

as/87

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

4





Jan Pilař

Radostné verše

*Já pro všechno, co jsem tu uviděl,
pro sudbu časů, rukou dlouhé stisky,
jež našly se za rachotu děl,
pro polibky a tance, pro dech blízký,*

*jenž, Praho, tebe ovinul jak dým,
dým stoupající z chalup modré Rusi
do naší slávy, tvoře baldachýn —
radostné verše nyní no:uji si.*

*Jaro a máj! Je konec tesknosti zlých
a čekání a dlouhých vigilií,
těch nedůvěr, tmy oken zazděných.
Ústa už s lidem jarní rosou pijí.*

*Vyhlička má se šíří k ruské zemi . . .
Ten rudý orkán černozemní moci
z kořenů trhá hrůzy zotročení,
v tmě žalářů jas vlévá, v úklad noci.*

*Prosil jsem dlouho jen o krátkou chvíli!
přes obzor přešla, bude věčnou, vím.
Střetnutí tajuplné, ó díky za tvé síly —
hudba se prodrala a zní mým staletím.*

*A znamená víc než skon hrůzovlády,
krvavé boty vrahů, konec války.
Ó vyšla hvězda nad českými sady,
hvězda pěticípá, překročivši dálky.*

*A kterak pro všechno, co začíná v mé
zemi,
od vsí až k městům, od žen k mužům
v zbroji
nezvonit radostně rýmy a verši všem,
jež na stráž v té revoluci stojí?*

V Ústředním klubu školství a vědy ROH v Praze se dne 7. února konala oborová konference o amatérském divadle. Jednotlivé kraje Čech a Moravy zastupovaly krajské delegace, z nichž mnohé přispěly zajímavými referáty do diskuse. Z časových důvodů, neboť konference byla jednodenní, nemohli vystoupit všichni ti, kdož se přihlásili se svými příspěvky. Vedle zástupců ÚV KSČ, ministerstva kultury ČSR, ČÚV SSM a ÚKVČ se konference zúčastnili kromě novinářů i četní hosté, z nichž někteří

vystoupili se svými příspěvky, jmenujme alespoň profesora Karla Martínka, Miloše Vojtu z Tvorby a Jaroslava Čejku z Kmene. V hlavních referátech zazněly zajímavé a podnětné názory na amatérské divadlo a jeho perspektivy. Domníváme se, že nebude na škodu, seznámí-li se se zněním zásadních příspěvků (na konferenci přednesených i těch, na které se již nedostalo) i širší čtenářská obec našeho časopisu.

Jaký prostor pro amatérské divadlo?

O místě amatérského divadla v české kultuře se na stránkách tohoto časopisu psalo již vícekrát, zasvěceně, analyticky, přemýšlivě. Někdy i jinak. Nesporné je, že amatérské divadlo mělo a má i dnes v české kultuře místo, které si z ní nelze odmyslit. Je tu především jeho nezaměnitelná tradice, kterou jsme si připomněli například v loňském roce při dvoustém výročí trvání ochotnického divadla ve Vysokém nad Jizerou, ale již před tím, v Roce českého divadla byla vzpomenu také úloha, kterou české lidové a ochotnické divadlo mělo v období národního obrození, při formování našeho profesionálního divadelnictví i při vzniku a realizaci myšlenky Národního divadla. Loni jsme také u příležitosti 75. výročí založení Svazu dělnických divadelních ochotníků českých znovu zvažovali odkaz této kulturní organizace, spjaté svou uměleckou i kulturně politickou činností úzce s Komunistickou stranou Československa. Máme v České socialistické republice také jednu z nejstarších — jestliže ne vůbec nejstarší — z přehlídek amatérského divadla: Jiráskův Hronov. Tradice má samozřejmě také své slabší stránky, ale o těch obvykle nemluvíme — a tak zůstává skutečnost, že toho, čím se můžeme pochlubit a nač ohlédnout pro povzbuzení a poučení, je dost.

Jen z tradice, byť pozoruhodné, se ale trvale existovat nedá. Je tu dnešek a s ním současné problémy a současné úkoly, jak je přináší život naší společnosti. V divadle se vždy v té či jiné míře a podobě odrážel více než v jiných uměleckých oborech život lidí, jejich city a vášně, jejich názory, tužby a sny, plány a snažení — ani dnes tomu není jinak. Žijeme v době, která rozhodně není idylická a jednoduchá. Život každého z nás, celého lidstva, je více než tomu bylo u generací předcházejících, ohrožen. Možnost použití jaderných zbraní — záměrného, ale dokonce i náhodného — ohrožuje život na zemi a stále více lidí si to uvědomuje. Cílevědomá a úporná snaha socialistických zemí prosdít alternativu mírového života na naší planetě se setkává s porozuměním stále většího počtu lidí v kapitalistických

a rozvojových zemích. Ale nic není ještě vyhráno a o mírové podmínky pro život budou muset lidé svést ještě mnohý boj s těmi, kterým jsou zisky ze zbrojení a snaha po světovládě nad vše ostatní. Některým lidem u nás se taková slova, někdy bohužel i bezmyšlenkovitě opakovaná a vylepovaná, zdají snad i zbytečnou frází. Ale taková je reálná situace, která se týká všech, ať to chápou, nebo ať na to nemyslí. Tato situace samozřejmě působí na celý život naší společnosti, tedy i na vývoj, směřování a výpověď kultury a umění. Druhou stranou této situace je však také silící odhodlání nezůstat v našem vlastním společenském životě u toho, čeho jsme dosáhli, ale uskutečnit přestavbu naší socialistické společnosti, posílit principy, na kterých stojí, dosáhnout urychlení jejího ekonomického i sociálního rozvoje.

XVII. sjezd Komunistické strany Československa, vycházejí z dosažené úrovně naší společnosti a inspirován předcházejícím jednáním sovětských komunistů, ukázal v souvislosti s plány ekonomického a sociálního rozvoje i úkoly našeho umění, naší kulturně výchovné a zájmové umělecké činnosti při rozvíjení tvořivosti a aktivity lidí, při vytváření socialistického způsobu života, při formování harmonicky rozvinuté osobnosti člověka, uvědomělého budovatele nové společnosti. Na pomoc těmto úkolům přijde i Celospolečenský program estetické výchovy, který je připraven k projednání, a již schválený Program rozvoje zájmové umělecké činnosti, který v říjnu minulého roku schválila vláda ČSR jako závaznou směrnicí pro tuto oblast do roku 1990 s výhledem do r. 2000. Z hlediska současné společenské situace a současných hlavních úkolů musíme posuzovat i problematiku, která byla na pořadu jednání oborové konference o amatérském divadle, kterou svolal Ústav pro kulturně výchovnou činnost. (Uskutečnit v r. 1987 národní aktivy a konference v jednotlivých oborech a projednat jejich výsledky do konce r. 1988 v České radě zájmové umělecké činnosti a se zainteresovanými orgány a institucemi uložit zmíněný Program rozvoje ZUČ.)

Jestliže jsme hovořili o přínosu umění k formování harmonicky rozvinuté osobnosti člověka, musíme dodat, že ve skutečnosti jde o přínos potenciální, ne jakékoli umění, ale v naší společnosti jen dobré a velmi dobré socialistické umění, které zaujme co největší okruh lidí, může působit skutečně pozitivně. O optimální podobu tohoto socialistického umění — zahrnujícího mj. také soudobou a našim potřebám odpovídající interpretaci klasické dramatiky i současné světové demokratické literatury — svádějí tvůrčí zápas naši nejlepší profesionální umělci a usilovat o ni je věcí cti také amatérských divadelníků.

V této souvislosti stanoví Program rozvoje zájmové umělecké činnosti dva rozhodující programové cíle:

1. Posilovat socialistický charakter této činnosti a to cestou zvyšování její estetické a ideově umělecké úrovně v obsahu i způsobech interpretace, ale také v aktivním vztahu účastníků ke společenskému, socialisticky angažovanému poslání této činnosti.
2. Usilovat o další růst účastnické základny, a to zejména mezi dětmi a mládeží, protože to je dalším předpokladem optimálního působení této činnosti.

Naše společnost vytváří podle svých ekonomických možností předpoklady pro rozvoj zájmové umělecké a tedy i divadelní činnosti vytvářením zřizovatelské základny socialistických organizací a institucí, metodickou a odborně organizátorskou činností státních kulturně výchovných zařízení, vydáváním odborných periodik a publikací, pořádáním výchovně vzdělávacích akcí, soutěží, přehlídek a festivalů i realizací mezinárodních styků. Je to společenská podpora, jaká je možná pouze v socialistické společnosti — to je nezbytné si uvědomit, i když si přitom přiznáme problémy a nedostatky naší společenské péče, přesněji řečeno problémy a nedostatky, objevující se tu a tam v naší řídicí, organizátorské a metodické práci.

Socialistická společnost na druhé straně očekává od kolektivů i jedno-

tlivců, že budou v autorské tvorbě, dramaturgii a tematice vycházet ze základních principů, na kterých je tato společnost budována a že budou svými specifickými prostředky přispívat k dosažení perspektivních cílů této společnosti. Účastníci zájmové umělecké činnosti mají před sebou široké pole působnosti pro tvůrčí a občanskou aktivitu, pro boj proti projevům světonázorové lhostejnosti a cizí ideologie, estetické šedivosti a rutinérství. Kolektivy i jednotlivci mají příležitost i možnosti cílevědomě vytvářet nové hodnoty, podílet se na naplňování volného času, na estetické a etické výchově, působit na rozvoj tvořivé aktivity a činnorodého způsobu života lidí, bojovat proti negativním jevům, spjatým jak s přežitky minulosti ve vědomí a chování lidí, tak i s nedostatky praktické činnosti v různých oblastech života naší společnosti. K uplatnění svých záměrů, témat, inscenačních postupů budou muset neprofesionální divadelníci někdy vyvinout i značné úsilí, budou muset přesvědčit zřizovatele i pracovníky řídicích orgánů o přínosu své práce a tvorby. Budou muset také vyslechnout jejich názory na svoji práci a zamýšlet se nad nimi. Nic nového se nerodí snadno a ani pravda se snadno nehledá.

K tomu, aby společenské poslání zájmové umělecké činnosti a její ideově obsahová orientace byly v jednotlivých uměleckých oborech optimálně naplňovány, stanovil Program hlavní směry rozvoje jednotlivých oborů. Je v nich mj. zdůrazněna nezbytnost prohlubovat ideově uměleckou úroveň ve všech oborech zájmové divadelní činnosti cílevědomým rozvíjením tvořivosti všech amatérských divadelníků, soustavnou tvořivou a inscenační práci ve všech typech souborů. Je tu kladen akcent na aktuální společenskou problematiku, na potřebu vzdělávání, na podporu vzniku nových souborů, netradičního divadla, na získávání mladé generace pro aktivní zájmovou činnost. Tato slova Programu jsou adresována nejenom národním výborům a orgánům společenských organizací či metodickým zařízením a zřizovatelům, ale i všem divadelním kolektivům, jejich uměleckým vedoucím a členům. Na všech záleží, jak se bude amatérské divadlo u nás dále rozvíjet, jaký bude mít prostor a jakými cestami se bude ubírat.

Nepřehlídíme skutečnost, že amatérské divadlo není jen součástí komplexu zájmové umělecké činnosti a součástí místní kultury, ale že se cítí být a také skutečně je i součástí celku českého a slovenského divadelnictví vůbec, že reálné kontakty, které u nás vždy existovaly mezi profesionální a neprofesionální sférou divadla, jsou i dnes živé. Nejde jen o tak častou spolupráci profesionálů s amatérskými kolektivy, nebo o stále běžné amatérské začátky velké části profesionálních divadelníků. Jsou tu i mnohé společné ideově obsahové problémy, které zajímají a vzrušují jak profesionální, tak i neprofesionální sféru. Ví-

táme otevřenou diskusí o těchto problémech v naději, že povede k jejich vyjasňování a tím i k vyjasňování hodnotových a hodnotících kritérií, potřebných k orientaci tvorby k uplatňování výsledků práce divadelních kolektivů.

Považujeme přitom za nezbytné znovu poukázat na proměny ve společenské funkci a v uplatnění amatérského divadla, ke kterým došlo v posledních desetiletích. Píše se o tom občas v odborném tisku a diskutuje mezi divadelníky samotnými, ale již v podstatně menší míře registrují a vnímají tyto proměny další kulturní pracovníci, popř. i novináři, pokud se divadlem bezprostředně nezabývají. Z toho někdy vznikají i zbytečné problémy, někdy podceňování současné funkce amatérského divadla, jindy zkreslené představy o jeho možnostech a funkci, v každém případě však obvykle zbytečná nervozita a roztrpčenost.

Poté, co u nás byla po Únoru vytvořena snad nejhustší síť profesionálních divadel, jaká kde existuje, a zejména po masovém rozšíření televize, byla podstatně potlačena osvětová funkce amatérského divadla, která spočívala v reprodukování širokého sortimentu naší i světové dramatické literatury a v seznamování nejširších vrstev našeho obyvatelstva s divadlem vůbec. Tuto funkci plní dnes profesionální scény a televize s mnohem lepšími možnostmi, než jaké kdy ochotnické divadlo mohlo mít. Tato skutečnost vedla v šedesátých letech některé kulturní pracovníky k názoru, že v nové situaci nemůže amatérské divadlo obstát a že jeho společenské poslání skončilo. Ukázalo se, že toto poslání neskončilo, ale proměnilo se. Do popředí vystoupila odvěká lidská potřeba hrát a hrát si, potřeba realizovat se i způsobem divadla, více či méně vědomá potřeba reagovat tímto způsobem na svět, lidi, společnost kolem sebe, komunikovat tímto způsobem s jinými lidmi. Někteří odborníci tehdy soudili, že tato potřeba může být uspokojena jaksi v soukromí — že stačí, když si zájemci budou dramatické texty analyzovat a studijně si sami mezi sebou zkusí, co s tím mohou dělat. Ukázalo se však dost rychle, že takováto spíše interní výchovná činnost, i kdyby byla sebestřednější, divadelním amatérům ke spokojenosti nestačí, že prostě i dnes touží po divácích. A také se ukázalo, že diváci přicházejí a mají za určitých předpokladů i nadále o amatérské divadlo zájem. Tento zájem se ale s postupujícími léty měnil a měnil ve své kvalitě. Divák, zvyklý např. z televize na zasloužilé i národní umělce nejenom v dramatech, ale i v průměrných estrádách, zvýšil své nároky přinejmenším na řemeslnou úroveň předkládaných inscenací amatérů. Prudce se zvyšující počet kočujících agenturních divadelních představení, orientovaných z komerčních důvodů téměř výlučně na zábavné žánry a hraných na stejných jevištích kulturních domů a klubů jako představení amatérská, staví nutně dramaturgii a inscenační praxi

amatérských souborů na složitá rozcestí.

Tato situace má svůj dopad mj. i na počty amatérských divadelních souborů. Jestliže se za posledních 10 let celkový počet kolektivů ZUČ zvýšil o přibližně 42 %, vykazují statistiky v divadelní oblasti nárůst velmi malý, výraznější je pouze u kolektivů malých divadelních forem. V r. 1985 vykazovala statistika u divadelních souborů 746 dospělých a 758 kolektivů dětí a mládeže do 19-ti let, v loutkovém divadle to bylo 320 dospělých a 379 dětských a mladých souborů, v MDF (zřejmě včetně divadel poezie) bylo počítáno 253 dospělých a 691 mladých kolektivů. Vzhledem k tomu, že mnohé divadelní soubory nepracují pravidelně, lze uvažovat spíše stavu o něco nižší. Nicméně i tak tu je více než 50 tisíc dětí, mladých lidí i dospělých, kteří se neprofesionálně v tom či jiném žánru, na té či jiné úrovni aktivně zabývají divadelní činností. To je potencionálně dost značná síla.

Proměny společenské funkce a postavení amatérského divadla přinesly s sebou i dynamicky se rozvíjející tzv. autorské divadlo i jeho vliv na práci souborů tzv. divadla interpretačního. Z hlediska státních orgánů a metodických institucí, ale i zřizovatelů je nutné věnovat vedle nezmenšené pozornosti souborům interpretačního divadla zvýšenou pozornost rozvoji divadla autorského — již proto, že se o ně zajímá především mladá generace, že se v tomto způsobu tvořivosti zřetelně odráží osobní zkušenosti autorů — neprofesionálů se společenskou praxí, s mezilidskými vztahy, že se tu projevuje osobní či skupinový názor na hierarchii hodnot a také proto, že tu je mnoho nových podnětů a inspirací, ale také málo zkušeností a dost omylů a problémů. Přiznejme si, že to nebude nic snadného, protože s tím je málo zkušeností, protože taková pozornost musí být zasvěcená, zásadová a citlivě prezentovaná a protože to je podstatně obtížnější, než dramaturgické konzultace k výběru z existující dramatické literatury.

V průběhu minulých pětiletí, v roce 1983, zpracoval Ústav pro kulturně výchovnou činnost ve spolupráci s ústředními poradními sbory Metodická doporučení ke konkretizaci plánu rozvoje ZUČ v divadelních oborech. Tento materiál, který vycházel z usnesení vlády ČSR k minulé pětiletce ZUČ, byl koncipován tak, aby měl dlouhodobější platnost a aby se dal využít i pro přípravu opatření k realizaci současného Programu rozvoje zájmové umělecké činnosti, který je zpracován s výhledem až do r. 2000. Počítáme s tím, že po vyhodnocení přínosu oborové konference o divadle i krajských a okresních konferencí o ZUČ zpracujeme nové, aktualizované znění oborových metodických doporučení, respektující současnou společenskou situaci a nové úkoly a také zkušenosti s dosavadním uplatňováním zmíněných metodických doporučení. Domníváme se, že mj. i proto, že od

jejich vydání uplynulo konečnou je jen o málo více než 3 roky, nemohla být všechna doporučení adekvátně realizována — to se ostatně nepodařilo ve všech bodech ani našemu ústavu, ačkoli jsme tomu věnovali plánovitě svoji pozornost. Neradí ovšem konstatujeme, že ačkoli materiál vznikl mj. i z podnětů některých krajských a okresních orgánů a byl v dostatečné míře publikován, nesetkal se všude na krajské a zejména okresní úrovni s potřebnou pozorností zainteresovaných řídicích pracovníků a jeho alespoň dílčí uplatňování se mnohdy stalo až příliš osobní záležitostí jednotlivých odborných pracovníků v rámci možností, jaké na svých pracovištích měli, jaké jim byly vytvořeny a jaké si také sami dovedli získat a vytvořit.

Vládní usnesení k Programu rozvoje ZUČ otvírá podle našeho názoru dostatečný prostor pro celou zájmovou uměleckou činnost a oborová doporučení k tomuto programu tu jsou a budou na pomoc práci řídicích orgánů, metodických institucí, zřizovatelů, poradních sborů, vedoucích souborů — na pomoc konkrétnímu využití onoho prostoru pro iniciativu, aktivitu, tvořivost. Je tu řeč o tom, co je povinností a právem zřizovatele, co patří metodickým institucím, co dělat pro výchovu a vzdělávání, pro vyhledávání talentovaných uměleckých vedoucích, pro spolupráci s nimi a pro jejich oceňování, pro podněcování a podporu tvořivosti i občanské aktivity, pro využívání publikací, pro vytváření příležitostí k tvůrčím setkáváním, pro věcný dialog. Každý ze zainteresovaných to vše může samozřejmě udělat lépe, než mu vládní usnesení a metodické doporučení k němu říkají. Ale jestliže nedělá ani část toho, co se mu doporučuje, jak plní své společenské poslání?

Např. pokud jde o prohlubování socialistického charakteru a další zvy-

šování ideově umělecké úrovně amatérského divadelnictví, považovali jsme a také nadále považujeme za nezbytné především posilovat pracovní a metodickou stránku ústředně vyhlášených soutěží a přehlídek. Snažíme se, aby ústřední divadelní přehlídky, které gestoruje, dostávaly stále více podobu skutečných tvůrčích dílen a jsme rádi, že jejich místní pořadatelé s námi v tomto směru již všude spolupracují. K tomu orientujeme rozborové semináře a diskusní kluby, výchovně vzdělávací kurzy a semináře, doplňkové programy přehlídek i jejich zpravodaje a publikace. Jistě je při tom potřebné, aby základem byly samotné inscenace, uvedené na přehlídkách, protože ty jsou východiskem každé tvůrčí dílny. Přizneme si, že jejich výběr se ne vždy podaří.

V této souvislosti připomeňme dva problémy. Jednak lze pochopit, že v některém roce nebude mít některý kraj pro ústřední výběr inscenace po všech stránkách vynikající a bude se třeba obávat následné kritiky. Pokud ovšem nemá k dispozici jen jeden či tři osvědčené soubory, kterým se ale z řady zcela objektivních důvodů nemusí v tom kterém roce inscenace zdařit, měl by mít každý kraj za předpokladu kvalitní a předvídatelné řídicí, organizátorské a metodické práce k dispozici ne-li právě vynikající, pak alespoň v něčem dobré a podnětné představení pro ústřední výběr. Nelze si přece přát, aby vybíral prostě nebylo z čeho, protože si všichni uloží autocenzuru a přísnou sebekritiku a nic nenavrhnou. Ostatně se tím pouze vyhnu kritice, ale ke zvýšení úrovně v kraji tím nijak nepřispívají. Druhou stránkou věci je jiný problém. Existují různé názory na to, nakolik mají být přehlídky — zejména ústřední — přehlídkami reprezentačními a tzv. vzorovými co do repertoáru, a do jaké míry lze na nich připustit také inscenace problémové.

Domníváme se, že na ústřední přehlídce nemůžeme samozřejmě vybírat inscenace prokazatelně nevhodné z ideově uměleckého hlediska, a to i když je nějakým nedopatřením kraje navrhly. Současně souhlasíme s názorem Jiřího Hájka, zveřejněným v Rudém právu po loňském profesionálním Festivalu divadelního mládeže. „Myslím“ říká soudruh Hájek, „že tento konfrontační charakter přehlídky by měl být ještě podstatně rozšířen v dalších ročnících... Žadoucí by bylo zároveň, aby ani další přehlídky nebyly koncipovány jako výběr takřkajíc vzorových představení, nýbrž aby do nich byly záměrně zařazeny i inscenace problematičké, avšak příznačné pro některé tendence mladého divadla... Tyto přehlídky by v žádném případě neměly napomáhat vytváření iluzí, že /.../ vývoj nenaráží na problémy, nad jejichž řešením by se měly zamýšlet nejen naše svazy dramatických umělců, nýbrž i řídicí kulturně politické a státní orgány.“ Domníváme se, že i na amatérských přehlídkách má docházet k plodnému dialogu, do kterého mohou vstupovat i některé problematičké inscenace, na které ovšem budou poroty kvalifikovaně a odpovědně reagovat, tj. nebudou se vyhýbat odpovědnosti říci třeba i v té které době málo populární názory na to, co budou v inscenacích nejenom z hlediska formálních postupů, ale i z hlediska ideově obsahového považovat za nedomyšlené nebo dokonce scestné. Jsme přitom přesvědčeni, že je potřebné, aby se vyhlásovatelé klíčových ústředních soutěží a akcí konkrétněji domluvili o používání základních hodnotových kritérií marxleninské estetiky a umělecké kritiky v praxi, ale také, aby je v tom následovali i organizátoři dalších přehlídek a festivalů. Protože i to patří k hledání a nacházení prostoru pro současné amatérské divadlo.

ZDENĚK JÍRŮVÝ

Základní tendence v inscenační praxi

Téma tohoto referátu zní: inscenační praxe amatérských souborů. Rozumí se samozřejmě současná praxe současných amatérských souborů. Dříve než se pokusím v základních rysech tuto praxi charakterizovat, dovolu mně několik pozámek na úvod, abych vymezil jak obecné obrysy problematiky, tak i svá východiska.

1. Mluvíme-li o inscenační praxi amatérských souborů, mluvíme o určité předmětné činnosti; o jednání a snažení, které se vztahuje k procesu spojenému s vytvářením inscenace a představení, jež se bezprostředně váže na činnost těch tvůrčích subjektů, které produkují podobu a funkci komponentů tvořících jevištní subsystém. V tomto smyslu mluvíme tedy o samotné podstatě amatérského divadla, neboť je nesporné, že v této sféře se

právě tato podstata naplňuje. Nebo přinejmenším naplňuje největší měrou.

2. Z tohoto důvodu se do této problematiky promítá naprosto zřetelně a nejvíce i otázka základní: Jak je naše současné amatérské divadlo schopné odrážet, zobrazovat, sdělovat skutečnost, v níž žijeme? Chceme-li mít na zřeteli jedinečnost a specifickou amatérského divadelnictví, potom se pro nás tato otázka stává rozhodujícím kritériem — kritériem toho, jak amatérismus po svém přispívá k základnímu poslání divadla, nebo zda vůbec přispívá.
3. Inscenační praxe viděná jako činnost realizující funkci divadelního systému — to jest tvorbu představení — je takto samozřejmě i problémem komunikačním. A chápejme tento problém nikoliv jenom

jako vztah hlediště a jeviště, ale také jako centrální bod, v němž dílo navazuje vztah ke skutečnosti, která je zdrojem informace, a zároveň v něm probíhá proces uspořádávající tuto informaci tak, že může být právě jako divadlo předána svému adresátu, to jest divákovi.

A dovolte, abych od tohoto třetího bodu začal uvažovat o vlastním tématu referátu. Neboť je nesporné, že otázka původnosti, originalnosti, jedinečnosti informace, kterou představení obecnstvu sděluje, je dnes hlediskem, jež dovoluje poměrně nepřehledněji postihnout šíři inscenační praxe současného amatérského divadla. Pro snazší vzájemné pochopení zdůrazňuji znovu, že původnost, originalnost vidím jak v oblasti obsahové, tak i formální — to jest ve schopnosti uspořádat systém a strukturu insce-

nace tak, aby jako představení vykazovala vskutku schopnost komunikace jako přenosu informace.

Celý problém původnosti má své hluboké kořeny. Spočívají především a prvotně v rozvoji celého našeho kulturního systému, jenž klade důraz na utváření harmonické socialistické osobnosti, na rozvíjení schopností individuality a odtud tedy i na osobnostní formy kultury a umění. Tato základní příčina a tendence našla v zájmové umělecké činnosti a samozřejmě tedy i v amatérském divadle svůj výraz v důrazu na tvořivost jako projev lidské schopnosti nově si osvojovat skutečnost a přetvářet ji. Neměli bychom tedy pojem inscenační praxe chápat jako označení toho, co se prostě děje, co probíhá v amatérském divadle, ale především v poloze aktivní přetvářející činnosti. Na bázi divadelní činnosti to znamená snahu vskutku nově vidět skutečnost a zároveň ji transformovat ve specifický systém, jímž je divadlo.

Tvořivost jako takto pojaté kritérium inscenační praxe amatérského divadla se prosazuje už delší dobu, přinejmenším od počátku 70. let. Nikoliv náhodou se proto rozhodně a nekompromisně střetla například na půdě amatérského loutkového divadla s tzv. divadlem reprodukce, to jest divadlem, které pouze opakuje tu, co bylo napsáno autorem, aniž by v čemkoliv jevištním subsystémem, inscenační praxí, tuto výpověď textu zmnožilo, rozšířilo. Bylo by zpozdlé nevidět, že toto divadlo reprodukce v jisté části amatérského divadla přetrvává a že jeho stopy najdeme i mimo půdu loutkového divadla. Tato inscenační praxe má jedinou obhajobu: zajišťuje se tím, že je prostě záslužný už sám fakt, že lidé ve svém volném čase a dobrovolně dělají divadlo. Nemůžeme zavírat oči před tím, že toto pojetí divadelního amatérismu asi hned tak nezmizí. Ale pomineme-li všechny ostatní souvislosti, potom sama inscenační praxe většiny amatérských divadelních souborů ji usvědčuje z anachronismu. Neboť se dá říci, že její progresivní proud směřuje k tvořivosti; tedy k inscenační praxi, která vyzdvihuje prvky přetváření a původnosti, originalnosti.

Nikoliv náhodou se proto svého času dostal do středu zájmu komponent dramaturgie jako komponent zajišťující osobitý výklad a uvolňující tak i jedinečný vklad všech subjektů, které se podílejí na zrodu inscenace. Neboť je-li inscenace systémem, potom platí, že jakmile se začne měnit a pohybovat jistým směrem jeden komponent tohoto systému, začnou se postupně měnit a pohybovat i komponenty ostatní. Jestliže tedy dramaturgie uvolnila ve vztahu k dramatickému textu prostor pro vlastní postoj ke skutečnosti, potom nutně musely následovat i komponenty další.

Je jistou pozoruhodností amatérského divadla, že tento proces zasáhl především herectví, kde životní zkušenost herců a velice často i jejich fyzická neopakovatelnost dokázaly

mnohdy přinést do výkladu i realizace jednotlivých dramatických postav neopakovatelnost původnosti a originality. To, co této inscenační praxi, stojící na dramaturgické explikaci, často ve větší či menší míře chybí, je schopnost převést vlastní výklad učiněný před zahájením tvorby inscenace a stanovený jako je záměr (a případně potom i jednotlivé originální herecké výkony) do celistvého uspořádaného tvaru, v němž jasné a průkazné zazní onen přetvářející tvořivý moment totálně, celistvě. Samozřejmě, české amatérské divadlo má už dost inscenací i souborů, které to dovedou. Ale mluvíme o tendencích, tedy o něčem, co má obecnější charakter, co postihuje jak současný stav, tak také vývoj. A tady je na místě říci, že tato schopnost má dnes nejrůznější roviny, že ji najdeme jenom jako potencionální možnost či snahu i zase jako polovičatost nebo zase vynikající záměr, jenž si nedovedl poradit se vším, co potřeboval k tomu, aby došel svého naplnění.

Současné české amatérské divadlo této podoby je především divadlem individuální režijní koncepce. Takže bychom v této chvíli asi měli mluvit zejména o komponentu režijním. Jenže: začala-li dramaturgie svůj pohyb směrem k osobitosti a tvořivosti výkladu, potom jej musí dokončit. A to tak, aby nezůstávala jenom ve sféře pojmů, ale aby zároveň dávala podněty k rozvinutí onoho přetvářejícího faktoru, jenž všechny komponenty jevištní realizace — tedy i režii — inspiruje shodně na bázi tématu k prosazování názorné obraznosti, jež je vlastní divadlu. Hovoříme-li dnes o režijně dramaturgické koncepci, neměli bychom se v této inscenační praxi spokojovat s tím, jak režisér po svém a za sebe vložil text, ale měli bychom také zkoumat, jak tento výklad učinit divadelním, jevištním tématem inspiřujícím přenos jevištního obrazu.

Jde tu o tvořivou interpretaci jako nedílnou jednotu výkladu a realizace, jako o schopnost uspořádat inscenaci tak, že v ní s plnou intenzitou a v míře tvůrčí inscenace požadované bude patrná vlastní účast na tvorbě a sdělení témat — nemluvíme-li už o dalších obsahových vrstvách. A opakují znovu: nejde o to, aby tato témata zazněla slovně nebo aby se projevovала jenom v některých složkách inscenace. Jde o ono přetváření, jež komplexně, totálně organizuje, uspořádává inscenaci v záměrně budovaný celistvý systém.

I s plným vědomím — a to zdůrazňuji — odpovědnosti vůči dramatickému textu, literární předloze, bez něhož se samozřejmě tvořivá interpretace nezrodí. Tedy s vědomím, že tento text je součástí inscenace a je do ní začleněn způsobem, který — ať chceme nebo nechceme — určují právě komponenty jevištního subsystému. V našem případě, neboť jsme řekli, že toto divadlo je divadlem individuální režijní koncepce, určuje toto začlenění především režisér. V tom je jeho funkce a odpovědnost nejvýraznější i největší.

A z toho také je nasnadě závěr, že tento typ inscenační praxe v našem amatérském divadle padá a stojí především s režisérem. Což ostatně všichni víme.

Leckdy bychom třídění a systemizaci našeho amatérského divadla mohli provádět nikoliv podle souborů, ale podle režisérů, neboť tu platí jednoduchá úměra: soubor je takový, jakého má režiséra nebo režiséry. A celá jeho inscenační praxe je založena na tom, jak ji tento režisér dovede koncipovat a vést. Jinak řečeno: můžeme tedy mluvit o interpretaci jako o jistém druhu inscenační praxe, kde vlastní postoj a vlastní názor tvůrců inscenace závisí v největší míře na schopnosti jednoho subjektu — režiséra — tyto postoje a názory provokovat, vyvolávat a uspořádávat v definitivní tvar, v němž inscenace je jako celek také projevem a vyjádřením všech těchto postojů a názorů.

Leč — i když se tento závěr nejenom nabízí, ale také postihuje i inscenační praxi většiny amatérských souborů, především činoherních — přece jenom bychom se s ním neměli spokojit. Připomenul jsem tu zcela úmyslně jistou zkušenost amatérského divadla, či alespoň některých jeho inscenací, kdy původnost a originalnost zobrazení a sdělení herců tak říkajíc předstihla ve své realizační podobě i režijní komponent a vlastně vtiskla celému představení základní výklad.

Jsou zajisté inscenace, v nichž režisér obrátne a zkušeně využije záměrně slabostí a nedostatků dalších tvůrců nebo kdy je naopak tvrdě a bezohledně přivede k cíli, jež vyžaduje. Ale připustme, že jsou to výjimky. Základní tendence této inscenační praxe prokazují více než zřetelně, že od volby repertoáru přes dramaturgický výklad až po režijní uchopení se v této inscenační praxi skutečně úspěšné výsledky dostávají tam, kde interpretace znamená také kolektivnost. Tedy na samém počátku komunikaci jako možnost každého najít si svůj vztah k zobrazované skutečnosti, být jistým způsobem částečným samostatným zdrojem informace a posléze se podílet po svém na jejím uspořádání.

Koneckonců na tomto principu staví svou komunikaci i celou existenci jiná inscenační praxe současného amatérského divadla. Ta, jež svým výchozí diskem i cílem učinila sebevyjádření subjektu, či přesněji řečeno: subjektů. Nebudu se jí zabývat podrobněji, ale rád bych řekl alespoň několik obecnějších postřehů.

Je především nesporné, že tato praxe v dané etapě vývoje nejvíce prokazuje svébytnost amatérského divadla, pokud jde o jeho možnost vytvářet své vlastní původní — jak obsahově, tak formálně — inscenace, které mohou vstupovat i do celku našeho divadla vůbec. Jejich nesvázanost provozními podmínkami stejně jako překračování hranic jednotlivých druhů divadla a spění za novými syntézami, a samozřejmě i vůle maximálně učinit svým tématem nejnvtřnější vztah subjektu ke skutečnosti, jim k tomu dává

velké předpoklady. Byli bychom ovšem krajně naivní, a to už bylo mnohokrát řečeno, kdybychom tyto předpoklady zaměňovali za výsledky. Naopak, zkušenosti nás učí, že mnohdy plná odpovědnost, kterou tu komponenty jevištního subsystému přebírají jak za obsah informace, tak za její jevištní uspořádání, je více výrazem vůle a touhy než skutečné schopnosti.

A stejnou naivnost bychom projevili, kdybychom chtěli tuto inscenační praxi svést do jednoho koryta a označit ji jednou jedinou nálepkou. Projevuje se tu v této chvíli — a v budoucnu tomu bude asi ještě více — tolik tendencí a proudů, že poctivý pokus o jejich analýzu znamená popsat každou inscenaci zvlášť a z tohoto popisu teprve hledat jejich jednotlicí princip. Pro mne — a snad mi bude dovoleno tento ryze subjektivní názor — je vskutku rozhodujícím jednotlícím prvkem především ona snaha po sebevypovědi; chápání divadla jako komunikace, která nejlépe umožňuje bezprostřední a přímý rozhovor všech, tedy i diváků, o aktuálních problémech, jež všechny zajímají a které je spojují jako současníky jedné doby. Jestliže se to podaří, potom se ona sebevypověď může proměnit v činnost vskutku společenské povahy. Jestliže se to nepodaří, pak inscenační praxe přestává být inscenační praxí v tom smyslu jak o něm mluvím a stává se projevem zcela jiné aktivity, která se pohybuje za hranicemi divadla, neboť nedosahuje svého finálního cíle — představení jako přenosu informace.

Z hlediska priority sebevypovědi uskutečňující přímou bezprostřední komunikaci s divákem zdá se mně potom pojem neinterpretací divadlo označovat tuto inscenační praxi zatím nejpřesněji, neboť v sobě zahrnuje skutečnost, že je tu na minimum omezen nebo většinou zcela potlačen moment výkladu jako výpovědi o informaci, kterou už dříve, předem vytvořil někdo jiný — to jest autor literární předlohy. A nastupuje naopak jevištní konkretizace, realizace; jevištní subsystém — tedy inscenace jak jako zdroj informace, tak i jako dominantní článek komunikačního kanálu, jenž informaci předává. Subjektem divadelního díla, skutečným původcem, autorem komunikátu v celé jeho rozloze, jež se také tak vytváří ve vědomí vnímatele — diváka, se tedy stávají ti, kdo produkují inscenaci jako výsledek přetvářející tvořivé činnosti, jež je vázána především na komponenty a prvky spojené s jevištěm.

Přítom to neznamená, že se tato inscenační praxe vzdává vztahu k literatuře. Naopak, svým způsobem ji ještě zvětšuje, neboť jestliže ji chápe jako součást vyšší struktury, kterou je v tomto případě jeviště, jevištní konkretizace, nabízí se tu možnost sahát vlastně po jakémkoliv literatuře, jakémkoliv literárním druhu a do této vyšší struktury ji zařazovat. Inscenační praxe — a nejenom tzv. divadel poezie — nás např. dnes přesvědčuje o tom, že i nedějová lyrika s obvykle

málo soudržným vnitřním tématem může být do jisté míry tematizována a převedena do jistých smyslově názorných dějových faktů. Ostatně tento vpád lyriky na jeviště bychom si nakonec mohli zase nejspíše vyloužit faktem jejího autoreprezentačního bezprostředního charakteru, jenž vyslovuje vnitřní pocity a stavy tvořícího přetvářejícího subjektu.

Takže: jsou-li v tomto typu divadla možnosti vztahů k literatuře vlastně neomezené, na straně druhé tato neomezenost je v řadě případů, a dokonce by se dalo říci ve většině, vůbec jedinou možností, aby toto neinterpretací divadlo vzniklo. Neboť je jenom málo — či řekněme menšina — souborů, které dokáží svou inscenaci tvořit bez jakéhokoliv literárního podnětu. Velice často je vždycky na počátku literatura jako určitá objektivní skutečnost, která svými tématy a svým obsahem poskytuje impulsy tak říkajíc zkušenostnímu subjektivnímu komplexu autorů, původců inscenace, který si vybírá a přetváří ty prvky, jež mu z literatury konvenují, vyhovují a na jejich základě prezentuje posléze sám sebe.

A logicky tak i na této půdě neinterpretací divadla vznikají inscenace, kde přítomnost literatury, literárního díla, které se staly odrazovým můstkem pro rozvinutí vlastního komplexu subjektivních zkušeností tvůrců inscenace, cítíme velice silně. Dokonce tak silně, že nadšení příznivci tzv. autorského divadla nejsou náchylní přisoudit takové inscenaci původnost, originalitu — tedy obsahové ani formální autorství informace. Pro tyto inscenace je příznačné především jedno: jejich inscenační autorství se projevuje především skrze složitou a bohatě vrstevnatou jevištní strukturu. V ní existuje na principu montáže řada zcela samostatných významových a tematizovaných prvků a komponentů, které dovolují jednak všem tvůrcům spjatým s jevištěm naplno prezentovat sebe sama, jednak potom ve vazbě a integritě těchto samostatných prvků a komponentů jevištních vytvářet souhrnný smysl inscenace, jenž je nezávislý na literatuře. Nejklasičtější příkladem tohoto vývoje je inscenační praxe některých souborů, které vyšly ze základny loutkového divadla, aby nakonec dospěly k syntéze zcela specifického typu, která se už odpoutává od loutkového divadla a vytváří zcela zvláštní druh divadla, pro nějž např. sovětská kritika a teorie razí prozatímní název „třetí druh“ divadla.

I tím je koneckonců z dalšího aspektu potvrzeno, že toto neinterpretací divadlo přineslo do inscenační praxe našich současných amatérských souborů řadu výrazných podnětů, které dovolují rozvíjet bohatě a mnoha směry tvořivost a naplňovat tak podstatu amatérského divadla jako specifické aktivity v osvojování si světa, přírody i společenského života, jež se uskutečňuje na jevišti.

Leč na druhé straně nemůžeme zavírat oči před tím, že i ona inscenační

praxe vycházející z interpretace dramatického textu už ovládla a přisvojila si tendence, které směřují k tvorbě těchto bohatých jevištních struktur. Byli jsme v poslední době svědky mnoha pokusů o inscenační praxi, která maximálním zvýšením samostatnosti jevištních komponentů, jejich montážním spojením a provedením nezávisle na textu, chtěly otevřít maximální prostor pro tvořivost a přetvářející invenci tvůrců inscenace. Často tyto pokusy nedopadly dobře — leč některé z nich skončily v chaosu, myšlenkovém a tvarovém zmatku. Nicméně mluvíme-li o tendencích současné inscenační praxe amatérského divadla, musíme si být vědomi, že tady někde se interpretační i neinterpretací divadla spojují jako výraz skutečné amatérské divadelní činnosti, to jest činnosti, která se realizuje především na jevišti. Hledají v tomto smyslu tedy jak svou druhovou estetickou specifičnost, tak i projev amatérismu, jenž se projevuje jako totální, celistvé uplatňování osobnosti se všemi životními zkušenostmi, které jsou načerpány samozřejmě především ve sféře nedivadelní, neestetické.

Ostatně, abychom se vrátili na sám začátek tohoto referátu, kdybychom prozkoumali nejvlastnější vývoj divadla interpretace v poslední době a jeho hlavní přínos inscenační praxi současného amatérského divadla, pak bychom asi zjistili, že je v tom, že dramatický text poměruje autentičnosti životní zkušenosti. Opět bychom se takto samozřejmě dostali především k herectví amatérského divadla, tentokrát na bázi té obsahové vrstvy, která zkoumá účast člověka na dění světa. A v zásadě vzato: tato vrstva je vzhledem k ústřednímu postavení, jež herectví v divadle zaujímá pro zobrazení a sdělení — zejména právě sdělení — nejpodstatnější. Jinak řečeno: jestliže autentičnost osobních zážitků a zkušeností současného člověka v celé rozloze, jež byla získána v mimodivadelní sféře, se postupně stává normou i kritériem hereckého komponentu amatérského divadla, pak nepochybně tato složka inscenační praxe — ať už se projevuje v jakémkoliv typu divadla jakýmkoliv způsobem — funguje jako jeden z nejdůležitějších momentů vztahu amatérského divadla ke skutečnosti.

Nikoliv jenom pro onen notorický známý fakt, že herectví konstituuje divadlo jako specifický umělecký druh, specifickou estetickou aktivitu, a že skrze ně je také budován základní komunikační řetěz — počínaje zdrojem informace přes jeho vysílač a komunikační kanál až k adresátovi, divákovi. Jde také o komponent, který vytváří kvantitativně nejširší a největší základnu amatérského divadla. A tím se samozřejmě dostáváme k funkci, již z našeho pohledu na tendence současné inscenační praxe amatérského divadla nemůžeme prostě škrtnout. K funkci, jež směřuje dovnitř souborů, k jejich jednotlivým členům a jež se podílí na jejich osobnostním růstu a rozvoji, na jejich

vlastním aktivním vztahu ke skutečnosti. Jestliže současná inscenační praxe v nejrůznějších formách a podobách, byť s mnoha problémy a omyly, neúnavně a neodchýlně směřuje k tomu, že svou komunikaci staví na osobnostním čínorodém aktivním prožitku světa, jestliže s tímto zkušenostním komplexem počítá jako s východiskem a konečným cílem celé činnosti, potom je nesporné, že autentičnost v herectví plní i tuto funkci. A to i tam, kde vůbec nejde o špičkové soubory a špičková představení.

Neboť zajisté nesmíme zapomínat, že základna amatérského divadla je širší než ta, kterou vidíme na vrcholných přehlídkách a akcích nebo dokonce ta, která svou inscenační praxí vstupuje výrazně a sebevědomě do kontextu celého českého divadla a je rovnocenným partnerem divadla profesionálního. Existovaly, existují a budou existovat vždycky soubory, jejichž inscenační praxe se bude potýkat s řadou problémů, nebude dosahovat oné špičkové úrovně. Jinak tomu ostatně ani nemůže být. Co je však

podstatné a důležité, ať už tyto soubory pracují jakýmkoliv způsobem, že i tady se šíří vědomí nutnosti aktivního přístupu k tvorbě inscenace, že i tady inscenační praxe se nějak snaží reagovat velice často a zhusta — především zase v hereckém komponentu — na tuto vůli po výrazu osobní aktivity, po jistém zaujetí osobnostního postoje ke skutečnosti. A tím i tato představení a tyto soubory upevňují podstatu amatérského divadla.

JAN CÍSAŘ

Divadlo jako kolektivní výpověď

Již řadu let se setkáváme na divadelních přehlídkách a festivalech, ale i u jednotlivých představení mimo ně, se zajímavým jevem: zatímco část obecnosti odchází z určitých inscenací nadšená či alespoň uspokojena, druhá část je nespokojena a naopak. Po nějaký čas se mohlo zdát, že jde o rozdílnost v divadelním stylu, poetice, v diváckém vkusu, že jde o hranici mezi tím, co je nazýváno tradičním a netradičním divadlem, a že tedy jde mimo jiné i o rozdíl generační. Jistě i to vše spolupůsobí — zdá se však až druhotně.

V průběhu let řada souborů z tzv. tradičního tábora sáhla po textech svou strukturou „netradičních“, což je vedlo i k užití některých tzv. „netradičních“ prostředků a postupů (vzpomeňme jen červenokostelecké Bitvy u Kresčaku z posledního Hronova), tzv. „netradiční“ soubory zase při svém hledání textového východiska či hereckého stylu mnohdy sahají do zdrojů tzv. „tradičního“ divadla a jeho postupů — a přece onen rozdíl v diváckém hodnocení zůstává.

Co je podstatou tohoto jevu? Kdybychom analyzovali mezní inscenace, na kterých se divácké přijetí takto štěpí, zjistili bychom, že jedna část diváků přichází do divadla především za artefaktem zdůrazňujícím estetickou stránku, za hereckým výkonem, v případě profesionálního divadla pak i za setkáním s hercem známým z televize a filmu, zatímco druhá — a pro budoucnost divadla je podstatné, že mladší — část diváků očekává a vyžaduje od divadla obecně a od amatérského zcela bezpodmínečně co nejpříjemnější, nejnítěrnější individuální a kolektivní názor tvůrců na aktuální témata, setkání s živou autentickou osobností v syntéze jejího názoru lidského i uměleckého. Právě v druhém případě — v případě akcentujícím chápání divadelní inscenace jako především vyjádření kolektivního názoru — vztahu ke světu — se jedná o divadlo jako kolektivní výpověď.

Divadlo chápané jako kolektivní výpověď nenáleží výlučně do sféry divadla amatérského. Jestliže o něm mluvíme právě v souvislosti s diva-

dlem amatérským, vedou nás k tomu dva důvody:

1. to, že amatérská divadelní tvorba k němu má, (jak o tom bude ještě dále řeč) samou svou podstatou velmi blízko;
2. to, že divadlo chápané jako kolektivní výpověď se co do častosti výskytu i co do důslednosti tohoto pojetí prosazuje především na poli amatérského divadla. Profesionální divadla tíhnou spíše k všeobecnosti, postrádají výraznější osobitost, trpí co do repertoárové náplně i forem divadelnosti značnou jednotvárností, absencí vlastní tváře, která by dokázala odlišit jedno od druhého. (To není žádné tajemství, ani žádný objev. Sjezdové materiály i materiály vypracované Svazem českých dramatických umělců na tuto situaci již několikrát poukázaly, kroky k její změně jsou však zatím jen obtížně vysledovatelné.) Výjimky potvrzují pravidlo. Společenskou potřebu diferencovaného divadelního umění, které by odpovídalo bohatému rozvrstvení naší vyspělé sociálnětiskové společnosti co do věku, profesního zaměření, vzdělání, vkusu apod., zajišťuje za této situace mnohdy právě amatérské divadlo.

Dnes je již všeobecně respektován fakt, že amatérské divadlo má dva cíle: vnitřní cíl rozvoje tvořivosti samotných účastníků — amatérů, a vnější cíl — tvorbu a provozování inscenace. Smysl amatérského divadla je v oscilaci rozvoje vlastní tvořivosti účastníků a sdělení — oslovení diváka. Jedno je podmínkou druhého. A právě tento rozvoj samostatného a tvořivého myšlení (požadovaný i závěry XVII. a XXVII. sjezdu) se setkává s rostoucím smyslem pro společenskou zodpovědnost po stránce citové, rozumové, mravní, politické i estetické v proudu chápajícím divadlo jako kolektivní výpověď. Divadlo se stává školou a zároveň tribunou angažovaného společenského myšlení o životě.

Kolektivní výpověď je vyjádřením jedinečného vztahu konkrétního a neopakovatelného kolektivu (a kaž-

dého jeho jednotlivce) ke světu, a to ne k jakémukoli libovolnému tématu v něm se vyskytujícímu, ale k tématu, které se danému kolektivu jeví jako mimořádně naléhavé, nanejvýš aktuální, maximálně živé. Je zvlášť potěšující, že toto silící vědomí důležitosti aktuálního tématu je vlastní především mladším tvůrcům.

Víme, jakým problémem je pasivita až apatičnost určité části mládeže a k čemu vede. „Na celkové kriminalitě se mládež podílí dvacetiprocenty, nejčastěji jde o školáky a žáky učilišť. Mnozí se trestná činnost ve skupinách. Zvyšuje se počet přestupků páchaných mládeží do osmnácti let pod vlivem alkoholu. Průměrně dvacet mladých lidí ročně umírá v ČR na následky požívání drog. A tak dále.“ — čteme v pátém čísle Tvorby z letošního roku. A o kus dál: „Každý týden chodí do divadel, na výstavy či koncerty vážné hudby jen dvě procenta mladých lidí, zatímco do restaurací, vináren a kaváren čtyřicet procent.“ (Jiří Fleyberk — Volný čas, Tvorba 5/1987, str. 3).

Neuvádím zde tato fakta proto, abych znovuoživil známou průpověď, že je lepší, aby mladí dělali divadlo (ať už je jakékoli), než aby chodili do hospody, ale naopak proto, abych zdůraznil nový pozitivní prvek spočívající v tom, že nezanedbatelná část mladých lidí prožívá svůj volný čas nejen aktivně, ale dokonce angažovaně a průkazně tak projevuje svůj smysl pro společenskou zodpovědnost. Domnívám se, že tento fakt ještě není plně docenován při společenském hodnocení, v němž amatérská divadelní činnost silně pokulhává za jinými, mnohdy časově daleko méně náročnými či formálními aktivitami.

Zaujetí jasného názoru je nejen nutným základem vytvoření a předání materiálu inscenace jako tématu, ale i pro uplatnění tohoto tématu jako základu smysluplné, tj. dobové i místně aktuální výpovědi o světě, v němž inscenátoři žijí. Zmiňovaný kolektivní vztah jedinečného konkrétního kolektivu ke generálnímu tématu, dílčím tématům i jednotlivým motivům, situacím, postavám atd. a rovněž tak nutný

vztah individuální se projevuje právě v tomto realizovaném názoru — v nezaměnitelném vidění zobrazovaných skutečností. Neprojevuje se tedy jen aktivitou každého účastníka při tvorbě inscenace, ale je i vždy znovu zpřítomňován a sdělován divákovi v každém představení jako jeho nezbytná, ba základní součást, to, co završuje jeho smysl, činí z obecného odrazu skutečnosti kolektivní výpověď, jejímž cílem je vyprovokovat diváka, přimět jej k aktivnímu citění, myšlení i jednání.

Nejsme samozřejmě tak naivní, abychom se domnívali, že oči rozzářené ať už upřímným či jen předstíraným vztahem k inscenaci a jejímu tématu mohou nahradit či zastřít nevybudovaný tvar nebo nedomyšlený obsah. V žádném případě tedy nejde o programové, záměrné podcenění estetické, formální stránky, ale i odlišnou hierarchii priorit s tím, že dialektická jednota obsahu a formy, nalezení optimálního, maximálně působivého estetického tvaru je i zde ideálem.

Přesto díky akcentu na obsahovou stránku výpovědi dochází leckdy k podcenění stránky formální, tvarové. V cestě za zdánlivě nejdůležitějším, až překotně přímochařým sdělením určité myšlenky hrozí nebezpečí, že v inscenaci — skladu etické, noetické a estetické funkce — bude oslabena či dokonce bude absentovat funkce estetická a hypertrofovat budou funkce noetická a etická. Takto nevyvážené, jednostranné inscenace se mění v pokusy o jakési „přednášky“, inženýrsky suché přímochaře označení skutečnosti zbavené estetické působivosti. Stává se to v případě souborů výrazně mladých tvůrců, kteří dychtí po rychlém vyjádření, nebo tvůrců jednostranně intelektuálních, necítících dostatečně v obrazné rovině.

A právě na takovýchto inscenacích se jako na prubířském kameni projevuje jev zmíněný v úvodu: pro diváka hledajícího především estetický artefakt je takováto inscenace nepřijatelná, dokonce i nepochopitelná, pro diváka přicházejícího především za výpovědi může mít i taková inscenace jistou přitažlivost, zatímco naprosto nepřijatelná a nepochopitelná je pro něj inscenace estetizující, či — řečeno již vžitým termínem — „uměleckoidní“. Znovu opakuji: i u divadla kolektivní výpovědi je samozřejmě ideálem emotivně a myšlenkově působivé sdělení, nesené uměleckým obrazem.

Je jen přirozené, že cíl divadla kolektivní výpovědi vyžaduje a vyvolává i určité charakteristické metody práce, postupy i vnitřní vztahy v souboru, jež se zrcadlí ve výsledku. Kolektivní výpověď předpokládá jako základní součást práce na inscenaci i proces individuálního sebepoznávání — poznávání a přiznávání vlastního individuálního vztahu ke světu a jevům v něm, hledání nejpalčivějších či naopak nejradostnějších, tedy nejživějších témat, i objevování a rozšiřování vlastních individuálních možností.

Sám proces individuálního sebepoznávání, sebeanalýzy, sebeodhalování obsahuje i sebepoznávání kolektivní; je jeho začátkem, neboť členové kolektivu se nejen navzájem lépe poznávají (čímž roste i hloubka jejich vztahů), ale i ovlivňují, většinou i názorově sblíží či alespoň docházejí k pochopení odlišných stanovisek druhých. Taková inscenační práce je pak i významným nástrojem výchovy a sebevýchovy.

Prvořadý význam má v tomto procesu divadla aktivní a nepředstíraná kolektivní účast všech inscenátorů (od režiséra a scénografa až po herce) na výběru titulu a zejména pak na vypracování dramaturgicko-režijní koncepce. Nejde totiž o to, aby inscenátoři (členové souboru) „pochopili“ režiséřův záměr či v tzv. lepších případech s ním „souhlasili“, ale o to, aby předlohu a v ní pak téma a myšlenku stejně jako co nejučinnější prostředky k jejich sdělení sami, každý v maximální míře svých možností, hledali, nacházeli a zpřesňovali, osvojovali, přivlastňovali si je i tím, že je dále rozvíjejí.

Konkrétně jde především o kolektivní řešení následujících otázek a problémů:

- nalezení a vypracování tématu a myšlenky a jejich uplatnění v celku inscenace a jejich jednotlivých fázích;
- přesné určení žánru zamýšlené inscenace;
- volba typu divadla (divadlo herecké, loutkové, divadlo masek);
- předběžné určení zamýšleného druhu divadla — podílu, funkce a vztahu jednotlivých složek;
- vyřešení otázky divadelního prostoru (jaký bude prostorový vztah mezi inscenací a divákem, tvar scény a její členění jevištními objekty). Kolektiv hledá osobité řešení těchto otázek odpovídající jedinečnosti předlohy a tématu.

Následuje proces kolektivního hledání konkrétního obsahu a v druhé fázi i způsobu jeho vyjádření pro jednotlivé situace, obrazy apod. formou etud a dalšího domýšlení, neustále u vědomí celku a místa příslušné situace atd. v tomto celku, jehož hlavní osou je téma. Individuální herecké hledání — opět ve spolupráci s celým kolektivem vedeným režisérem — směřuje k osobnostnímu herectví jako syntéze individuálně viděného obsahu a individuálního projevu ve službě kolektivnímu záměru.

Kolektivnímu hledání se přizpůsobuje i úloha režiséra. Ten se při tomto typu práce stává:

- organizátorem práce
- iniciátorem metody práce — tím, kdo určuje či navrhuje, kudy a jakým způsobem se půjde dál, klade otázky a formuluje problémy
- nejiniciativnějším z hledajících, vymýšlejících, tvořících
- tím, kdo věci shrnuje a vede je k zobecnění

— tím, kdo sjednocuje a dotváří shromážděný materiál v konečnou koncepci, jejíž naplňování pak řídí a garantuje

— pedagogem, který má na zřeteli i perspektivní cíle vývoje souboru.

Výše naznačený způsob práce není ovšem myslitelný v souboru nahodile sešlém, direktivně vedeném, myšlenkově nesrostlém, laxním, zvyklém a ochotném hrát prakticky cokoli, co vedoucí či „umělecká rada“ přinese, v souboru, kdy jediným cílem je tzv. „hrát dobře“, kde metou je individuální výkon a ne kolektivní sdělení tématu, „úspěšnost“ a ne vyslovení názoru, v kolektivu kolektivně nežijícím, nepracujícím, nemyslicím. Kolektivní výpověď předpokládá společný, soužití a práci na inscenaci nalezený životní názor — proto se také častěji vyskytuje u souborů generačně vyhraněných.

Divadlo chápané jako kolektivní výpověď tedy není žádný druh divadla vyznačující se specifickými, jen jemu vlastními prostředky. To, že inscenace, které můžeme za kolektivní výpověď označit, mají některé společné znaky (tendence k epičnosti, práce s jevištní metaforou, zvýšená teatralita, vyšší dynamičnost, snaha o novou syntézu jednotlivých složek, hledání odpovídajícího nového herectví apod.) je spíše druhotný jev, daný tím, že většinou jde o inscenaci tvůrců střední a mladé generace, vyznačující se obdobným citěním estetickým.

Není specifikováno určitými literárními východisky (dramatický text, nedramatický literární text, vlastní předloha), ani konkrétním tematickým zaměřením. Divadelní kolektivní výpověď se může vztahovat stejně k tématům intimním jako celospolečenským, vždy však s výrazovým společenským chápáním každého problému.

XXVII. a shodně s ním i XVII. sjezd upozornily důrazně na nebezpečí „formalismu, planého osvětářství a nahrazování argumentů frázemi“ v ideologické práci, na nebezpečí, které tkví v pasivitě, apatii a apolitičnosti a orientovaly naši společnost na rozvoj samostatného tvořivého myšlení, rozvoj zájmu o společenské dění a další rozvíjení socialistické demokracie.

Amatérské divadlo je jedním z projevů a měřítek této socialistické demokracie, součástí společenského dialogu, vymožeností, kterou nám co do aktivity i kvantity ve světě mohou jen závidět a závidějí. XVII. sjezd stanovil za cíl „co nejaktivněji přispívat k formování vlastností nového člověka, uvědomělého občana socialistické vlasti, všestranně se rozvíjející osobnosti“. Která jiná oblast naplňování volného času má v samém základu tolik styčných bodů s těmito požadavky jako zájmová umělecká činnost a jmenovitě pak amatérské divadlo, spojující v sobě intenzivní rozvoj tvořivosti a společenskou angažovanost. Amatér dělá divadelní inscenaci ve svém volném čase. Dělá ji ne proto, že očekává odměnu či pocty. Dělá ji proto, že je přesvědčen o smyslnosti a pro-

spěšnosti své práce, dialogu s divákem, se společeností. Dělá ji proto, že věří v sílu společenské angažovanosti a její význam pro vývoj.

Vývoj — základní životní potřeba každého organismu — je možný právě jen na základě dialogu, ověřování nových možností, na základě schopnosti klást si nově otázky. Jeho předpokladem je neustálé prohlubování poznání, zhodnocování a přehodnocování neustále se proměňující skutečnosti. Jeho součástí je tedy neustálá sebe-reflexe — reflexe sebe jako součásti

doby. To je právě to, co divadlo kolektivní výpovědí sleduje.

Divadlo se může stát účinným jen tehdy, bude-li schopno otevřeně si klást otázky a otevřeně si na ně odpovídat. To se promítá do všech etap a sfér činnosti. Taková musí být již volba titulu, takové musejí být postupy při práci na inscenaci, takový musí být vztah k divákovi. V opačném případě hrozí ztráta zájmu ze strany tvůrců — amatérů i ze strany diváků. Ani jednu z těchto stran nelze získat jinak, než otvíráním skutečně angažo-

vaných otázek. Jakákoliv apolitičnost — (v nejširším slova smyslu) či jen vnějšková političnost je na škodu.

Zaměření na intenzifikaci vytčené XVII. sjezdem předpokládá všestrannou aktivitu a tvořivost. Není v současné chvíli větší nebezpečí než pasivita, nezáměr, formalismus a netvořivost. Divadlo chápané jako kolektivní výpověď je — jak dovnitř, tak vně — jedním z nejučinnějších prostředků tohoto procesu.

LUDEK RICHTER

Má amatérské divadlo budoucnost?

Uvažujeme-li dnes o amatérském divadle, jsou naše úvahy jistě jiné, než před dvaceti pěti lety, či v letech padesátých. Proměny společenského vědomí, vztahu ke kultuře a kulturnosti, vztahu k divadlu, ale i proměny divadla, jeho jazyka i proměny ve strukturu samotného amatérského divadla nás v mnohém poučily. Jestli jsme se po dlouhou dobu zabývali tradicionalismem, který v amatérském divadle stále hraje velkou roli, a snažili se mapovat tradiční a netradiční soubory, diferencovat jejich kvalitu, úroveň divadelního myšlení a bránili dokonce jejich prostou existenci, která už už skomírala pod tlakem hromadných sdělovacích prostředků, zabýváme se dnes problémy zcela jinými. Snažíme se pohlížet na funkci amatérského divadla v celém kontextu divadelní kultury národa a sledujeme mnoho pozitivních hodnot, jež jsou a musí být součástí našeho života a kultury socialistického státu.

Ve Východočeském kraji např. uskutetnilo v loňském roce 193 činoherních souborů celkem 1112 představení nejrůznějšího typu, žánru a pochopitelně i kvality. Naše soubory se zúčastnily řady přehlídek a soutěží v ČSSR, reprezentovaly kraj v zahraničí. Některé soubory byly spoluorganizátory národních a celostátních přehlídek, např. úpický, svitavský, hronovský a vysocký. Na jejich organizaci se podílelo KKS i OKS, ale uskutečnilo se i obrovské množství dalších akcí, rozvíjení hereckých tříd v okresech, setkávání souborů, aktivity, okresní přehlídky i krajské — s výrazným metodickým vlivem. Do své praxe jsme přijali v rámci kraje i takové akce, jako např. Východočeskou lidovou konzervatoř pro režiséry, herce, scénografy i loutkáře. Klub režisérů je střediskem výměny názorů, ale i místem vzdělávání špičkových členů východočeských souborů, pořádáme Dílny pro tzv. malé divadelní formy a autorské divadlo, diferencované krajské přehlídky pro různě vyspělé soubory i mezioborovou přehlídku Inspirace v Letohradě, o níž se ještě blíže zmíním.

Tvořivý tým krajského poradního sboru, který vzešel z kontinuity hle-

dání optimálního metodického vlivu, zastupuje dnes všechny žánrové oblasti i všechna teritoria kraje. Jeho členové se podílejí nejen na koncepční práci, ale i na činnosti krajské poroty a porot okresních. Loutkáři dokonce bezpodmínečně delegují účast členů KPS na přehlídky v okresech. Spolupracujeme s několika profesionály jak v metodické, tak poznávací a kritické činnosti. Některé soubory mají přímé vazby na profesionální spolupracovníky. Máme i soubory s vlastními talentovanými divadelníky, kteří vytvářejí svébytné inscenační hodnoty.

Zdálo by se tedy, že rozsah péče o amatérské divadlo i jeho výsledky jsou uspokojivé a že kromě případných organizačních nedostatků nebo nedorozumění či odlišných postojů jednotlivců je všechno v pořádku. Kdybychom to chtěli vzhledem k předešlým konstatováním tvrdit, asi bychom na sklonku minulého roku neproseděli hodiny a hodiny nad přípravou materiálů pro krajskou konferenci ZUČ a další hodiny nad obsahem plánu rozvoje divadelních oborů na 8. pětiletku. Co nás k tomu vedlo?

Pro názornost — před lety jsme se v kraji rozhodli zkusit model kategorizace souborů tak, jak se uvažovalo se zavedením tohoto systému pro celou republiku (bylo to i v plánech rozvoje ZUČ ÚKVČ). Sami jsme zkusili diferencovat metodický systém formou statutárního uspořádání souborů i formou diferencovaných přehlídek pro soubory nejvyšší kategorie a kategorie střední. Na tzv. „céčka“ se už bohužel nedostalo. A ani nejlepší soubory to v tomto systému neměly lehké. Tlačili jsme je nejen ke kvalitě, ale také k soustavné, až vyčerpávající práci, že jim často nezbyl čas na tvůrčí rozlet. Navíc jsme jim nemohli v dosavadních strukturách práce zabezpečit takovou metodickou garanci či jinou podporu, včetně důslednějšího společenského ocenění, aby mohli být rozvíjeni jejich trvalý vývoj. Nejlépe z kategorizace vyšly soubory „středního proudu“. Forma jejich krajských soutěží poskytla velký motivační význam, zlepšila se úroveň inscenací, zvýšil se zájem o vzdělávání. Navíc jsme získali dokonalý přehled

o kraji a možnost působení na větší počet souborů ze strany KKS, vyjasnila se kritéria hodnocení, mohl být uplatňován větší vliv na dramaturgii. Přesto jsme od této praxe upustili. Především proto, že podobný systém nebyl přes sliby uplatněn centrálně a naše praxe se nám postupně i přes svá výrazná pozitiva stala v neproměněném ústředním systému soutěží a přehlídek administrativní přítěží. Hledáme proto řešení nové, které by ale zachovalo nejdůležitější přínosy. Např. na tomto základě vybudováváme diferencovaný systém metodické spolupráce v posloupnosti zřizovatel — okres — kraj, v němž posilujeme úlohu OKS i vztahy se zřizovateli v rámci NF a dalších partnerů. Určité nové formy se již daří.

Např. mezioborová přehlídka Inspirace v Letohradě, která se letos uskutečnila již počtvrté, vyrostla právě z dlouhodobých zkušeností a hodnocení současného stavu amatérského divadla. V této přehlídce se odráží náš vztah ke způsobům metodického působení na soubory. Využíváme konfrontace přístupů a tvořivých postupů souborů, bez ohledu na jejich zařazení. Konfrontujeme vzájemné ovlivňování prostředků divadla činoherního, loutkového, divadla MDF, autorského divadla poezie, dětského i pro děti. Konkrétní poznání této práce se dostává do přesně zacíleného inspiračního vlivu na soubory a jednotlivce. V Letohradě se ve dvou dnech představí až dvanáct rozdílných, třeba i nehotových inscenací, které mají hodnotu podnětu, impulsu pro divadelní vnímání. Profesionální lektoři nehodnotí, ale specifikují souvislosti. Tento systém bourá zaběhané mechanismy oborových přehlídek a není reprezentativním vzorkem inscenačních „trháků“, spíš vzorkovnicí cest, pokusů a omylů. Názory loutkářů se střetávají s myšlením činoherců, činoherci též z poetiky loutkového divadla. Inspirace se snaží postihnout kvalitativní proměny a průniky současného divadla tak, jak dopadají nikoliv před, ale za dveře našich souborů a pomáhá v jejich otvírání. O potřebnosti takového setkávání bez zbytečných ornamentů svědčí i zájem účast-

níků. Na dva dny přijíždí do Letohradu až dvě stě padesát divadelníků — připomínáme, že pouze z Východočeského kraje! A často slyšíme, že takovou frekvenci a takové pracovní cíle i poslání by měly mít i renomované přehlídky, včetně Jiráskova Hronova.

Ostatní soutěžní přehlídky v rámci kraje jsou určeny širokému spektru souborů — okresní poradní sbory a OKS však mají vážnou odpovědnost za navrhované inscenace, které ob stojí v krajském výběru. OKS tak musí spolupracovat velice úzce se soubory a zřizovateli, pečovat o kvalitativní růst souborů.

Víme ovšem, že vedle nadšených a zapálených divadelníků se neobejdeme bez dalších spolupracovníků, profesionálně zdatných odborníků na OKS, KKS i mimo tyto instituce. Prostřednictvím krajských orgánů se snažíme uplatnit návrhy na řešení kádrové práce v kraji, okresech, především v rozšíření účasti profesionálních pracovníků a umělců Východočeského kraje ve spolupráci s KP SČDU. Na mysl máme nejen změny jejich dosavadních možností takovou práci provádět, ale i potřebné stimuly pro její výkon a to především u těch, kteří jsou vybaveni schopností pracovat ve specifických podmínkách amatérského divadla.

Vedle toho máme na mysli, že je třeba mít už dnes nebo v dohledné době takové pracovníky, kteří se amatérskému divadlu (resp. i dalším oborům ZUČ) budou věnovat na základě své kvalifikace zcela profesionálně jak v zařízeních státní správy, tak u zřizovatelů. Zkušenosti tohoto druhu jsou známé z řady socialistických států, především ze Sovětského svazu. Na popud Krajského poradního sboru a KKS proto již odbor kultury VČKNV předložil nadřízeným orgánům konkrétní návrh na výchovu takových pracovníků, např. zřízením katedry AMU, která by vychovávala odborníky pro klubová zařízení. Další možnosti se nabízejí zařazením podobných oborů i na středních uměleckých školách a příbuzných oborech univerzit. K rozvoji amatérského divadla a celé ZUČ v takovém kulturně politickém smyslu, který od něj očekáváme, to bude v nejbližší budoucnosti zcela nezbytné. Jinak budeme stále balancovat na hraně osvětářského tradicionalismu, z níž se dá spadnout stejně lehce do diletantského průměru, který v rámci místní kultury bude zajímat jen úzký okruh „ochotnických přátel“, nebo do nadutého exhibicionismu, jehož zájmový okruh bude ještě užší.

Mluvíme často o rozšiřování členské základny. Nové mladé lidi skutečně nacházíme a vznikají i nové mladé soubory. Ovšem jejich postavení, zvláště v místech mimo centrum, je spíše výjimečné než typické. Problémy s estetickou výchovou na školách jsou dostatečně známé. Děti opouštějí mateřskou školu, která u nás užívá metodiku na bázi dramatické hry a zároveň s mateřskou školou opouštějí i hravost a hru a stávají se objektem

racionálního vzdělávacího procesu na základních školách. Úroveň výchovy uměním a k umění, včetně systému Mládež a kultura nebo akce typu pionýrská „Sedmikráska“, jež jsou vypracovány s nejlepšími úmysly, pohlcuje často formalismus, neprofesionalita, nezájem a nezábava. Co říci k tomu, že jeden z vedoucích odboru školství ONV nepovolí např. jednodenní recitační soutěž, plánovanou z důvodů soustředění dětí a pedagogů, lektorů a dalších seminaristů částečně do doby školního vyučování a navrhne uspořádat ji o jarních prázdninách, protože tato akce by jinak narušila vzdělávací proces! Pochopitelně uznáváme, že jsou i jiné školní aktivity, které vstupují proti osnovám a učebním plánům do výuky, ale snad by se měla stanovit i priorita. Domníváme se, že třeba právě recitace ve své estetické, ale především **komunikativní** funkci by společně se školním divadlem tuto prioritu měla mít. Kolik dětí se špatně vyjadřuje nejen z hlediska jazykového, ale také z hlediska psychologických zábran. Pokud na školách nebudou existovat jako v minulosti (u nás v minulosti) školní, studentská a učňovská divadla, soubory, kroužky, pokud si děti neosvojí a neozkoušejí pocit divadla, který jak víme má vliv na způsob jednání, chování, sociální, společenské a citové vztahy, potom jakýkoliv systém, i Mládež a kultura, je nepřivede k aktivní zájmové umělecké činnosti v dospělejším věku, tedy ani do amatérského divadla. Přes řadu kladů a dobrých výsledků systému Mládež a kultura v nich nesmíme přehlédnout některé varující signály. Totiž že bez hlubokého metodického využití se stává opět jen pasivní konzumací uměleckého díla, kterou si část žáků a dokonce i učitelů „odtrpí“.

Ovšem neschopnost vnímat tento druh umění, o němž s Michail Gorbáčov hovoří jako o „nejúčinnějším umění“, je třeba odstranit rozvojem školního aktivního divadla. Považujeme to za přirozenou mimoškolní činnost s významem daleko širším než je praktická potřeba zálohy ZUČ. I když právě tady, na počátku rozvoje osobnosti, může i pro amatérské divadlo vzkřít nadějný talent nebo alespoň zájem. Ale i dlouholetý a třebas životní vztah. Je třeba pro to zainteresovat celý školský systém a výchovu pedagogů na pedagogických fakultách, je třeba zlepšit spolupráci mezi orgány kultury a školství (často „zájmové“ odtržené), spolupracovat s LŠU a Domy pionýrů a mládeže. Abychom nestáli v údivu před tím, že část mládeže o divadle, resp. o existenci amatérského divadla, nic neví. A co je ještě horší, že si své citové a společenské vědomí realizuje alkoholem a drogami. V tom musí říci své rozhodné slovo orgány ústřední. „Venkov“ jak se zdá, je o tom již dávno přesvědčen.

Domnívám se dále, že je načase ujasnit a dopracovat formy řízení ZUČ státní správou v návaznosti na společenské organizace, resorty i armádu. Přes resortní zájmy jsou přece

soubory a kroužky ZUČ součástí místní kultury a existují v teritoriálních okresech a krajských kulturních střediscích. Žadoucí je přece jednotný systém metodické péče a jednotná kritéria pro posuzování a rozvoj této činnosti. Tříštění metodiky, tříštění soutěží, nejednotnost řízení i různá míra odbornosti často vedou k tomu, že nevíme, čím jsme a co vlastně chceme. Hlavní roli v metodickém vlivu by tedy měla sehrát státní kulturní střediska, v nichž by se všechny vazby stýkaly. Musela by být ovšem vybavena dostatečnými prostředky pro skutečně odbornou, vědecky podloženou metodickou i organizační činnost. A mnoho by v těchto vztazích dokázaly i fundované okresní a krajské rady ZUČ.

Musíme se zabývat i množstvím vyhlášek a výnosů, které upravují činnost a zásady zřizování kolektivů ZUČ. V současné době probíhá revize cca 1200 předpisů a vyhlášek platných v oblasti kultury. Kolik se jich dotýká jen naší činnosti? Ze zkušenosti víme, že si některé protiřečí a některé jsou tak mlhavé, že si je můžeme vykládat po svém. VČKNV v tomto řízení podal na 380 připomínek! V budoucnu bychom měli mít takové zásady, které jsou jasné a závazné. Pro všechno! Aby se nestávalo např. to, že i když v zásadách činnosti ZUČ v rámci ROH stojí, že vedoucí souboru ZUČ je považován za odborového funkcionáře, nikoho mimo půdu kulturního zařízení to již nezajímá. Na považovanou je i to, že přes dlouholetou politickou práci se i dnes někde považuje vystupování na angažovaných akcích či na vyšších přehlídkách a soutěžích za pouhý zájem jednotlivce bez ohledu na kulturně politickou potřebu vystupování celého kolektivu.

Podívejme se i na zpětnou vazbu politické a společenské angažovanosti členů divadelních souborů. Podle statistických údajů, které jsme za rok 1986 postihli v kraji téměř komplexně, je v určitých případech až na hranici únosnosti. V komponovaných programech pro nejruznější příležitosti, např. ve volebním období, ale také pro akce SPOZ a jiné, vystoupilo 506 členů divadelních souborů v 920 vystoupeních. Spolu s představeními, o nichž mluvíme v úvodu, tato činnost astronomicky přechází frekvenci profesionálních vystoupení ve Východočeském kraji. Nebo mohou uvést příklad jisté měřitelné aktivity z našeho divadelního souboru, který loni nastudoval a zatím ve dvaceti reprízách, zpoloviny pro systém Mládež a kultura, uvedl Daňkovu Věvodkyni valdštejnských vojsk. Patnáctičlenný kolektiv strávil na zkouškách a při vystoupeních tolik času, že to v ročním průměru vydá 316 hodin na jednotlivce. K tomu, aby členové splnili závazek brigádnických hodin pro město stačilo pouhých sedmáct hodin, jako nakonec mnohým jiným. Členové souboru ovšem tohoto času nelitují.

ALEXANDR GREGAR

Inscenace

Tenhle pojem, obsažený v nadpisu, všichni dobře známe. Všichni jej neustále skloňujeme a také o něm už ledacos víme. Například to, že jej nemůžeme zaměňovat s představením (nebo bychom to alespoň neměli dělat, i když v denní praxi se to stále děje), protože inscenace znamená jediné jedinečné umělecké dílo, jež patří výlučně divadlu. (I když televize si tento pojem vypůjčuje často, takže bychom v našem případě měli mluvit pro přesnost o inscenaci divadelní, abychom zdůraznili, že takové umělecké dílo se realizuje jako specifický druh umění nazývaný divadlo a prostorem jeho bytí je jeviště). Stejně tak víme, že inscenace není artefaktem, protože vzniká a existuje bez diváka a není tedy aktuálním podnětem esteticko-uměleckého prožitku, kterým je pak představení. Z tohoto důvodu zřejmě ze složek tvořících inscenaci bude nutné vyčlenit diváka a věnovat mu zcela zvláštní místo v systému divadla.

Tohle připomínám proto, abych zdůraznil, že současný vývoj chápe inscenační tvorbu už nikoliv jenom jako pouhou jevištní konkretizaci, která končí tím, že organizuje spolupráci a strukturální vazby jednotlivých složek, ale jako činnost, která si činí nárok na naprosto samostatné a svébytné vytvoření stejně samostatného a svébytného systému. To je nepochybně to, co bývá také označováno jako autorství inscenace. (Ostatně ne náhodou jsem se nedávno setkal s tím, že tato samostatnost a svébytnost inscenace vede až k tomu, že se dá uvažovat o tom, aby práva tvůrců inscenace – najmě režiséra – byla i právně chráněna stejným způsobem jako práva autora textu). Jinak řečeno: uvažují-li tu v těchto statích o systému v pohybu, potom se tento pohyb projevuje i tím, že klíčovým bodem analýzy jednotlivých divadelních děl se stává nikoliv jejich struktura, ale jejich uspořádání v systému.

Snad to někomu může připadat jako hrani se slovíčky; vždyť přece žádný systém neexistuje bez struktury jako vzájemného vztahu a působení jednotlivých částí. Jenže: systém představuje „určitý soubor prvků, které tvoří relativní jednotu a celistvost, která má sjednocující vlastnosti a zákonitosti“. Nejde tedy jenom o systémově-strukturální aspekty, na něž se naše poznávání a zkoumání soustřeďuje, ale i o aspekty další: komponentní, funkcionální a integrativní. Ve středu pozornosti se tak potom ocitají i další složky, které už přesahují jenom systém divadelního jazyka, ale jsou nepochybně neméně důležitými determinanty, které vedou k organizaci, uspořádání složek inscenace a produkují její jedinečný systémový základ, princip.

Tak z hlediska systémově funkcionálního posuzujeme aktivitu jednotlivých komponentů, která má cílovou povahu. Zabýváme se tedy tím, do jaké míry a jakým způsobem se ta nebo ona složka podílí na vzniku inscenace jako jediného jedinečného uměleckého díla. A odtud se nutně dostaneme k pojmům koordinace a subordinace. V systému, kde vychází momentem je dramatický text, jeho konkretizace na jevišti pomocí struktury složek jevištního subsystému, mají na konec všechny složky svůj cíl v tom, aby této konkretizaci – to jest dra-

matickému textu – sloužily. V tomto smyslu můžeme potom inscenaci chápat vskutku především jako dynamicky uspořádaný strukturovaný celek, kde tato dynamika struktury rozhoduje o divadelní podobě a rovině. Ale jakmile připustíme, že vycházím bodem je aktivita a tvorba režiséra, že on je autorem inscenace, potom už nejenom dramatický text vstupuje do subordinčních vztahů, ale především: režisér bude systém inscenace jako projekci svého záměru a jemu podřizuje všechny složky; uzpůsobuje je k „obrazu svému“. Nemusí se nám samozřejmě tento princip inscenace, takový systém, vůbec líbit. Můžeme jej odmítat jak ve jménu postavení a práv dramatického textu, tak ve jménu postavení a práv ostatních složek inscenace. Můžeme tu mluvit o režisérském apriorismu nebo dokonce režisérské vůli. A můžeme se domnívat, že tento systém budování a existence inscenace je dnes překonaný. Ale skutečností zůstává, že logika vývoje divadla v posledních sto letech – a cílem systémové analýzy je poznat i tuto vývojovou zákonitost – dovolila a přinesla režijnímu komponentu tuto funkci a také z integrativního aspektu její učinila nositelem zachování systému inscenace a faktorem zabezpečujícím její fungování. Takže: přiznáme-li, že režijní komponent má toto postavení v inscenaci, musíme také připustit, že jeho snaha chápat a uskutečňovat inscenaci jako záměrně organizovaný systém, jenž vychází z onoho „ideálního vnitřního modelu“ – jak říká Zdeněk Hořínek ve své studii *Nové cesty divadla* – je jenom uzavřením této vývojové cesty. Koneckonců; bylo by pošetilé zavírat oči před tím, že velká část našeho současného divadla – profesionálního i amatérského – v nějaké modifikaci uplatňuje tento způsob vzniku a existence inscenace. A že se teprve nacházíme ve stadiu jejího překonávání.

V duchu této tendence se stále více vynořuje pojem týmová spolupráce, kdy autorství inscenace už patří větší skupině lidí, tvůrců – zejména ve fázi její přípravy, kdy záměr je výsledkem koordinované činnosti určité skupiny. Ale zase: i v této týmové spolupráci, koordinaci, jde nakonec o subordinaci jiných komponentů, jež pro organizaci dané inscenace a jejího systému nemají stejný význam. Současná praxe upozorňuje na to, že touto složkou je především herectví, nemluví-li už o složkách, které jsou jistou částí své povahy vázány na techniku – např. scénické osvětlení. Je tedy jenom logické, že překonávání principu autorství režijního komponentu dospělo až k tomu, že všechny složky jsou – nebo alespoň chtějí být – naprosto rovnoprávné při zrodu inscenace, že platí – nebo má platit – princip totální koordinace. A že tedy inscenace je integrována principem kolektivity, jak se dnes s oblibou říká.

Jestli se kde dá hovořit o inscenaci jako o jediném jedinečném uměleckém díle, potom je to zřejmě na této půdě kolektivity. Neboť stejný a plnohodnotný podíl všech složek divadla zákonitě činí inscenaci vskutku „druhem“, „rodem“ jako systémem jevů, jehož jednotlivé části vstupují strukturně i funkcionálně jako prvky cel-

ku, který má své vlastní (divadelní) zákonitosti. Mohu to říci ještě jinak: Žádná ze složek inscenace nečeká až ji teprve strukturální vazby činí součástí divadla, ale obnažuje a vydává ze sebe ty kvality, které jsou takřkajíc přímo pro divadlo předurčeny. Markantně to zatím nacházíme v proměnách textu, který se vzdává dobrovolně svých možností působit zcela samostatně jako literární dílo a uplatňuje se jenom tou rovinou a polohou, která je bezprosředně svázána s určitou inscenací a funguje jenom v ní. Totéž však bychom shledali i u dalších složek, jež v tradičním pojetí vždycky počítáme k těm, které jsou zařazeny do jiných druhů umění. Celou touto problematikou se budu podrobněji zabývat ještě dále. V tomto okamžiku se zatím spokojme s tím, že odtud vzniká možnost nové systémové syntézy a tedy i nových strukturálních vazeb. Stejně tak se tato netradičnost projevuje i v jiných oblastech a sférách divadelního systému. Takže: kdybych měl hledat odpověď na otázku, co v sobě skrývá pojem netradiční divadlo, potom bych ji hledal na poli inscenace, jejíž autorství je kolektivní. Neboť její princip nejvíce mění vše, na co jsme až doposud byli v divadle zvyklí.

Začíná to už samotnou přípravnou fází, kde se prostě nelze spolehnout na to, že někdo či někteří vyberou text nebo stanoví inscenační záměr, jež předloží jiným. A pokračuje to v samotném zkušebním procesu, kde se opět nelze spolehnout na to, že každá složka bude dělat jenom to, co jí přísluší a někdo (hlavně režisér) bude zajišťovat jejich vzájemné vztahy a vytvářet celek. Ona tradiční dělba práce, na ní jsme v divadle tak zvyklí, tu odpadá. A říká-li tradiční dělba práce, rozumím tím především fakt, že se vytváření inscenace posunuje od jedné fáze k druhé, další, kdy v každé takové fázi jisté činnosti a jisté funkci je dáována přednost; náleží jí prioritní postavení. A jiné složky pro tu chvíli ustupují buď do pozadí nebo dokonce zcela absentují, jsou ve stavu nečinnosti a čekají až na ně přijde řada. Každý, kdo se kdy účastnil tvorby inscenace na nekolativním principu, ví zajisté, co tím míním. Například častou pasivitou herců při aranžovacích zkouškách, kdy pouze zapisují své rozmístění v prostoru podle pokynů režiséra, nebo náznak scény, řešení prostoru jeviště ve zkušebním prostoru, zatímco její definitivní realizace nastupuje až kdesi úplně na konec. Tak bych mohl pokračovat dál. A samozřejmě bych dospěl k tomu, že této dělbě práce se podřizuje i celý provozně řídicí subsystém divadla, že je na ni zařízen a že z ní vychází. Jestliže ovšem tato dělba práce mizí, potom i provozně řídicí subsystém musí fungovat jinak. Zase bych řekl, že i on musí potlačit ty své rysy, které výrazují jeho provozní charakter a naopak zmožnit, akcentovat ty, jež jej činí součástí divadla.

A tady bychom se už dostali k ryze praktickým otázkám, do nichž se nemíním pouštět, byť dnes především v divadle profesionálním hrají tak podstatnou roli. A zároveň ukazují, proč některé tendence významující netradiční divadlo nabývají takové síly v divadle amatérském, kde setravnost provozně řídicího subsystému založená na dělbě práce nemá zdaleka takovou sílu.

JAN ČISÁŘ

Jak splácet dluhy

Absence dlouhodobé systematické metodické a odborné péče, neexistence systematického vzdělávání vedoucích kolektivů, chybějící platforma reálné konfrontace dosažených výsledků práce, odvrácení pozornosti školských orgánů a zařízení ruku v ruce s orgány a organizacemi PO SSM, nedostatečné tempo vytváření podmínek pro činnost v kulturně výchovných zařízeních, oslabení přirozeného rezervuáru vedoucích kolektivů z řad pedagogů – to jsou některé z hlavních příčin nedobré situace v oblasti dětského divadla a dramatické výchovy ve Středočeském kraji.

Zjevné negativní důsledky této situace lze zaznamenat ve více jak padesátiprocentním úbytku dětských divadelních kolektivů v posledních cca 8 letech, ve vyostřené podobě v konfrontaci výsledků práce středočeských souborů na národních přehlídkách. Lze je však sledovat v úrovni větší vystoupení jak na krajských a okresních akcích festivalu ZUC, tak ve vlastní činnosti souborů v místech, jež je odrazem přežitých metod a forem práce s dětmi. Převládají utilitární hlediska nejružnějšího charakteru nad aspekty výchovy a zmnožování dovedností dětí v oboru jejich uměleckého zájmu. Namnoze nejde vůbec o proces výchovy, vzdělávání a získávání dovedností, ale o způsob, jak co nejrychleji dosáhnout mimovýchovného či mimouměleckého cíle. Jeden z nepřijatelnějších cílů, jako cíl sám o sobě, bývá uskutečnění veřejného představení. I tento cíl však bývá dosahován bez výrazného zřetele na cíle výchovné a umělecké.

Uvedené příčiny a důsledky nedobré situace v oblasti dětského divadla ukazují na stav oboru a úroveň jeho rozvoje, které nejsou adekvátní potřebám společenských přeměn, v nichž vystupuje do popředí úloha subjektivního činitele ve spojení s atributem tvorivosti jako klíčového fenoménu rozvoje společnosti. Tato disproporce se v kraji ve vyostřené podobě projevila již v první polovině osmdesátých let. Nastala situace, která si vynutila konkrétní činy, které by napomohly rozvinout širokou iniciativu, vedoucí k zásadním proměnám v oblasti dětského divadla a dramatické výchovy dětí zvláště. Nastala doba, kdy bylo nezbytné splácet dluhy.

Prvním krokem a splátkou byla realizace dvouletého Kursu dramatické výchovy dětí. Kurs byl uskutečňován ve spolupráci Středočeského krajského kulturního střediska a Kulturního domu hlavního města Prahy. Byl určen vedoucím dětských divadelních a loutkářských kolektivů a učitelům literární dramatických oborů lidových škol umění. Proběhl od října 1984 do července 1986 formou šestnácti dvouapůldenních soustředění v Kralupech nad Vltavou, jednoho týdenního soustředění na národní přehlídce v Kaplici v roce 1985 a jednoho týdenního soustředění v závěru kursu v Žacléři – Prkenném Dole. Kurs byl ukončen závěrečnými písemnými pracemi a pohovory a týdenním soustředěním, věnovaným režii a tvarování v dětském divadle.

Obsahem kursu byla základní příprava vedoucích dětských divadelních a loutkář-

ských kolektivů pro jejich práci v dětských souborech. Posluchači se seznámili s teorií dramatické výchovy, s dětskou literaturou; v praktické části výuky s hereckou, hlasovou, pohybovou, výtvarnou a hudební výchovou a jejich metodikou, s dramaturgií a prací v dětském divadelním souboru, s prací s předmětem a loutkou, se základy režie a tvarování v dětském divadelním souboru. Hlavní obsahovou náplní kursu bylo praktikum dramatické výchovy a jeho metodika.

Vedoucím lektorem kursu byl Jaroslav Provazník, lektory Hana Budínská, Štěpán Filčík, Ljuba Fuchsová, Zdeňka Josková, Zdeňka Kratochvilová, Libuše Kurková, Antonín Navrátil, Eva Oplištilová, Soňa Pavlovská, Věra Pernicová, Luděk Richter, Josef Šimsová a Šárka Štemberková-Kratochvilová. Organizačně kurs zabezpečovali Alexej Pernica z KDP a Milan Strotzer ze SKKS.

Z půlčtvrté desítky posluchačů kurs absolvovalo 23, tj. počet nad očekávání vysoký. Dostalo se jim základních poznatků ve výše uvedených disciplínách. Charakter kursu, zvláště však vlastní podstata činnosti, pro kterou kurs posluchače připravoval, v podstatě neumožnila na půdě této vzdělávací instituce ověřování poznatků v praktické činnosti a tím ani získání základních praktických zkušeností v práci s dětským kolektivem. Tyto musí nutně získat absolventi ve své konkrétní práci v kolektivech dětí v místech svého působení. V nich jsou však odkázáni pouze na své poznatky a schopnosti. Chybí zde užitečný korektiv, který lze v jiných případech (např. kursech režie, herectví atp.) zajistit již v rámci vzdělávacího a výchovného procesu při vedení samostatných praktických činností lektorským sborem. Vyvstala tak potřeba přesahu působení lektorů kursu nad rámec jeho vymezených osnov. Tato potřeba volá o to více po uspokojení, o co méně se v celém průběhu konání kursu nedařilo – jakkoliv o to bylo usilováno – dosáhnout úzké návaz-

nosti a vzájemného propojení výuky jednotlivých předmětů a zvláště pak rovnocenné a vyvážené pozornosti mezi tzv. dramatickou výchovou a tvorbou inscenačního tvaru.

A tak realizovaný kurs, jako první krok na cestě za proměnou dětského divadla, se stal zákonitě impulsem ke krokům dalším. Jedním z nich je zabezpečení metodického vedení absolventů kursu ze Středočeského kraje v jejich práci v dětských divadelních souborech. A to nejen při práci na vlastní přípravě a realizaci inscenací, ale i při činnostech, které vedou k získávání potřebných schopností a dovedností dětí jako nutného předpokladu k možnosti přistoupit k práci na inscenačním tvaru.

Dalším prostředkem, který by měl napomoci prohloubení poznatků i praktických zkušeností, budou nástavbové semináře, určené pro absolventy kursu, respektive další pokročilejší vedoucí dětských divadelních kolektivů. Jejich obsahem budou takové disciplíny, kterým nebylo možné v učebním plánu kursu věnovat větší prostor či v něm chyběl vůbec. Nedílnou součástí těchto seminářů bude předvedení inscenačních výsledků absolventů kursu. První z nich se uskuteční v květnu 1987 v „domácím“ prostředí kursu v ZK ROH k. p. Kaučuk v Kralupech nad Vltavou.

Realizací Kursu dramatické výchovy byla vytvořena základna poučených vedoucích dětských divadelních kolektivů. Tato základna zůstává však kapkou v moři poměrně rozsáhlé oblasti, jakou jsou dramatické činnosti dětí, zvláště pokud si uvědomíme jejich nevyužití možnosti. Rozšíření této základny je nezbytné. Vědomí aktuální potřeby připravit pro práci v dětských divadelních kolektivech větší počet poučených vedoucích bylo zrodem myšlenky uskutečnit v době co nejkratší, po ukončení prvního dvouletého kursu, další vzdělávání dlouhodobého a systematického charakteru. Bude jím kurs Lidové konzervatoře SKKS, který by měl být podle plánu zahájen v roce 1988.

Až potud bylo uvažováno o přípravě vedoucích na nejvyšší možné úrovni, jakou lze v současné době realizovat z prostředků a



Hudebně dramatický soubor Hostivít ZŠ Hostivice — Hra o Dorotě.

FOTO ARNOŠT ZAHÁLKA.

silami, jež skýtají krajská kulturní střediska. Nutno připojit, že se jedná o vzdělávání, které má z nejednoho aspektu výběrový charakter. Tím je nutně limitováno a jeho působení je, ať chceme či nechceme, omezené. Bylo tedy zapotřebí využít souběžně další formy vzdělávání, která by umožňovala působení na početně větší okruh vedoucích dětských divadelních souborů. Kritérium širší působnosti splňuje Krajská dílna dětského divadla, jejíž první dva ročníky se úspěšně uskutečnily v SKP ROH n. p. LIAZ v Mnichově Hradišti. Této dílně předcházelo 11 ročníků Krajské soutěžní přehlídky dětských divadelních a loutkářských souborů. Přehlídka však již po řadu let nespokojovala potřeby progresivnějšího rozvoje vymezené oblasti zájmové činnosti. Chyběla zejména možnost faktické konfrontace, výměny zkušeností, osvojování nejnovějších metod práce. Působnost přehlídky se v podstatě omezovala na vedoucí několika málo kolektivů, které měly možnost vystoupit na půdě krajské přehlídky, přičemž kádr těchto kolektivů nedoznával výrazných proměn, a to jak ve svém složení, tak ve výsledcích práce.

Proměna krajské přehlídky v dílnu dětského divadla byla jedním z účinných kroků, vedoucích ke kvalitativní proměně dětského divadla ve Středočeském kraji. Dílna umožňuje konfrontovat nejen výsledky práce souborů, nechává nahlédnout do metod jejich práce, dává příležitost prezentaci rozpracovaných inscenací, ale umožňuje také svým pravidelným návštěvníkům systematické osvojování potřebných poznatků a zkušeností. Zahajovací ročník dílny byl věnován principům a praktikám dramatické výchovy dětí. Druhý ročník se věnoval otázkám dramaturgie v dětském divadelním kolektivu. Ten následující by měl být zasvěcen režii v dětském divadle, další pak postupně všem dílčím složkám dramatické výchovy a inscenační praxe.

Podrobnou informaci o průběhu prvního ročníku dílny přinesla AS 2/86. Jeho koncepcí se osvědčila a byla realizována i ve druhém ročníku, který se uskutečnil ve dnech 14.–16. listopadu 1986. Dílna byla otevřena v pátek seminářem praktické dramaturgie, vedeným Jarmilou Černíkovou-Drobnou, která byla zároveň vedoucí lektorkou celé dílny. V celodenním sobotním maratónu představení, ukázek práce a metod práce účastníci dílny uviděli vcelku osm vystoupení dětských divadelních souborů ze Středočeského kraje.

S inscenací lidové hry ze zápisů J. Š. Baara Hra o Dorotě se představil Hudebně dramatický soubor Hostivít ZŠ Hostivice. Nutno uvést, že vystoupení tohoto souboru, vedeného Danou Říhovou, patřilo k příjemným zážitkům dílny. Ukázkou práce s dětmi předškolního věku předvedla Jarmila Bernáková se svými svěřenci z MŠ v Dymokurech. Textovým základem jejich ukázky byla pohádka Františka Hrubína Zvířátka a loupežníci. V ukázce z inscenace hry Samuila Maršaka Dům kočky Modroočky vystoupil dětský soubor OB v Mělnickém Vtelně pod vedením Hany Rašákové. Ukázkou metod práce předvedla zkušená Bohumila Marková s dětmi ze svého souboru Saturnin ze ZŠ ve Slapech. Výsledkem práce jednoho z letních soustředění dětského souboru MěstKS Černošice byla předvedená inscenace pohádky B. Němcové v úpravě Břetislava Slováčka, nazvaná podle místa sou-

středění Švihovský Bajaja (vedoucí Jiřina Slováčková). Dětský divadelní soubor KZ MNV z Dolních Kralovic, vedený Ludmilou Drozdovou, uvedl inscenaci hry Dagmar Jandové Zlatý klíč. Pionýrský divadelní soubor ZŠ z Bystrice u Benešova vystoupil ve hře Jaromíra Sypala Za strýčkem Příhodou (vedoucí Marie Hrušková). Tento sobotní maratón ukončila ukázka z rozpracované inscenace pohádky H. Ch. Andersena Pasáček vepřů, dramatizované Julianou Jedličkovou pro její soubor Pajduláci PO SSM při ZŠ Gottwaldova a KaSS Kralupy nad Vltavou.

Sobotní večer byl věnován „povídání o viděním“. Tematické zaměření dílny pak nutně toto povídání orientovalo zejména na otázky dramaturgie. Byla to ideální příležitost ozřejmit si poznatky z úvodního semináře na konkrétních příkladech. Nedělní dopoledne bylo vyhrazeno dvěma hostům. Prvním z nich bylo známé Hudradlo, jehož domovským místem je jihočeská Zliv. Vedoucím Mirek Slavík předvedl se svým souborem ukázky dramatických her a metod práce, které spolu s besedou s účastníky dílny o práci v Hudradle náležely bezesporu k jednomu z nejinspirativnějších zdrojů dílny, zvláště pokud jde o vlastní podstatu činnosti dětského divadelního kolektivu a vztah vedoucího a jeho svěřenců. Druhým hostem byl soubor Pampelišek z LŠU v Praze 5, vedený Marií Kolářovou. Uvedl inscenaci hry Radima Svobody Viking Vike.

Závěr dílny byl věnován výměně zkušeností s vedoucími hostujícími soubory a potřebným zobecněním. Zájem o druhý ročník dílny překonal možnosti ubytovacích kapacit i účast vedoucích dětských souborů v zahajovacím ročníku. Sama tato skutečnost je jedním z důkazů oprávněnosti proměny někdejší přehlídky v dílnu.

Tím není však řečeno, že by měla krajská soutěžní přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů vymizet z plánu akcí krajského festivalu ZUČ a měla být nahrazena krajským soutěžním kolem národní soutěže, jako tomu bylo v posledních dvou letech. Toto krajské kolo se uskutečňovalo formou výběru nejlepších inscenací pro národní přehlídku v místech působení souborů. Počítá se však s tím, že jakmile bude vytvořena dostatečná základna souborů, pracujících na kvalitativně vyšší úrovni, bude vedle krajské dílny dětského divadla znovu organizována i krajská soutěžní přehlídka. Bude však nutno přistoupit k některým zásadním změnám oproti tomu, jak byla organizována bývalá přehlídka v Mnichově Hradišti. Jednou z nich bude nesporně změna koncepce a uspořádání přehlídkových představení, a to tak, aby se přehlídky mohli zúčastnit všichni vedoucí dětských divadelních kolektivů, kteří budou mít zájem, aby byla umožněna konfrontace výsledků práce a aby se i krajská soutěžní přehlídka stala prostředkem dalšího vzdělávání. Nutné dojde ke změně termínu jejího konání. Ten musí zohlednit potřebu bezprostřední návaznosti na národní přehlídku v Kaplicích.

Vše, co bylo až potud uvedeno, jsou příklady splátek na dluh, který ve Středočeském kraji zaznamenala péče o rozvoj dětského divadla a dramatické výchovy. Mezi ony splátky lze počítat i roční Kurs metodiků divadelních oborů, který byl zahájen v březnu 1987. Je určen především metodikům okresních kulturních středisek,

zároveň však i pracovníkům kulturně výchovných zařízení klubového typu, v jejichž péči je oblast amatérského divadla. Výuka v tomto kursu bude nemalým dílem věnována i otázkám dětského divadla a dramatické výchovy dětí. Posluchači se v rámci kursu mj. zúčastní celého Kaplického divadelního léta a Krajské dílny dětského divadla. Záměr je jasný, jde o to, aby ti, jimž je svěřena péče o amatérskou divadelní činnost, byli k tomuto svému poslání náležitě vybaveni co nejúplnějšími a také co nejnovějšími poznatky a mohli tak fundovaně a účinně působit ve svých okresech a místech.

Uvedená konkrétní fakta pomoci rychlejšímu rozvoji oblasti dětského divadla ze strany SKKS by nebyla úplná ani dostačující, pokud by nebyla doplněna dalšími konkrétními činy a rozsahem nesrovnatelně širší péčí, již jsou pověřena okresní kulturní střediska a místní kulturně výchovná zařízení klubového typu. Analyzovat stav péče o dětské divadlo a dramatickou výchovu ze strany těchto jmenovaných zařízení by si vyžádalo nejméně tolik řádek, kolik jich čítá tento článek. Nezbývá na tomto místě než konstatovat, že jmenovaná zařízení mají před sebou nezměrné pole působnosti, které dosud leží ve většině případů ladem. Mělo by dnes být samozřejmostí, že jednotlivé okresy mají vytvořeny podmínky pro uskutečňování okresních soutěžních přehlídek dětského divadla. Zdaleka tomu tak není. V mnohých okresech tak chybí elementární článek metodického a odborného působení na rozvoj jedné z nejpotřebnějších oblastí ZUČ.

Šíře působení dlouhodobých kursů SKKS ve spojení s Krajskými dílnami dětského divadla a dalšími prostředky, využívanými pro rozvoj oblasti dětského divadla na úrovni kraje, není sice zanedbatelná. Soustřeďuje se však na ty, kdo již projeví zájem obohacovat své vědomosti a zkušenosti. Postihuje především ty, kteří se řadí mezi poučené, kteří se stali či stávají jakýmsi předvojem kvalitativní proměny dětského divadla v kraji. Většina vedoucích dětských kolektivů však zůstává stále mimo toto působení, nestala se oním předvojem, namnoze dokonce ani netuší, že došlo k jinému chápání dětského divadla etc. A právě zde musí sehrát svoji nezastupitelnou roli OKS a místní kulturně výchovná zařízení. Mají své zárné vzory v okresních kulturních střediscích v Mladé Boleslavi, Nymburce či v OKS Mělník, ale také v SKP ROH LIAZ v Mnichově Hradišti, v KP ROH BSS v Brandýse nad Labem a některých dalších místních zařízeních. Uvedená OKS nejenže tradičně organizují okresní soutěžní přehlídky a samostatně vzdělávací akce, ale prakticky souběžně se vznikem dílny dětského divadla počala organizovat své okresní dílny dětského divadla či někdejšími přehlídkami vtiskla charakter dílny. Nebude patrně ani náhodné, že právě v těchto okresech lze v činnosti souborů zaznamenat první vlastotky křížené proměny dětského divadla.

A protože onen dluh na dětském divadle je velký, je zapotřebí, aby uvedených počinů, které by jej pomohly co nejdříve umorit, stále přibývalo. Aby nezůstávala stranou další OKS a místní kulturně výchovná zařízení, aby bylo přehodnoceno státní školských orgánů a jejich zařízení, stejně tak přístup orgánů a organizací PO SSM.

MILAN STROTZER

● KLAUNŮV KABÁT NA MÍRU

Těžko by dnes už kdo spočítal, kolik pápíru bylo popsáno o tom, že dělat jevištní humor je nesnadné. Dělat navíc humor takový, jenž neuráží dobrý vkus, nepodbízí se a nevlichocuje, neunavuje ani plytkostí ani přehnanou intelektuálností, toť úkol (dle pesimistů) nadlidský, až (dle skeptiků) nemožný. A přesto nás tu a tam překvapí výjimka v podobě široce sdělného a přitom nikoli hloupého představení, výjimka jako důkaz pravidla. Při své pražské premiéře 18. 2. 1987 v Branickém divadle pantomimy se plzeňský soubor LUKS přihlásil, a plným právem, o statut takové výjimky.

Jak jsme již dříve reflektovali (pověštinou prostřednictvím letmých postřehů z vystoupení LUKSu na vysokoškolských přehlídkách), vrostl v západočeském městě piva a rocku dnes už prokazatelně talentovaný mim Michal Hecht. Tento pod nálepku divadla LUKS střídal partnery (hrálo se vždy ve dvojici) i žánry (od grotesky a klauniády po tragikomedii a lehký náznak sci-fi). Hechtova předešlá autorská představení Schýza a Nemoc působila dojmem ne vždy uceleným. Jeho pohybový (a řídčejí i mluvní) projev, jakkoli rostl, byl v podstatě od počátku mimo diskusi. Slabiny, které jeho opusy tříštily, byly ve scénářích. Schýza byla nahozená a improvizovaná, bez výrazné dramatické osy, Nemoc zase příliš okatě vnucovala komediální formě superzávažný podtext. Teprve poslední Hechtův počín s názvem Pouť tyto nedostatky smazává.

Hlavní linií, jež propojuje sled vršených etud, je v Pouti víceméně banální anekdota. Člověk Hecht se vydá na cestu kolem světa, rozloučí se se ženou a dvěma dětmi, po štrapácích se vrací a nachází kromě ženy děti tři. Řekli byste, že tak prostomyslný námět nemůže být smyslem divadelní podívané. Samozřejmě že ani není. Pointa s třetím dítětem jen završuje předešlé viděné a zaokrouhluje celkový dojem. Slouží pouze formálně. Podstatou hry je Hechtovo putování po možných i nemožných koncích světa, z jejichž notoricky známých specifik je téžen prostor pro vtip, hru, akci, parodii.

Epizodky poutníka jsou schematizovány za účelem komunikativnosti. Amerika je zpodobněna prostředím drugstoru s hracími automaty, saloonem, night show a tenisovým kurtem, Afrika má podobu rituálních domorodých tanců a Sahary, Austrálii Hecht poněkud odbyl zvířenou (pštros, klokán), Antarktida má asi nejpomyslenější stavbu (polarita ledové noci s krutým militantním snem a dne s úsvitem čili nadějí na návrat). Uvedenému obsahovému členění odpovídá tvářnost pantomimických etud, které jsou řemeslně bezchybné a poskytnutí možnost neúnavné improvizace. Ta se zvláště daří tehdy, povede-li se Hechtovi zainteresovat publikum na spolupráci. S tím scénář mnohde počítá a vychází to poměrně zaručeně, a to i v poloprázdném sále Branického divadla.

Hechtův stavební princip je postaven, jak už výše bylo řečeno, na obecné sdělnosti

bez ústupků dobrému vkusu. Na vrub autora a hráče je třeba poznamenat několik plus i mínus. Hechtova „středoproudá“ manýra chvillemi zbytečně nadužívá pivních rekvizit s tematikou vyměšování. To, co je v etudě Polární noc zavání levnou podbízivostí. Hecht rovněž občas užije prostředků poněkud komunálních (opakovaná satira na „malou českou korupci“). Tyto věrme jen úlitby televiznímu vkusu vzápětí vyrovnává jeho schopnost sebeironie a smysl pro vícevrstevnatost i tam, kde o nic světoborného de facto nejde (scéna Sahara – vypadnutí z role v nejvypjatějším okamžiku). Hra na hru tak získá druhý rozměr. K nejdůležitějším, dle mého názoru, patří už zmíněná scéna, kdy v polárním komatu sní poutník velmi sarkastický a tragikomický sen o armádě a válce. Scéna tak, ač není úplně klíčová, rovněž povyšuje nenápadně a nenásilně celou hru do další dimenze.

Za případný považují Hechtův nápad se zvukovým doprovodem, který tu nejen ilustruje, ale zastupuje i protihráče. Funkčně zaaranžované klávesy obsluhuje Vladimír Labík. Co říci závěrem? Kromě už tvrzezené skutečnosti, že z Hechta – študáckého recesisty tu máme technicky disponovaného a zručného mima je třeba dodat, že i autorsky se scelil a, jak se zdá, nalezl svou parketu, svůj kabát. Pod hlavičkou LUKSu nyní produkuje zábavu, která věrně slouží svému jménu – že totiž baví. Jako krédo ani jako skutek to v stojatých vodách našeho divadla věru není málo.

PETR ŽANTOVSKÝ

● KÁPLI DIVÁKŮM DO NOTY

V krátkém časovém sledu měli v říjnu minulého roku příznivci amatérského divadla v Rumburku příležitost zhlédnout dvě premiéry souboru Hraničář. Dnes obě inscenace vstupují do druhé desítky repríz.

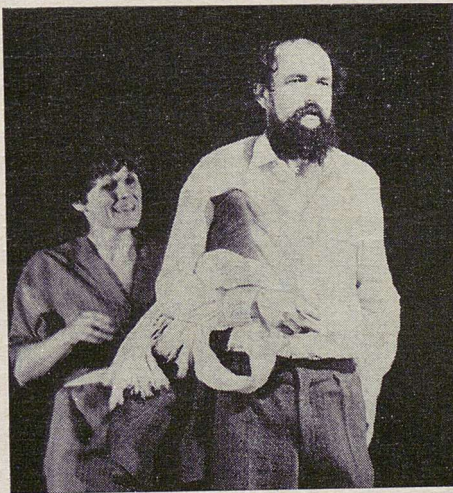
Komedii Brelje napsal Jiří Císler před dvaceti lety. Pělivá dramaturgická a režijní úprava Miroslava Koukolského se úspěšně vypořádala s některými anachronismy, které tento časový odstup přináší. Režisér inscenuje hru v netradičním prostoru – hraje se na jevišti i na tanečním parketu, připraveném pro druhou část večera. Tím mají diváci s herci od prvního okamžiku bezprostřední kontakt a jsou vtázeni do děje. „Každý z nás nosí své štěstí sám v sobě“ – říká Vilma v závěru hry a záměr inscenátorů vyznívá optimisticky, s vírou ve vítězství dobra v každém člověku.

Soubor navazuje na tradice, ověřené před léty inscenacemi staropražských kabaretů. Po představení hraje k tanci i poslechu stylová hudba melodie šedesátých let. To dotváří celou atmosféru představení a je jedním z důvodů, proč jsou všechny reprízy Brelji v Rumburku beznadějně vyprodány a diváci odcházejí vesměs spokojeni, s pocitem příjemně stráveného večera.

Parodie Jiřího Bednáře na Dumasův román Nezkrotná lady Hamiltonová nepatří v posledních letech na našich jevištích mezi často uváděné tituly. Autor byl se souborem během zkoušek v častém písemném

styku a jeho účast na premiéře byla vyvrcholením vzájemné spolupráce.

Hraničář se vrátil k osvědčenému žánru hudebního divadla a režisér Milan Ledvinka je i autorem nové hudby. Hra se v rumburském pojetí posouvá do formy klubového pořadu. Vše je jaksi pouze lehce nahozeno a herci improvizují na určené téma. Je to hraní na lady Hamiltonovou. Každý



Jiří Císler — DS Hraničář Rumburk — Marcela Koukolská (Vilma) a Lumír Nedvídek (René)

přináší svůj nápad a z nich je vytvořena mozaika volných výstupů a písniček, velice variabilní a při každém představení trochu jiná.

Soubor hraje s viditelnou chutí a nadšením, daří se mu strhnout do děje i diváky. Nesporným kladem inscenace je i výkon doprovodného hudebního tria, které je funkčně zapojeno do hry. Muzikanti vtipně glosují hru hudebními, ale i verbálními prostředky. Představení dominují výkony Vladimíra Šamši, Jana Reina a Kristýny Chladové v hlavních rolích. Všichni herci tradičně dobře zpívají, a i když je patrná určitá nevyváženost v herecké zkušenosti, představení má ve svém celku solidní interpretační úroveň. Určité rezervy představení jsou ještě v choreografickém dotvoření sborových písniček, kde chybí důslednější pohybové aranžmá. Na druhé straně je však kladem inscenace, že vedle dlouholetých opor souboru dostávají příležitost i začínající herci (Jitka Nedvídková, Kristýna Chladová a další).

Není jisté bez zajímavosti, že se dramaturgie souboru Hraničář v posledních třech sezónách zaměřuje na hry současných českých autorů. Po Rencínově Nejkrásnější válce a Ženě v trysku století Zdenka Podskalského jsou to tedy Jiří Císler a Jiří Bednář. To je další nesporný klad práce souboru, který hledá pro své diváky hru veseloherního žánru. A divák se za to odvděčuje svým zájmem, jak to dokazují časté a naprosto vyprodané reprízy na domácí scéně.

LENKA HRADISKÁ
FOTO PETR ZÁPOTOCKÝ

● EXPERIMENT

Anatolij Mironovič Smeljanskij je jedním z předních sovětských kritiků, kteří se zabývají zejména současným dramatem, spolupracovník časopisů *Teatr* a *Sovremennaja dramaturgija* a autor knihy M. Bulgakova a MCHAT, která vyšla letos v nakladatelství Iskusstvo. Autor se v ní zabývá spoluprací Bulgakova a MCHATu, vznikem inscenací *Dny Turbinových* a *Utěk* a přibližuje čtenáři v neobvykle poutavé a výmluvné formě osud Bulgakova dramatika.

Anatolij Smeljanskij je dramaturgem MCHATu a jedním z tajemníků nedávno založeného Svazu divadelních pracovníků SSSR. Na své přednášce, kterou v únoru letošního roku uspořádala DILIA společně s VAPP, v Domě sovětské vědy a kultury zdůraznil, že divadelní experiment, který se v sovětských divadlech provádí, je součástí celkového procesu přestavby, jež se dotýká všech sfér života.

Dříve bylo zvykem zakládat divadla administrativní cestou, dnes vznikají nové divadelní kolektivy na základě tvůrčí spřízněnosti. Od začátku letošního roku vzniklo dvanáct nových divadel. Je to v souladu s rezolucí XXVII. sjezdu KSSS, která podporuje rozvoj tvůrčí iniciativy a sil. Hlavní zásady divadelního experimentu spočívají ve svobodě repertoárové politiky. Divadla, která se účastní experimentu, odpovídají sama za výběr hry a představení (experiment probíhá zatím v sedmdesáti sovětských divadlech).

Dosud se nevyskytly žádné případy nezodpovědného repertoárového přístupu. Nadřízené orgány kultury se zabývají řešením globálních otázek, ale o tom, zda ta či ona inscenace se má veřejně provozovat, rozhoduje divadlo. Nesmírnou odpovědnost přejímá umělecká rada divadla, která řeší osud každé inscenace a zabývá se i hospodářskými otázkami a organizací.

Výrazné změny v souvislosti s divadelním experimentem nastávají ve sféře hospodaření divadel. Dříve bylo nutné sledovat dvanáct ukazatelů hospodářské činnosti, dnes zůstávají v platnosti pouze tři: počet představení, návštěvnost, mzdový fond. Dříve, když divadlo vykazovalo dobré výsledky, odvádělo přebytky do státní pokladny. Dnes divadlo dostává státní dotaci a když splní plán, veškeré přebytky jsou mu ponechány. S touto otázkou souvisí i tvorba cen lístků; podle nových zásad se může cena zvýšit nebo snížit až o 30 %. Ruší se plánovaný počet pracovníků a to dává možnost například spojovat určité profese (samozřejmě za příplatky k základnímu platu, které mohou dosáhnout až 50% výše základního platu) a lépe využívat pracovních rezerv. Rozšiřuje se i možnost odměňování jednotlivých pracovníků za mimořádné tvůrčí výsledky.

Dosavadní průběh experimentu dokazuje jeho přednosti, ale i problémy – například v budoucnu je nutné více dbát na rozdílné podmínky souborů. Nový Svaz divadelních pracovníků vypracoval za pomoci vědců různé varianty přizpůsobené konkrétním podmínkám. Ministerstvo kultury SSSR tyto materiály studuje a hodlá je využít. Je samozřejmé, že divadelní ex-

periment má i své odpůrce, zejména ty, kterým vyhovoval a vyhovuje klid a neměnný stav.

Zajímavá je i pozornost, kterou věnuje nový experiment spolupráci autora a divadla při vzniku nového dramatického díla a při jeho inscenování. Autor může být přímo zapojen do práce divadla, dokonce se může stát jeho zaměstnancem a účastnit se vzniku inscenace své hry přímo „v terénu“. Jak ukazují zkušenosti, vede tato zásada ke zvýšení autorské odpovědnosti. Divadla tímto způsobem mají možnost získat nové autory zejména z řad mladých dramatiků, kteří jsou tak zbaveni existenčních starostí.

V další části své přednášky A. Smeljanskij mluvil o novinkách sovětské dramatiky. V poslední době vznikají nové hry, objevila se tzv. nová vlna dramatických autorů – Petruševská, Arro, Zlotnikov, Kazancev, Slavkin a další. Tito autoři se nebojí vyhraněných etických problémů. Ze známých autorů se k nim typově řadí Galin, Radzinskij, Roščin. Autoři publicistických her Šatrov a Gelman také vytvářejí nová díla (Šatrov například drama *Diktatura svědomí* a *Brestský mír*, která apelují zejména na mládež).

ALENA MORÁVKOVÁ

● HODNOCENÍ
HODNOTITELŮ

Při mnohých akcích, soutěžích a přehlídkách Festivalu zájmové umělecké činnosti pracují také poroty. Někdy lépe, jindy hůře či dokonce špatně. To závisí na jejich složení, zda jsou v nich zastoupeni kulturně politicky myslící odborníci, dále na řízení jejich práce, zda pořadatelé soutěže či přehlídky jmenovali do čela poroty schopného předsedu, zda vytvořili pro práci odborné poroty klid a vhodné podmínky. Neméně důležitý je vlastní smysl a poslání práce poroty a každého porotce, které spočívají v odpovědi na otázku: Co a jak řekne k soutěžnímu vystoupení či dílu každého soutěžícího? Pochopitelně že by to mělo být celkové objektivní hodnocení výkonu nebo díla, tzn. jeho kladů a záporů, jeho předností a nedostatků.

A nejen to. Hodnocení každého porotce by mělo obsahovat podněty pro další činnost soutěžícího, zejména jde-li o dítě nebo mladého člověka. Je špatně, když se výkon mladé recitátorky odbude poznámkou, že nedává důraz na předločky nebo že má široké „é“ a opomene se vyjádření k celkovému vyznění a působení. V hodnocení porotců bývá vůbec zarážející častá absence hodnocení výkonů a děl ve vztahu k ideovému poslání té nebo oné soutěže, absence vyjadřování se ke korektivnímu vztahu umělecké dílo nebo vystoupení a skutečnost.

Také není zdravý velký odklon pozornosti od toho, co amatérský umělec svým výkonem zobrazuje, sděluje a vyjadřuje, proč tak činí. Totéž platí o téměř výhradním příklonu k hledisku JAK, tedy k výhradně uměleckořemeslné složce výkonu. Krajně negativním jevem v porotách jsou ti porotci, kteří při besedě se soutěžícími neřeknou ani slovo nebo zase „káží“. Vů-

bec nemůže být na škodu, když si každý porotce uvědomí, že není jenom hodnotitelem, nýbrž i hodnoceným, že ho pozorně sledují desítky a někdy stovky očí soutěžících, kteří očekávají velmi mnoho – vždyť právě dali nahlédnout až na dno svého já!

JOSEF LINGR

(Rudé právo 10. 2. 1987)

● ŽIVÁ KRONIKA
AMATÉRSKÉHO DIVADLA

Třetí číslo informačního věstníku *Divadelní zápisky*, přinášející zprávy, informace a články o amatérském divadle v Jihomoravském kraji, vydalo koncem roku 1986 Krajské kulturní středisko v Brně. Vedle pravidelných rubrik a rekapitulací přehledů (Napajedla, Blansko, Uherský Brod, Šrámkův Písek aj.) soustřeďuje tematicky pozornost na spolupráci amatérských souborů s profesionály. Rozhovor s činoherními režiséry A. Hajdou, F. Houdkem a H. Domešem přináší odpovědi na pětici otázek, směřujících k poznání jejich cesty k divadlu, k vyjasnění smyslu práce s amatéry při zvážení předností i nedostatků. K témuž námětu se vztahuje přetištěný příspěvek ze *Zpravodaje Šrámkova Písku* Amatérsky se salto mortale dělat nedá, ve kterém na dvě otázky odpovídá režisér Divadla na provázku Peter Scherhauser.

Do dramaturgické poradny přispěl Rudolf Žák, dramaturg Satirického divadla Večerní Brno. Informuje o muzikálové science fiction Pavla Dostála a Richarda Pogody A Fénix povstane z popela, pánové! i o Čs. premiéře (prosinec 1986) „antilegendy“ Ivo Fischera *Zítřka touhle dobou*, kterou pohostinsky nastudoval herec a režisér Jiří Císlar.

Náměty pro mladé loutkáře obsahují informaci o metodickém materiálu pražského Ústředního domu pionýrů a mládeže J. Fučíka. K činnosti zájmových kroužků loutkového divadla. Nad otázkou Prosadí se malé loutkářské formy? se zamýšlí H. Kratochvilová, která se svými sólovými výstupy nechyběla téměř na žádné přehlídce v Jihomoravském kraji. I přes dobré zkušenosti v některých okresech zůstávají malé formy na okraji zájmu. V rubrice Představujeme je portrét i osobní vyznání režiséra a scénografa Divadla ZK Metra Blansko Jiřího Poláška.

Cenná je informace o studii Jana Císáře *Práce porotce amatérského divadla* (ÚKVC 1986). V pěti kapitolách i osobním vyznání autor přibližuje práci odborných porot, jejich funkci a postavení. V obecných souvislostech je popsán ideální dialog odborné poroty se soubory amatérského divadla. Podíl inspirativní činnosti poroty na rozvoji amatérského divadla je doložen její metodickou, vzdělávací a hodnotitelskou funkcí.

Divadelní zápisky se svým bohatým obsahem stávají nejen kronikou několika příbuzných oblastí zájmové umělecké činnosti, ale především vítaným zdrojem podnětů k využití v praxi.

(zha)

Členové staré gardy ND v umění přednesu

Nad základním kamenem Národního divadla zazněly při památné slavnosti prostě, až zazní verše prologu, které „byly přednášeny s upřímným zanícením a tak jeho jednoduchá slova, chvějící se tu měkkostí, jinde burčející silou, okouzlovala přímo zvучností a lahodou, a všem se zdálo, že neslyšeli mluvy milejší a čistší“. Přednesla je táž herečka, která ještě před několika lety dostávala oprávněné výtky, že se na jevišti více zaobírá „svým hlasem, nežli myšlénkou hry, role“, že výkonu „chybí reální pravda“. Byla to mladá tragédka Otýlie Malá, pozd. provdaná Sklenářová, která až Julií a Faidrou proboužovala se do výkonů významuplného slovního projevu v dokonalejším hlasovém vypracování. (To nebyl úkol snadný v prozatímním stavu českého divadla, jehož herci hrají v obou jazycích a často „po německu se zcela vybranější delikátností než po česku!“) A to za pomoci Nerudovy, jenž svými „přísnými výtkami“ byl jí dle vlastního doznání „vzácným, neocitelným rádcem“. Své svrchované vlády nad mateřštinou (která se své výslovnostní normy dočkala o sto let později po soupeřící s ní tehdy řeči německé) využívala i k vystoupením mimo mateřskou scénu.

Na zdar důstojného divadla národního vystoupení shromáždila 4.200 zlatých. A tato vystoupení nebyla jen v představeních ochotnických souborů, ale také na recitačních pódii; pro publikum venkovských městeček i pro pažské dělníky. Čtyři desítky byla interpretkou české poezie. Když policie zakázala pro dělnickou akademii vybranou Majerovu báseň V poledne, recitovala náhradou Věčnost – a zařadila jí napříště do svého repertoáru. Zpracovávala zejména menší epiku s charakteristickou vášnivostí výrazu a důsledným respektem k tvaru předlohy. A protože hluboce pronikla do životního názoru básníků své generace, určovala si přesně východisko svého výkonu a tak se uchránila oblíbeného dramatického zohrání přírodních řečí, monologizování i – ztráty jasného stanoviska. „Do smrti bude mi v duši znít výkřik nemocného stařečka, toužebně jaro očekávajícího: 'Vlaštovičky! Už jsou tady?' Tak přirozeně, pravdivě vykřiknout dovedla – jen Sklenářová...“ (K. Zelenský).

V pořadu večerů z r. 1895 byly např. Nerudovy básně Romance o Karlu IV., a Balada horská, Krásnohorské Česká duše a Chodská, Vrchlického Česká píseň a Legenda o sv. Zitě, Čecha Vpřed a zpět, Sládka Honza král a Kde je máma?, Machara Červené stěvičky a Nad mou malou dcerou. Repertoár zřetelně programový a lidový zároveň. A dotáhla jej v závěrečném vystoupení svého uměleckého působení bohatou škálou „poezie otroků“ ze sbírek Sv. Čecha (na večeru k jeho sedesátinám) na počátku r. 1906: na pozadí revolučních plamenů, v nichž „proletariát zasadil první ránu carskému absolutismu“ (Lenin).

Sklenářová-Malá „pozvedla u nás recitaci na profesionální úroveň a založila

tradici této specifické umělecké činnosti“. Mezi její žačky bezprostředně patří Růžena Nasková, prostřednictvím své učitelky Ludmila Pelikánová. Beze zbytku na českém pódii (i jevišti) vyplnila program, který ve stopách Tylových naplňovali Smetana a Aleš.

Pro umělce, kteří nastupovali na první českou scénu o čtvrt století později, pro Vojana a Kvapilovou, byla Sklenářová „herečkou nadšená a vzletu“. Oni sami se orientovali na nové polohy interpretačního umění, „individuální zachycení a znázornění nejjemnějších citů, významný, produševnělý pohled, poloviční úsměv, sotva znatelný posun, náklon hlavy atp.“. Špičkových výkonů se v tomto projevu dopracoval i herec, který byl zpočátku handicapován svým ostrým a neznělým hlasovým orgánem, a herečka, která své počáteční naivky odváděla v drobnokresebně pravdivém, ale hlasově nevýrazném a přednesově „nedostatečném“ projevu. Před čtvrtstoletím by na jevišti neměli šanci a i v devadesátých letech o ni museli zápasit – zároveň s bojem o nový repertoár i jevištní styl. Jejich niterně diferencovaný projev odrážel difference životních rozporů člověka z konce století na cestě k modernímu věku. Ale to nebylo jednoduché. Jako ve Vojanově umění „nic nebylo lehké, nezasloužené, laciné. Všechno bylo vybojováno tuhou uměleckou prací, ukázněností a neústupností“ (Nejedlý).

Tito interpreti byli připraveni na bohatě nuancovaný přednáškový projev s důrazem na stylové odlišení autorů a individualizované emocionální zázemí: proto i úkoly už známého repertoáru řešili novým, překvapivým způsobem. Proti tradičnímu drcení veršů ve jméno obsahu a role, Vojanův Mefisto „modeluje slova do nádherných tvarů, rozčaruje ukryté melodie, avšak krása Goethových veršů, mluvená ústy démona, obdrží satanský šarlatový nádech, ďábelsky rudé omžení“ (Bor).

Posluchači přednesu na literárním večeru stejně jako dělníční účastníci přednáškového proslovu k dělnickému představení v Národním divadle (Vojan v dělnické halce byl od r. 1903 jejich nejčastějším interpretem) byli „upřímně citěným zápal“ vždy strženi. „To bylo pro Vojana typické“, píše historik českého přednesu A. Scherl. „Posluchač jeho recitace měl vždy dojem, že Vojan přednáší něco, co vyplývá z celé jeho životní zkušenosti, z jeho nehlubšího přesvědčení.“ Ale nebyl to vnější efektní zápal, nýbrž zaujetí držené úzdu přísné kázně a vyplývající z přesné architektonické výstavby výkonu, v níž vše vedlejší – jakkoli věcné! – bylo podřízeno základnímu a hlavnímu.

Prozatímní divadlo nepoznalo typ romantického rozervance se světem i nebem v zápasu, Krumlovský se ztratil v legendě. A tak se zpožděním a do nové situace se teprve objevuje interpretační projev, který svoji uměleckou pravdu platí nervy a krví vlastního těla.



Barevný litografický plakát k recitačnímu večeru Hany Kvapilové, zakladatelky moderního přednesu, bohatě odrážejícího niterný svět interpreta.

Honzl charakterizuje tvorbu Vojana a Kvapilové větou: „Jejich celý život stál za slovy, která večer na jevišti pronášeli.“ Když r. 1899 připravila Hana Kvapilová tři večery pro Klub mladých, uvedené výstižně portrétujícím plakátem, patřily dva dětem a třetí přinesl tento výběr z českých veršů a prózy:

I. líčení jara z Mrštíkovy Pohádky máje, Raisovo Vnouče, Svobodové Co mluvil domov; II. Nerudův lehký Malostranský fejeton; III. Vrchlického báseň z Ulice a Bezruč Bernard Žár a Maryčka Magdonova. Ta sestava je – s rafinovaně záměrnou pestrostí – připravena k programově koncipovanému cíli, „k vášnivému výkřiku plnému hořkých slz!“

Přes prah století přenesli tedy recitaci vůdčí herecké osobnosti Národního divadla jako sebevědomé umění s výbavou programových národních i sociálních (slovem: společenských) cílů a diferencovaných možností širokého výrazového rejstříku, odrážejícího bohatý vnitřní svět interpreta. Kdykoli se dnes spokojujeme chudobou výrazového rejstříku či povrchností programové koncepce, vrácíme úroveň svého umění více než o sto let nazpátek.

JIRÍ HRAŠE
REPRO JOSEF KOŠAR

O pohárek SČDO v Chomutově

V historickém kulturním areálu postupně rekonstruovaného bývalého jezuitského gymnázia, kde má své sídlo okresní knihovna a okresní kulturní středisko v Chomutově, se 7. února uskutečnil již šestý ročník soutěže monologů a dialogů O pohárek Svazu českých divadelních ochotníků. Konal se jako meziokresní pro okresy Most, Louny a Chomutov, letos poprvé jako Memoriál Josefa Vykřtíla, který byl nadšený ochotník a funkcionář SČDO, stál u kolébky této dnes již tradiční akce zájmové umělecké činnosti na Chomutovsku. K jejímu zdatu spojily i letos své síly Okresní kulturní středisko Chomutov, závodní klub železničářů Chomutov a okresní výbor SČDO.

Organizačnímu výboru se sešlo 22 přihlášek. Porota ve složení Karel Lhota, režisér Divadla pracujících v Mostě, Josef Doležal, režisér a člen KV SČDO Severočeského kraje a Josef Griml, předseda OV SČDO Chomutov, hodnotila nakonec 17 vystoupení (pět se neuskutečnilo pro onemocnění přihlášených). Ale i tak patřil meziokresní Pohárek v Chomutově k nejpoběžněji obsazeným v kraji. Soutěže se zúčastnilo i mnoho divadelníků, kteří sami nesoutěžili, ale přišli se na své přátele podívat. Byli vděčným publikem.

Porotě se představily tváře známé, ale objevilo se i nastupující divadelní mládí, což je důkazem, že ochotnické soubory mají nové zájemce o práci a že lze v amatérském divadle počítat s mladou krví. Zajímavá byla i dramaturgie přehlídky. Soutěžící sáhli nejen k interpretaci monologů a dialogů z klasických dramatických her, ale mnozí hledali i v dramatické literatuře.

Nejsilněji obsazenou kategorií byly monology mužské, zatímco v minulých ročnících to byly hlavně ženy, a tradičně nejméně bylo dialogů. Objevil se problém, o kterém by bylo třeba zauvažovat a snad nejen po linii SČDO. Projevilo se, že každé vystoupení by potřebovalo nezbytně režijní vedení. I když je potěšitelné, že si účinkující svá vystoupení připravují odpovědně, přece jen i pro takový relativně malý úkol, jako je inscenování úzké sekvence z divadelní hry, leckdy režijní vedení chybí. Ukazuje se, že je zapotřebí vzájemného dialogu herce a režiséra, který si pro tuto práci připraví vlastní režijně-dramaturgický výklad a celou přípravu vede. Myslím, že by se tím měli zabývat nejen na ÚV SČDO, ale i v jednotlivých krajích. Snad formou seminářů, snad nějakou jinou.

A nejlepší, kteří v Chomutova postoupili do krajského kola Pohárku v České Lípě?

V kategorii monologů mužských to byl vítěz Jan Milota z divadelního souboru Klas Klášterec nad Ohří se svojí interpretací monologu Sofoklova Krále Oidipa. Čestná uznání s právem postupu do krajské přehlídky obdrželi: Zdeněk Vachata z divadelního souboru Klas z Klášterce nad Ohří za kompilaci monologů sira Falstaffa ze Shakespearovy historické hry Král

Jindřich IV. a Slavomír Sýkora z divadelního souboru J. K. Tyl ZK železničářů v Mostě za Monolog muže nad cizí lebkou Ivana Vyskočila.

V kategorii monologů ženských si prvenství vybojovala Hana Kuncová z divadelního souboru Karel Čapek ZK železničářů ROH Chomutov za monolog ze Schillerovy hry Nevěsta Messinská aneb bratr proti bratrovi. Sympatický výkon podala dvojice mladých dívek z divadelního souboru Klas Klášterec nad Ohří Jaroslava Grebeníčková a Jaroslava Hodoušková, která uvedla dialog ze hry C. A. Pugeta Bláhový čas, zvítězila v kategorii dialogů a postupuje také do České Lípy.

Porota dále ocenila velice pozitivní přístup k divadelnické práci Rudolfy Novákové z divadelního souboru Slovan z Kadaně čestným uznáním za monolog pětasedmdesátileté herečky Marie Pospíšilové z Průchových Hrdinů okamžiku. Tímto monologem současně oslavila své narozeniny a dokázala mladým, že jí ani věk neubírá na nadšení a divadelním elánu.

Soutěžící a hosté přivítali mezi sebou milé hosty — paní Věru Vykřtílovou a děti Josefa a Věru s rodinami. A tak se stal šestý ročník soutěže O pohárek SČDO zdařilou akcí zájmové umělecké činnosti na okrese. Nicméně, také díky tomu, že se všichni pořadatelé zhostili svých úkolů velice svědomitě. Pohárek ukázal, jak lze obohatit divadelní činnost souborů a přispět k vyššímu společenskému uplatnění výsledků jejich práce. Na prahu roku, kdy oslavíme 70. výročí VŘSR, je to jistě jedna z možností, jak podnitit soubory k větší tvůrčí aktivitě.

JOSEF GRIML
FOTO JIŘÍ ZÝKA



*Petr Matoušek
a Marie Koudelková
z DS K. Čapek
v dialogu
ze hry
V. K. Klicpery
Jan
za chřta dán.*

Setkání ochotníků

V děčínském okrese buduje OV SČDO prospěšnou tradici. Přesvědčil se totiž, že velmi účinným pomocníkem ochotnické činnosti je setkání všech ochotníků okresu k přátelskému posezení, vzájemnému poměření sil, informacím o práci jednotlivých souborů i OV SČDO a dohodě o další spolupráci. A tak letos už třetím rokem uvítal kulturní dům Dukla v Děčíně-Býnově dva dny (24. a 25. ledna) 80 členů ochotnických souborů okresu, převážně členů SČDO, i hosty ze sousedních okresů (Č. Lípa, Litoměřice, Teplice).

Sobotní dopoledne bylo vyhrazeno zprávě o činnosti OV SČDO, zprávám o práci souborů i výhledu činnosti pro rok 1987. Počet souborů v okrese vzrostl ze sedmi na devět, organizovanost v SČDO je cca 90 % a roční činnost je velmi bohatá. Kromě představení souborů, jichž bude asi 180, jmenujme několik zajímavých akcí OV SČDO: soutěž monologů a dialogů Pohárek SČDO, účast na seminářích krajské divadelní přehlídky v Žatci a na 57. Jiráskově Hronově, maškarní ples divadelníků pro 600 osob, okresní přehlídku divadelních souborů ve spolupráci s OKS, na níž členové souborů zhlédnou všechna představení souborů pracujících na území děčínského okresu, výběr studujících do tříleté režisérské školy ÚV SČDO a tříleté scénografické školy ÚV SČDO.

V odpoledních hodinách proběhlo okresní předkolo soutěže O Pohárek SČDO, obsahující 11 vystoupení z pěti souborů. V podvečer uvedly soubor Radost OB z Rybníště jednoaktovou hru N. V. Gogola Ze společenského života a soubor Hraničář DK ROH Rumburk dioptrickou crazytetudu J. Císlera Brejle. Ve večerních hodinách pobavil přítomné soubor DK ROH Děčín inscenací Zpěvů sladké Francie. V družné zábavě a zpěvu uzavřel společenský večer sobotní program.

Nedělní dopoledne patřilo vyhodnocení Pohárku SČDO, na kterém byli určeni i postupující do krajského kola, a besedě s hostem „setkání“ nár. umělcem Vladimírem Menšíkem. OV SČDO zajistil všem přítomným stravování v místní restauraci a mimoděčínským ochotníkům (jichž bylo 50 %) svoz autobusem a noclehy ze soboty na neděli.

Všichni přítomní projevili uspokojení s pořádáním i programem „setkání“ a přislíbili na čtvrté, které bude v r. 1988 nejen svou účast, ale i aktivní spolupráci. V rámci „setkání“ se uskutečnilo i školení pokladníků SČDO Severočeského kraje, které vedl hospodář ÚV SČDO Josef Svoboda.

JOSEF DOLEŽAL, ÚV SČDO

Světelná kompozice a dramatická postava

Moderní inscenátoři se snaží scénický projev oprostít od všeho, co přímo nesouvisí s ideou děje. Naopak, snaží se všemi komponenty jevištních prostředků, tedy i organizací scénického osvětlení, podpořit tlumočení základní myšlenky inscenovaného dramatického díla. Při přípravě takto pojaté scénické kompozice už nevystačíme s vytvořením základní hladiny hereckého světla, nebo s lokálním nasvícením části scény, v níž se důležitý děj odehrává. V těchto případech požaduje režisér „přiblížení“ dramatické postavy a její tváře co nejvíce k divákovi, aby byl co nejcitlivější její mimický projev. Poněvadž někdy nevystačí naaranžováním herce na okraj předscény, vypomáhá si i světelným kuzelem.

Zakomponovat postavení herce přesně do scénického obrazu na místo, kam byl předem nasměrován světelný kužel bodového reflektoru, jehož světlo v daný okamžik má ze tmy „vykrojit“ hercovu tvář, není tak snadné. Aby se herec ve složitém aranžmá svého pohybu po scéně dostal přesně na místo, kam máme nasměrován bodový reflektor, pomůžeme mu značkou, udělanou křídou na jevištní podlaze. Některým hercům se jeví „pohyb po značkách“ svazováním jejich svobodného jevištního projevu. Obvykle těm, kteří nevnímají kompoziční celek scénického obrazu, ale vidí pouze sami sebe. Značky na podlaze nejsou režisérismem, mají podpořit celkové vyznění scény a její estetiky, výtvarné i myšlenkové působení na diváka.

MODELACE HERCOVY TVÁŘE SVĚTLEM A BARVOU

Směr dopadajících světelných paprsků na hercovu postavu vytváří stupeň kontrastu a tím i stupeň dramatickosti jejího obličje. Vždy o něm uvažujeme z hlediska přímk, vytvářené horizontálním pohledem diváka, sedícího uprostřed hledištního prostoru v parteru.

Světelné paprsky, dopadající k této pomyslné rovině, svírají různý úhel. Lze pro ně stanovit určité pravidlo: neoptimálnější sklon dopadu světelného kužele na hercovu tvář, aby se pozorovateli jevila přirozenou, svírá úhel blízký 45° – mluvíme o tzv. normálním osvětlení. Zmenšuje-li se tento úhel (světelné průvaný svítí téměř vodorovně – horizontálně), blíží se osvětlení stejnoměrnému, vymazávajícímu stínování obličje a tím způsobí jeho zplošťování. Zvětšuje-li se úhel světelného toku k rovině divákového pohledu v rozmezí mezi 60° až ke kolmici 90°, nabývá účinnosti dramatickosti. Stíny v herecké tváři jsou kontrastně zvýrazněny, jeví se hlubokými a nepřírodně tvrdými.

Překročí-li dopadající paprsky na hercovu postavu kolmý směr, mluvíme o tzv. zadním – obrysovém osvětlení.

V praxi dochází ke kombinování různých směrů hereckého světla. V žádném případě by však neměla světelná hladina mít stejnou intenzitu nebo barvu. Vždy dbáme toho, aby jeden směr světelného toku byl dominantní, určující.

Někdy hercovu tvář nesnáší tzv. „tvrdé“ bílé osvětlení. Proto světelný tok některého

světlometu, jímž vytváříme základní hladinu hereckého světla „lámeme“ barevným filtrem (v závislosti na základní atmosféře scény), nebo alespoň snížením hladiny jeho intenzity. Ubíráním světelné energie měníme i barevné spektrum světelného kužele směrem k teplé, červené barvě.

Použití barevného osvětlení na hercově tváři posouvá ve vnímání diváků tuto postavu i významotvorně. (Nejčastěji v pohádkách). Chceme-li, aby divák vnímal postavu nezkrasleně a přece ji chceme světelně ozvláštnit, použijeme barevné osvětlení obrysově. Tím takto osvětlenou postavu v prostoru scény „osamostatníme“ – nesplyne s pozadím. Uvažme, zdali i toto barevné osvětlení nelze volit v barvě ke scéně nebo kostýmu doplňkové, komplementární.

Poněvadž i v přírodě dochází k odrazu světelných paprsků od různých barevných předmětů (zdi, plakátovacích ploch, ale i zeleně stromů), můžeme tuto situaci na scéně imitovat tím, že za určité situace, kdy je dramatická postava přesně lokalizována, vytvoříme barevným světlem na tváři herce odraz pomyslného prostředí (např. odlesky planoucího ohně, západu slunce, pobleskování zelené vodní hladiny aj.).

SLEDOVÁNÍ HERCE POHYBLIVÝM SVĚTELNÝM KUZELEM

Rozložení světelného parku divadla, základní atmosféra určitého dějství, režijní koncepce i důležitost posazení sólistického výkonu, to vše vede k nutnosti použít k lokálnímu osvětlení důležité dramatické postavy samostatného světelného zdroje, jímž je scénická herecká akce zvýrazněna na celé hrací ploše. Světelný kužel soustřeďuje na herce pozornost i tím, že jej z celkové hladiny scénického osvětlení vyjímá.

Poněvadž toto ozvláštnění, sledování postavy samostatným světelným kuzelem, je vysoce stylizovaným jevištním prostředkem, pro nějž nemáme v přírodě obdoby, musíme mu věnovat zvýšenou pozornost.

Technicky „štychování“, jak je v jevištním slangu tato činnost u osvětlovačů nazývána, nejlépe v současných vybavených divadel vyhovuje bodový tvarovací reflektor, jak jej v licenci vyrábí Divadelní technika n. p. Újezd u Brna, běžně zvaný PANNI 650 W. Je vybaven kvalitní halogenovou žárovkou, optickou přísázkou i souborem clon, umožňující tvarovat i zaostřovat světelnou stopu. Není-li PANNI v menších divadlech k dispozici, může tuto službu zastat i vhodně upravený světlomet portálové konstrukce RD 1000 W, FHR 1000 W či jiný. Je pochopitelné, že tento zdroj nemůže být použit z jevištního mostu (kde mu brání nevhodný sklon), ale z hledištních loží či hledištního mostu. Pokud je světelná stopa portálového reflektoru příliš velká, můžeme ji zmenšit změnou ohniskové vzdálenosti použité optiky (plankonvexní čočka s menším „bříškem“, vypoulením).

Pro dobrý výsledek při štychování potřebujeme vedle vhodného reflektoru i dobré podmínky pro obsluhu. Při vedení reflektoru je důležité, aby obsluha měla pro vo-

dící ruku vhodnou oporu, nebo byla alespoň opřena o zábradlí technické lóže. To proto, že se volná ruka snadno unaví a pohyb reflektoru se stává trhavým.

Vedle technických podmínek všimněme si vlastní práce: obsluhující osvětlovač by měl především ovládat pohyb herce „po hracím prostoru (jeho aranžmá) v dané hře. To znamená, že sledování musí být bezpečně nazkoušeno a je-li složitější a těžko zapamatovatelné, nebo střídají-li se sledování herci, musí si obsluha udělat o tom písemnou poznámku.

Zásadně se světelný kužel pohybuje pouze tehdy, kdy je v pohybu i sledovaná postava. Jakmile se zastaví, musí se i světelný kužel uklidnit. Působí značně rušivě a nehezky, když se světlo na postavě třese. Pracují-li současně dva sledovací reflektory, je třeba, aby levý kužel sledoval herce vpravo a pravý kužel herce vlevo, vždy vzdálenějšího. To znamená, že v probíhajícím dialogu, kdy je herecké aranžmá rozpohybováno po celé scéně a herci přecházejí ze strany na stranu, světelné kužely si na středu scény postavy střídají, podávají. Ovšem za předpokladu, že jednotlivé postavy nemají vlastní barevnost (důsledně používaná barevná stopa, nepříslušející jiné postavě). V takovém případě vede obsluha světlometu svého vlastního herce.

Osvětlovač u sledovacího reflektoru by si měl v každém okamžiku uvědomovat, že jím ovládaný světelný kužel je natolik suggestivním prostředkem poutajícím pozornost diváků, že každá nepřesnost („zaspání“), poškozuje celkový dojem a umělecký účín představení.

Obvykle je při sledování požadováno přiblížit divákům obraz hercovy hlavy a rukou, nikoliv nohou. Pokud je jedním kuzelem sledován dialog, není na škodu, rozšíří-li obsluha světelný kužel na obě postavy. Samozřejmě, že i tato změna musí být prováděna s citem pro scénickou akci a divák by ji neměl ani zaznamenat. Rušivě také působí, klouže-li pohyblivé světlo po dekoracích a zdech (pokud to není režisérův záměr).

Práci obsluhy vodícího světlometu má sledovat i manipulační regulace. Stane-li se, že herec přece jen z kuželu světla „uteče“, má manipulát, který ovládá intenzitu i tohoto světelného zdroje, příslušný energetický okruh ubrat, aby se na scéně „bloudící světelná stopa“ neznatelně na postavu herce vrátila. Tato spolupráce mezi kabinou a obsluhou světlometu je nezbytně nutná zvláště v případech, kdy dochází na scéně k „přebírání“ jednotlivých postav, jak jsme se o tom již zmínili, nebo ke změnám filtrů (barevnosti pohyblivého kužele).

Z uvedených skutečností je patrné, že sledování herce pohyblivým světelným kuzelem je velmi náročné a musí být nazkoušeno. I když by v ideálním případě měla mít obsluha štychovacího reflektoru ctižádost komponovat samostatně detail scénického obrazu, musí se podřídit záměru režiséra, určujícího koho nebo co, divákům světlem přihlížít.

VÁCLAV MÜLLER

Cesta za líčidly

Na začátku naší dnešní cesty není jen dopis Jana Petržely, ale i stížnosti mnoha amatérských souborů na nedostatek divadelních líčidel. Zvláště nově, nedávno ustavené soubory, se ptají: Kde seženeme tělky, doličovací tyčinky, zubní lak, nosový tmel, Mastix na přilepení vousů, odličovací vazelínu a mléko? V drogeriích a prodejnách kosmetiky to nevedou, odborné prodejny nemají na skladě, výběr je téměř nulový.

Hlavním distributorem divadelních líčidel nejen pro amatérská, ale především pro všechna profesionální divadla je podnik Divadelní technika. Souborům na faktury vyřizují písemné i osobní objednávky v Praze 1, Masné ulici 15. Jednotlivcům za hotové se líčidla prodávají v Karlově ulici číslo 10, v sousedství Staroměstského náměstí. Ovšem – je tu problém. Většina regálů s tímto zbožím je prázdná a na dotazy tu odpovídají s lítostivým pokrčením ramen. Nevíme, kdy dostaneme zboží. Monopolním výrobcem divadelních líčidel je holešovický závod národních podniků Astrid. Jde asi o dvě desítky položek, které jsou dnes zcela nedostatkovým zbožím.

„Některé z nich, jako odličovací mléko, zubní emaly a nosové tmely nedostáváme dlouhé měsíce, často i léta,“ říká Ludmila Krutská, vedoucí materiálové technického zásobování Divadelní techniky.

„Na skladě je pár kelímků základních líčidel, novinka Telkolor, pomocná líčidla v omezeném výběru,“ dodávají ženy v odbytovém středisku v Masné ulici 15. Jak tedy mají vyhovět požadavkům divadel, když není z čeho?

Příčina?

„Astrid je monopolním výrobcem divadelních líčidel. Ovšem pro podnik je to vysloveně okrajová záležitost. Není to ekonomicky přitažlivé, navíc výrobně náročné a tak dodavatelsko odběratelské vztahy mezi našimi podniky nejsou nejlepší. Nemůžeme pak vyhovět svým odběratelům ani při nejlepší vůli,“ říká ředitel základního závodu Divadelní techniky ing. Jiří Brožek.

Vydejme se tedy hledat „zakopaného psa“.

„Šminky,“ tedy divadelní líčidla, provádějí herce od pravěku tohoto umění dodnes. Mění se, pochopitelně. Ale zase ne tak příliš. Rozdíl mezi tělkou, kterou si dával na tváře Tyl a dnešní herec, není prostopátný. I když – samozřejmě – i tento obor kosmetiky se vyvíjí. Před čtyřiceti a více lety bylo výrobců více. Malá výrobní O. Frankl v Praze se na divadelní líčidla specializovala a její „šminky“ byly proslulé. Dodávaly se jednotlivě i v celých základních sestavách pro muže či ženy v dřevěných krabičkách, ve víčku bylo zapuštěno zrcátko, takže se herec mohl svépomocně nalíčit i v těch nejchudších šatnách. Dnes byste takovou „skříňku s líčidly“ marně sháněli.

Před léty se zdálo, že se najde cesta k řešení tohoto problému. Kromě tukového průmyslu, který převzal povinnost líčidla vyrábět, byla vybudována výrobní při Filmo-

vém studiu Barrandov. V ideálním případě mohla zásobovat nejen potřeby filmařů, ale i divadel a amatérských souborů, závodních klubů, osvětových besed a dalších odběratelů. Jenže Filmové studio Barrandov objevilo přitažlivější cestu: make up. Nebo, chcete-li, mejkap. Toto líčidlo si získalo oblibu u žen nejen u nás, ale slavilo úspěchy i při exportu. Filmové studio tak rychle na své poslání zapomnělo a vrhlo se na hospodářsky výhodnou činnost. Povinnost zásobovat divadla zůstala na tukovém průmyslu. A tak je situace taková, jaká je. Dejme znovu slovo Ludmíle Krutské, Zdeňce Mrázkové, která vede odbytové středisko Divadelní techniky, a ženám v expedici:

„Škála divadelních líčidel bývala širší. Zužuje se neustále a jsou položky, které objednávat už jen formálně, ani snad nečekáme, že bychom je dostali. Nejsou to velká množství. Navíc nemůžeme toto zboží ani dlouho skladovat, protože podléhá zkáze. Ztvrdne, znehodnotí se. Přesto jsme se snažili mít stále na skladě vše, co divadla potřebují. Teď jsme žádali o dodávku transparentních tekutých líčidel, asi po deseti litrech od tří odstínů. Marně, byli jsme odmítnuti.“

„Každý pracovník expedice tu má dlouholeté zkušenosti. Kdo sem přijde, tomu poradíme. Je to nutné, protože návody k použití nejsou ani na krabičkách, ani mimo. Přitom právě začátečníci by takové návody, stručnou školu líčení, potřebovali. Škoda, že nic takového není.“

„Mastix, lepidlo na vousy, to je problém letitý. Třeba tři měsíce není. Přitom vousy či paruky se ničím jiným lepit nedají, nemají-li se poškodit. Není odličovací vazelína ani dočišťovač pleti, barevné pudry. Maskaro bylo loni jen jednou...“

Co tedy zbývá divadelníkům? Kosmetické pleťové mléko z parfumerie. Je ovšem mnohonásobně dražší. Barevný pudr se snad sežene – s celou pudřenkou. Tedy trochu prášku a drahý obal. Dočišťovač, vazelína, se expeduje ve sklenicích jako zavařenina. Mnoho obalů se během dopravy poškodí a se střepy se stává nebezpečím pro pleť. (Když se vyráběl ve voskovaných pergamenových obalech jako lékárenské masti.) Líčidla v celofánech se roztékají, jindy se přerazí a nejsou pak k ničemu.

„Za rok jsme loni dostali 16 tisíc kusů veškeré kosmetiky pro divadlo,“ dodává Z. Mrázková.

Vydejme se tedy k výrobcům.

Jiřina Valešková je ředitelkou holešovického závodu n. p. Astrid Praha. Připouští, že situace se zásobováním divadelními líčidly není dobrá.

„Pro nás jde skutečně o okrajovou záležitost. Naším hlavním úkolem je zásobovat zbožím tržní fondy. Nároky na množství i kvalitu kosmetiky stoupají a my máme nedostatek pracovních sil a jednoduchost není ani situace se základními surovinami. Rada je jich z dovozu.“

V AS 11/86 jsme otiskli dopis Jana Petržely z Osvětové besedy v Rybníčku. Žádá, abychom zveřejňovali adresy podniků, které slouží divadlům, co vedou, kde je možné nejrůznější věci – jako líčidla, reflektory, barevné filtry, jevištní pomůcky, rekvizity atd. – objednat. Takových dopisů přichází více. Proto jsme se rozhodli vyhovět. První z těchto materiálů dnes zařazujeme.

Je logické, že výrobní podnik má zájem především o takové zboží, které se vyrábí na automatech, ve velkém množství, kde produktivita je vysoká, stejně jako rentabilita. Na druhé straně je třeba vidět, že divadelní líčidla patří ke službám kultury. Nelze divadla – profesionální i amatérská – ponechat bez tak základní pomůcky.

„To je pravda a my jsme si toho vědomi. To také není pro nás hlavní důvod. Příčina je v nedostatku pracovních sil. Na divadelních líčidlech je většina práce ruční. Není dostatek kapacit, abychom mohli vyhovět, i když se o to snažíme. Já mám pro potřeby ochotníků porozumění, sama jsem před léty hrávala v Byšických ochotnických divadle,“ říká ředitelka Valešková. „Navíc jsou i zde problémy se surovinami a u některých jsme odkázáni na dovoz.“

Je tedy vyhlídka na zlepšení?

„Situace by se zlepšit měla. Máme ve výhledu nové pracovní síly, posílíme i tuto ruční výrobu líčidel. Je tu i komplikace s kooperací. Na některých položkách spolupracují závody v Telči a Polné, i tam se dívají na tyto úkoly z hlediska pracovních.“

Sešli jsme se s ředitelkou Valeškovou ještě podruhé, v přítomnosti vedoucího výrobně technického útvaru Františka Puty a Ludmily Krutské z Divadelní techniky. Ředitelka Jiřina Valešková ukázala maximální pochopení a snahu vyhovět. Podle dohody, která zde byla z iniciativy naší redakce uzavřena, se situace na trhu líčidel má ještě v prvním pololetí podstatně zlepšit. Astrid nezaručuje, že budou splněny všechny požadavky. Ale v zásadě by se dnešní neradostná situace měla změnit tak, aby základní potřeby našich divadel a amatérských souborů mohly být splněny.

Astrid slíbil zajištění podmínek v surovinové i pracovní oblasti tak, aby perspektivně již k takové situaci, jako je v současnosti, nedošlo. Bude se postupně odstraňovat i koncepční zanedbanost tohoto oboru. Prvním krokem už byla právě novinka Telkolor, u jejíhož zrodu František Puta před časem sám stál.

To je tedy závěr, k němuž jsme došli v polovině února. Samozřejmě, že budeme ve druhém pololetí čtenáře Amatérské scény informovat, jak se situace zlepšila. Nezasťírejme si ovšem, že divadelní líčidla dál zůstanou pro Astrid jen okrajovou záležitostí.

A tak se zde naskytá otázka: Nemělo by výrobu divadelních líčidel postupně zavést některé z výrobních družstev nebo podniků místního průmyslu? Pro ně by to byl úkol řešitelný, tyto podniky by mohly reagovat na okamžité vlny v poptávce, být pružnými dodavateli i menších množství. A získaly by dobrou pracovní příležitost zvláště tam, kde jde o možnost zaměstnání žen. Astrid by samozřejmě takové řešení jen vítal, kdyby se uvolnily ruce z závodu o tuto povinnost, která je jen zátěží.

(r)

Herectví (I.)

Iluzivní herectví prošlo ve své historii různými proměnami a má i v současném divadle různé podoby. V naturalistických počátcích byl kladen hlavní důraz na vnější proměňování herce v jednotlivých rolích. Z toho se vyvinula hotová „převtělovací“ mánie: herci si nalepovali vousy, kníry, licousy, pleše a bradavice, pracovali na svých obličejích jako malíři i příležitostní sochaři, modelující nové nosy, mohutnější čela a vysedlé brady; osvojovali si různé způsoby chůze od svižného kroku šviháků až po belhání a kulhání starců, různé držení těla, různou gestikulaci atd. atd. Později byla překonávána vnějšková popisnost, ilustrativnost, imitativnost psychologickým prohlubováním proměn. Tato vývojová fáze souvisela s náročnými úkoly, které před divadlo postavili velcí novátoři dramatu, zejména Ibsen, Stringberg a Čechov. Jejím nejvýznamnějším představitelem byl K. S. Stanislavskij, zakladatel Moskevského uměleckého akademického divadla (MCHAT), ale též tvůrce herecké metody, která je sice výrazem historicky podmíněného typu divadla, ale mnohými svými poznatky tuto orientaci přesahuje a nabývá obecné platnosti.

V současnosti převládající variantu iluzivního herectví bych pojmenoval herecký civilismus. Neusiluje tolik o vnější „převtělování“, je mu bližší charakterizace vnitřní, ale nedosahuje většinou ani onoho hlubinného ponoru herectví psychologického realismu. Heslem civilismu je „přirozenost“, „autenticita“. Dávám obě slova do uvozovek, protože jde pouze o redukovanou a konečnou deformovanou představu těchto elementárních hereckých vlastností. V jistém smyslu je civilismus produktem doby masových médií.

Film a po něm televize se podívaly na hercův zjev a hercovo chování pěkně zblízka. Tento pohled byl nemilosrdný: mnohé divadelní hvězdy se staly pro nové umění nepoužitelnými, ale zejména se staly nepoužitelnými staré charakterizační neherecké prostředky. Přílepený nos a přilepená paruka je na plátně nebo obrazovce vidět (v naší televizi dodnes — alespoň v historických žánrech, kdy je třeba herce někomu připodobnit) a ruší filmovou nebo televizní iluzivnost. Na místo starého převtělujícího se herce nastupuje „herec nepřevtělený“ (termín Louise Jouvet), který se „nerozpouští“ v různých charakterech, ale vztahuje jednotlivé role k sobě a podřizuje je svým danostem a možností (jako prototyp takového nepřevtěleného herce může sloužit filmový Jean Gabin).

Přenos této herecké metody na divadlo zprvu okouzloval svou samozřejmostí, jež patos nahradila střídmostí a věcností (v divadelním slangu se tomu říkalo „understatement“, což se dá přeložit jako „podehrávání“). V tomto přenosu je však hned

od počátku něco nepřirozeného: použitelnost a hodnota hereckých výrazových prostředků je pouze relativní. To, co je zcela přirozené ve filmu nebo televizi, kde herec mluví na mikrofon, vzdálený několik metrů nebo decimetrů, stává se nepřirozeným v divadle, kde se herec obrací k desítkám nebo stovkám diváků rozptýlených v menším nebo větším sále. To též platí o mimice, gestu, hereckém pohybu.

Ale neodvozujeme konvenci a manýry civilismu pouze z technických okolností. Civilismus má hlubší kořeny: je ve své podstatě výrazem středocestnosti v chápání člověka a světa, projevem vlažnosti a polovičatosti, která převádí krajní polohy myšlení, vůle a citění na společného jmenovatele prostřednosti, průměru. Přirozenost a autenticita civilismu je přirozeností a autenticitou nepravou, falešnou.

Nové směřování soudobého herectví (v duchu předchozích úvah je můžeme nazývat „autorským herectvím“) představuje pozitivní, tvořivou polemiku s konvencí civilismu. Tato reakce má rozmanité podoby, dotýkající se různých stránek hereckého civilismu. Především reformuje iluzivnost ve vztahu jeviště a hlediště. Jestliže iluzivní divadlo se hraje jakoby v uzavřené krabici jeviště s fiktivní čtvrtou stěnou, oddělující herce od diváků (hraje se jako by diváků nebylo), pak přímá polemická reakce bude usilovat o zrušení této iluze přerušováním do sebe uzavřeného toku dramatického dění projevy přímo adresovanými divákovi.

Polemický antiiluzivismus je v našem století spjat především se jménem Bertolta Brechta, s jeho technikou zcižovacích efektů. Této techniky dodnes bohatě využívá především brněnské Divadlo na provázku, které nikterak nezastírá své brechtovské východisko. Nelze však neiluzivní hereckou metodu (pokud jde o vztah jeviště a hlediště) redukovat na techniku zcižování. Brecht není zdaleka jediným inspiračním zdrojem této metody. Tradice neiluzivního divadla je prastará (iluzivní divadlo představuje v dějinách divadla vlastně pouhou epizodu, byť nesmírně vlivnou) a živá nejen prostřednictvím velké dramatické literatury, ale i ve zděděných scénických postupech antického, středověkého, alžbětinského divadla, commedia dell'arte, různých forem lidového divadla renesance a baroka ...

Autorská divadla se neomezují na brechtovskou variantu neiluzivního divadla, ale čerpají z mnoha dalších zdrojů. Nejde však o otázku vlivů, jde o to, že pojem neiluzivního divadla je širší než pojem antiiluzionismu. Doklady o tom přináším ve studii Možnosti divadelní montáže (Estetika 3/1984), odkud cituji: „Technika hereckého zcižování (...) předpokládá dualismus souvislého, kontinuálního podání dramatické postavy a přerušování této souvislé linie různými komentáři, jejichž cílem je rušit iluziv-

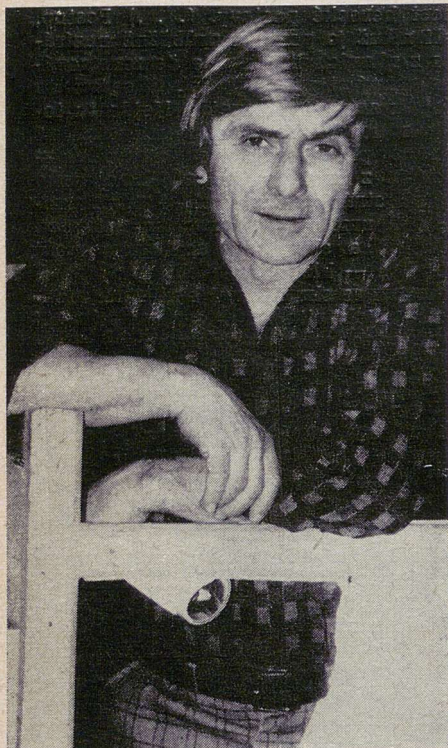
nost herecké postavy. (...) Postup, při němž je postava průběžně nazarána z různých hledisek a demonstrována různými způsoby (...) se už do pojmu zcižování nevejde. Nejde tu tolik o negativní stránku neiluzivnosti (tj. o přerušování kontinuity, vytrhování z prožitku, rušení iluze) jako o její stránku pozitivní — o přirozenou i umělou, všestrannou hravost, při níž a skrze níž se herec snaží zkusmo — hledáním a objevováním — zmocnit se skutečnosti s největší možnou objektivitou.“ Charakterističtější než jednoznačná a jednosměrná technika zcižování je pro autorské herectví především ona všestranná herecká hravost, jejímž hlavním cílem není pouhá likvidace iluzivnosti, ale odstranění těsných hranic hereckého psychologismu, který vězní herce v krunýři daného dramatického charakteru.

Dalším nápadným znakem, jímž se nové herecké snahy různí od hereckého civilismu, je tendence k výrazovému synkretismu. Civilistická konvence je nutně přísně čínoherní: herci mluví, konverzují, pokoušejí, popíjejí, prostě volí takové prostředky, které maximálně připomínají civilní chování lidí ve skutečném životě. Tančit nebo zpívat mohou jenom tehdy, je-li to zcela reálně motivováno (na večírku, při dožínkách apod.). Herectví autorských scén relativizuje žánrové a druhové hranice a nápadně rozšiřuje arzenál výrazových prostředků, takže sám pojem druhového (čínoherního, pantomimického, tanečního, hudebnědramatického, ba i loutkového) herectví se stává problematickým.

Skutečně synkretickým hercem je od počátku Boleslav Polívka, původním školením čínoherec, povoláním mim, ale zcela bez zábrán mluvící, jehož herecký projev se zákonitě dočkal uplatnění nejen v činohře, ale i ve filmu, aniž při tom ztratil něco ze své osobitosti a originality. Prvky čínoherního herectví dostávají důležitou roli u souborů pantomimických i tanečních. Jestliže u Baletní jednotky Křeč (zvláště v poslední inscenaci BJČ na laguně Varadero) jde převážně o střídání čistě tanečních čísel s čínoherními výstupy, které taneční a pěvecké exhibice uvádějí, komentují, ale též posunují kupředu uvolněný rámcující příběh, pak v představeních Vorlovy Mimosy (Podívejte, jak se krouť, Malý nezbeda) se čínoherní a pantomimické výrazivo těsně a organicky propojuje.

Třídění divadelních druhů se už neřídí podle přesných pravidel jednotlivých oborů s požadavkem zřeknutí se prostředků danému oboru nepříslušných, ale podle výrazové dominanty, která je tolerantní k prostředkům cizorodým. Nebo spíše: zdánlivě cizorodým. Protože kritériem není předem daný kánon divadelního druhu, specifická estetická norma, ale užitost a užitečnost výrazových prostředků vzhledem ke zvolenému tématu a inscenačnímu záměru.

ZDENĚK HOŘÍNEK



Osudy chlapce z Proseka

LADISLAV MRKVIČKA, člen Divadla Na zábradlí, herec filmový i televizní, tvůrce mnoha dramatických postav, které vstoupily trvale do povědomí současného diváka. I on přišel ke svému povolání z velké ochotnické rodiny. A nebyla to cesta jednoduchá.

Já jsem rodák z Proseka. Tam jsem prožil romantické dětství, protože ten dnešní, sídlištní Prosek vznikl teprve později. My jsme už jako kluci byli hrdi na to, že žijeme v jedné z nejstarších pražských osad, s nejstarším kostelem sv. Václava, se starou cihelnou, která lákala k mnoha klukovským dobrodružstvím. Byli jsme „křtěni oslí vodou“ a nestyděli jsme se za to.

Oslí vodou?

Prosek byl odjakživa chudý na vodu. Ještě dnes, kdy tu stojí panelové město — kde pořád bydlí moji rodiče — se stává, že tlak nestačí a o vodu je nouze. Tehdy se vozila voda ze studánky ve vácích na oslech. Proto nám tak říkali. A možná nám to i trochu záviděli. Tak jsme sváděli srdnaté bitvy s Vysočany a ostatními sousedními čtvrtěmi. Tehdy natáčeli filmaři film se sociální tematikou. Jmenovalo se to Ocelový chléb a hledali kolektivního hrdinu, dětskou partu. Přišli na Prosek. Mimochodem, tam chodila do školy i Jana Brejchová. Tu získali pro hlavní roli a s ní děti. Byl jsem mezi vybranými a tak jsem poprvé

přičichl k líčidlům a poznal jsem, co je to stát ve světlých reflektorech. Nemohu říct, že by to na mne udělalo velký dojem, ale něco z toho asi v podvědomí zůstalo.

Měl jsem už tehdy rád literaturu, básničky mě okouzlovaly, učil jsem se je nazpaměť a když se ve třídě vybíralo, kdo bude recitovat, jen málokdy se mě taková volba vyhnula. Tak jsem procházel dětskými besídkami a aniž bych to pozoroval, semínko bylo zaseto. I na vysočanském gymnáziu — tehdy jedenáctiletce — mě záliba neopustila a i když jsem měl pověst ve studiu nevalnou, dokázal jsem napodobovat všechny profesory a byl jsem kabaretiérem třídy.

Takže k divadlu jen krůček . . .

Ten krůček jsem udělal, když jsem si na plakátu přečetl, že karlínský závodní klub Tesly hledá mladé lidi se zájmem o ochotnickou činnost. Přihlásil jsem se a rok nebo dva jsem tam působil. Hráli jsme v sále U Zábranských. Většinou skeče, aktovky, scénky nebo pásma. Jenže tenkrát do mého života zasáhla studentská láska. Dívka, do které jsem se zamiloval, dostala roli ve filmu. Vzklíčila ve mně lítost, že jsem byl odstaven na druhou kolej a přál jsem si vyniknout ve stejném oboru, abych jednou mohl hrát s ní.

A v té době nám předložili ve škole dotazník, jaké si zvolíme další studium nebo povolání. Bez rozmyšlení jsem napsal: obor herecký. Vyzvedl jsem si přihlášku na AMU, vyplnil ji, zběžně si přečetl podmínky a lehkomyšlně jsem nechal vše na osudu. Stav přípravy se promítl na výsledku. Vyhnali mě hned v „prvním kole“. Ale překvapilo mě, že tam přišlo asi čtyři sta mladých lidí na desítku studijních míst. V té chvíli jsem pochopil, že to nebude legrace. Rozhodl jsem se, že se nevzdám. Připravím se tentokrát důkladně a za rok přijdu znovu. Nastoupil jsem v Avii, kde pracoval můj tatínek, a dělal jsem na trupech letadel.

A divadlo?

Hned jsem se po něm sháněl. Jenže v Avii se zrovna nic nedělo a tak mě jeden kolega zlákal do souboru v Kbelích. To byli klasičtí ochotníci, hráli hlavně operety. Tam jsem tedy i zpíval. Ale začínal jsem mít na divadlo už svůj názor a tak jsem brzy přestoupil do holešovické Tesly. Ta hrála v Domovině a práce v souboru se mi líbila. Svědomitě jsem se přitom připravoval na zkoušku znovu.

A tentokrát to tedy vyšlo?

Vůbec ne. Na akademii právě přecházelo kolektivně dřívější divadelní studio E. F. Buriana, takže se bralo opravdu jen pár jedinců. Dostal jsem se sice už do užšího výběru, ale cíle jsem nedosáhl. Postoupil jsem však už do stadia, kdy si člověka komise všimne. Odcházel jsem s rozhodnutím, že do třetice to zkusím za rok.

Vrátil jste se do Avie . . .

Ano a ne. Tam se změnila výroba. Mísoto letadel se začaly dělat automobily, to mě ale vůbec nelákalo a tak jsem dal výpověď. Ale co teď? Byl jsem bez práce. Potkal jsem kolegu z gymnázia. Nevzali ho na přírodovědeckou fakultu, ale doporučili mu, aby si odsloužil „nultý

ročník“ v pražské ZOO. Šel jsem se tam podívat s ním. Sotva jsme vstoupili do kanceláře, všiml si nás šedovlasý pán. Podíval se na mne, zeptal se, jestli se bojím lvů. Řekl jsem že ne. A on si mne po sepsání formalit hned odvedl. Byl to Josef Král z pavilónu šelem. Vstoupil jsem do lvice a bylo mi jasné, že to nebude legrace. Ale práce se mi líbila, mělo to dobrodružnou příchut. Rád na ty měsíce vzpomínám. Pohled ze lví klece je přece jen novým pohledem na svět. Při tom jsem se dál připravoval na zkoušku na AMU. Jenže jsem dostal nabídku . . .

Jakou?

Při jakési příležitosti mi navrhl domptér zahraničního cirkusu, abych šel k nim krmit šelmy. Za čtyři roky jsem měl možnost dostat domptérský glejt a stát se krotitelem z povolání. Nabídka mě moc lákala, už bych snad podepsal. Ale přišla výzva: Dostavte se ke zkoušce.

Vydal jsem se na Akademii a potkal jsem profesora Vnoučka. Změnil mě pohledem a povídá: Vy jste tu zase? My vás snad budeme muset za tu vytrvalou drzost — nebo drzou vytrvalost — vzít. Zkouška se odbyla, a když už jsem měl pouhý den na podpis smlouvy s cirkusem, přišel dopis na krásném papíře s ještě krásnějším obsahem. Byl jsem přijat na divadelní fakultu a tak jsem v roce 1958 nastoupil k řádnému studiu a začala nová dráha — profesionálního herce.

Už na škole jste hrál . . .

Shodou okolností právě tady Na zábradlí. Spolužáci Sloup, Krampol a další z mého ročníku tam pak také nastoupili. Já v té době s Jiřím Bednářem, Jiřím Krampolem a dalšími dělal divadelko Paravan v Redutě. Nevyhýbal jsem se žádné práci a myslím, že se to vyplatilo.

Jenže tu ještě byla vojna. Co tam?

V roce 1962 jsem skončil školu a narukoval do Piešťan k leteckému útvaru. Tam působil major Široký, s jehož mladším bratrem jsem chodil do školy, znaly se naše rodiny. Přivítal mě s otevřenou náručí. Chceme tady dělat kabarety, divadlo, to je dobře, že jsi u nás, řekl velitelsky. A hned jsem začal režírovat kabaretní pásmo. Jezdili jsme s ním po posádkách, vyhráli nějaké přehlídky vojenské umělecké tvořivosti. Ale především jsem tu užil obrovské legrace.

Piloti měli smysl pro legraci. Jmenovali mě velitelem souboru, na zájezdech velitelem vozu. Měli z toho švandu, jak jim rozkazovalo „ucho“, dávalo pauzy na vyčurání — prostě hec. Oni piloti zřejmě tu vojnu berou trochu jinak . . .

A vrátil jste se do civilu.

Konkrétně do ostravského divadla Petra Bezruče. Přišla řada krásných rolí, pak rok v Divadle Vítězného února v Hradci Králové a cesta do Prahy. Nejdřív Libeň, divadlo SKN a odtamtud Zábradlí. Je to hrůza, ale už jsem tady deset roků. Je to, a doufám, že zůstane, mé nejdelší životní angažmá.

Tady by se dalo mnoho hovořit o vašich rolích. Teď hrajete právě Astrologa. Ale povídejme si o práci mimo divadlo.

Mám rád práci komorní, studiovou, jako je Viola, pořady pro některé agentury. Ne kasovní zájezdovky, ale hry pro několik jednotlivců, kteří mohou nahléd-

nout hlouběji do svých postav. Podařilo se mi vniknout i do oblastí, kam bych se jinak nedostal. Například se Zdenou Kratochvílovou jsme dělali pantomimu pro děti. Pantomimu, kombinovanou se slovem. Ona hrála postavičku Animuk, já Anikrok. Byl to ohromný zážitek a krásné chvíle s dětskými diváky. Herec se nemá vyhýbat ničemu, ale vyzkoušet, co jeho organismus i dušička vydrží.

Pak je tu film a televize . . .

Nejsem filmová hvězda a pro filmovou historii asi nebudu zajímavý. Ale film je zajímavý pro mne, protože obohacuje mou hereckou práci o činnost před kamerou, která je přece jen jiná než na jevišti. Natočil jsem dost filmů. Ten první už na akademii. Jiří Weiss tehdy natáčel Romea, Juli a tmu. Pozval si mě, zkoumal mě dlouho pohledem, jestli té role budu hoden. A pak svým zpěvavým hlasem pronesl řeč: Vážený mladý příteli, mám pro vás ve svém připravovaném filmu kolosální roli. Ale na malé ploše. V tom je její kolosálnost. Pak jsem dostal scénář a dlouho jsem hledal. Konečně. Bylo to pár vět. Ale profesionální vstup před kameru.

Pak jsem se poprvé setkal při práci s národním umělcem Ladislavem Peškem ve filmu Černá dynastie. Od té doby se mi stal přítelem, neustále měl zájem o mou práci a já si ho vždycky moc vážil. Významná práce byla na roli Gabčíka v Sequensově filmu Atentát. Mám rád role, které se setkávají se skutečností.

Jiným zážitkem byl pro mne film slovenského režiséra Štefana Uhra Panna Zázračnica. Surrealistické drama o umělcích, mezi nimiž se za okupace ukrývala židovská dívka. Film natočený neobyčejnými prostředky, zajímavý tvůrčí princip. Nebyl to film divácký, ale pro mne znamenal mnoho. Vůbec jsem si rád zahrál ve filmech, kterým se říká „pro národního diváka“. Bloudění, Hotel pro cizince, mohl bych jich jmenovat víc.

Vyprávějte o Mrkvičkovi — žokeji. Máte rád koně?

To je otázka! Toužil jsem po koni už jako kluk. Jenže příležitosti bylo málo. Občas jsem jezdil rekreačně. I na škole jsou hodiny jezdecké. Herec má umět všechno. Pak přišel film režiséra Soukupa Dostih. Byl jsem nucen sednout na dostihového plnokrevníka. A to je asi takový rozdíl, jak říká můj přítel Vašek Neckář, jako mezi pionýrem a závodní pětistovkou. Práce na filmu Dostih mě tedy nesmírně bavila.

Ještě jsem ten film ani nedotočil, když se tady v divadle objevil Jiří Hubač a položil mi otázku: Jezdíte na koni? Pověděl jsem mu, co právě natáčím. To je dobře, pochvaloval si. Napsal jsem pro vás roli v televizním seriálu. Dal mi scénář a já se do té role na první pohled zamiloval. Ovšem. Byla to Dobrá voda. Krásná lidská postava chybného člověka — žokeje, který se pere se životem, hned je na kolenou, ale zase se mu podaří vstát. Dostal jsem mnoho dopisů od koňáků z celé republiky. Hlásili se ke mně a hlásil dál a já se k nim hlásím taky. Dokonce jsem se koňákem sám stal.

Vysvětlete to blíží!

Rok jsem žil ve stájích při natáčení Soukupova filmu, pak déle než rok při Dobré vodě. Pách stájí si mě podmanil. Tak jsem koupil koně. Myslel jsem při

tom na děti. Kluci sedm a pět let, to chtělo něco malého. Proto jsem vybral hucula. Můj klukovský sen se mi splnil v pětácti letech. Chtěl jsem, aby se sen mých kluků splnil včas. Vrh jsem se do toho s nadšením. Měli jsme chalupu v Orlických horách. A kamaráda Františka, který se nabídl, že se bude o koně starat, když tam nebudu. Dal si do mé mašale prase a dva býky. Už jsme neměli chalupu, ale hospodářství. Děti se naučily kydat hnůj, nebát se zvířat, byly to moc hezké časy.

Už nejsou?

Jsou, ale zase jinak. Přišla škola a hory daleko. Sehnal jsem ustájení v Mukařově. Ale i těch pětácti kilometrů byla moc velká dálka na každodenní dojíždění. Tak se mi konečně podařilo našeho hucula s poetickým jménem Ikar umístit v Šeberově. Stal se miláčkem jízdního a členů jezdeckého oddílu. Tím jsem se dostal do rodiny koňáků. Jezdím nakládat a skládat seno, čistit stáj, projet koně, i když mrzne a psa by do toho nevyhnal, už to není jen Ikar, ale i ostatní oddíloví koně. A to je tedy bez přehánění dnes moje druhá profese . . .

Viděl jsem vás v Maratónu, v dalších rolích, náročných na fyzickou kondici. Jak trénujete?

Taky cvičím, i když ne úplně pravidelně. Mám psa. Německého boxera. Tedy, paní boxerovou, jmenuje se Clea, ale my jí říkáme „Lejda“. Když vezmete v úvahu psa a koně, je to fyzická jak náleží. A navíc je to má radost, což je, myslím, podmínka.

Herec je svým způsobem sportovec. Taky podává výkony, které potřebují trénink. Tanečník, mim, herec, to jsou prostě sportovní disciplíny, které vyžadují kondici. Samozřejmě že se dá hrát divadlo i v křesle. Jenže s tím dlouho nevystačíte. A já zastávám názor, a je to zásada, kterou učil už Ladislav Pešek, jehož fyzickou do vysokého věku jsem vždycky obdivoval — že i v roli staříka musí herec občas diváka překvapit. Udělat něco, co v jeho věku prostě nečeká. Třeba vyskočit na stůl nebo zatancovat kozáčka. Zkrátka překvapivě sdělit, že k duševní svěžesti ve vysokém věku může postava najednou i fyzicky své schopnosti dokázat. Fyzická kondice herce není jen nutná. Je to přímo povinnost.

Co byste poradil amatérům, ve kterých je stejná chuť jít vaší cestou?

Aby to zkusili, mají-li k tomu tu „drzou vytrvalost“. A kdo se dá odradit, může dělat divadlo dál amatérsky. Každá tvůrčí činnost — i zájmová — je relaxací, vybočením z každodenních povinností, z šedi života. Kdo ve volném čase dělá něco tvůrčího, prospívá sobě i společnosti, je mu to k prospěchu nakonec i v povolání, obohacuje to jeho život. Já si vážím lidí, kteří dělají amatérské divadlo, hledají v něm seberealizaci, vlastní individualitu. A když je talent . . . Stanislavský začínal přece s ochotníky, Voskovec a Werich byli nejprve ochotníci, a kolik je příkladů mezi dnešními herci, ukazuje třeba vaše „galerie“. Proto se upřímně obdivuji lidem, kteří dělají divadlo jako koníčka a znášobují tím svou lidskou osobnost. Přejí jim, aby se jim práce dařila a aby v ní nacházeli osobní uspokojení. O to přece jde. (er)

● VŠE NEJLEPŠÍ

Čas nás uhání, honí a my se stáváme stále více jeho štvanci. Většina z nás se tomu ani nebrání, neboť se stalo i jakousi módou, či takřka patří k dobrému „tónu“ tvrdit, že absolutně nemám čas, právě teď ležím tam a tam a za pět minut musím být už zase někde úplně jinde. Kdybychom řekli, že máme čas, znělo by to jaksi nepatřičně a snížila by se tím naše společenská prestiž. A tak stále někam utíkáme, lítáme sem a tam, celí zadýchaní se přemísťujeme a nezbyvá nám čas, abychom se v klidu pozastavili, poseděli s přáteli. A v tom časovém kolotoči se stává, že zapomeneme i na významné dny našich přátel, blízkých a spolupracovníků. Stalo se to i nám. Ve víru redakčních uzávěrek, korektur, shánění materiálů atd. jsme zcela pozapomněli na jeden z lednových dnů (mimoходом, abychom gratulaci uveřejnili v lednovém čísle, museli bychom ji dát do tisku v listopadu!), kdy oslavil kulaté narozeniny — myslím, že u muže mohu číslo prozradit: 55 — jeden z našich dlouholetých a stálých spolupracovníků, předseda naší redakční rady, pedagog DAMU, profesor doktor Jan Císař, CSc.

Čtenářům našeho časopisu, ale ani celé široké amatérské obci není nutné profesora Císaře představovat. Setkáváme se s ním léta na Jirákových Hronovech, Šrámkových Písečích, v porotách přehlídek krajských a národních, na vzdělávacích akcích, čteme jeho články v mnoha časopisech, šťastnějším z nás se podaří sehnat i jeho publikace, určené pro amatérské, ale i profesionální divadelníky. Vyjmenovávat všechny akce, jichž se zúčastňuje, členství v různých poradních sborech a institucích by byla práce nejméně na další půlstránku. A koneckonců to ani není účelem tohoto opožděného blahopřání. Neboť těchto pár řádek by mělo být chápáno jako vyjádření díky za práci, kterou profesor Císař pro amatérské divadlo vykonává, a jako symbolická kytička, se kterou pozdě, ale přece přicházíme popřát hodně zdraví, úspěchů tvůrčích i osobních a mnoho elánu do další práce.

Redakce

● DOSTAVENÍČKO RECITÁTORŮ V BRNĚ

V polovině února se konalo v Brně krajské kolo soutěže dětských recitátorů Jihomoravského kraje. Zúčastnilo se ho 78 recitátorů. Výkony dětí ve věku od 9 do 13 let byly ve všech třech kategoriích velmi dobré a nadmíru vyrovnané, takže odborná porota neměla lehkou práci. Nakonec však rozhodla, že na národní přehlídce v Mělníku budou Jihomoravský kraj reprezentovat tyto nejlepší: E. Vondrová, V. Tomšíková, R. Jíramrovská, R. Oprchalová, R. Martinek a P. Žák. Kromě prózy, která letos převažovala, si mladí recitátoři nejvíce oblíbili poezii Jiřího Žáčka. (čt)

ARTAUD - prorok nového divadla I.

V době, kdy vrcholila ve Francii činnost Kartelu, začínají se objevovat první představy či více zcela jiného divadla, jejichž autorem byl Antonín Artaud (1896–1948). Na jevišti toho nestačil udělat tolik, aby se výrazněji zapsal do dějin inscenačního umění a první pokusy, které učinil, se mu nepovedly a skončily trpkým konstatováním — „byl jsem zrazen realizací.“ Realizací ideálů, které najdeme v jeho knize *Divadlo* a jeho dvojník, v různých záznamech, článcích, dopisech, obsahujících daleko radikálnější reformu než snahy symbolistů, G. Craiga, J. Copeaua nebo Kartelu. Vize předstihují svou dobu, a protože zůstávaly stále platným symptomatickým přehodnocením krize západní kultury, ovlivňovaly ihned po Artaudově smrti další vývoj evropského divadla. Provokují k úvahám a následování dodnes.

Artaudovo dědictví musíme ovšem chápat v poněkud jiné perspektivě než dílo ostatních divadelních reformátorů. Jestliže nám např. Stanislavskij zanechal metodu herecké práce, která tak či onak zakotvila pevně v divadle a zvláště herecké pedagogii dalších generací, nebo jestliže poetiky režiséru Kartelu vstoupily do živé tradice, kterou rozvíjely — nebo popíraly — generace další, pak u Artauda stojíme dodnes před prorockými vizemi, které sice pocítujeme jako velmi aktuální korespondující s dnešním stavem a účinností divadla, ale které jsme nuceni v každodenní praxi intuitivně hledat, ověřovat a tvrdě zápasit při jejich realizaci se stále ještě silnou setrvačností toho, co nazval současný režisér P. Brook „mrtvolným divadlem.“ Jsme vlastně v téže situaci, v které byl Artaud: musíme teprve najít metody a techniky divadla, jehož katharzi bychom pocítovali účinněji a která by mu opět navrátila vysokou společenskou prestiž nejen estetického, ale především „užitečného divadla“.

NEMOC ČLOVĚKA A NEMOC KULTURY

Začneme nejdříve krátkou historií člověka, který se stal hercem osobního „divadla krutosti“, vlastního života, osudově poznamenaného nemocí. Léčil se celý život a za své utrpení měl právo víc než kdokoliv jiný se stát nihilistou, ale nejen že se jím nestal, měl dar i odvahu nalézt ve vlastním osudu příznaky chorob západní buržoazní kultury a snažil se je léčit divadlem! Takovou odvahu a drzost neměl dosud nikdo! Na první pohled se to zdá absurdní — nemocný člověk chce vyléčit nemocný svět — a ještě absurdnější se to muselo zdát těm, kteří nemoc světa dosud sami nepocítovali nebo si ji nepřiznávali, i když umírali na frontách dvou světových válek. Artaudův zrak byl pronikavější a tím se stal podivínským věštce, který si dovilil učinit velikou metaforu choroby, vycházející z vlastního života a postihující stav kulturně společenského života. Tento zvláštní zkrat či tuto podvojnou musíme brát v úvahu při interpretaci jeho díla.

Narodil se v Marseille 4. září 1896 v početné rodině loďaře a už ve škole

prý měl sklony k literatuře a malování. Psal básně i povídky podle svých velikých vzorů — Baudelaira a A. E. Poea — a ve 14 letech si dokonce založil vlastní časopis.

Ale někdy kolem pátého roku se začaly objevovat první příznaky nemoci, která ho provázela po celý život a kterou jeho lékaři i on sám popisovali nejdrůznějším způsobem, takže dodnes přesně neznáme jeho diagnózu. Po raných symptomech schizofrenie byl propuštěn z vojenské služby s označením „somnambulk“ a byl nucen se léčit v několika sanatoriích Švýcarska a Francie.

V r. 1920, kdy se cítil poněkud lépe, přijel poprvé do Paříže a začal se věnovat psaní poezie a kritik. Verše, které posílal do *La Nouvelle Revue Française* ovšem neměly valnou úroveň, zatímco jeho ostré, útočné kritiky jsou zajímavější — např. nadšeně vítá obrazy Chagalla, zatímco negativně zhodnotil tehdejší tvorbu Picassa. Nejvýznamnější je ovšem tehdejší korepondence, v níž popisuje osobní prokletí i neustálou snahu překonat vnitřní rozdvojení a rozpad osobnosti.

Dopisy herečce Génike Athanasiou, jediné vážnější životní družce, stejně jako doktorům, kteří ho léčili, jsou otřesným svědectvím utrpení člověka, který se postupně proměňoval z krásného muže v lidskou trosku. „Trpím hroznou nemocí ducha. Myšlení mě opouští na všech úrovních, od prosté představy až k její vnější materializaci ve slovech“, napsal ve 20. letech, kdy se cítil ještě relativně nejlépe. Pronásledovaly ho fyzické bolesti, cítil se jakoby paralyzován a ztrnulý, ruce a nohy byly jako z olova a měl dojem zvláštního rozpadu: „když se něčeho dotýkám, nevímám, že bych to byl já, ale že je to nějaká úmyslná překážka a mám

přítomný pocit, že jsem jenom kostra, tělo, sedřené z kůže a masa.“ Lékaři si s jeho potížemi nevěděli rady a bolesti mohly utišit často jen narkotika.

K fyzickému stavu se přidávaly ještě horší psychické stresy. Artaudova osobnost se rozkládala, vytrácela se spontánnost řeči i mimických projevů, mezi myšlenkou a výrazem byla hluboká propast a překonávat ji vyžadovalo nebývalé úsilí. Přitom měl stále dojem, že byla na něm spáchána sebevražda a že z něj prokletý osud učinil podivný automat. Sám tomuto zdvojení říkával „asistovat si“ nebo „být sobě vlastním svědkem.“

Někde tady se začala promítat Artaudova osobní tragédie na vnějšek, exteriorizovat se a nacházet spojení i příčiny ve vnějším světě, v jeho historii a kultuře. „Stav nervů, stav myšlení, stav světa“ — to jsou živé analogie Artaudových úvah, v nichž bude nemoc kultury popisovat analogicky nemoci vlastní.

Nikdy ovšem nezůstal pasivní a odevzdanou obětí, ale hledal východiska, proměnu, uzdravení či revoluci — sebe i kultury. Artaud a kultura, to jsou zvláštní spojitě nádoby. Všechny jeho neúspěchy v divadle se okamžitě odrážely v jeho zhoršeném zdravotním stavu a stejně tak opačně: když odjel ve 30. letech do Mexika studovat indiánskou kulturu, očekával od toho uzdravení sebe sama i nalezení metod nového divadla, kterým by vyléčil západní civilizaci.

V r. 1926 napsal Artaud zajímavý filmový scénář pod názvem *18 vteřin*. Načrtl v něm obraz hrdiny s podobnou nemocí, která mu nedovolí vyjadřovat myšlenky slovem, gestem nebo mimikou. Je to podivín mezi zdravými, proto ho zatknou policie, navléknou mu svěrací kazajku a strčí ho do blázince — Artaud tady mimoděk předpověděl vlastní osud! Ale když přijde revoluce, lid osvobodí naše ho hrdinu a posadí ho na trůn.

Námět vychází ze skutečné události z doby francouzské buržoazní revoluce a Artaud se tu dotkl velmi závažného problému, který se vinul jako červená nit celým jeho dílem: do jaké míry je společnost schopna asimilovat, přijmout nebo odmítnout zlo, či do jaké míry je schopna zveřejňovat a přehodnocovat patologické jevy ve vlastní prospěch a zdraví. V tomto smyslu se bude Artaud odvolávat i na prastarý obřad boha Dionýsa, v němž i zlo mohlo najít volný průběh a postupně sublimovat, takže účastníci prošli skutečnou očistou, katharzi a uzdravení se mohli vrátit zpět do každodenního života. Stejný význam bude přičítat i svému divadlu.

Po neúspěšné realizaci „divadla krutosti“ a návratu z Mexika se Artaudův stav ještě zhoršil. Považovali ho za blázna a šílence, což může být v jisté chvíli stejně normálním jako jeho představa, že to právě do něj se vtělilo „šílenství světa.“ Koncem r. 1936 odjel do Irska k jezeru Lough Derg a hledal tam tajemství obrody světa: „Svět krví zaplatí za násilí úmyslného omylu, který vykonal na přírodě skutečnosti.“ Pocituje stále větší a větší osamocení a začíná proroko-



Portrét Artauda, mladého muže z 20. let

vat, předpovídá mor, zaměřením, požár Paříže a papeže odsoudí za zradu. Provozoval přitom tajemné rituály a když na něj irští jezuité poslali policii, byl nucen se vrátit do Francie. Na lodi se ovšem střetl s posádkou, dostal svěřací kazajku a dalších 9 let strávil v různých ústavech pro choromyslné.

Byl doslova na dně a v jeho osobním životě — analogicky se tak má dít podle jeho popisů i v samotném aktu „divadla krutosti“ — jakoby vítězily zlé mocnosti. Byla válka, trpěl hladem a teprve v r. 1943 se s pomocí přátel dostal do nemocnice v Rodez a mohl pomalu navazovat kontakty se světem. Začal znovu psát, ale pořád ještě žil pod „terorem černé magie“ a obviňoval za to papeže, křesťanské sekty, muslimy, židy, Tibet i české kláštery. V témže roce dokonce dostával elektrické šoky a zoufale prosil všechny o pomoc a spravedlnost. Chrlil obžaloby na společnost, která četla s potěšením deníky a dopisy „prokletých básníků“ — mezi ně se sám řadil — když ti už nežili a nemohli ze svých slov učinit realitu.

Po válce se přátelé snažili dostat Artauda z bláznince. Vznikla společnost na jeho zachranu a byl v ní J. Paulham, Ch. Dullin, R. Blin, L. Jouvet, J. Vilar, A. Breton a další; Picasso, G. Braque i J. P. Sartre prodávali svá díla v aukci a peníze věnovali Artaudovi na obživu a léčení.

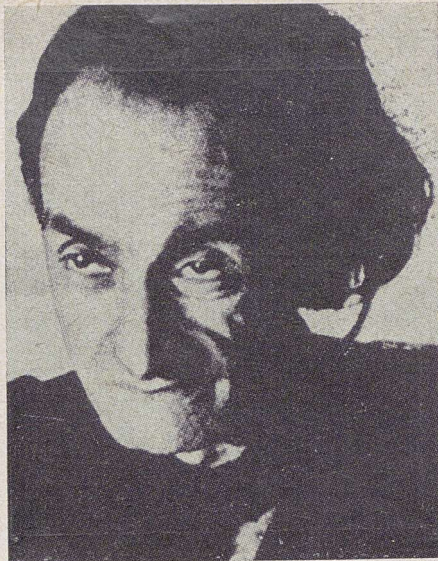
Propustili ho v květnu 1946, ale byla to už živoucí troska. Podivín, který se toulal po Paříži a něco si pořád zapisoval. Připravil ještě vydání svých děl a když v lednu 1947 byl vyzván, aby přednesl ve Starém holubníku svou práci Artaud le Momo (volně: Šílený Artaud), podařilo se mu možná jediné opravdové představení „divadla krutosti“: ještě než začal, upadly mu na zem papíry a když si klekl na kolena a začal je roztržesnými rukama hledat, ztratil brýle . . . „Tento den učinil Antonín Artaud představení z vlastního těla“, vzpomíná G. Charbonnier.

Spolu s M. Casarés a R. Blinem nahrával ještě v rozhlase pořad Skončit se soudem božím, kde recitoval a hrál na různých nástrojích. Ale jeho expresivní projev měl v sobě tolik nelidského, tragicky otrněného, že se vedení rozhlasu neodvážilo v té době pořad vysílat a francouzský posluchač jej mohl slyšet až daleko později po Artaudově smrti. Ta přišla po onemocnění rakovinou 4. března 1948.

DIVADLO ALFREDA JARRYHO

Vrátme se opět na začátek 20. let, kdy se Artaud objevil poprvé v Paříži a začal svou divadelní kariéru: nejdříve u Lugné-Poë a poté v Ateliéru Ch. Dullina. Tady se pustil s velikou energií do práce, hrál, byl asistentem režie, dělal jevištní výpravu, stavěl kulisy nebo připravoval programy. Ale po roce kvůli neshodám s Ch. Dullinem z divadla odešel a rok hrál u G. Pitoëffa v Comédii des Champs-Élysées — za zmínku stojí postava Nápočedý v Pirandellově hře Šest postav hledá autora nebo Robota v Čapkově R.U.R.

V létech 1924–35 hrál Artaud také v řadě filmů a stal se některými postavami možná i známějším než u divadla.



Portrét Artauda před smrtí

Filmové kritice neušla originálně pojatá postava Marata v Napoleonovi A. Glance (1927) nebo mnicha Massieu v slavném Dreyerově filmu Utrpení Johanky z Arku (1928).

Ale byla to především doba jeho působení mezi surrealisty. V r. 1924 se Artaud dostal do kontaktu s A. Bretonem a L. Aragonem a horlivě se zapojil do práce, takže brzy už byl v čele revue Surrealistická revoluce a kanceláře pro surrealistický výzkum. Z jeho podnětů vyšlo mnoho významných manifestů a provolání k papeži, dalajámovi nebo dopisy rektorům evropských univerzit. „Nemáme nic společného s literaturou . . . Jsme specialisté na vzpoury. Neexistuje žádný prostředek, který bychom v případě potřeby nepoužili,“ čteme v jednom z textů, které musely nadělat hodně rámusu a polemik. Po válce A. Breton přiznal, že Artaud byl asi nejdůslednějším surrealistou, ale právě tato totální anarchie začala znepokojovat ostatní členy hnutí, vedla ke sporu (odmítnutím Artauda vstoupit do komunistické strany) a nakonec v r. 1926 k vyloučení Artauda z řad surrealistů.

Ten stále zůstával i divadelníkem, což se nelíbilo Bretonovi a jeho druhům, kteří divadlo považovali vždy za pustou komerci. V červnu 1925 uvedl Artaud ve Starém holubníku a v Collège de France Aragonovu hru Pod zdí, která doprovázela přednášku R. Arona a brzy nato už vyšel manifest Divadla A. Jarryho, jehož zakladatelem byl spolu s Artaudem R. Aron a R. Vitrac.

Divadlo uvedlo celkem 4 inscenace v atmosféře skandálů a polemik se surrealisty. V červnu 1927 to bylo představení, složené ze hry Tajemství lásky R. Vitrac, Artaudovy pantomimické hříčky Vyprahlé luno aneb Pošetilá matka a aktovky Gigogne R. Arona. Autoři chtěli programově aktivizovat či provokovat publikum, ale v tomto představení se jim to příliš nepodařilo. Jinak ovšem při druhém večeru, kdy byl nejdříve promítnut cenzurou zakázaný Pudovkinův film Matka a poté se hrálo 3. dějství hry P. Claudela Poslední úděl, aniž diváci znali pře-

dem autora. V závěru pak Artaud vyšel na jeviště a oznámil: „Hru, kterou jsme vám právě předvedli, napsal pan Paul Claudel, francouzský velvyslanec v USA . . . Hanebný zrádce!“ Tím dal signál ke skandálu, který měl dohru ještě v tisku.

Roztržka se surrealisty vyvrcholila při třetím představení Strinbergovy Hry snů (pod titulem Sen), na němž se finančně podílelo švédské velvyslanectví a to pochopitelně vyvolalo pobouření surrealistů. Přišli v čele s A. Bretonem, aby znemožnili představení, ale vše skončilo rvačkou, zásahem policie a uvězněním Bretona a dalších.

Poslední inscenace Divadla A. Jarryho — Viktor aneb Děti u moci R. Vitrac (1928) — vyvolala sice pozornost kritiků ostrými útoky proti měšťákům, ale byl to současně i konec projektu, který ztroskotat na nedostatku financí a nepochopení publika. Přesto tu měl Artaud poprvé možnost si vyzkoušet jako režisér výrazové prostředky antiluzivního divadla. Snažil se zvýraznit vizuální a pohybovou stránku inscenace a tehdejší kritika upozorňuje na objevné užívání světla i stylizovanou hru herců, vytvářejících zvláštní „symbolický idealismus.“

Neúspěch podniku vedl u Artauda k osobní krizi. Na nějaký čas se opět soustředil na filmování — hrál a psal scénáře — a vkládal nyní do filmu veliké naděje. Natáčel i v Berlíně, kde měl možnost zhlédnout představení Piscatora i hostujícího Mejercholda, hrál v Pabstově filmovém přepisu Brechtovy Žebrácké opery. Brzy však nadšení filmem opadlo, neboť jej odradila komerčnost produkce a jeho ozvučení.

DIVADLO KRUTOSTI

V r. 1931 při příležitosti koloniální výstavy vystoupilo v Paříži taneční divadlo z ostrova Bali a pro Artauda to znamenalo rozhodující podnět k nové vizi divadla. V říjnu téhož roku napsal pro La Nouvelle Revue Française o tomto divadle studii, v níž najdeme už zřetelně vyznačenou ideu čistého divadla — rituálu: „Idea čistého divadla se uskutečnila na Bali v tom smyslu, že nepoužívá slov k objasnění nejabstraktnějších témat, ale že tvoří jazyk gest, které se pohybují v prostoru a nemohou mít význam mimo tento prostor.“ A už v příštím roce měl na Sorbonně přednášku Inscenace a metafyzika, v níž se odvolával na malířství Lucasse van de Leydena, středověkého primitivistu, a rozvíjel dále koncepci nového divadla: „jeviště je fyzickým a konkrétním místem, které vyžaduje, aby bylo vyplněno, aby mu bylo umožněno hovořit konkrétním jazykem.“ Namísto slov, která se obracela nejdříve k našemu myšlení, musí se v divadle objevit konkrétní jazyk jevištních prostředků, který bude působit především a nejprve na naše smysly. „Tvrdím, že existuje poezie pro smysly jako existuje poezie pro jazyk, a že tento fyzický a konkrétní jazyk, jež navrhuji divadlu vrátit, je vskutku divadelní jen v té míře, v jaké se obsahuje, jež vyjadřuje, vymykající artikulované řeči.“

Artaud našel program, který se nyní bude snažit realizovat. Prozatím neúspěšně: jeho asistentura režie u Jouveta skončila stejně rychle jako pokus uvést

Büchnerova Vojčka u Dullina. Byl tedy odkázán na sebe a musel hledat možnosti založení vlastního divadelního podniku. V říjnu 1932 vydal První manifest Divadla krutosti, který ovšem nevyvolal pozitivní ohlas. Vše muselo být asi málo konkrétní a příliš radikální pro tehdejšího čtenáře: Artaud navrhuje zrušit rampu mezi jevištěm a hledištěm, hrát bez dekorací a z dramatických textů si vzít námět, dotvořený přímo na jevišti.

Hledá však příznivce i finanční podporu dále: po několika měsících vyšel ve formě propagační brožurky Druhý manifest Divadla krutosti, obsahující i scénář Dobytí Mexika; na Sorbonně přednáší v květnu 1933 provokativní analogii — Divadlo a mor; napíše útočnou studii proti literatuře Pryč s uměleckými díly, která však samostatně nevyšla; v lednu 1934 předčítá na veřejnosti Richarda II. a scénář Dobytí Mexika; inscenuje osvětlení pro vystoupení peruánské tanečnice Helby Huara atd.

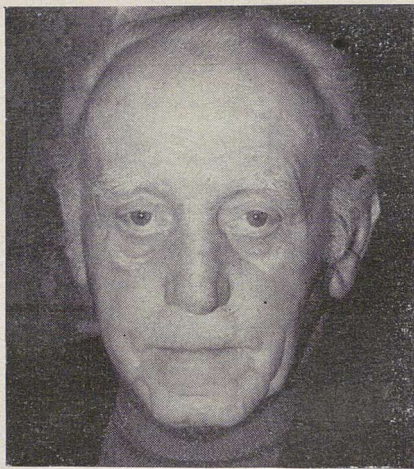
Zákonitě tato činnost musela nakonec vyústit v praktickém experimentu a ověření si idejí Divadla krutosti. Po zkouškách u Dullina a většinou s jeho herci vzniklo představení, které mělo předpremiéru 6. května 1935 v sále Wagram: Artaud podle námětu Stendhala a P. Schellyho připravil a režíroval tragédii Cenciové. Sám hrál hraběte Cenciho, jeho dceru Beatrici Iya Abdy, anglická šlechtice, která měla být objevem, ale vypomáhala spíše finančně.

Bylo to zvláštní představení, v němž Artaud zredukoval slovo na minimum a snažil se jej zastoupit akcí, konkrétním jazykem zvuků, gest, mimiky, osvětlení apod. Ale ani tady reakce premiérového publika Paříže nesplnila očekávání inscenátora a představení prakticky propadlo. Kritika psala o zvláštním primitivismu, který ovšem vyložila jako neumělost, vyvolávající smích. Primitivismus, který najdeme ve starých lidových hrách nebo u A. Jarryho a na nějž zdá se Artaud navazoval, se shledal se zcela opačnými reakcemi a představení skončilo po 16 reprízách. Tím skončil i Artaudův projekt Divadla krutosti, do kterého vkládal tolik nadějí.

Opět dostal tvrdou lekci, projevuující se i v zhoršeném zdravotním stavu. Rozhodl se tedy opustit Paříž a vydat se do Mexika, aby tam studoval divadelní kulturu a uvedl scénář Dobytí Mexika. Než vstoupil v lednu 1936 na loď, shrnul vybrané studie do knihy, která vyšla poprvé až v r. 1938 pod názvem Divadlo a jeho dvojník. V jeho odkazu patří k tomu nejceněnějšímu a nejvýznamnějšímu, co bylo napsáno v divadle 20. stol. a co se pro budoucí generace stalo jakousi „biblí“ nového divadla.

JAN HYVNAR

Karel Posířil nesmí chybět



Patří k významným postavám ochotnického jeviště. Sehrál stovky představení, v desítkách her měl hlavní roli, mnohokrát režíroval. A své mladší spolupracovníky a kamarády nepouští ani dnes. Nesmí chybět aspoň jako divák na žádném představení a premiéry s nimi rád slaví. Už mu bylo dost přes sedm křížků, když ještě aktivně hrál. Má sedm vnoučat a tři pravnoučata a jedna z jeho tří dcer — Karla Klimentová — dnes nese tatínkovu pochodň dál. Patří mezi přední členy DS Braník při OKD Praha 4.

„Já jsem se tady v Braníku narodil,“ vypráví Karel Posířil. „Bába mě hodila z okna do Vltavy umýt a pokřtít současně a od té doby jsem tady doma. Do divadla mám kousek. Pomáhal jsem je opravovat, ještě nedávno jsem je celé nalakoval.“

Karel Posířil je vyučený lakýrník a patřil ke vzorným pracovníkům Pražské stavební obnovy na Smíchově. Divadlo bylo a je jeho velká láska.

„Když mi bylo patnáct — to se psal rok 1925 — potkal jsem kamaráda Pepu Kapitána. Měli jsme se rádi a za celý život jsme se nepohádali. A on povídal: Budu hrát ochotnický divadlo, půjdeš taky? Přijď, nic nemusíš povídat, jen budeš držet šavli. Já přišel a od té doby tady v tom divadle jsem jako doma. Doopravdy jsem začínal v operetě. Jmenovalo se to Podzimní manévry.“

Pak jsem hrál řadu menších rolí, pohádky. Asi po třech letech mi přidělili Šmidru. A ten mi zůstal moc let. Tři Kašpárky jsem vystřídal. Tak jsem hrával odpoledne i večer a během šesti let jsem měl nejvíc odehraných představení ze všech. Nikdy jsem si

to nepsal, ale byly to stovky a stovky představení. Víte, že jsem šel před časem po nábreží a hlásil se ke mně takový starší, šedovlasý pán? Já vás neznám, povídám překvapeně. Vy mě ne, odpověděl. Jenže já vás ano. Chodil jsem na vás tady do Braníka do divadla. Už jako kluk. A pak v dospělosti taky.“

To hrával Karel Posířil role Vlasty Buriana a Ference Futuristy. Každý kus se dával aspoň desetkrát a ochotníci tu měli své věrné obecenstvo. A Karel Posířil byl doslova hvězda. A pár veselých vzpomínek?

„Proč ne? To jsme hráli Ulice zpívá. Zase Burianova role. Se mnou hrála paní Švejdrová a já na ni měl jako chrstnout vodu z kbelíku. Ale neměl jsem tam kapičku na dně, kbelík byl do polovičky plný. Jenže paní Švejdrová čula čertovinu a rychle uskočila. Celou tu spršku dostal hasič, co hlídal za sufitou na jevišti. Byl mokrý jak hashrman a tak se musel jít domů převléknout. Na štěstí to neměl daleko. Taky bydlil kousek od divadla...“

...Jednou jsme dávali operetu. Jmenovala se Vrabčák. Já hrál hlavní roli a paní Švejdrová měla hrát květinářku. Jenže dostala angínu, tak za ni zaskočila moje žena. Přišla na jeviště s ošátkou a říká: Kupte si, pane, kytičku. A strkala mi jednu do ruky. Nechte tady tu ošátku celou, spustil jsem na ni. A hybaj domů. Máte tam tři děti a vy se tady producujete! Lidi se smáli, až padali, protože všichni věděli, že je to moje žena a že máme tři děti...“

Tak ještě mnoho let a mnoho radosti se svými nástupci, Karle Posířile!

(er)



amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIII)

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

Číslo 4/1987, redakčně uzavřeno v únoru 1987

© Panorama, Praha 1987

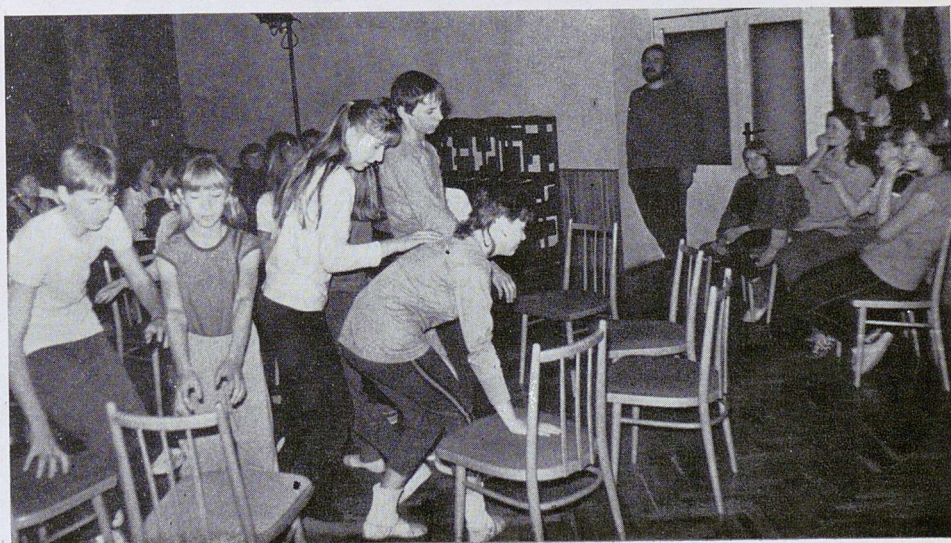
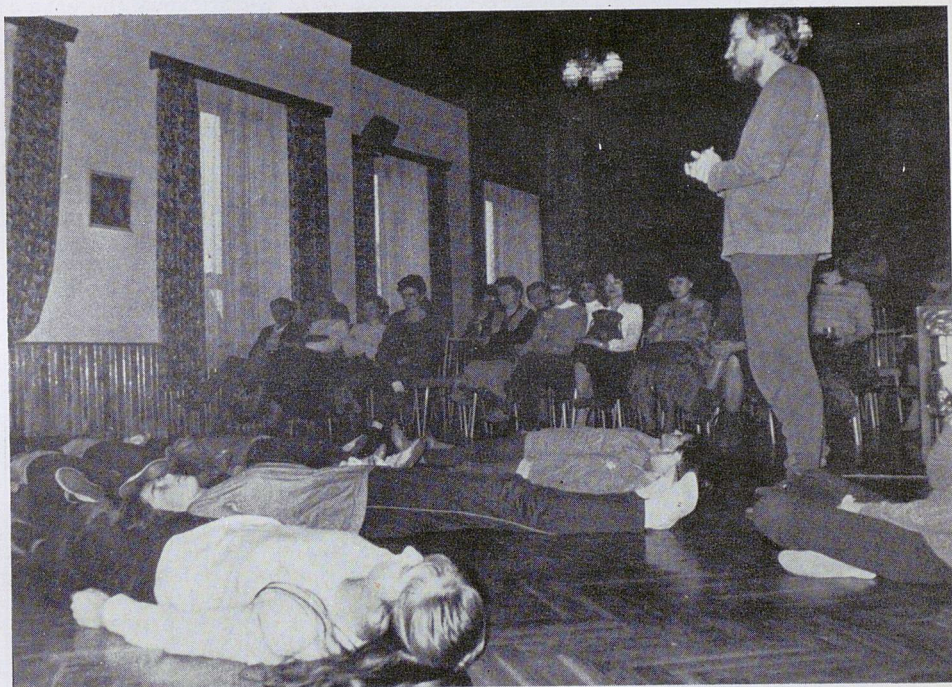
45 027



Užitečná proměna

Ve Středočeském kraji učinili v roce 1985 zajímavý pokus: proměnili krajskou přehlídku v dílnu dětského divadla. Koncept se osvědčila, a proto byla realizována i ve druhém ročníku, který proběhl na podzim minulého roku. Účastníci dílny měli možnost zhlédnout kromě jiných dětský divadelní soubor KZ MNV z Dolních Kralovic, který předvedl inscenaci hry Dagmar Jandové Zletý klíček, Hudradlo ze Žlivi s vedoucím Mirkem Slavíkem předvedlo ukázky dramatických her a metod práce. Bohumila Marková se svým souborem Saturnin ze Slap předvedla metodickou ukázkou, soubor z Černošic se představil pohádkou Švihovský Bajaja. (ma)

FOTO ARNOŠT ZAHÁLKA





Václav Tomšovský

Sněhová královna — setrvává na jevišti už čtvrt století. Jak se čerti ženili — hra, která získala nejvyšší uznání na festivalu v Madridu. Tři kmotřenky — druhá cena v soutěži MK a Litfonda, když první nebyla udělena. Tři babičky a kamarádi — a mnoho jiných her, z nichž většina náleží takřka trvale do programů profesionálních i amatérských scén pro děti.

Autor: VÁCLAV TOMŠOVSKÝ, režisér pražského Divadla Jiřího Wol kra.

Kdy a jak jste přišel prvně do kontaktu s divadelními prkny?

Na ta první setkání nesmírně rád vzpomínám. Zvláště s přibývajícím věkem. Nemohu pominout dobu, která zcela neuvědoměle — tedy žádné: již od dětství... vedla k mé nynější profesi. Nikdo v naší rodině neměl s divadlem nic společného. Naopak, tatínek s listonošskou brašnou chodil po vesnicích, kde se tradovalo: Jedou komedianti, zavírejte slepice! A já po těch vesnicích chodil často s ním a nadobro jsem se do nich zbláznil. Nadobro, přestože jsem rodem Příbramák a přes třicet let žiju v Praze.

Druhé zbláznění přišlo z jiné strany. Chodil jsem ministrantovat do kostela. To bylo nádherné divadlo. Mešní roucha, vůně kadidla, zpěvavá procesí na Svatou Horu, nebo naopak strohé obřady v předvelikonočním týdnu, místo zvonů řehtačky a klapačky, aby nakonec mohly zaznít varhany jako úplné novum. Ty kontrasty a prudké zlomy jakoby připravovaly a zveličovaly lámání ročních období, které jsem znal z klení nebo odrhovaček havířských rolníků. Bylo to báječně vykoumané. Dodneška vyznávám ve své práci prudké střihy nálad, atmosféry. Věřím nejen na léčbu, ale i na sdělení šokem.

Takhle zblázněného kluka nemohlo minout o nejkrásnější dobrodružství, jakým je divadlo. Nevím už jak k to-

mu došlo, ale najednou místo oltářních stupňů bylo loutkové divadlo, které jsme hrdě pojmenovali Stálá dětská scéna v Příbrami. Pár let jsem seděl i na židliče za bicími nástroji v orchestru gymnázia. Své spolužáky ve třídě jsem znásilňoval do tvaru i zvuku voicebandu — při minimálních, skoro nulových vědomostech o kouzlení E. F. Buriana. A všechno jsme s drzou samozřejmostí zveřejňovali. Když nás nechtěli v Příbrami, jeli jsme na vesnici, až jsme se přece jen do naší Olympie — příbramské sokolovny — prodychtili.

A současně s tím vším, a bylo toho ještě víc, jsem měl to štěstí, že mě vzali mezi sebe ochotníci Spolek pro zbudování divadla. Naši hlavou, srdcem, ale i věčnou pobídkou byl JUDr. Pravoslav Jeník, který nás učil poslouchat muziku, otvíral před námi opony obrazů a výtvarna vůbec, aby na samou špičku pyramidu postavil divadlo.

Z jeho líně vyšla dnes již zesnulá režisérka Věra Kovaříčková, herečka Jarmila Kolářová, spisovatel Ilja Kučera a spousta dalších. Vzpomínám na tehdy mladého lékaře Gustava Váchu, který hrál báječně Tobiáše Říhala, kromě mnoha dalších postav, a na návštěvy k pacientům i na přednášky pro Červený kříž jezdil s kytarou. Zpívající právník — nic nového pod sluncem. Z té party vyšly také geometři, horníci, železničníci, vědci, a co já vím, kde kdo zakotvil. Ale bezpečně vím, že at dělají cokoliv, v každém z nich amatérská kultura, nechce se mi říkat jen divadlo, zanechala vklad pro život bez nudy.

Kdy jste vzal prvně pero do ruky — jako autor?

Jako snad každý študák jsem smolil veršiky, ale nikdy jsem nezatoužil stát se básníkem nebo spisovatelem. A skutečně jsem se jím nestal. Ani poetiču v duchu polechtané ješitnosti. Kdykoliv jsem cokoliv psal, vždy to bylo z potřeby. Ať už z potřeby úřadu — dotazníky, televize — pokusy o scénáře, divadla — pokusy o hry.

Začalo to zadáním režie Sněhové královny, jejíž dramatizace se mi nelíbila, protože podle mého soudu nekonvenovala s Andersenovou poetikou. Ředitel však byl neoblomný a termín první zkoušky pevný. Za týden. Ze zoufalství, to slovo myslím vážně, jsem ten týden nespál a psal. Večer před první čtenou jsem řediteli překotně z papírku novou verzi pohádky. K mému údivu souhlasil, abych přečetl nový text druhý den hercům, a tak se to stalo. Sněhová královna se hraje, teď především na amatérských scénách, už čtvrt století.

Další texty nebyly provázány takovým časovým dramatem, ale vznikaly podobně. Umělecká rada nebo dramatik přišli na to, že divadlo potřebuje dejme tomu Pinocchia — napsal jsem Zlatý klíček. Protože jsem v životě režíroval všechno možné — jak říkával kamarád Ján Roháč: Režurujem aj levý! — psal jsem také o všem možném a ve všech představitelných žánrech. Kromě pohádek to byla rozhlasová pásma, operetní libreto, kabarety, televizní a filmové scénáře.

Dvě zásady se ale dají aplikovat na všechnu mou práci s perem: nikdy jsem nepsal, co by mě netěšilo a nikdy jsem nepsal s pocitem dramatika,

ale vždycky jen jako režisér, který potřebuje text pro svoje inscenační představy. Tím pádem patřím mezi šťastlivce, jejichž práce spatřivává světlo světa.

Vy ovšem nezůstáváte jen při práci v divadle. Povíte na sebe...

Už jsem toho vyjmenoval dost, ale posledních patnáct let mě vzrušuje nejvíc práce ve škole. Učím se učit. To mají divadlo a pedagogika absolutně společně. Učím se učit na Hudebně dramatickém oddělení pražské konzervatoře. Příbramský pan notář Jeník mi jednou, strašně dávno, napsal, že když režisér něco neví, musí se to do 24 hodin dozvědět. Řekl bych, že když něco neví učitel, musí se to dozvědět do včerejška!

V práci s mladými, a jsou proti vám čím dál mladší, se toho dozvídáte strašně moc. Až je to někdy nemilé. Četl jsem v jedné sociologické studii, že časové vymezení pojmu generace se neustále zkracuje. Pomaturitní věk, kterým se ve škole zabývám, je krutým dokladem. Používám slova krutý úmyslně. Talentů neubývá, ale zvyšuje se jejich spotřeba.

Díky televizi, filmu i nadprodukcí — třeba falešně — zpívajících hvězdiček popmuziky si řada mladých lidí představuje divadlo a jemu příbuzné obory jako záruku snadného úspěchu. Jsem přesvědčen, že neaktuálnější povinností dnešní školy, a nemám na mysli jen uměleckou, je tento omyl popřít a vyvrátit se všemi důsledky.

Vraťte se k jevišti. Myslíte, že některé hry jsou určeny pouze pro profesionální a jiné pouze pro amatérské scény?

V zásadě pro takové dělení nejsou důvody. Člověk, který se zabývá celý život výhradně divadlem, získá jistě velkou rutinu v čtení, výkladu i realizaci dramatických textů, ale právě ta rutina se stává často svazujícím krunýřem. Nemluvě už vůbec o nezbytné službě profesionála provozu divadelního organismu. Amatér musí překonávat překážky zcela jiného druhu. Ty, které jsou technického charakteru, považuje spíš za pobídku k osobitému přečtení hry. Důkazem je praxe řady amatérských, ale i některých profesionálních scén, které pracují v technicky nevybavených prostorách pro minimum diváků. A při tom právě jejich inscenace leckdy posunují, nebo, chci-li být přesný, znovuobjevují krátké spojení mezi divadlem a divákem.

Co teď připravujete?

Jak už víte, pracuji v divadle pro děti a mládež, učím na divadelní fakultě, myslím tedy především na mládež. Přál bych jim hry, které by bez podobiznosti a přikrášlování zamíchaly jejich problémy, hry, které by jim vtipem připomněly, že náročná příprava na život je nutná, ale nemůže být jen trnitá a vysilující, hry, na které by chodili z vlastní potřeby. Byl bych šťastný, kdyby se mi podařilo alespoň část toho dovést na jeviště. V současné chvíli jsem na jevišti s Tylovou Tvrdohlavou ženou, na divadelní fakultě jsme přichystali v lednu první představení nového absolventského ročníku — Nejkrásnější válku od Renčína, Brabce a Čihákové.

Děkuji vám za rozhovor.

(jv)