jitro“, „Trufaldýn“ od Goldoniho, Tylova „Tvrdohlavá žena“ apod. Byl tedy Knahlův výběr pro malé město velmi pokrokový.

Nová nadějná sezóna hronovských ochotníků trvala jen krátce, byla přerušena revolučním rokem 1848, který v čas hraní divadla znemožnil. Přestávka divadelní činnosti netrvala dlouho, jak o tom svědčí Knahlem roze-psaný úlohy. V porevolučním období se situace pro divadelníky zhoršila. Každý text nově vydané hry musel projít rakouskou cenzurou. Text se nesměl dotýkat feudálního řízení a jeho představitelů, ani církve. Podle zápisů se ochotnické divadlo v Padolí hrálo nejpilněji v padesátých letech minulého století. A nejvíce o svátcích, když přijeli domů studenti na prázdniny.

Asi kolem roku 1857 si vybudovali hronovští ochotníci první scénu. Byla v přízemním domě u Habrů, který stával na místě dnešního Jiráskova divadla. Jeviště bylo malé, rukou se dosáhlo na strop, kulisy i opona primitivní. Pro hronovské publikum bylo nové jeviště objevem.

Hrála se nejprve veselohra „Pan Traube“, zpracovaná podle Rubešovy humoršky, dále pak hra „Selské námluvy“ od Raymanna. Vzhledem k velikému úspěchu obou her, a že se do řad ochotníků hlásili stále noví členové, museli ochotníci hledat nové a lépe vyhovující jeviště. To nakonec našli v letech 1861—1862 v prvním patře domu kupce Vlachy (u Gréců). Oponu namaloval režisér Knahl. Je obrázkem tehdejšího Hronova. Většinou roubená stavení a kolem lesnaté vrchy. V „Pamětech“ A. Jirásek píše, že „onačejší jeviště postaveno pak u Vlachů na sále, vlastně v dlouhé, ne tuze široké jizbě, nahoře v patře. Tam jsem poprvé vkročil na prkna jeviště, tenkrát ještě školák hronovský. Dávali frašku „Veselý pohřeb“. Starý pan Knahl hrál pekařského učedníka. Byla to úloha, ve které jsem buď nic nebo jen několik slov promluvil, ale za to od pana mistra výprask dostal“.

A tak tady v novém stánku hronovské Thalie vznikla láska k divadlu příštího dramatického spisovatele, o které později napsal K. V. Raisovi: „Miloval jsem divadlo, hořel jsem po něm od mladosti“.

(pokračování příště)
JOSEF VAVŘIČKA

Portugalci experimentují

Zalistujeme-li slovníkem světových dramatiků, dozvíme se, že vzhledem ke specifickým podmínkám kulturního života v Portugalsku za poslední desetiletí neměli místní autoři možnost se výrazněji prosadit. Vnitropolitická situace za téměř padesát let fašistického režimu přinesla cenzuru, pronásledování pokrokových umělců, minimální finanční podporu divadel a bohužel i nízkou kulturní úroveň publika. Přesto se už v té době (v letech 1926 až 1974) objevila divadla, která se snažila rozšířit nevelkou dramatickou základnu a dát prostor moderním tendencím v divadelní tvorbě. Byly to různé experimentální scény jako například Experimentální divadlo v Portu (Teatro Experimental de Porto), Lisabonské divadelní studio (Teatro Estúdio do Salitre) a četná ochotnická a studentská divadla, zejména Divadlo studentů coimberské univerzity (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra). Říká se, že situace se výrazně změnila po revoluci ve čtyřiasedmdesátém roce, kdy se oživila činnost profesionálních scén a uvolnila aktivita poloprofesionálních a amatérských souborů. Vznikly nové texty a prosadila se nová herecká a režisérská jména.

Po zrušení cenzury se začaly hrát do té doby zakázané hry. Na scéně se objevily historické alegorie autorů Virgília Martinha, Jaime Gralheira, Carlose Coutinha (hry o politické činnosti a perzekuci za fašistické diktatury), adaptace literárních děl známých portugalských prozaiků, například Josého Gomeze Ferrreiry, Jorge de Seny, Manuela da Fonseca a dalších. Od konce sedmdesátých let měli diváci možnost zhlédnout premiéry her Josého Cardosa Pirese, Bernarda Santarena, Josého Saramga atd., i nové inscenace klasiků, zejména Gila Vicenta (žil v letech 1465–1536), který tvořil, inscenoval a hrál na portugalském dvoře a je dodnes považován za nejslavnějšího portugalského dramatika všech dob (jeho dílo, čítající na šesta-

čtyřicet her, představuje dovršení středověkého a počátek renesančního divadla v období, kdy Portugalsko bylo výchozím bodem velkých zámořských cest). Hlavně se však hledá cesta experimentu, zvláště v případě amatérských scén.

Mezi současné experimentující mladé kolektivy patří divadlo CITAC a TEUC, fungující při Akademické asociaci města Coimbr, jednoho z hlavních kulturních center země.

CITAC (Centro de Iniciação ao Teatro da Academia de Coimbra — divadelní středisko coimberské akademie), přesněji řečeno jeho scéna Teatro do Bolso, se v průběhu osmdesátých let orientuje na experimentální divadlo a uvádí inscenace typu Fassbinderova KATZELMACHERA, ZLOČIN V KATEDRÁLE od T. S. Eliota a HLEDÁNÍ Andrzeje Kowalského, který je autorem textu, režisérem i scénografem. André Kowalsky neboli Andrzej Kowalsky, původem Polák, patří svými dramaty ke stálému repertoáru CITACu, které se, jak již bylo řečeno, snaží od počátku osmdesátých let jít především cestou experimentu.

TEUC (Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra — divadlo studentů coimberské univerzity) oslavilo loni padesáté výročí své existence. Pravidelně pořádá divadelní kurzy s výukou herectví, osvětlovací techniky, divadelní teorie apod. Má vlastní divadelní soubor a vydává časopis TEATRUNIVERSITÁRIO, jediný v Portugalsku. Zabezpečuje úroveň fungování vlastního divadelního dokumentačního centra, jediného v zemi. TEUC je spoluodpovědné za organizování univerzitního bienále v Coimbre, které se poprvé konalo v roce 1978 — tehdy vlastně ještě pod původním názvem SITU (Semana Internacional de Teatro Universitário — mezinárodní týden univerzitního divadla). Mimochodem od té doby se toho festivalu pravidelně účastní i naše AMU.

Další coimberskou amatérskou scénou, o které bych se chtěla zmínit, je Escola D. Duarte, střední škola, která má vlastní dramatický kroužek kromě několika dalších zájmových kroužků. Escola D. Duarte má od roku 1987 přízvisko „kulturní škola“, a je dotována zvláštním fondem EHS. Každoročně sleduje konkrétní téma zadané pro příslušný školní rok. Předložské téma znělo „Objevování Coimbr“. Akce pořádané školou při této příležitosti umožňují všem studentům, aby se společně setkali a pobe- sedovali. Gymnázium vydává vlastní časopis DUARTE DE BEM CAVALGAR (v názvu je ukryta slovní hříčka), který ukazuje průřez bohatou náplní školních osnov. Pedagogové—inscenátoři José Manuel Fernandes Pereira de Melo a Carlos Rodrigues uvedli se školním souborem vlastní hru ERB A ZBRANĚ COIMBRY (O Brasao e As Armas de Coimbra) v divadle Gil Vicente a loni připravili koláž KOMEDIE O HESLE MĚSTA COIMBRY (Comédia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra), v níž v jedné scéně vystupují marionety a maňásci. Oba pedagogové před zhruba šesti lety inscenovali oblíbenou hru Antónia Josého da Silvy (známého pod přezdívkou Žid) ŽIVOT VELKÉHO DONA QUIJOTA DE LA MANCHA A TLUSTĚHO SANCHY PANZY (Vida de Grande D. Quijote de la Mancha e do Gordo Snacho Pança), v níž využili spoustu hudebních vstupů a písniček a kromě jiných úprav nahradili koně táhnuoucí kočár s Dulcineou dvěma nymfami; inscenace se tak trochu přenesla do oblasti opery plně fantazie a poezie. V hudebních vstupech soubor spolupracuje s hudebním kroužkem, který hojně využívá tradičních portugalských lidových hudebních nástrojů, pro nás exotických jak svým názvem, tak i vzhledem a zvukem.

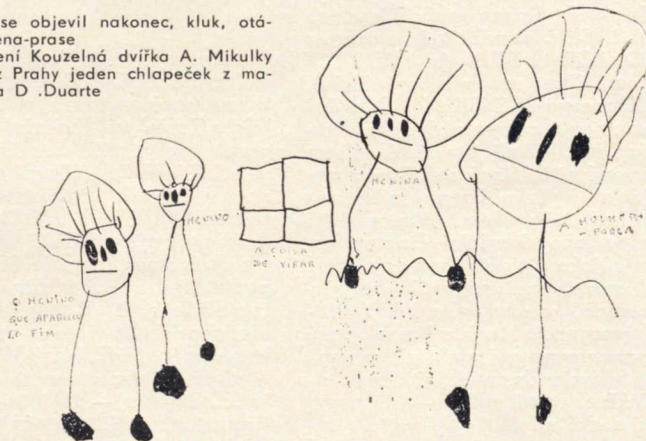
Escola D. Duarte má i vlastní mateřskou školu pro děti svých zaměstnanců (pro lepší představu uveďme, že gymnázium má na dva tisíce studentů a tomu odpovídající početný pedagogický sbor). Vyučující nezapomínají na estetickou přípravu ani u dětí předškolního věku.

Během představení pořádaných studentským dramatickým kroužkem vyhradí pro ty nejmenší diváky první dvě nebo tři řady. Herci děti v průběhu představení oslovují a zatahují do děje, zprostředkují jim bezprostřední kontakt s jevištěm. Po skončení hry se děti vrátí do školky a dostanou za úkol namalovat své zážitky z inscenace. Kresby se pak vystaví na nástěnce (podobně jako u nás) a po týdnu je malí autoři osobně předají i s věnováním členům studentského souboru.

Výraznou osobností amatérského divadla v Portugalsku je Carlos Madeira, který v Coimbre vyučuje výtvarnou výchovu na Escola Preparatória „Eugenio de Castro“. Tento sympatický umělec vystudoval na lisabonské uměleckoprůmyslové škole (Escola de Belas Artes) a specializoval se na výrobu dekorací a loutek. Zabývá se také divadlem jako scénograf amatér. Při výrobě dekorací a hlavně maňásků používá výhradně netradičních surovin, především odpadových materiálů, které by se jinak bez užítku likvidovaly (igelitových sáčků, zátek, plastických lahví apod.). Je členem spolku Cooperativa Bonifrates.

DAGMAR STREJČKOVÁ

zleva: kluk, který se objevil nakonec, kluk, otáčecí věc, holka, žena-prase
Tak viděl představení Kouzelná dvířka A. Mikulky v podání KLAMU z Prahy jeden chlapec z mateřské školky Escola D. Duarte
Petřík, 4 roky



Dosud jsme se v tomto volném cyklu věnovali profesionálům. Chceme to činit i nadále, ale vedle nich budeme uvádět i medailónky těch amatérů, kteří se výsledky své činnosti řadí mezi výrazné osobnosti naší současné režie. Tentokrát jsme volili formu poněkud neobvyklou. Doufali jsme, že metoda literární koláže prohloubí plastičnost portrétu, umožní konfrontovat několik pohledů, porovnat výpovědi různých lidí o jednotlivých obdobích režisérovy tvorby. Vyjadřovali jsme se o něm tři: Jana Važanová, Vítězslava Šrámková a Eva Rolečková. A vyjadřoval se o sobě i on sám

Václav Klapka

režisér a herec Divadelního klubu Jirásek z České Lípy (39 let, občanským povoláním učitel na škole pro zahraniční studenty v Zahrádkách, PhDr., absolvent filozofie a historie na filozofické fakultě University Karlovy).

Divadlo jsem vždy chápal a chápu jako aktivitu, která vychází z vnitřních potřeb toho, kdo jí provozuje. Proto na začátku vždy stály mé pocity, to co mnou zaznívalo, mě trápilo a vzrušovalo. Dodatečně jsem k tomu hledal adekvátní odezvu v divadelních či literárních textech. Pochopitelně, vždy jsem musel tyto texty přizpůsobovat sobě i skupině, se kterou sdílím společnou divadelní loď. Míra přizpůsobení se mění. Někdy jde jen o úpravu textu, jindy si text musím ušít na míru, jindy opět jej napsat úplně sám. Z toho, že na začátku stojí pocity a nikoli úvaha, vyplývá i absence nějaké generální tematické li-

nie. Jednou sahám po komedii — to, když vše okolo hořkne, jindy — je-li dostatečná síla a sebevědomí, po tématu tragickém. V našem světě, který je ze značné míry (a v minulosti byl téměř stoprocentně) neautentický, zmechanizovaný čili lidově zglajchaltovaný (však jsem ze Sudet), vytváří divadelní kreativita možnost — vzácnou možnost — prolomit hranice této bariéry, překročit stín své odcizené existence do světa bytí nikoli ve smyslu přežívání, ale ve smyslu tvořivosti. Zvlášť herecvi chápu jako příležitost, ve které může jedinec dosáhnout přesahu vlastní omezené individuality a dotknout se v určitých vzácných chvílích archetypálních člověčích a lidských otázek a vztahů. Musí to však být herecvi, které je radostí, tj. znovu připomínanou vnitřní potřebou. Takovéto herecvi — podle mne — vede člověka i k jinak chápání a uchopování komunikativnosti, vytváří prostor pro vznik nové pojeté kolektivní práce. V tomto prostoru pak vyrůstá režie, scénografie, hudba atd. jako složky, které nedominují, ale slouží herci a integrálně završují snahu vyslovit sebe a své názory.

kl

Václav je jedním z řady osmi režisérů, kteří v novodobé historii „Jiráska“ (tedy od roku 1968) zkusili režisérské štěstí. Narozdíl od některých v této práci setrvává a jak je vidět, setrvává ověněn mnohými úspěchy, korunovanými zahraničními uměleckými zájezdy. Pokusím se nastínit jeho divadelní kariéru od doby — nechť mi to promine — dávno minulé...

Z dětství ho neznám, takže měl-li sklon k divadlu, nevím. Jedno mi je však známo: výuka v LŠU na akordeon jaksi nedopadla... V červnu 1968 odehrál jakousi postavu ve hře H. D. Schmidta „Visutá hrazda“. Bylo to se studentským souborem pod vedením profesorky ekonomické školy Majky Jiříčkové. Václav se stal její hvězdou č. 1. V dubnu 1969 — a to už jsme byli kolegové v nově obnoveném souboru „Jirásek“ — byla premiéra Jiráskovy FILOZOFSKÉ HISTORIE. Pro tuto pohnutou dobu to byla hra nanejvýš aktuální. (Jen na okraj: moje první role a hned milostná a zrovna s Václavem). Než se ohlédnu po dalších rolích, které Vašek coby hvězda a první milovník souboru pod Majčíným vedením ztvárnil, obdivován mnoha dívčínami, které při jeho hereckých kreacích šlely (fakticky jsem byla svědkem!), chci podotknout, že ani poezie nebyla Vaškovi cizí. Recitoval zhruba v šesti pásech.

Ale vrátím se k postavám divadelním: milovník Florindo v Goldoniho SLUHOVI DVOU PÁNŮ, Radúz, Oněgin, potom ve Stehlíkově MORDOVÉ ROKLI postava mladého kariéristy, Ferdinand ze Schillerových UKLADŮ A LÁSKY, poručík z Lavrenčovy BALADY O PORUČÍKOVĚ A MARJUTCE (to byla první účast na Šrámkově Písku), Zvykoš v Klicperově ŽENSKÉM BOJI, Romeo a Demetrius v pásmu ukázek ze Shakespeareových her. Všimli jste si té celkem plynulé červené nitě, která se táhne tímto výčtem? Václav byl zkrátka u Majky „zaškátulovaným“ milovníkem. V roce 1976 však nastal v jeho divadelní činnosti zásadní obrát: jako Majčín herecký objev se rozhodl spustit se i na dráhu režisérskou. Té herecké se však nevzdal. V drtivě většině inscenací, které režíroval, také hrál. Což není zrovna nejsnadnější, ale má kolem sebe vždycky dostatek kritických kolegů... Takže: první režie — Čapkovy APOKRYFY a dvě role.

vž

Jana nemá tak docela pravdu. APOKRYFY byly skutečně Václavovou první režii, ale nikoliv ty českolipské. Poprvé je režíroval v Praze na filozofické fakultě a u toho jsem byla zase já.

Bylo to v roce 1973, byli jsme ve 4. ročníku a směli jsme pouze studovat. Žádné vedlejší činnosti těžce se konsolidující fakulta nepřála, kdepak nějaké podezřelé studentské aktivity. Nicméně byli jsme mladí a aktivitou jsme přetékali. Uspořádali jsme konkurs do dosud neexistujícího divadelního souboru a začali jsme si trochu vyjasňovat své představy. Byly dost vágní a různorodé, ale umanuté. Tehdy nám vyšel vstříc pan profesor František Černý z katedry divadelní vědy. Vymohl nám souhlas vedení fakulty a ujal se i vedení souboru. Líbilo se nám to, pana profesora jsme si vážili, ale — jak jinak — chtěli jsme to dělat po svém. A tak po oficiální premiéře revue o Karlu IV. a jeho dětech (název si již přesně nepamatuji), když vzniklo v činnosti souboru jakési vakuum, přišel Václav se svou úpravou Čapkových APOKRYFŮ. Vybral si O ÚPADKU DOBY, O DESETI SPRÁVEDLIVÝCH a PROMÉTHEŮV TREST. Já jsem hrála ve druhém apokryfu Sárú s Abrahamem — Ondřejem Hausenblasem, nyní odborným asistentem katedry češtiny na filozofické fakultě. Pračlověka Janečka hrál se svou pozdější ženou překladatel a literární teoretik z Ústavu pro českou a světovou literaturu Aleš Pohorský. Ve třetím Apokryfu si zahrál i Václav.

Počátky Václavovy režijní práce byly všechno, jen ne idylické. Byl vlastně nesmírně konzervativní režisérem. Předehrával, vstupoval do replik za každým slovem a doslova nás rval ke své představě. Tvořivost žádná. Hádali jsme se pořád, ale s Václavem se hádalo příjemně. Nikdy nebyl ironický ani jedovatý, v nejprudší výměně názorů se smál, nic nebral osobně, všechno jen jako spor o věc. Pak jsme se museli učit na zkoušky a činnost jsme přerušili. Trochu jsme se v duchu obávali, že tím všechno skončí. Vždyť jsme dosud vlastně nikam nedospěli.

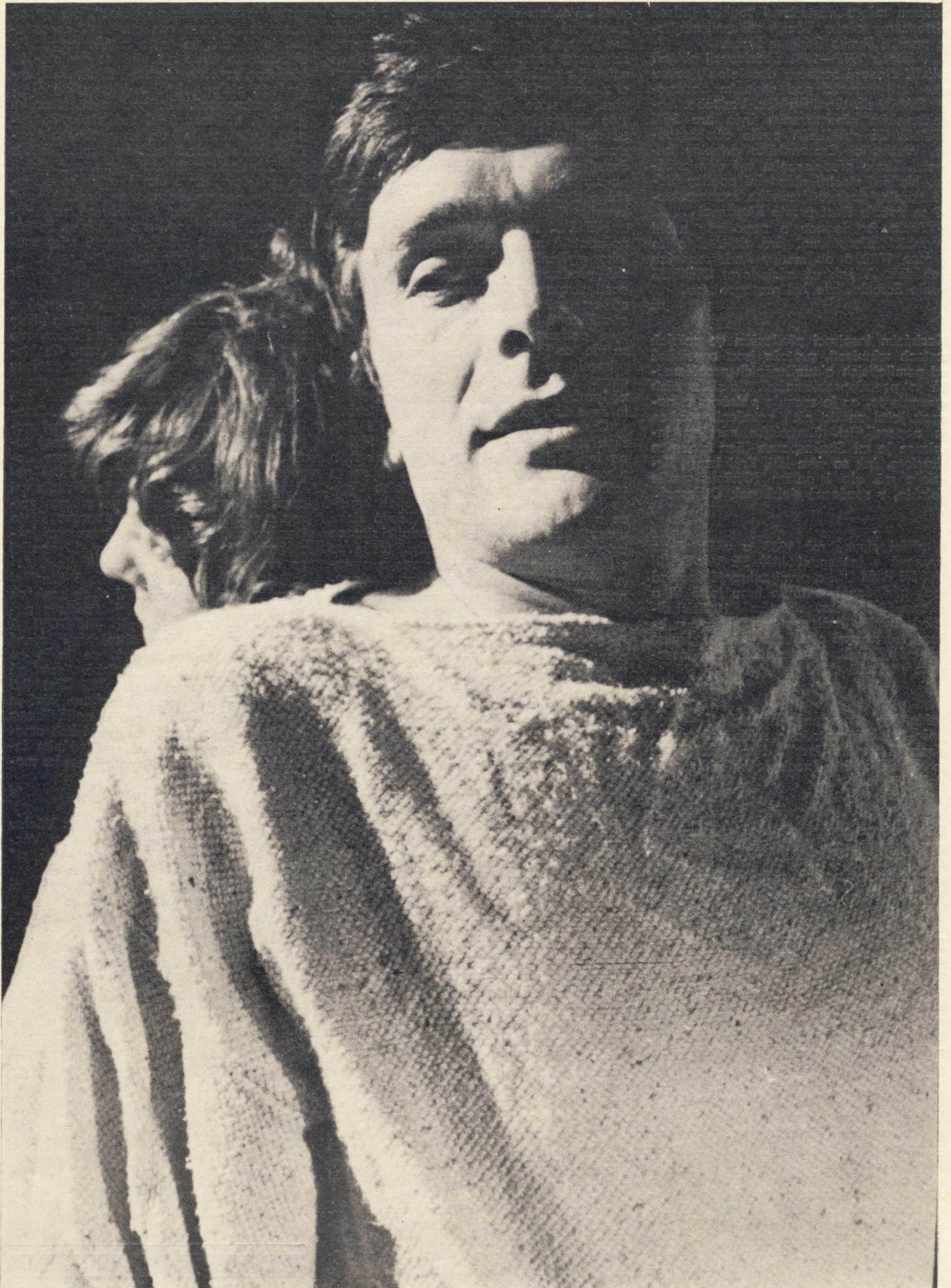
Po několika týdnech nás Václav svolal a přišel jako vyměněný. „Dělal jsem to všechno špatně,“ řekl. „Nepustil jsem vás ke slovu. No co — já se režírovat teprve učím. Zkusíme to jinak.“ A dovedl nás k premiéře, která měla nečekaný ohlas a netušený počet (asi pěti) repríz.

Bylo to samozřejmě jen běžné studentské divadlo, víc recese než pokus o umění. Ale tvořili jsme, kreslili náznakovou dekoraci na tabuli, objevovali štafle atd. Žili jsme svým divadlem, říkali si jmény dramatických postav a prokládali běžnou řeč jejich replikami.

A Václav kolem sebe šířil pohodu.

rol

Mezi svou první a druhou režii — což byla hra ZE ŽIVOTA HMYZU — se svěřil do rukou nové režisérky a herecký souboru, Věrky Zavrělové (bohužel nás tragicky opustila v roce 1979), ve hře M. de Cervantese HRAJTE DAL. Zkusil to pak ještě jednou v úpravě Aristofanovy hry MIR pod názvem KAPESNIK NEBO VATU?. Následovala režie hry PRINC A TY podle Exuperiho a potom komedie SPOLEČNÍCI RÁDÍ podle Nestroye. Perfektně si zařídil jako společník č. 2. V této inscenaci se už z předchozích dvou jeho režii opakují některá jména lidí, které Václav svou autoritativní režisérskou rukou ovládá do dneška... Zkrátka — kruh kolem něho se začínal stahovat... Zmíním se i o roli, kterou Václav ztvárnil pouze jednou: u příležitosti



oslav 600. výročí udělení městských práv našemu městu nastudoval soubor Jirásek historickou scénku. Václav ztělesnil majitele panství Hynka Berku z Dubé.

V letech 1979—1981 absolvovali někteří mladší členové souboru dvoutelou lidovou akademii herectví pod vedením pedagogů DAMU dr. Vinaře a doc. Vostroho. Absolvantským představením byla hra SEN KRALOVIC HAMLETA podle Shakespeara, využívající Grotowského principy herectví. Tímto představením byl dán začátek hledání vlastní divadelní poetiky jedné skupiny padesátičlenného souboru, které se začalo říkat prostě Klapkovci...

Václav se jednou a naposledy uvolil „vyrobiť představení pro děti. Bylo to v roce 1982 a na motivy Andersenových pohádek. A pak už následoval OEDIPUS podle Sofokla, kde byl protagonistou.

vž

Nacházím inspiraci především ve velkých textech minulosti, protože jsou oprostě od pomíjejících aktualizačních problémů a pseudoprobémů. Jaksí z nich vyvanulo to, co je svazuje s dobou, a naopak jaksi se do nich zakořenilo to, co je nepomíjející. Neustálým zdrojem inspirace je mi Shakespeare (Sen královic Hamleta, Jak se vám líbí, Král Lear), Vzuřuje mě ale i antika (Oidipus podle Sofokla, v současné době pak Odyssea).

kl

A přišel slavný rok 1985 a vítězství na Hronové s inscenací JAK SE VÁM LÍBÍ JAK SE VÁM LÍBÍ a první zahraniční zájezd (pak následovaly s touto hrou ještě tři a celkem 58 představení s téměř 10 tisíci diváky). Václav hrál postavy Jaquese a Le Beau. Šest herců ovládlo hlediště a dvacet lidí můj obyčej při sledování naší inscenace v televizi...

vž

Tahle hra znamenala průlom, jí získala naše herecká metoda a režijní styl určitý obecněji uznávaný kredit. Pochopitelně, že to působilo jako neobyčejný stimul pro další činnost.

kl

Rok poté se odehrávala další shakespeareovská premiéra: KRÁL LEAR (s Vaškovým Edmundem). Skupina doznala některé personální změny. Loňský závrtný úspěch se však nekonal...

vž

Tím, na co bych chtěl zapomenout (a úspěšně se mi to daří), byl KRÁL LEAR z roku 1986. Následoval po zmíněné úspěšné Shakespearovské variaci JAK SE VÁM LÍBÍ a po všech těch ohlasech, které tuto komedii doprovázely. KRÁL LEAR tenhle boom neunesl. Výsledkem byl formální, myšlenkový a vlastně celkový nedodělek.

kl

V roce 1987 se Václav rozhodl obejít klasičky a chopil se příležitosti, již mu znovu a znovu nabízely tehdejší společenské poměry: jal se kritizovat nešvary doby ve hře HENRYK. Zde se ukázalo, že musí být prostě všude: autor, režisér, postava moderátora... Na základě slušně odvedené inscenace jsme s HENRYKEM opustili území Evropy a strávili deset krásných dní v Japonsku.

vž

Klapkovu hru a inscenaci HENRYK jsem před zájezdem do Japonska viděla třikrát. Jednotlivé reprízy byly rozdílně účinné, ale byla z nich patrná tvořivost souboru, schopnost invenčně zpracovat připomínky, ochota v průběhu repríz dotvářet inscenaci v touze po účinnějším sdělení a především — stále živé, autentické herectví. Tyto předpoklady plus fakt, že kolektiv se už desítky let řadí ke špičkám českého amatérského divadla a je úspěšným účastníkem národních přehlídek, ho nominovaly na mezinárodní festival amatérského divadla, který se pod záštitou AITA konal v říjnu 1989 v japonské Yokohamě.

HENRYK navíc odpovídal požadavkům pořadatelů na početní rozsah souboru a jeho myšlenka zdůrazňující hodnotu lidské představitivosti jako předpokladu plnosti života byla konkretizována v obecně srozumitelných obrazech. Pro posílení sdělnosti i přes jazykovou bariéru však bylo třeba inscenaci upravit tak, aby se vše, co je podstatné pro smysl sdělení, přeneslo ze slovního jednání do herecké akce. Podstatná část úprav pochopitelně proběhla před odjezdem, ale počítalo se s tím, že cestou se bude „pilovat“.

Cesta do Yokohamy trvala čtyři dny, zkoušet se začalo v její závěrečné fázi — na lodi z Nachodky. Cílem zkoušek bylo přesné vymezení a vypointování situací a scén, aby pro vizuálně vnímajícího diváka byly jednoznačné zřejmě jejich hranice a s nimi i jejich smysl. Klíčová slova uvozující nebo vrcholící rozhodující situace byla převedena do angličtiny, takže se s tlumočnicí paní Bursíkovou znovu a znovu probírala přesnost vyjádření a výslovnost. Bylo zajímavé to sledovat.

šr

To už bylo ale po další premiéře naší skupiny: Byla jí vlastní (=Václavova) dramatizace slavného Bulakovova románu MISTR A MARKĚTKA, na které se již podílil 15 lidí. Václav není žádný troškař. Dokonce se poprvé pracovalo se scénickou hudbou. A šťastnou ruku měl Vašek nejen při výběru hudebníka, ale i představitelů postav. To je vůbec další z jeho fenomenálních vlastností. Ve skupině byli někteří nováčci a nějakou tu dobu jim trvalo, než si zvykli na tvrdý režim páne režiséřův. Zato však mohli nanést každý svůj — byť i bláhový — nápad během studia. Abych však nezapomněla: koho jiného si Václav na sebe upletl, než dábla Wolanda?! Ovládá své lidi, proč by nemohl ovládat i pomyslnou Moskvu?...

vž

Ke každé inscenaci mám osobitý vztah, každá mi — a snad všem spoluaktérům — dala něco jiného. Kumštýřsky si nejvíce cením poslední věci, totiž MISTRA A MARKĚTKY. Přestože inscenace trpí do jisté míry posunem nazírání na divadlo po 17. listopadu, myslím, že se nám v ní nejvíce podařilo dostat se k tomu, co považujeme v divadle za fundamentální, totiž k těm skrytým pramenům, které přestávají dělat z divadla tezi, návod či pouhou zábavu a naopak jej otvírají tak, že se stává zdrojem fantazie, přemýšlivosti, a tím jej dovádějí až k bodu, ve kterém začíná katarze.

kl

„Jaká matka, taká Katka“, praví přísloví. „Jaký režisér, takový soubor“, říká zkušenost.

Václav zkouší náročně, neváhá opakovat, ale má cit pro míru, nepřetěžuje

herce, je ochoten k dohodě. Před představením nezkouší „na doraz“, ale vytvoří dostatek prostoru pro uvolnění. Ze zkoušek je zřejmé, že tento režisér nemá potřebu herce tvrdě modifikovat podle svých představ, mnohdy nechává iniciativu a řešení na nich, vychází z jejich předpokladů a schopností. Většinou vnáší do práce pohodu, nedorozumění se řeší spíše vtipem, žertem nebo i omluvou, občasně konflikty se zbytečně nedramatizují. Režisér je přirozenou autoritou — ne, nepřijímají ho nekriticky, ale s téměř laskavým a šovinistickým porozuměním pro „osobité rysy“ či „chybičky“, jako je občasně zmatkářství, roztržitost apod., a s vědomím, že jde o osobnost, na níž do značné míry soubor a jeho úspěchy stojí.

šr

Snažím se vždy dělat divadlo autorské a kolektivní. Snažím se, aby inscenace nikdy nedospěla ke konzervovanému tvaru, ale aby zůstala otevřeným systémem, do kterého je možno dosazovat podle potřeby skupiny, jejich názorů a proměny doby. Proč nesměřovat k perfektnímu tvaru, ale k jaksi věčnému polotovaru? Protože i realita je mi věčným polotovarem, který není uzavřený a hlavně není nakloněný tomu, aby se nad ním mohly vyslovovat konečné soudy. Uzavření inscenací mě neláká také z toho důvodu, že divadlo mi není chlebem vezdejší, ale volbou, výzvou a možností zůstat sebou samým. Proto jsem se vždy snažil dělat i inscenace jaksi hraniční. Hraniční politicky, tj. snažící se nabourat sevěně možnosti dané totalitou v oblasti divadla, ale i hraniční formálně a myšlenkově. Při obou snahách jsem pochopitelně narážel. Politicky naposledy ve Svitavách při MISTROVI A MARKĚTCE, kde jsme absolvovali krásný výklad místních pohlavářů, co je a co není konstruktivně socialistické. Formálně a myšlenkově narážíme také. Část lidí struktury našich inscenací nebere, část je bere naopak velmi. Tenhle radikalismus je ale typický pro většinu známějších amatérských skupin a souvisí s hledáním individualnosti ztracené v tom časovém moři šedi a průměru.

kl

Zatím poslední věc, do které nás Václav namontoval, bylo čtené divadlo hry Václava Havla VYROZUMĚNÍ. „Přečetl si“ učitele Perinu.

vž

Vnitřní důvěra, spolehlivost a tolerance, která u českolipských vládne, není v českých amatérských divadelních ansámblech zcela obvyklá. Je vidět, že tato parta hraje společně divadlo také proto, že je jim spolu dobře. Nalezli společně své divadlo, svůj smysl života, svou radost.

šr

Připravila: EVA ROLECKOVÁ

Před koncem sezóny

Pomalu bude konec divadelní sezóny. Píšu tyto řádky v květnu; až vyjdou, tak už budeme stát na prahu sezóny nové. A tak je asi čas maličko se ohlížet dozadu, aspoň trochu přemýšlet o obecných věcech divadelních. Není to vůbec jednoduché — i když některé skutečnosti jsou jasné. Především to, že tato sezóna 1989—90 začala naprosto mimořádně, výjimečně, skvěle, nádherně. A mohli bychom ještě snášet a vymýšlet další příslovce, která by pojmenovala onu zkušenost divadla v listopadových dnech a týdnech. Znamenala zajisté sama o sobě už velice mnoho. Divadlo prožilo naplno svou existenci jako instituce výsostně společenská, veřejná, spolutvořící dějiny. A může znamenat mnohé i pro budoucnost, jestliže autentičnost tohoto zážitku jako trvalý fenomén vstoupí i do tvůrčí reflexe skutečnosti a sebereflexe, jež si bude soustavně uvědomovat smysl divadelní praxe.

Leč další skutečnost — rovněž jasná — už nebyla tak strhující a tolik slibující. Opadl zájem o divadelní představení, a to dost výrazně. Asi nás to všechny po tom skvělém vzepětí z konce minulého roku polekalo a také zaskočilo. Neměli bychom však zatím dělat z tohoto faktu dalekosáhlé závěry. Je to jenom logický důsledek onoho enormního zájmu diváků většiny lidí o politiku. A je naprosto logické, že v okamžiku, kdy tento zájem uspokojují a především naplňují jiné aktivity a jiné projevy než divadlo, se hledíště vyprázdní; že ve středu pozornosti obecnosti zůstala jen některá představení. Už také proto, že hodně z toho, co divadla říkala před 17. listopadem, bylo a je hlouběji, otevřeněji řečeno jinde a jinak. Takže: lze skutečně doufat, že ten odvrát diváků od divadla je a byl — pokud přihlížíme k těmto důvodům jako prvotním a hlavním — jaksi dočasný.

I když to samozřejmě neznamená, že bychom to neměli brát jako jisté vážné varování, které může mít a asi vskutku

má trvalejší platnost. Zřejmě signalizuje i pro budoucnost to, že vnější i vnitřní tematika divadelních děl bude moci už daleko méně těžit z pouhé přímé výpovědi o aktuálních společenských problémech. Ze zkratka a dobře půjde o svébytnost divadla jako uměleckého druhu, jenž o této problematice poskytuje jedinečnou estetickou výpověď. Soudím, že divadlu to půjde jenom k duhu, neboť takto se přirozenou cestou postupně prověří jeho skutečné síly a schopnosti. A jeho skutečná potřebnost a přitažlivost, jeho skutečná funkce ve společenském organismu. Nebude to samozřejmě proces lehký a neodehraje se bez bolesti. Budeme se v jeho průběhu muset vzdávat mnoha představ, jež jsou v nás po desetiletí zajičovány. A nepochybně také uskutečňovat mnohá praktická opatření, která rozruší dosavadní organizační a institucionální uspořádání. A přitom — upřímně řečeno — jenom nepřesně a mlhavě tušíme, jaká tato opatření budou muset být, jaká bude jejich konkrétní podoba.

Myslím si, že tohle všichni dobře víme. A odtud také vznikly četné obavy o osudy kultury, jež vyústily v řadu důrazných obranných akcí. Jistě se všichni shodneme, že by očekávané změny neměly kulturu — a tedy ani divadlo — ohrožovat. Jsou přece projevem duchovního života. To však nemění nic na tom, že začne jungovat jiná logika, která přinese nové uspořádání divadelního života. A tou rozumím správnost odpovídající skutečným potřebám a skutečným zájmům, do nichž nebudou vstupovat žádné — možná i dobře míněné — zásahy, jež ve jménu jakýchsi předem vymyšlených cílů, záměrů budou tuto logiku ovlivňovat a tím i křivit.

Což samozřejmě neznamená, že by se divadlu a jeho úsilí nemělo dostávat podpory, že by mělo být ve svém často existenčním zápase ponecháno jenom samo sobě. Ale tato podpora se bude zřejmě odehrávat za dvou podmínek. Především bude vycházet jen a jen z toho, co samo divadlo ve svém samosprávném a seberegulačním vývoji bude požadovat. To zajisté všichni jenom uvítáme a na to se můžeme jenom těšit. Méně však nás už ve svých praktických důsledcích potěší, že to nebude podpora paušální. Nebude to podpora, která všeobecně a tak říkajíc z centrálního jediného zdroje — jak jinak, když tato centrálnost byla a je výrazem direktivního administrativního řízení — bere na sebe odpovědnost za jakékoliv divadlo a nepřihlíží k výlučnosti či jedinečnosti. V tomto případě to zřejmě znamená ocenění (a především poznání) výsledků, postavení i významu, jež ten který soubor v konkrétních souvislostech má.

Domnívám se, že v tomto smyslu se opět nutně vrátíme k faktu, že divadla si sama budou tyto souvislosti vytvářet tím, jak dokážou přispívat k upevnování a rozvíjení oné svébytnosti umělecké, estetické. A hovoříme-li tak často o pluralitě, pak ani tady se jí nebudeme moci vyhnout. Někde budou tyto souvislosti tak říkajíc „národní“; půjde o soubor, jehož jungování bude nepochybně důležité a přínosné pro celou naši divadelní kulturu. Pak jistě bude zapotřebí, aby i podpora takového souboru se pohybovala na této úrovni. Jindy půjde o soubor, jehož jungování bude mít svůj význam pro určitou oblast a ještě jindy jenom pro určité místo. Potom nezbude nic ji-

ného, než aby i podpora měla takovou podobu a takový rozsah, jež zhodnotí tuto výlučnost a jedinečnost. Zajisté — nebude to záležet jenom výlučně od divadla, zda si takovou souvislost získají. Bude jim muset být dáno předem dost hmatatelně najevo, že je tu někdo, kdo má zájem, aby nějaký soubor takové souvislosti vytvářel, kdo už předem pro to vytvoří určité podmínky. Ale v poslední instanci to vždycky bude soubor, samo divadlo, jež prokáže, že je schopné tyto souvislosti reflektovat a svou tvorbou na ně odpovídat. A musíme připustit, že tam, kde to prostě nepůjde, budou asi soubory ponechány samy sobě, tak jak to odpovídá oně správné logice.

Jistě — toho se všichni bojíme, protože to může přinést jevy negativní. Některé soubory mohou zaniknout, jiné potom mohou jít cestou, v níž společnou tak říkajíc na popularitu a úspěšnost pokleslé triviality. Asi se tomu nelze vyhnout. Jsem však přesvědčen o tom, že pokud tyto negativní jevy nastanou, budou mít rozsah časově i kvantitativně omezený. V přítomnosti je ještě dost prostředků na to, aby uvážlivá a moudrá obezřetnost v přidělování podpory tak říkajíc „srchu“ mohla přispět tvorbě těch, kdo si to zaslouží a kdo čelí oněm tendencím k pokleslosti a trivialitě. A v budoucnosti, až budou jednotlivci, instituce všeho druhu i stát dost bohatí, se najde nepochybně dostatek možností, jak pomoci těm, kdo svou divadelní tvorbou tvoří ony souvislosti.

Ano, jsme v období, které nutně a zákonitě likviduje minulost a zatím jenom naznačuje to, co divadlo v budoucím čase čeká. Je věru velice obtížné odhadnout všechno, co divadlo — ať už profesionální nebo amatérské — v tomto období čeká. A tím méně potom to, co a jakými cestami z něho posléze vznikne, vyrostne. Trápení a starosti bude v tomto období jistě hodně. Ostatně — o tom už tato sezóna řekla také své. Ale znovu bych chtěl vyjádřit své přesvědčení, že je to období přechodné, které už teď dává souborům i všem jejich členům šanci, aby z vlastních zdrojů začali krůček za krůčkem vytvářet ony souvislosti. Nedokážu teď, v závěru sezóny 1989-90 odhadnout naprosto přesně, kde a jak už vznikají nebo nevznikají. Jisté náznaky tu jsou. Treba v amatérském divadle — domnívám se — silí tendence zachytit se pevně v místě působení, uvědomit si souvislosti pramenící z požadavků diváků, které soubor důvěrně zná, neboť pochází z nich. Možná to v mnoha případech bude znamenat ústup od větších ambicí a dokonce i posílení těch podob amatérského divadla, které couvají od tvořivosti k reprodukci a přijímání předem daných konvencí. Ale na druhé straně: zaznamenal jsem také — po jistém pochoptitelném opadnutí na přelomu roku — zájem jiný, jenž naopak dost silně ukazuje, že právě fakt ničím a nikým neusměrňované tvořivosti otevírá pro řadu lidí nový vztah k divadlu, jenž naopak podporuje v plné míře touhu najít v něm výraz, který je možný pouze v estetické svébytnosti divadelní. Jestliže třeba zrovna nyní se projevuje výborná a silná aktivita, která pod heslem „vystupme z ilegality!“ chce poskytnout plně uplatnění a co nejpětší prostor dramatické výchově, pak je to pro mne důkaz v tomto smyslu nad jiné průkazný.

JAN ČÍSAŘ

Král majáles

Horký květnový večer v pražském Junior klubu. Král majáles 65 a jeden z králů světové poezie se po pětadvaceti letech vrátil do Prahy. Tehdy byl vypovězen. *Allen Ginsberg*. Tenkrát vlasatec ve vytaženém svetru a manšestrákách, v uzavřeném a středoevropsky prudérním světě nepřijemně otevřený a provokující. Mladými obdivovaný, říkal slova a věty, které si jiní jen šeptali, a těšilo ho, že provokuje. Byla to hra, ale i pravda. Tehdy. Teď. V šumu sálu zaniká, že vchází starší proplešlý pan profesor v

brylích, v temných očích unavený, moudrý a laskavý pohled. Jen on a muži z prezidentovy ochranky mají kravatu. Prezidentova přítomnost nikoho nezaráží — vždyť je tu král. Král a jeho „gangsterské pouliční divadlo poezie“. *Allen Ginsberg* uvádí své přátele — amerického básníka, zedníka *Andy Clausena*, básníku a děkanku fakulty poezie na budhistickém *Nairopa Institutu* v Coloradu, *Ann Waldmannovou*, krásně prošeďivělého japonského básníka *Nanao Sakaki*. Pomáhá mu a tlumočí *Čech Jiří Wine*, který již několik let žije v exilu v japonských horách.

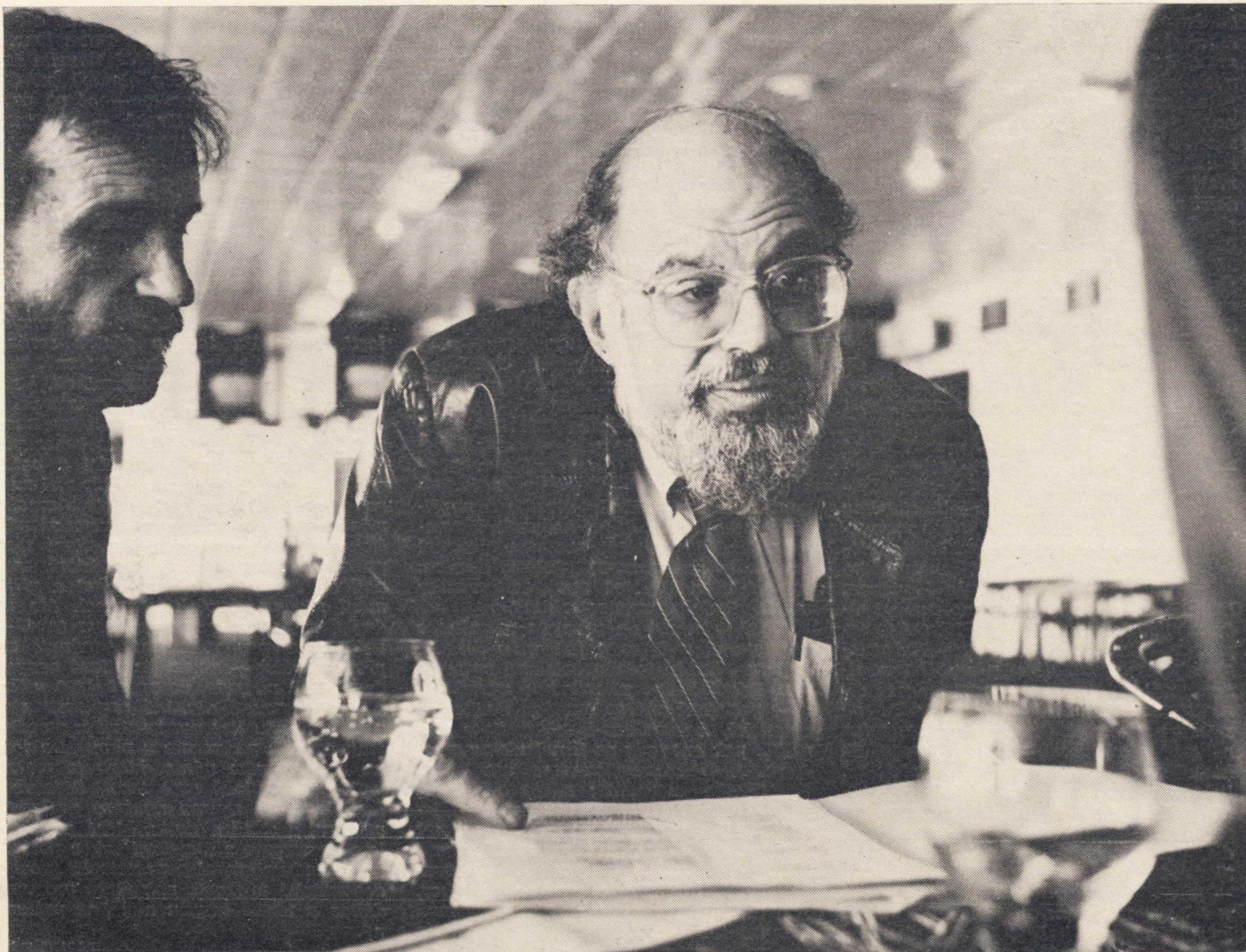
Básníci recitují, skandují, zpívají. Ne, nerozumíme každému slovu, ale je tu síla atmosféry, rozumíme, víme, cítíme, co chtějí říci. Rozumíme. *Andy* své básně deklamuje, je to rozený agitátor. Vůbec jsou všichni velice političtí. Jejich programem je zmírnění agresivity, návrat k lidskosti, spojují je obavy ze zániku naší planety přičiněním člověka, nebezpečí *Temelínu* je pro ně stejné jako hrůza *Černobylu*. „Není naděje v komunismu, není naděje v kapitalismu. Oba lžou.“, říká *Allen*. *Ann* se byla podívat na *Temelín* a svou básni zařikává nebezpečí, které by mohlo povstat z české hvězdy zvané *Pelyněk*. Expresivními přednesy svých básní fascinuje, hraje si s kvalitou zvuku, místy organicky přes rytmus a melodii přechází ve zpěv, jindy je

přednes vystavěn do doprovodné hudby. Počítá s efektem, ale efekt i afekt je organický, nepřipadá nám chtěný, respektujeme, že se výrazu slova poddává a tělo — trochu podupává, možná i tančí, ale hlavně žije poezií, poezie je *Anninou* magií.

Je vedro, teče po nás pot, poezie je hmatatelná stejně jako intenzivní pocit štěstí, že jsme tady. (Připilý *Magor-Jiřous* zachraňuje aspoň pana prezidenta, občas se k němu pod pódium prodere a podá mu láhev piva. Všichni trochu zavidíme.)

Vrcholem zážitku je nicméně *Ginsberg* — moudrý a přitom až k bezbrannosti otevřený člověk a básník. Najednou chápeme, že nic v jeho básních není jen pouhé gesto (kde jsi, ach, mládí před pětadvaceti lety!), provokace je jen mezní hranicí otevřenosti, říká a hájí jen to, v co věří. V jeho projevu, v jeho básních je v jedné minutě přítomno vše — smutek i humor, tragika i naděje, prostota i filozofie. Na rozdíl od *Waldman* nově, pro niž je přednes obřadem, zdroje *Ginsbergova* projevu jsou napájeny z lidového popěvku, z blues Ameriky i indického zpěvu. Vychází ze sdělení, vypráví, nenápadně přechází k melodii, k písni, je to závratné, vylupuje se propracovaný umělý a dokonale přesvědčivý tvar básně — poselství. Hloubka lidství, něha, radost.

foto Jaroslav Kratochvíl



V moudrosti je Ginsbergovi nejbližší asi Nanao, je ovšem ve své poezii mnohem průzračnější, méně rafinovaný. Přednáší i česky, chvíli trvá, než to postřehne a porozumíme mateřštině. Je kouzelný. Totéž jeho přátelé — japonská hudební skupina, která kromě vlastních písní hraje a zpívá skladbu Plastic People Strašný čas a Knížákův zhudebněný text Staňte se prasetem. A po přestávce bude hrát Půlnoc. Ale o přestávce Král se svým pouličním divadlem odchází s prezidentem.

Takže mizím též, abych si nerozdrobila ten šťastný večer večerů. Ať mi Půlnoc promine.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Nabídka od soukromníků

Přišel k nám do redakce dopis od pana Zdeňka Krále, zastupce společnosti ATELIÉR. Nabízel za ceny „pro amatéry únosné“ hudbu k inscenacím. V první chvíli nám trochu zatrnulo, protože jsme si představili od stolu „na objednávku“ sestřihané pásky k jakémusi představení, jež vzniká bez kontaktu se zrodem inscenace. Ale víme také, jak obtížně některé soubory hudby k inscenacím vytvářejí či v mnoha případech pouze „shánějí“. Požádali jsme tedy pana Krále, aby naše čtenáře blíže seznámil s představami a plány společnosti ATELIÉR. Z jeho dopisu vyjímáme:

Dejme tomu, že za námi přijde režisér divadelního souboru a řekne: „Podívejte se na tenhle scénář. Je ke hře, ke které bych od vás potřeboval vymyslet a nahrát hudbu.“ Poté nám vysvětlí, kde by chtěl jen podbarvením, kde větší skladbu, kde písničky apod. Pak, když se dozvíme všechno, co potřebujeme, budeme schopni vyslovit odhad ceny, který je možné uvést ve smlouvě jako sumu, která nesmí být překročena. Neexistuje žádný ceník hudby, ale nám je jasné, že částka za práci pro amatéry musí být snesitelně nízká. Jaká skutečně bude, to už závisí na konkrétním případě.

Když se v rozhovoru se zájemcem o naši práci dostaneme tak daleko, že jsme si ujasnili, jak bude v hrubých rysech vypadat a kolik bude asi stát, sepíše se smlouva. Do smlouvy lze uvést všechno, co by mělo být při přípravě hudby dodrženo (bývá to především zmíněná horní hranice ceny a také termín předání hotového díla).

Po podepsání dohody se začíná na zázkace pracovat. Nejdříve se připraví „kostečky“ (tj. hudební nápady, návrhy), kterou konzultujeme se zákazníkem, pokud si

ovšem takovou konzultaci přeje. Jde o to, aby výsledek našeho snažení se co nejdříve blížil představám toho, kdo práci zadal. Konečnou podobu dostává hudba ve studiu. Na vzniku objednaného díla se podílí vždy jen nezbytně nutné množství lidí.

Skutečnost bývá samozřejmě daleko rozmanitější. Někdy pracujeme podle videozáznamu, někdy zákazník chce, abychom hudbu, kterou připravíme, také sami na představeních hráli. Většinou se po nás chce jen magnetofonový záznam. Jsme soukromá firma, takže jak budeme s kým spolupracovat, záleží jen na dohodě.

Něco o mých muzikantech: Jsou to vesměs profesionálové, dobří řemeslníci, všestranně schopní skladatelé. (Pro zajímavost — velmi často na zakázkách pracují lidé z Večerní společnosti. Kdo to sleduje, ví, že minulý rok koncertovali v Paláci kultury s Welding Pressent). Všichni mají za sebou mnohaletou koncertní praxi.

Za nesmírně důležitý považujeme osobní kontakt. Byli bychom rádi, kdyby nám lidé psali a ptali se na všechno, co je zajímá.

Myšlenka hlubšího zaměření na práci pro neprofesionální umělce zřejmě nemá u nás obdoby. Z „ekonomických“ důvodů se nikdo do práce pro ochotníky nepouští. Který amatér si může dovolit zaplatit za hudbu ke svému představení částku vyjádřenou číslicí o pěti místech? Budeme-li úspěšní, čeká nás jistě zajímavá budoucnost. Vždyť již dnes se stáváme místem, kde se střetávají zájmy divadelníků, filmarů, hudebníků, tanečníků i estrádních umělců. Na další spolupráci se těší

Zdeňk Král, zástupce společnosti
ATELIÉR

Poznámka redakce: Práci společnosti ATELIÉR neznáme, nemůžeme ji tedy přímo doporučit. Pokud se však některý soubor nabídky chopí, budeme rádi, sdělí-li nám své zkušenosti, jež rádi zveřejníme.

Günter Grass v Praze

23. května uvítalo Realistické divadlo významného hosta, spisovatele a dramatika ze Spolkové republiky Německo Güntera Grassa. Autor slavné hry PLEBEJCI ZKOUŠEJÍCÍ POVSTÁNÍ z roku 1966, která mu vynesla na dvě desetiletí zákaz vstupu do NDR, přišel na besedu. V úvodu herci Realistického divadla připravili ukázkou

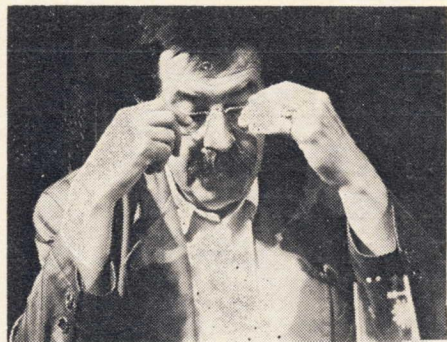


foto Miloš Fikejz

scénického čtení pasáží jmenovaného dramatu. Na coriolanovském půdorysu rozvádí téma intelektuála, lidsky selhávajícího v konfliktu s oprávněnými požadavky dělnického povstání proti údajně dělnické vládě, neboť tento intelektuál (Bertold Brecht) je již rafinovaně korumpován prostřednictvím svým uměleckých ambicí.

Z výroků hry alespoň pár střípků: ... Svoboda se bude moci až potom ... Je to vysněný ráj, o kterém se kecá ... A co dějiny? ... Ty budou soudit ...

Účastníci besedy se ptali například na to, zda teď už se konečně bude pan Grass v NDR hrát. Odpověděl, že snad ve Schweerinu. Ve Stralsundu probíhalo veřejné čtení. Ale teď stejně zejí divadla v NDR prázdnotou ...

Velká většina otázek se týkala politiky, zejména problémů se sjednocením Německa, demokracie obecně, vývoje v Evropě atd. Amatérská scéna položila otázku, směřující zpět k divadlu:

„Pane Grassi, vraťme se k Plebejcům zkoušejícím povstání. Pro jaký typ jevištního prostoru byla hra psána a v jakém typu jevištního prostoru se jí nejlépe dařilo?“

GG: Hru jsem psal pro 23 herců, takže by se zdálo, že se má hrát na velké scéně. Ale hrála se v prostředí malém i velkém. Vzpomínám na provedení v Londýně ... Zajímavé bylo představení v Kalkutě s bengálskou skupinou herců. Já jsem v Kalkutě tehdy žil a stýkal se s lidmi a oni ode mě chtěli nějakou hru. Doporučil jsem jim „Plebejce“. Pochopil jsem, že tato hra se hodí do tohoto jedenáctimilionového města, kde čtyři milióny lidí žijí ve slumech. To město je nabitó sociálním napětím. To město ovládají komunisté. Ještě dnes je tam možno koupit barevné obrázky Stalina. Je to poslední výspa. I polovina herců oné skupiny byli komunisté. Ptal jsem se jich, jestli nebudou mít se stranou potíže, když budou hrát mou hru. Řekli, že potíže možná mít budou, ale zato mohou hned v prvním jednání rozbit Stalinův portrét. To se jim jinde nepoštěstí ... Byla to dobrá inscenace, i když „po bengálsku“ se zpěvy a tanci, nebo spíš s „mluveným zpíváním“.

A na závěr ještě drobnost: G. Grass dostal otázku, zda se setká s Václavem Havlem a jaký je jeho vztah k němu:

GG Známě se od roku 1967. V době, kdy žil v ústraní, jsem ho navštívil na venkově. Oba rádi vaříme a V. Havel tehdy uvařil vepřové nožičky se slepicí. Moc nám chutnalo. A dnes dvojnásobně cítím absurditu, když vidím, že dramatik, svým dílem na absurditu soustředěný, je prezidentem a já si v souvislosti s ním vybavím chuť a vůni slepice s vepřovými nožičkami ...

—rol—

Vynalézavá dekameronská recese

Jedním z vyspělých ochotnických kolektivů Břeclavska je Divadelní soubor Kratochvíle Městského kulturního střediska Hustošec. Po Stěpánkových Loupežnicích na Chlumu a pohádkové Zapeklité komedii Zdeňka Kozáka vybral si hru teatrologa, publicisty a odpovědného redaktora Dramatického umění Aleše Fuchse Příběhy z Dekameronu. Podobně jako o něco mladšímu dramatu onoho typu — Moru brněnského Karla Tachovského — poskytl těmto „veselým příběhům z času moru“ výchozí inspiraci slavný cyklus čtivých novel italského humanisty 14. století Giovanniho Boccaccia.

Základní princip Tachovského Moru a Fuchsovy hry je týž: skupina florentských šlechticů se uchyluje před nákazou do venkovského zátiší a krátí si dlouhou chvíli vyprávěním, respektive rozehráváním poutavých příběhů. Jak nás přesvědčila i Mošova československá premiéra v Divadle bratří Mrštíků, inklinuje K. Tachovský k myšlenkově závažnému, vícevrstevnatému modelovému dramatu o lidech, postižených vnějším i vnitřním nebezpečím v základech své existence, k výpovědi o bytostech nacházejících se v mezích situací a rdošených neustále se stahující smýčkou strachu. A. Fuchs preferuje spíše zábavnou až travestickou strunu. Montáž pouhých čtyř rozpustilých povídek (Ciappelletto, Zahradník v ženském klášteře, Dva manželé a dvě manželky, Archanděl Gabriel) doplňuje zato o motiv optimitického plebejského kejklřství a oslavy divadelní fantazie i o náznak sociálního rozvrstvení aktérů.

Spiritus agens věkově mladého hustopečského souboru, hrající režisér Jiří Merlíček, přistoupil k poměrně radikální úpravě Fuchsovy předlohy. Kromě dosti značných průběžných redukcí (zejména 2. a 5. obraz) z ní vypustil Filippův prolog i epilog a zajímavě upravil závěr: motor děje, kočovný komediant Filippo, tu v prvním plánu nehraje následkem moru, ale je ubit rádobyzvešenou společností, která v něm poprávu cítí agilní a cizorodý element. Kompozičně zjednodušenou hru naopak obohatily rozverně i melancholicky reflexivní písně (ve sborech bohužel málo srozumitelné), interpretované u klavíru jejich autorem Janem Jeřábkem.

Vedle četných dramaturgických zásahů je nápadné i Merlíčkovo inscenační pojetí PŘÍBĚHU. Režisér kupodivu rezignoval na bližší rozlišení roviny dramatických postav osmi Florentanů a jimi hraných rolí; stejně tak s málo zkušnými herci nedokázal jednotlivé figury uprchlíků vhodněji povahově diferencovat. Další výrazně diskusní moment představuje fakt, že se z nastudování v podstatě vytrácelo ústřední téma moru jakožto nadčasový symbol jakéhokoliv akutního nebezpečí, natož aby vyjádřilo onen aktuální „mor v nás“ a

následný odstředivý proces rozpadu původně svorné society. Tím, že režisér jednoznačně zdůraznil živelnou komediálnost textu, zbavil se již à priori klíčového kontrastu večera.

Přijmeme-li však nakonec přechýlení Fuchsovy hry do polohy jakési jevištní studentské recese, je třeba přiznat, že zvolenou stylizací dodržují všichni účinkující včetně Merlíčkova šťavnatého i tragikomického potulného kejklře Filipa jednoznačně, důsledně a nápaditě, s minimem momentů samoúčelných. Pohybově disponované múzické nastudování má plně kolektivní ráz, v přechodech mezi „reálem“ a „divadlem na divadle“ si udržuje anti-iluzivní princip a celkový náhled, při vši rozvernosti z něho cítíme cílevědomost a kázeň. Nejedna replika je vtipně rozvedena do krátké etudy, herci dokáží mimicky pracovat s imaginární rekvizitou i nepopisně vytvářenou zvukovou složkou. Hojně erotické momenty vyznívají decentně a vkusně — namísto naturalismu se uplatňuje vynalézavá nápověď a znakovost. Jako doklad zdařilých výstupů uvedme např. sekvenci dvou lichvářů, huňavě počítajících peníze, mnicha u umírajícího v komůrce, výjevy mezi smyslnými řeholicemi a vyčerpaným klášterním zahradníkem, obsazení manželských dvojic kostýmově odlišenými herečkami, tokání domnělého archanděla Gabriela nebo závěr večera. Velmi jednoduchá, ale účelná a variabilní byla scénografie Luby Uprkové j. h., pracující s textilii, maskami, rychle převlékanými náznakovými oděvy a jako hlavní rekvizitou s dřevěnými márami, které se podle potřeby mění v lůžko, zpovědnici apod. Výrazným handicapem nedlouhého nonstop představení bylo chaotické svícení — přítom právě detailně promyšlená světelná složka by mohla napomoci k lepšimu odlišení jednotlivých kompozičních vrstev.

VIT ZÁVODSKÝ

la herce promlouvat divákovi z očí do očí. Soubor se tak dlouho a tak poctivě (a nutno říci že kultivovaně, poučeně a s vervou) nořil do bezbřehé mnohvrstvenatosti dramatické struktury, pro Danielu Fischerovou tak typické, až se připravil o svou spoluúčast na sdělovaném názoru. Divák vnímal jen úpornou snahu o sdělení samo a takřka vůbec ne živého člověka, který sděluje, ačkoliv ten je nutné pravým nositelem divadelního zážitku.

To zcela přesně neplatilo pro Augustina Urbana v roli opata, který se pokusil o niterně propracovanější pojetí postavy. Jeho výkon byl utvářen jemněji, bez okázalých gest a s citem pro prostor a komplikovanost herních vztahů. Škoda jen, že Urbanovu opatovi scházelo intelektuální vědomí nevyhnutelného, velikost obětováním pramenícího z racionální beznaděje.

Hrozbu uzavřenosti dramatu v sobě samém (danou především předlohou) si režisér uvědomoval. Pokusil se ji prolomit přímým oslovením diváka a hudebním rámcem. U herců se mu to střídavě dařilo, u hudebního rámce nepřilíš. Hudebně chyběla hlubší vazba na jevištní dění a jednotný prvek, který by ji na ně vázal.

EVA ROLEČKOVÁ

RYO hraje Havla

Jiří z Poděbrad a Báj

Na květnovou Rampu v Braníku přivezl soubor Jiří z Poděbrad Báj Daniely Fischerové v režii Jana Pavlíčka. Při obvyklé diskusi se projevil rozpak. Kdysi odvážná alegorie na d'áblem proklamované vyhánění d'ábla se někomu jevila jako anachronismus, jiní se nořili hlouběji do marasmu morální stoky uzavřeného města a hledali analogie obecnější. Problematickou se ukázala monumentální výstavba podobnosti a jeho spíše chťená než skutečná básnivost. Soubor přistoupil k velkému tématu až s přílišnou pokorou. Do té míry se snažil hrát Fischerovou, že se takřka nedostal ke slovu Pavlíček ani Jiří. Střetávaly se tu velké ideje, ale chyběly jim maso a krev, což obzvlášť vyniklo v komorním prostředí a v režii, která necha-

Havlova Audience má několik nesporných výhod: Lidé na ni chodí a smějí se sládkovými vděčnými replikám, herci se i s rekvizitami vejdou i do nejmenšího osobního auta, stůl a dvě židle na zbytek dekorací se najdou všude. Nevýhody pro méně zkušný soubor jsou už méně zřejmé: Zdánlivě prostý dialog je vystavěn s počítačovou přesností, každé slovo má kromě reálného významu v prvním plánu ještě několik významů dalších, postupná akcelerace herních vztahů je neúprosná a nepřipouští uvolnění. To jsou těžká úskalí pro každý soubor a amatérsky obzvlášť, neboť čelit se jim dá pouze tvrdou dramaturgickou výstavbou, jež se neobejde bez fixování. A to jsme zvyklí spojovat s profesionalitou.

Soubor RYO Praha se sídlem ve Slaném se tohoto pokusu odvážil, dokonce v neuvěřitelném osmdesátém osmém roce, což ho stálo teplé místočko u pražského zřizovatele. Zato od ledna 90 má konjunkturu. V květnu hrál každý den na nejrušnějších místech Prahy a oslavil stou reprízu.

Pan prezident by se na ně asi nezlobil, i když si pár replik připsali (například aktuální o lidech přečpaných třesněmi). Bylo to nadbytečné, ale dělali to s mírou.

Na inscenaci bylo znát, že vyrůstala z poznání slavné nahrávky, a to obzvláště u role sládky. Přesto do ní Martin Novotný vkládal něco ze sebe, byl přirozený asi do poloviny hry a do té doby i dobře zvládal gradaci. Pak se vzrůstající opilost stala úkolem nad hercovy síly, od počátečního realismu přešel ke karikatuře, zápasil o divákův obdiv nadměrnou (a posléze únavnou) intenzitou hlasu, grimasami. Svou mravní bídu nahlédl až v závěru, kdy to má v textu, ale nevyužil příležitosti, kdy mu pro slzavé vyznání dramatik postupně připravuje půdu.

Karel Hanauer se úspěšně pokusil dostat svému Vaňkovi jakousi plastičnost. Škoda, že se pokusil příliš decentně. Jeho Vaňek trochu připomínal stýdlivého nešiku, který by si od sládky i dal říct (zavádá si piva, kdykoliv je herecky bezradný, což je rozhodně častěji, než je pro Vaňka únosné), kdyby si nepřipadal nanicovatý. A co horšího, chyběl vývoj jeho vztahu ke sládkovi, peripetie sládkovy výpovědi ho ani nedojímaly, ani neděsily. A tak závěrečné konstatování, že je všechno na havno, bylo adresováno divákovi jako provokativní výzva, založená na přesvědčení souboru, nikoliv jako logické vyústění hry. Škoda. I tak strávil divák na Audienci v podání souboru RYO příjemný večer.

EVA ROLEČKOVÁ

Vesnická tragédie

Jedním ze spolehlivě pracujících amatérských divadel jižní Moravy je soubor Osvětové besedy a JZD Boleradice na Břeclavsku. Pravidelně vystupuje na krajských přehlídkách jižní Moravy v Němčicích nad Hanou a vícekrát se také zúčastnil národního festivalu ve Vysokém. Zkušený a početný kolektiv se orientuje v poslední době na dvě navzájem se propustující

Gabriela Preissová: Její pastorkyňa
DS OB a JZD Boleradice
foto Bohuslav Pacholík



dramaturgické linie — na hudební či muzikálové předlohy (Nikola Šohaj loupežník, Nejkrásnější válka) a domácí klasická dramata (Maryša, Ženský boj, Dalskabáty, hříšná ves), k nimž náleží rovněž nynější nastudování Její pastorkyňa od Gabriely Preissové.

Podobně jako před dvěma roky zde inscenovaní Naši furianti řadí se rovněž Její pastorkyňa k sérii dramata s venkovskou tematikou, jíž před stoletím nastupoval na naši první činoherní scénu kriticky realismus a naturalismus. Hrající režisérka Alena Chalupová si ovšem byla plně vědoma skutečnosti, že v případě současné interpretace klasiky nemůže jít o historický dokument dřívějších dob, nýbrž o pokud možno nadčasové zobrazení systému, v němž lidé jednájí pod tlakem předsudků, z obětí se sami stávají ničiteli svých bližních, snaží se zachránit svou důstojnost a štěstí prostředky, které se záhy fatálně obracejí proti nim. Na stylově vyvážené scéně hostující Evy Milichovské postupuje režisérka jako vždy poučeně a promyšleně, s důrazem na motiv vnitřního přerodu člověka a odpuštění až po závěrečnou katarzi. Opětná spolupráce s cimbálovou kapelou Vonica, občas přímo začleněnou do scénické akce, přechyluje však muzické a zpěvní nastudování do polohy jímavě lyrické, v níž je tu a tam příliš tlumená dramatická a vzrušivost příběhu. Razantnějšího vyhocení klíčových mezních situací bylo by třeba dosáhnout především plastičtějším propracováním herecké složky (a to už počínaje typovým obsazením), schopností interpretů vystihnout v realistické rovině vývoj charakteru. To se nejlépe daří samotné režisérce v ústřední postavě hrdé, z falešné pýchy vraždící Kostelníčky, nebo uměřené, osudem tragicky poznamenané Jenůfě Ivy Hrabcové, méně pak jejím partnerem Stanislavu Raušovi (Laca) a Radkovi Omastovi (nefuriantský Števa).

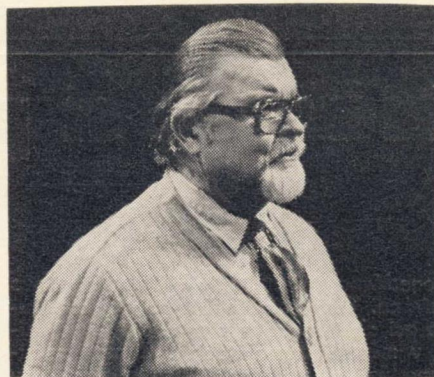
Temporytmicky vcelku spolehlivě zvládnutá boleradická inscenace vesnické tragédie Gabriely Preissové Její pastorkyňa představuje solidní a kultivovaný, skutečně kolektivní jevištní počín.

VIT ZÁVODSKÝ

Sympatická posedlost divadlem

Většina těch, kdo se už nějaký čas věnují amatérskému divadelnictví, zná z různých příležitostí VÁCLAVA MÜLLERA, v této době jubilanta — šedesátníka.

Jeho osobnost je příkladem divadelníka, u něhož je věru obtížné rozhodnout, zda patří více scéně profesionální či amatérské, stejně jako lze jen těžko najít kolem jevištních prken takovou činnost, kterou by se při své všestrannosti dosud nebyl zabýval. Jako brněnský rodák na-



Václav Müller na snímku Josefa Kokeše

čichl Václav Müller Thálii již v dětství — otec byl autorem úspěšných komedií a Václav sám odmala hrával v několika souborech. Od poloviny padesátých let spolupracoval jako nepostradatelný technický a příležitostný režisér s Divadelním studiem Josefa Skřivana. Počínaje rokem 1963 působí Müller nepetržitě u Mrštíků; nejen jako na slovo vzatý precizní odborník na technické dotváření scenografické složky jednotlivých inscenací, ale (vzhledem ke své charakteristické marciální postavě) též jako občasný herec. Bohatě zkušenosti z každodenního divadelního provozu předurčily další pole aktivity: externí přednášky na filozofické fakultě Masarykovy univerzity a na JAMU i soustavou lektorskou a publicistickou činnost v oblasti divadelní techniky (nejnověji vydalo KKS Ostrava jeho Světlo v rukou režiséra). Netřeba jistě vypočítávat desítky odborně fundovaných i živě koncipovaných článků, instruktivních seriálů v Amatérské scéně a v posledních letech celou řadu obsažných a vzápětí rozebráných skript (nová verze jeho Divadelně technického slovníku má 1300 hesel!), abychom si uvědomili, že tu své znalosti nepředává dál jen ostřílený praktik, nýbrž i člověk s bohatým zázemím teoretickým.

Podstatnou část Müllerova úsilí váže spolupráce s amatérskými divadly. Netoliko z titulu člena krajského a ústředního výboru SCDO i poradního sboru pro slovesné obory při MěKS S. K. Neumanna v Brně, ale zkrátka z důvodu své divadelnické posedlosti absolvuje jubilant rozličné soutěže, festivaly a poroty, kde neseďává v pythickém mlčení, nýbrž se zápallem sobě vlastním hodnotí, polemizuje a radí nebo si prostě vyhrne rukávy a jde pomoci „na plac“. Také souborů, které Müller metodicky vedl a povětšinou s nimi spolupracoval i jako režisér nebo výtvarník, našla by se pěkná řádka: Letovice, Lomnice u Tišnova, Prace, Rájec-Jestřebí, Soběšice, Březová-Brněnec, Divadlo ZK Metra Blansko, Dělnické divadlo v Brně. . . V posledních letech se Müllerova režisérská i dramaturgická aktivita koncentruje do brněnského Svatoboje.

V případě Václava Müllera, zkušeného „profesionála“ s upřímným srdcem zapáleného ochotníka, není žádné bilancování — beztak jen neúplné — na místě. Přijme si jen, aby mu jeho aosavadní elán vydržel co nejdéle, a poděkujeme mu za všechny, jimž usnadnil cestu k jevištnímu umění. A budme si zároveň vědomi toho, že právě lidé jako Vašek Müller jsou především v dnešní nelehké době onou příslovečnou solí naší divadelní liché.

VIT ZÁVODSKÝ

Můžete si přečíst

Donedávna bylo divadelní literatury jako šafránu. Teď se situace zlepšuje, ale bude asi chvíli trvat, než to pocítí divadelníci v městečkách a obcích. A není vyloučeno, že i obyvatelům větších měst uniknou některé tituly v množství zajímavé knižní produkce státních i soukromých nakladatelství. Chtěli bychom proto na stránkách amatérské scény na některé publikace upozorňovat.

Amatérským souborům hrajícím pro děti je určen 2. díl z cyklu Dramatika pro děti, vydávaného Středočeským krajským

kulturním střediskem. Tentokrát je to 3× KAREL JAROMIR ERBEN. Přináší tři kvalitní dramaturgické Erbenovy pohádky: TRI ZLATÉ VLASY DĚDA VSEVĚDA od Františka Pavlička, O KUBOVI Václava Čtvrka a PTÁK OHNIVÁK A LIŠKA RYŠKA Jana Jilka. Publikaci doplňuje Poznámka pro dramaturga od Aleny Urbanové a základní charakteristika osobnosti a díla K. J. Erbena z pera Zdeny Joskové. Publikace podává potřebné informace pro přípravu jevištní realizace předlohy na kontrétních příkladech uvedených textů a

foto Eman Macoun



odvozeně pro oblast dramatiky pro děti jako jevištního žánru obecně. Vzhledem k tomu, že divadlo pro děti je stále nejproblematictější větví amatérského divadla a neustále se ozývají stesky na nedostatek kvalitních textů, je vydání této publikace významným a potřebným činem.

Obsáhlý sborník DIVADLO NOVÉ DOBY je souborem studií, soustředěných na historii a osobnosti českého divadla období od května 1945 do února 1948, tedy období, kdy se divadlo po válečném útlumu postupně strukturovalo do diferencované názorové i výrazové pestrosti a připravovalo tak předpoklady pro pozdější společenskou resonanci zacílených uměleckých výbojů 60. let. Ve sborníku najdeme např. stať Štěpána Otčenáška Cihohra 5. května, Divadlo satiry od Vladimíra Justa, Větrník z pera Evy Šormové, DISK aneb Divadlo školou povinné od Aleny Urbanové a od Jana Pómerla Divadlo pracujících herců pro pracující diváky. Doslov napsal Jiří Hájek. Vydala PANORAMA.

Z téhož nakladatelství pochází i práce Pavla Janouška ROZMĚRY DRAMATU, věnovaná vývojovým proměnám poetiky českého dramatu v meziválečném období. Pavel Janoušek přistupuje k dramatu jako k druhu literárnímu a pokouší se je nazírat prostřednictvím literárně vědních metod zkoumání. Tím, že vědomě pomíjí základní teatrologické východisko, že psané drama je pouze předpokladem, nemyšlitelným bez jevištní realizace, a záměrně tak zbavuje předmět zkoumání dobově podmíněné dimenze vlastního „zpřítomnění“, obohacuje zkoumání českého dramatu období mezi dvěma válkami o neběžný úhel pohledu. Publikace je doplněna chronologickým přehledem knižně publikovaného českého dramatu a přehledem prvních uvedení v letech 1918—1939.

Nakladatelství Academia vydalo DIVADELNÍ REVUE, uspořádanou Vladimírem Justem a Štěpánem Otčenáškem. Tato knižní publikace — jak se praví v úvodu — je jakousi knižní předzvěstí plánovaného čtvrtletníku téhož názvu. Měla by postupně zaplnit mezeru, vzniklou osmnáctiletou absencí odborné teatrologické revue. Chce se zaměřit na českou divadelní kulturu v dějinném průběhu a souvislostech, vzkřísit do hloubky zaměřené myšlení o divadle a soustavně se pokoušet o kritickou reflexi současné tvorby z pohledu na uměleckých institucích nezávislého. V publikaci najdeme polemickou studii Jana Kopeckého O divadle středověku, stať Zdeňka Hořínka o „nedivadelních“ textech Ivana Vyskočila, stať Vladimíra Justa o Lasicovi a Satinském aj. V oddílu Encyklopedie českých divadel — v níž má být v plánovaném čtvrtletníku zmapováno české profesionální i amatérské divadlo v širším historickém záběru u nás originálním způsobem, tedy po souborech a ne po vývojových etapách či osobnostech — nalezneme v tomto nultém čísle Divadlo satiry a Vedené divadlo. Publikaci doplňuje text satirické grotesky Josefa Kainara UBU SE VRACÍ.

—eit—

Amatérský soubor Jihomoravského divadla ve Znojmě nastudoval hru polského dramatika Sławomira Mrożka Policajti. Vaudeville, odehrávající se v blíže neurčeném království, režíroval Jiří Čapoun. Na snímku Petr Žák v roli Náčelníka policie a Drahomíra Juračková, která nastudovala roli Provokátérovy manželky.



Viktor Kronbauer fotografoval v květnu
v Divadle bratří Mrštíků v Brně
tragickou grotesku Alexe Koenigsmarka
Profesionálové
v režii Pavla Doležala
(též na 4. straně obálky)



ISSN 0002-6786

