

a.s./86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

5



Důvěra ve stranu, jejíž politika odpovídá tužbám a ušlechtilým cílům života všech poctivých občanů



Jednání XVII. sjezdu Komunistické strany Československa poutalo pozornost nejen československých komunistů, miliónů občanů naší vlasti, ale samozřejmě též divadelních ochotníků. Jeho význam se dotýká celé naší veřejnosti, dalšího rozvoje národního hospodářství, ale i kultury, života lidí v našem socialistickém státě. Myšlenky, podněty i otevřená kritická slova, která uvedl na sjezdu generální tajemník ÚV KSČ soudruh Gustáv Husák ve Zprávě ústředního výboru KSČ o vývoji společnosti od XVI. sjezdu KSČ a další úkoly strany, jakož i fakta a záměry ze Zprávy o hlavních směrech hospodářské a sociální politiky strany v letech 1986 až 1990 a výhled na období do roku 2000, přednesené Lubomírem Štrouga-lem inspirují náš lid k činorodé práci. Závěry sjezdu naplňují každého z nás odhodláním přispět ze všech sil k dalšímu mírovému a pokrokovému vývoji u nás i ve světě.



PŘEDVOJ ŽIVOTA

Nedávno zasedal v Praze XVII. sjezd KSC. Hodnotil výsledky dosažené v uplynulých letech, projednával směry dalšího budování rozvinuté socialistické společnosti a zabýval se i dlouhodobějším výhledem sociálně ekonomického rozvoje do roku 2000. Znovu se prokázalo, jak mimořádný význam měly pro život každého našeho občana změny, k nimž došlo za posledních 40 let. A jakou historickou událostí bylo založení KSC. Od oněch květnových dnů roku 1921 uplynulo 65 let.

Po 65 letech se opět potvrzuje význam vytvoření strany nového typu. Doklady lze nalézt ve výsledcích její činnosti. Zápas s kapitalismem a fašismem, budování socialismu. Přirozeně, že na této cestě byly i neúspěchy a prohry. Ale už sám fakt, že XVII. sjezd jedná o urychlení sociálně ekonomického rozvoje naší společnosti v souladu s plány celého socialistického táboru, za trvalé spolupráce se SSSR a dalšími státy RVHP, je dokladem, že strana nežije z minulosti, ale že dělá politiku, odpovídající dnešní a zítřejší úrovni života společnosti v naší zemi, v zemích RVHP a současné situaci ve světě. Chceme dnes připomenout aspoň některé události před 65 lety, ovlivněné tou nejzávažnější: Velkou říjnovou socialistickou revolucí.

První číslo časopisu Sociální demokrat vyšlo 28. února 1919. Nový časopis byl prakticky nezávislý na výkonném výboru Československé sociálně demokratické strany a znamenal jakýsi mezník ve vývoji její levicové skupiny. Už v prvním čísle konstatoval: „... pro nás není revoluční vývoj zastaven dnem 26. října 1918. Pro nás neznámá ustavení české samostatnosti konec dějin. Pokládáme za nutné, aby proletariát hnál revoluční vývoj přes hlavy majetné vrstvy a přes cíle její dále. Jsme rádi, že došlo ke zřízení české republiky, ale naším cílem není jenom republika buržoazně demokratická, nýbrž republika socialistická.“ Sociální demokrat se tak vedle trebičské Jiskry stal vlastně tribunou stále silnějších revolučních opozičních názorů vůči vládě oportunistické politice vedení strany a jeho redakce svým způsobem řídícím centrem celého levicového proudu v sociální demokracii.

Vedle celé řady návštěv vedoucích činitelů levice jako Bohumíra Šmerala, Ivana Olbrachta a později i Antonína Zápotockého v sovětském Rusku uskutečnilo se v Praze v polovině února 1920 první jednání s představiteli Komunistické internacionály. Od konce února došlo pak v celé republice k velké vlně protestních schůzí a demonstrací, které se vyslovovaly pro mír s Ruskem, socializaci a nekompromisní protikooaliční politiku.

Rozhodující význam pro další vývoj nejen levicové sociální demokracie a revolučního proudu v čs. dělnickém hnutí měla prosincová generální stáv-

ka, na jejímž počátku byl mj. krvavý boj o Lidový dům, po ní pak stávka německého dělnictva na Liberecku, Chomutovsku a Frýdlantsku. Stejně důrazně stanovisko zaujali dělníci na Slovensku, v Ružomberoku, Vrútkách, Žilíně, Liptovském Mikuláši, Zvolenu, Košicích a Prešově. Prosincová generální stávka (1920) se stala posledním významným mezníkem na cestě českého a slovenského, německého, maďarského i ukrajinského proletariátu k vytvoření revoluční strany nového typu.

Uvnitř sociální demokracie se organizačně zformoval samostatný politický proud, jehož cílem byla zásadní změna pravicově oportunistické politiky vedení strany. Tento proud silil. Šmeralovo vedení dospělo k plnému pochopení závažné Leninovy myšlenky, že „strana je avantgardou třídy a není naprosto jejím úkolem, aby odrážela průměrný stav masy, nýbrž aby masu vedla.“

14. května 1921 se v karlínském Národním domě sešel dlouho očekávaný sjezd Československé sociálně demokratické strany dělnické (levice). Krátce po 10. hodině byla zahájena tzv. předporada, na ní byl schválen program a zvoleny pracovní orgány sjezdu. Organizační tajemník pak podal zprávu o stavu strany a o průběhu diskuse o 21 podmínkách pro vstup do Komunistické internacionály. Diskuse ukázala, že naprostá většina členstva se vyslovila pro přijetí podmínek a vytvoření Komunistické strany Československa. — Druhý den ráno začalo vlastní sjezdové jednání. Delegáti vyslechli mj. pozdravný dopis Výkonného výboru Komunistické internacionály, v němž byla také tato slova: „Komunistická internacionála zná revoluční energii, kterou projeví česští dělníci i tehdy, když se nalézali na nacionalistické scestí. Doufá pevně a určitě, že tato revoluční energie družít se bude s komunistickou prozíravostí a že povede k vytvoření veliké dělnické komunistické strany revoluční akce v Československu.“

Na sjezdu zvítězila myšlenka, kterou od září 1920 cílevědomě probíjovával mladý revoluční list nazvaný Rudé právo, a to vytvořit masovou, početně silnou stranu „revolučního proletariátu. Hlavní referát pronesl zakladatel Rudého práva a jeho první šéfredaktor Bohumír Šmeral. Za rozhodující označil „sbírání a organizování revolučních sil, ideové a organizační upevnění revoluční strany, organizování boje za rozšíření jejího vlivu na další proletářské a poloproletářské vrstvy, rozvíjení revoluční práce komunistů v odborech organizací a získávání jejich členů pro aktivní činnost v revolučním hnutí.“ Svůj referát zakončil slovy: „Pokud dějiny lidstva sahají, vždy povstával komunismus jako úsilí o nový celkový životní názor. Jsme víc než politická strana. Jsme předvoj nového ži-

vota. Tvoříme nové poměry, chceme tvořit také nové lidi.“

Šmeralův referát byl koncipován na základě 21 podmínek Komunistické internacionály a pod vlivem idejí VRSR. Bohumír Šmeral se jednoznačně přihlásil k velké myšlence komunismu a vyzval k založení KSC. A to je pro hodnocení jeho podílu na vytvoření KSC rozhodující.

Rezoluce sjezdu hovořila o bezpodmínečném přistoupení k III. internacionále v Moskvě. Změnila také název strany na název KSC a zavázala delegáty k plnění 21 podmínek „za každých okolností, a to nejen v období dočasněho klidu zbraní, nýbrž i při vyvrcholení třídního boje, jenž musí jednoho dne nutně vystupňovat v otevřenou válku s kapitalismem.“

Přirozeně se hlasovalo. Z přítomných 569 delegátů se pro rezoluci vyslovilo 562 delegátů. Jen 7 delegátů z mladoboleslavské župy mělo jiný názor. A tak český, slovenský, maďarský, německý a ukrajinský revoluční proletariát na Slovensku založil KSC. Německý zůstal zatím dočasně organizován samostatně. Svaz komunistických skupin, jehož vedoucím představitelem byl básník S. K. Neumann, který vždy prosazoval rychlé vytvoření revoluční strany, zastavil činnost a vyzval své členy ke vstupu do KSC. Také levice Polské sociálně demokratické strany v Československu přijala 21 podmínek a vytvořila sekci KSC. V létě téhož roku (1921) projednával III. kongres KI žádost o přijetí do KSC i německého oddělení, představovaného Karlem Kreibichem.

Při otázkách o vytvoření jediné Komunistické strany Československa se uplatnila Leninova myšlenka: „Dříve, než se sjednotíme a abychom se sjednotili, musíme se napřed rozhodně a přesně názorně oddělit. Jinak by naše sjednocení bylo pouhou fikcí, zakrývajícím existující roztržitost a překážejícím jejímu radikálnímu odstranění.“ Do diskuse zasáhl několikrát i sám V. I. Lenin. V rozhovorech s B. Šmeralem a K. Kreibichem poukázal na některé pravicové tendence. Oba uvádějí ve vzpomínkách, že právě tato setkání s V. I. Leninem jim pomohla překonat rozdíly v názorech a pochopit všechny souvislosti komunistické politiky. Problémy s tím spojené vyjadřují udánlivým Leninovým výrokem: „Myslím, že soudruh Šmeral musí udělat dva kroky nalevo, ale soudruh Kreibich musí udělat jeden krok doprava“. Náznaky se sjednotily a na Slučovací sjezdu KSC ve dnech 30. října až 2. listopadu 1921 se jak B. Šmeral, tak K. Kreibich vyslovili pro okamžité sloučení československé a německé části v jednu internacionální Komunistickou stranu Československa. Sjezd pak hodnotil své rozhodnutí takto: „Je to první a nejdůležitější krok k založení nezlomné jednotné fronty proletářské proti nacionalismu a proti buržoazii.“

K dějinám se obracíme proto, abychom v nich čerpali sílu, poučení a optimismus do další práce.

Je před námi mnoho úkolů

XVII. sjezd Komunistické strany Československa rozhodl o práci uplynulých let a vytýčil úkoly pro další období. Sjezdové dokumenty neopomíjejí ani oblast naší kultury. Je samozřejmé, že k jejich plnění musejí přistupovat odpovědně všichni, jak profesionálové, tak amatéři. Domnívám se, že dosavadní přínos amatérů do společného díla můžeme hodnotit kladně. Není však třeba si zastírat, že přesto ne vždy se práce dařila tak, jak by to bylo žádoucí. Při ohromném rozvoji a rozšíření techniky je nezbytně nutné, aby kultura byla spjata se životem našeho lidu, působila na život člověka, na jeho životní styl, účinně napomáhala k zlepšování vztahů mezi lidmi. To je podle slov, která na sjezdu odezněla, náš největší úkol.

Velmi pozitivně se na sjezdu hodnotila práce dobrovolných kulturních pracovníků. To nás samozřejmě těší, ale neznámá to, že bychom se tím měli uspokojovat a samolibě si poklepávat po rameni. Vždyť přece moc dobře víme, kde jsou ještě na mapě naší činnosti bílá místa, kde je nutno v cestě, kterou již jdeme hezkých pár let přidat do kroku, popoběhnout. Mnoho věcí, se kterými nejsme spokojeni, můžeme vyřešit další poctivou prací leckdy i za pomoci našich profesionálních partnerů.

Hodně se hovořilo o kulturně estetické výchově naší mládeže. Přirozeně, hlavní úkol zde má škola. Ale před mnohé úkoly jsme postaveni i my. Předně je nutné se více věnovat mládeži, ne pouze okrajově, ale systematicky. Je pravda, že v oblasti amatérského divadla velmi vzrostl počet

mládežnických souborů, nicméně to je jen kousek vykonané práce. Podle mého názoru se divadelní amatéři ještě příliš nestarají o práci školních a dětských souborů, a tato námaha je pak s koncem školy ztracená. Vím, že desetiletý či dvacetiletý školák se za pár let nemusí už zajímat o to, co ho tenkrát bavilo, a tak je bohužel někdy ztrácíme pro amatérskou činnost jen proto, že jsme zájem mladých neuměli včas podchytit. Na druhé straně jsou příklady, jak spolupráce s dětským divadlem může přerůst v průběhu let v pevné semknutí mladých se soubory.

Měla by se zlepšit výchovná práce na odborných učilištích, na střediscích učňovského dorostu. Myslím, že na většinu z nich se víc preferuje sportovní činnost a zapomíná na kulturu. A samozřejmě by se měly vytvářet podmínky pro vznik kvalitních soutěží jak školní, tak učňovské mládeže. Některé z těch, které již existují, mají dobrou úroveň, ale většinu nejde o víc, než splnit plánovanou akci. Proč nepodchytit přirozený zájem mladých lidí o soutěžení? Tady nás čeká ještě hodně práce. Vždyť v mládeži je budoucnost národa, budoucnost kultury.

Ministr kultury dr. M. Klusák se ve svém příspěvku zmínil o nutnosti zvyšovat estetické nároky i v oblasti tzv. zábavných pořadů. Mnoha dobrovolným kulturním pracovníkům mluvil z duše. Uvědomujeme si všichni, jak je to právě v této oblasti potřebné, i když jsme pro to už hodně udělali. Jsme leckdy právem rozmrzeni, že naše práce je narušována vystupováním různých estrádních skupin, kte-



ré v mnoha případech nemají ani potřebnou úroveň, ani to nejmenší estetické cítění. Navíc jsou často taková vystoupení uváděna na úkor poctivé práce souborů nebo kroužků zájmové umělecké činnosti.

Je před námi mnoho úkolů. Budou vyžadovat lepší spolupráci s národními výbory, kulturními a společenskými zařízeními, osvětovými besedami. Bude třeba hledat nové formy práce, zkvalitňovat úroveň programů zájmové umělecké činnosti. Tím sami napomůžeme tomu, aby z našich jevišť co nejdříve zmizely programy, které jsou nežádoucí a které ani v nejmenším nepřispívají k stále lepší a odpovědnější práci v kulturní oblasti.

BEDŘICH ČAPEK,
vedoucí divadelního souboru Tyjátr, Praha

Divadlo 6. května

První české ochotnické divadelní představení v Holešově bylo sehráno 21. května 1866. Byl to Divotvorný klobouk V. K. Klicpery. Jméno divadelního spolku, který hru uvedl, nebylo dosud zjištěno. Po dvou letech činnosti prodal tento spolek jeviště a vybavení pěveckému spolku Podhoran, jehož divadelní činnost převládala nad pěveckou.

V roce 1887 byl založen v Holešově další cílý divadelní soubor — Spolek katolických tovaryšů. Po mnoho let byl jediným kulturním střediskem českého obyvatelstva dům s hostincem na Pláčkově Na špičce.

Druhé stálé jeviště vzniklo v roce 1901 v tzv. Záhlínické pivnici. Začaly vyvíjet činnost různé divadelní kroužky. Zásluhou prvního dělnického divadelního spolku Pokrok (vznikl v roce 1896) získal Holešov v roce 1904 další stálou scénu v hotelu U černého orla (dnešní poštovní úřad). Divadelní činností se zabývala i Dělnická tělocvičná jednota a studenti zemské vyšší reálky.

Nová éra ochotnického divadla se datuje od roku 1906, kdy byla vystavěna sokolovna s jevištěm. Při slavnostním otevření sokolovny sehrál divadelní odbor Sokola hru Praha je Praha od Blumethala a Kadelburga v překladu J. Arbese. Přibývalo premiér i ochotníků. Ročně se hrálo 8 až 10 představení.

V roce 1921 přibyla v Holešově další stálá Revoluční scéna FDTJ v nové budově Centrálu.

Ochotnická činnost byla v Holešově do druhé světové války značně rozšířena. A šestiletá válka zcela udusila činnost divadelních spolků.

Po osvobození města Holešova Sovětskou armádou (6. 5. 1945) se z iniciativy režiséra Františka Šrámka rozhodli holešovští divadelní ochotníci spojit v jeden divadelní spolek Divadlo 6. května. První akcí po jeho ustavení bylo zorganizování divadelní školy, po jejímž zakončení byl v dubnu 1946 divadelní večer.

Divadlo si pronajalo několik místností v holešovském zámku a začalo usilovat o úpravu celé budovy na kulturní středisko města. K slavnostnímu otevření spolkových místností Divadla 6. května a pěveckého sboru Podhoran došlo 23. června 1948. První divadelní představení Rukopis času od Z. Němečka bylo sehráno 6. května 1946 ještě v sále sokolovny.

Divadlo 6. května od svého vzniku sehrává důležitou roli kulturního, ale i společenského střediska města. Později, v roce 1951, se stává zároveň s pěveckým sborem Podhoran součástí Závodního klubu n. p. Thonef. Hraje ročně 7 až 10 představení, zve si hosty,

jako například Jarmilu Kurandovou, Ladislava Peška, Alenu Růžickovou a Jiřího Zapletala. V Divadle 6. května začínali svou divadelní dráhu i mnozí pozdější profesionálové: Aleš Podhorský, Jaroslav Sobota, Jaroslav Rohan, Matěj Bokůvka, František Dutka, Ema Skálová.

V současné době navazuje na bohaté tradice a snaží se, aby ochotnické divadlo v Holešově bylo stále živé. Za posledních dvacet let nastudovali herci pod vedením amatérských režisérů nebo členů Divadla pracujících Gottwaldov 37 her. Spolupráce s profesionály přinesla novou vlnu jak v dramaturgii, tak v přístupu k rolím. Největším přínosem byla spolupráce s Antonínem Navrátillem (M. D. Rettigová, Na dně, Velká doktorská pohádka, Svec a čert) a Františkem Šnáblem (Kaviár nebo čočka, S.O.S., Dům na nebesích).

Členové Divadla 6. května se zúčastňují též akcí veřejného kulturně politického života ve městě. Kromě divadelních představení vystupují v recitacích básněch, spolupracují se SPOZ. Jejich poslední inscenací je pohádka J. Lady O Ance a Petrovských, která byla veřejností velmi příznivě přijata. Není lepší gratulace ke 40. výročí vzniku Divadla 6. května a vzpomínky na 120. výročí vzniku českého amatérského divadla v Holešově, než jak je vyjádřili v dopisech souboru někteří diváci. Poděkování patří všem těm, kteří ochotnickému divadlu obětují svůj volný čas, své umění a svou práci. Zlomte vaz!

HANA STEHLÍKOVÁ

aneb Prostor pro diletantství?

V roce 1979 otiskl časopis Film a doba v čísle 8 rozhovor s francouzským scenáristou Jean-Claudem Carrièrem. Řekl v něm mimo jiné také toto: „Každý mladý muž nebo mladá dívka, kteří se chtějí vyjadřovat filmem, si osobuje právo natočit „svůj film“. Dostáváme se tak na nebezpečné pole takzvaného autorského filmu. Každý chce točit „autorský film“ a nikdo vlastně neví, co si pod tímto pojmem představovat... Dlouholetou zkušeností jsem zjistil, že „autorský film“ pro většinu tvůrců znamená mluvit o sobě.“

Jak vidět, s „autorstvím“ nemáme problémy jenom my; jeho vymezení nepůsobí problémy jenom nám. Konečně – zdá-li se stále přijmout tento pojem, čím tak jenom proto, že jeho obsah je pro mne vágní, mlhovitý, bezbřehý. Sleduji s ohromným zájmem a napětím – skoro bych řekl, že jim fandím – všechny pokusy tyto nedostatky odstranit, najít jistou uspokojivou formulaci onoho pojmu „autorské divadlo“. Možná se to jednou povede, i když si pořád myslím, že je to jenom dočasný projev určitého náporu a útoku na některé zkonvencionalizované a ustrnulé formy a metody, jež brání současnému divadlu být vskutku současným.

Nicméně – jedno je mi jasné. V podstatě „autorského divadla“ je stále zřetelnější a silnější tendence k sebevypovědi. A zcela přirozeně přitahuje – podobně jako před těmi sedmi lety francouzské filmaře – především mladé lidi. Říkám to teď nejenom jako člověk, který sleduje amatérské divadlo tak říkajíc zvenčí, v jeho představeních, ale také jako pedagog divadelní fakulty, který rok co rok přichází do styku s uchazeči o obor režie a dramaturgie. A může při přijímacích zkouškách alespoň trochu nahlížet i do jejich nitra – většinou už nějak vyvrávajícího na amatérských pokusech.

Je naprosto průkazné a evidentní, že ohromnou měrou převažuje dnes skupina adeptů, kteří chápou divadlo právě jenom jako sebevypověď. A nic jiného je nezajímá. Svědčí to zajiště o mnoha záležitostech; kromě jiného i o tom, že vskutku není cosi v pořádku s tím divadelním systémem, který tvoří v přítomnosti kvantitativně největší část našeho divadelnictví – profesionálního i amatérského. Ale tím se nechci zabývat. Konstatuji prostě jenom tuto skutečnost, aby bylo jasné, že chápu onen nástup „autorského divadla“ v širších souvislostech jako výraz jistých objektivních – nejenom ovšem divadelních – pohybů a posunů. Pokud si tyto uchazeči nepišou texty, sami je ne-režirují a nehrají, tak zcela zásadně odmítají hotové a napsané dramatické texty. Sahají především do literatury jiného druhu – velice často po lyrice, neboť ta se jim zřejmě zdá nejvíce použitelnou pro realizaci sebevypovědi. A také je přitahuje divadlo jednoho herce – zase z téhož důvodu. Jsou na jevišti sami, jdou vlastně jenom za sebe a mají neomezenou příležitost vypovídat pouze to, co se jim líbí. Nemíním zájem o tzv. divadlo poezie a divadlo jednoho herce vykládat jenom na této bázi; z tohoto důvodu. Ale myslím si, že průnik těchto produkcí

do oblasti divadla je do nezanedbatelné míry vyvolán i touto touhou po optimálních podmínkách pro sebevypověď.

Nic proti tomu. Kdyby ovšem to s sebou neneslo jisté nebezpečí. Když už jsem začal Carrièrem, tak dovolu, abych jej ještě jednou citoval: „Mluvit o sobě znamená vyprávět o dětství, o prvních láskách, o přízracích, jež člověka sužují. Když tohle všechno vypovíte, už nemáte co říci. A na to stůně francouzský film... Takový mladý muž nebo mladá žena... natočí film o tom, jak potkal nebo potkala dívku nebo chlapce atakdále, a když zjistí, že to nikoho nezajímá, začne se litovat.“ Tohle je vskutku ono nebezpečí sebevypovědi. Neboť vskutku jde o to, zda sebevypověď je schopná nabýt ve všech směrech nadindividuální hodnoty, která je zajímavá a potřebná i pro jiné. A říkám-li ve všech směrech, potom tím nemyslím jenom například téma jako objektivní poznávací hodnotu.

Viděl jsem už pár představení, která trpěla jedním nebo druhým – či obojím dohromady. V době, kdy píšu tyto řádky, mám v živé paměti jedno představení, které spojilo tolik výrazových principů v touze po sebevypovědi jednoho herce, že nakonec tahle sebevypověď neexistovala a nezbyvalo než se upnout na prozaický text, poslouchat jej jako rozhodující složku celého večera, protože pouze v něm existovala možnost dostat se k té nadindividuální kvalitě. A tedy nějak s představením komunikovat. Záměrně neuvádím ani soubor ani název představení. Nechtěl bych konkrétností odvádět pozornost od základního problému sebevypovědi. Je to nesporně velká zbraň „autorského divadla“ a tvoří jeden z těch rozhodujících momentů, jímž princip autorství vniká vítězně i na půdu divadelního jazyka.

Napsal-li jsem posledně, že existuje pojetí dramatického textu jako otevřeného systému, potom by to nebylo možné, kdyby sebevypověď nefungovala – řekněme, že v jisté proměně podobě – jako právo jevištního subsystému přinášet a tvořit naprosto samostatnou a na textu nezávislou informaci, která chce realizovat vlastní obraz. A tedy i naprosto vlastní výraz. Konečně – byl-li 55. Hronov tak prostoupen představeními, která z různých stran demonstrovala princip autorství, bylo tomu tak také proto, že amatérské divadlo v něm zřejmě nachází nejlepší možnost, jak hovořit o světě s maximálním využitím všech předností i zase záporů individuality, které v něm rozvíjejí svou tvořivou aktivitu. I proto mluvím o principu autorství jako o jisté metodě, která se může nejrůznějšími postupy a způsoby uplatnit v celém rozsahu divadla.

Ale pořád tu zůstává otázka sebevypovědi jako jediného oprávnění jít vždycky a za všech okolností před diváka, činit si nárok na veřejné vystoupení. Z toho, co jsem řekl předtím, snad vyplývá, že naprosto nezamítám úsilí prosadit jakýmkoliv způsobem v inscenaci energicky a nekompromisně vlastní názor, vlastní pojetí světa. Ale čeho se bojím, je to, aby sebevypověď nevztáhla nad vším ostatním. Vracím se ještě jednou ke zkušenostem pedagogickým.

To, že uchazeči chápou divadlo jako prostor k sebevypovědi, je samozřejmě z jisté strany velice pozitivní. Prozrazuje to jejich osobní angažovanost, zanícení, zaujetí. Ale co už vzbuzuje obavy, je to, že jaksi odmítají cokoliv jiného. Nemíním, že by snad šlo o to zbavit je jejich urputné a vášnivé posedlosti dělat divadlo jako svůj zápas o osvojení si skutečnosti. Ale horší je, že nechtějí vzít na vědomí, že existují i jiné zákonitosti, které jediné dovolují stvořit představení jako skutečně organizovaný, uspořádaný, zobrazující a komunikující systém. Oni sebevypovídají – a to stačí!

A odtud potom s lehkou myslí ničím nezatíženou vyslovují soudy o všem, aniž by cokoliv znali a věděli. A to už není prostor pro sebevypověď, ale pro diletantství. Což je důvod – hlavní důvod – pro nějž píšu tuto úvahu. Nebudu zapírat – viděl jsem už některá představení, která tímto typem diletantství přímo sršela. To jest: „autorské divadlo“ pojaté jako sebevypověď se stalo naprostým chaosem, v němž nebylo možné vůbec pochopit o co jde, všechno bylo možné – a nic nebylo na svém místě. Ale sebevypověď zadržila vše. Viděl jsem i představení jiná, v něčem nesmírně čistá. A prozrazující, že určití lidé, určitá parta vstoupili na jeviště, do divadla proto, že jim už třeba nestačí vyjadřovat se jenom písničkami a potřebují i mluvené slovo a názornost divadelního zpřemětnění. A zase: tato touha po sebevypovědi – přecasto uložená i v zajímavě napsaném textu – ztroskotala na tom, že zákony divadla, jeví se jaksi nebraly v úvahu, že nad vším triumfovala jenom sebevypověď.

Už jsem měl jindy a jinde příležitost napsat, že současné divadlo se rozbíhá dvěma směry, které jsou velice odlišné. Princip autorství nepochybně patří k onomu směru druhému, novému, s nímž zatím nemáme příliš zkušenosti. Alespoň ne větší část amatérského divadla – a přitom, jak ukázal 55. Hronov, se i tato část řadou svých souborů tohoto principu chápá, neboť v něm cítí velké možnosti právě pro amatéry. A nutně začíná sebevypovědi – to jest uvolněním samostatnosti jevištního subsystému jako svébytného zdroje informace, tématu, obsahu, ideje, výrazu a základního tvůrce obrazu. Jenže právě tato samostatnost a svébytnost přináší onu odlišnost, onen nový divadelní jazyk, jenž vyžaduje i nový způsob práce. A tady vznikají najednou ohromné rozpory a problémy, jež se nakonec řeší tím, že sebevypověď – v jakékoliv podobě – se stane štitem, za nímž se všechny ty rozpory a problémy schovávají. A cesta do pekla diletantství – dlážděná nejlepšími úmysly autorského principu – se otevírá. I proto, že soubory často nevědí, co se jim staví v cestu a na co vlastně narazily. Mohou jenom neustále opakovat, že uskutečňovaly sebevypověď!

Nemyslím si, že je to něco hrozného. V zásadě je to tendence nosná. Jenom musíme všude a vždycky upozorňovat na všechny příznaky a náznaky diletantství, abychom sebevypověď proměnili v divadlo vskutku komunikativní.

JAN CÍSAŘ

Audimafor - dítě své doby

Zapeklitý a ani málo zvukný název pardubické krajské přehlídky divadel malých jevištních forem je trochu násilnou kompozicí slov Autorské Divadlo MALÝCH FOREM. Co všechno se pod tento název, hluchý a nedefinovatelně obecný, vejde, ukázala nejlépe přehlídka sama.

Oficiálně nesoutěžní (leč přece: aspektem výběru na letošní Šrámkův Písek poznamenaná) klání proběhlo ve dnech 28. 2. až 2. 3. v pardubickém osvětovém klubu Drážka. Výsledky svého snažení předvedlo devět souborů v takové žánrové a dramaturgické pestrosti, jakou si lze jen představit. Třídenní štafetu zahájila Elektronické divadlo ze Špindlerova mlýna s mnohoslibnou montáží z poezie Victora Huga, francouzského folklóru a vlastní, scelující fabule. Ta byla v počátku ne snad objevná, leč příjemná.

Spor dvou múz, veselá a tragická, optimistická a truchlivá, mezi nimiž se kolísavě ocitá básník — ústřední postava. Z prvotní nezávaznosti se ED pokusilo vybočit na zodpovědný a tedy značně křehký led angažované výpovědi. Zde však díky mnohým faktorům neuspělo, výsledek vyzněl tezevitě, mentorsky, naprázdno. „Elektronickým“ byl soubor zřejmě díky nadužití elektrofonizující techniky, m.krofonů, diaprojekce (mimo chodem značně anachronické) a playbackové reprodukce. Soubor bezesporu čeká velice dlouhá a po všech stránkách usilovná práce, chce-li vybědnout ze všech školáckých chyb a nedostatků, jimiž se jejich první počin hemží.

Zcela jiné problémy se vážou k souboru Rozmarýnek z Hradce Králové a jejich představení Johan doktor Faust (podle nejrůznějších kramářsky zlidovělých předloh, vztahujících se k dotyčné legendě). Kamenem úrazu Fausta byla bezvýhodnost. Soubor si zvolil adekvátní, leč prajednoduché (i když značně libivé) stylizované herectví, zpracoval mýtus prostou epickou formou se vstupy rádoby komického Kašpřleho.

Na jednotlivých projevech interpretů jste mohli bez námahy vyčíst předobraz (polivkovská gestikulace, mefistofelská nápodoba Postráneckého atp.). Režie se pokusila poutovou morálitku zpestřit mafoforemními postupy (sbory dívek se svíčkami atd.). Tytéž humorizující efekty se donekonečna vracely a opakovaly, tedy unavovaly. Inscenaci chyběla důsledná výstavba, gradace a koneckonců i pointa. Co však nejhuř: divák byl na pochybách, komu je pořad určen. Vnější tvar nabízel vysvětlení, že jde o dětské, a tedy nenáročné představení s nezbytným didaktickým prstem na konci. Skutečnost však domněnce neodpovídala. Otázkou, která se nad tímto opusem klenula nejmarkantněji, bylo, jak by soubor uspěl v jiném žánru. Z Fausta samého nic nenásvědčovalo tomu, že dobře.

Asi nejvážnější slovo k realitě už tradičně chtělo pronést pardubické Visuvadlo, tentokrát redukované na herce Pavla Joneše, který předvedl úpornou, náročnou, leč nedotaženou adaptaci Horváthova Dítěte naší doby. Monolog vojáka agresivní armády, jenž se od prvotního, zaslepeného fanatismu skrze osobní tragédii dobírá k nejedné podstatě tohoto světa, byl poměrně slušně zvládnut scénaristicky (neškodilo by krátit) i režijně (neškodilo by dynamizovat, rozpohtit, dotahovat metafory).

Hru však o dvě třídy níž shodilo jednostranné, nevyvážené a zdaleka ještě ne suverénní herectví. Svůj podíl na nedobré vyznění měla i atmosféra (přeneseně: hrálo se o půl jedenácté v noci; doslovně: vzduch v nevětraném sálku byl stojatý). Přesto bylo patrné aspoň jedno: že totiž Visuvadlo si vytvořilo svou poetiku, od níž nejen že neustupuje, ale prohlubuje ji, zhuťňuje a postupně zbavuje kosmetických vad. Tak závažný počin, jakým Dítě naší doby je, však nutně předpokládá dokonalé zvládnutí divadelní techniky, zde má soubor rezervy.

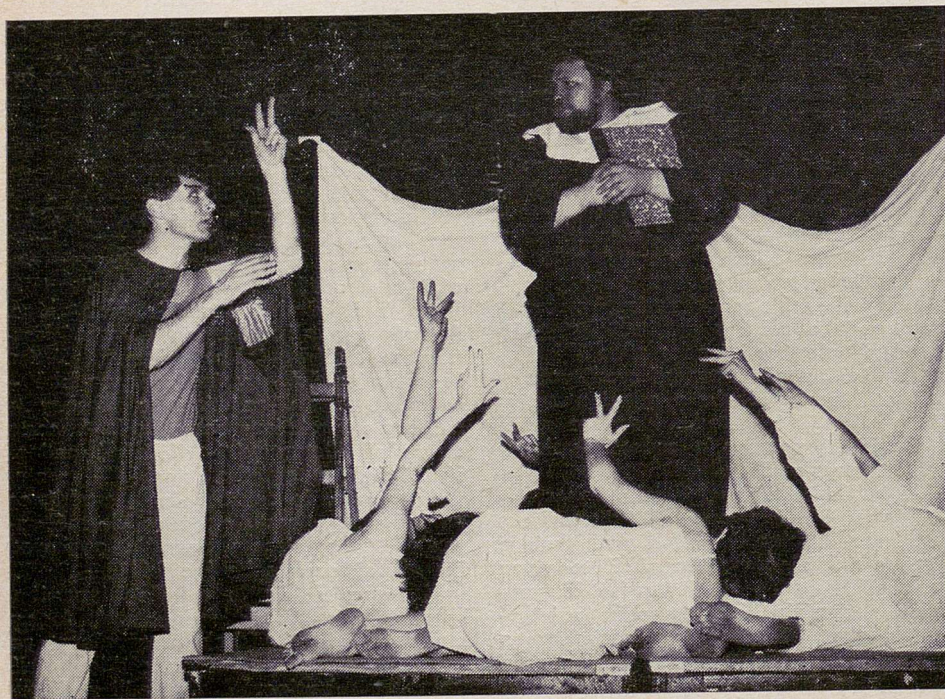
Sobotní ráno přineslo největší překvapení přehlídky. Jičínský soubor Baret (dříve Suterén), známý už po čtyři roky nevyváženými, tápavými a nepovedenými kroky do tmy, předvedl po všech stránkách — autorsky i režijně — kompaktní, osobitou práci. Poněkud moralistní povídka A. France o tom, jak „lidi uštvou toho, koho uštvou“ (řečeno kainerovský), byla dramaturgicky pečlivě promyšlena s vhodnými pasážemi z poezie J. Préverta. Výsledkem byla sytá, věrohodná a sugestivní podívaná, kde v dobrém zaujal aspekt promyšlené a téměř bezchybné práce se sporou rekvizitou (rozkládací dvoukolák), funkční využití loutek (soudci) a z divadla poezie těžící užití světla jako hybného momentu. V opačném smyslu trochu zamrzl nedobrý výkon herců (zvláště dívek), jenž vzbuzoval chvílemi dojem, že autokraticky vnucený (byť dotažený a svébytný) koncept režijní (P. Mohr) není interpretům vlastní.

Následující dva opusy zcela automaticky vybízejí ke srovnání. Oba totiž bázírují svůj projev na týchž základech, dnes tolik oblíbené (jistě i právem) cimrmanovské mystifikaci. Tento způsob satirického vyjádření jistě není ničím novým (vzpomeňme alespoň Haška), ale pražským cimrmanologům se povedlo dovést jej k stylové čistotě a svéráznému dokonalosti. Divadelní studio Imprese z Holice a Dospělých dětí tyjatr z Nového Bydžova převzaly základní formální koncept „cimrmanů“, tj. schéma „přednáška a hra“.

Hlíčiť si vyfantazirovali fiktivní postavu tamního rodáka Jonáše, který prý byl předobrazem Suchého semaforové tírády. Imprese šla po stopách svého hrdiny důsledně a promyšleně, se smyslem pro jazykovou i situační komiku, výsledek byl dostatek divácký a vděčný. Nikoli však původní. Pominu-li využití neherectví souboru (s nímž ostatně pracuje třeba i Radim Vašínska), které tu a tam dost kolísalo, nelze prominout epigonství, ať už jakkoli zdalilé. Imprese prokázala příchýlnost k textu apelu a měla by si vytvořit vlastní recept formální, chce-li překročit cizí stín.

Nesrovnatelně huř se vedlo Novobydžovským, kteří sice projevili entuziasmus, nikoli však intelekt. Plagiát cimrmanismu počítal daleko víc než u Imprese s vnějškovostmi, humor se vybíjel v povrchnostech a tam, kde se ho nedostávalo, byl nahrazen siláckým vulgarizováním. Nepromyšlené zařazení hudebních čísel (alespoň ve většině případů), nekompaktnost, nejasnost režijního a ostatně i dramaturgického záměru, to vše vedlo k dojmu, že jde o značně nehotový pokus o formulaci něčeho, o čem ani mluvčí sám (zde soubor DDT) zdaleka není přesvědčen. Vzhledem k tomu, že hra je již třetím dílem souboru, nelze neúspěch oprávnit nezkušeností. Prvním předpokladem další cesty je vyhranění obsahu. Forma pak už možná přijde sama, bez opisování.

Věčně proměnlivé Divadlo DO KAPSY (Hradec Králové) potěšilo unavené (leckdy i téměř znechucené) čidlo divákovy bezprostřednosti, spontaneitou a nehranou hravostí. Soubor doznal totálního personálního omlazení, které přineslo poměrně chutné ovoce. Kolektivní prá-



Divadélko dětí Rozmarýnek ZK ROH ZVÚ Hradec Králové: Johan doktor Faust.

ce členstva na námět Verneových Dvou roků prázdnin evidentně čerpala z přirozených spádů herců, využívala jejich pohybové a mluvní možnosti, vedla k naprosté autenticitě a tudíž věrohodnosti, takže i nesložité, akční vtipky byly publikem kvitovány nadšeně; ono zapojení diváka do atmosféry, o němž se tolikrát a často pošetile hovořívá, vyšlo zde asi až nad očekávání. Otázkou však je, kam povede cesta DDK příště. Dvěma roky prázdnin, zdá se, vyčerpalo prvotní vnitřní možnosti a i když pobavilo, neřeklo v dramaturgickém (a vlastně divadelním) slova smyslu nic nového.

Z téže lokality i generační třídy vzešly i následující Hugovy pohádky v podání autora, člena hradeckého DDK F. Rehounka. Pro jednoho herce upravený guláš národních pohádek (Smolíček, Červená Karkulka atd.) opět uvolnil atmosféru bezprostřednosti, upozornil na jisté nemalé akční schopnosti interpreta, ale u toho opět zůstalo. Na rozdíl od Dvou roků prázdnin však Hugovy pohádky postřádaly nejen sdělení, ale dokonce i pointu. Tím aktuálnější je zde očekávání

dalšího vývoje od učňovské recese směrem k divadlu.

Závěr přehlídky patřil svitavskému „C“, jehož představení Pohoda provázely superlativní posudky už od Loutkářské Chrudimi 1985. Soubor pod vůdčí rukou Karla Šefrny především prokázal zkušenost a vyzrálost názoru či představy o tom, co sdělit a jak. Zdánlivě nezávazná hříčka na motivy pohádek prvorepublikového autora B. Buchlovana se zakomponovanými vsuvkami z Karla Čapka hýřila vskutku dobrou pohodou co důsledkem přirozené hudebnosti a ucelené hotové práce na scéně (včetně zvládnutí loutek). V duchu režijního konceptu měla Pohoda i druhý plán — lehce, nenásilně aktualizovat mnohé z řečeného na dnešní souvislosti, což se v rámci zvoleného stylu i dařilo. Úhrnem: jistě nejde o nic převratného, nýbrž o určitý stupeň dokonalosti v určitém směru divadelního snažení, a to zcela určitě není málo.

PETR ŽANTOVSKÝ
FOTO R. DUCHOŇ



Visuvadlo VŠCHT Pardubice — Ödön von Horváth: Dítě naší doby.

Malé divadlo pohádkové i současné

Máchovo město se dnes může pochlubit poměrně obsáhlou zájmově uměleckou činností. Jen na úseku amatérského divadla tu jsou tři soubory. Přesto si navzájem nijak nekonkurují. Soubor Mácha, nedávno „renovovaný“, se věnuje především repertoáru pro dospělé, dále je zde divadelní soubor vojáků a konečně — s nejstarší tradicí — Malé divadlo. Tento název přijal soubor před osmi roky. V jeho čele po celou tu dobu stojí Ivan Lang, který byl dramaturgem a spoluzakladatelem litoměřického souboru Minimax. Právě z této kdysi populární amatérské skupiny se Malé divadlo oddělilo, i když zůstalo pod stejným zřizovatelem. Je to Sdružený klub pracujících Litoměřice. Dříve ovšem působil a spravoval Kulturní dům na Hradě pod

názvem Kulturní a společenské středisko Litoměřice). Jádro Malého divadla tvoří lidé, kteří spolu v amatérské dramatické činnosti pracují už druhé desetiletí. Ale přenesme se z minulosti do současnosti.

„Ročně studujeme jednu pohádku. Premiéru má okolo vánoc“, říká vedoucí souboru Ivan Lang, povoláním ekonom. „V roce 1984 to bylo Loupežnické koření od Oubrama a Nováka, loni pohádka B. Fixové Kterak se o princeznu čert pokoušel“.

S Loupežnickým kořením zvítězili na okresní přehlídce amatérských divadel. Dospělí hrají dětem v rámci Libochovického divadelního léta. S novou pohádkou budou v Libochovicích vystupovat letos.

„Pohádku začínáme studovat vždycky po prázdninách, aby byla připravena

právě k vánocům. To ovšem není naše jediná činnost. Pro děti a mládež připravujeme během roku řadu zábavně výchovných pořadů. Některé sami, na dalších se podílíme s jinými organizacemi. Je to například periodický pořad Litoměřický pionýrský měsíčník ve spolupráci s Okresním domem pionýrů a mládeže. Měsíčník má za sebou už 45 vydání. Podílíme se na dětských estrádách, besídkách a dalších pořadech, které náš zřizovatel pořádá vesměs pro děti zaměstnanců těch sedmnácti podniků, sdružených v tomto klubu pracujících.“

Malé divadlo nezapomíná ani na učňovskou mládež. Soubor spoluúčinkuje a podílí se na přípravě i realizaci pořadů Labský maják. Je to setkání učnů tří středních odborných učilišť ve městě vždycky k výročí Února a Měsíce přátelství. Je to učiliště zemědělské, stavebního podniku a Čs. plavby labsko-oderské. Také tento pořad už má ve městě svou tradici, letos v únoru se konal poděváté. Mezi mladými jsou tato setkání oblíbená, program je zajímavý a součástí je i soutěž mezi jednotlivými učilišti. Mladí plavci mají sídlo svého SOU v Děčíně, zde je jen odloučené pracoviště pro první ročníky. Přesto na Majáku byl už několikrát ředitel učiliště se zástupci ZV ROH a stranické organizace a všichni hodnotili kladně tento zajímavý počín.

„Podílíme se jako soubor i na dalších typech pořadů, jako jsou Hovory s mládeží a další akce, které pořádají městské státní a stranické orgány,“ říká Ivan Lang. „Samostatnou kapitolou jsou pak dětské karnevaly, které už získaly velmi dobrý zvuk, pořádají se prakticky v celém okrese a my pro ně připravujeme program“.

Je jich dvacet, většina do třiceti let, mají různá povolání. Dva technici, dvě lékařky, dělníci, úředníci, prodavačka, atd. Vytvořili za léta znamenitou partu, o čemž svědčí skutečnost, že v souboru už oslavili šest divadelních svateb.



Jana Langová, Jan Seifrt, Z. Budinský, P. Jelínek a V. Patyk v pohádce O chytřé lišce.

„Čas je drahý a nikdo ho nemáme nazbyt,“ poznamenává Ivan Lang. - „Děláme svého koníčka rádi a dobrovolně, právě proto musíme vyžadovat kázeň od každého. I když nároky jsou značné, lidé se u nás — myslím — cítí dobře. Alespoň co já vím, za celá léta od nás nikdo neodešel proto, že by byl „otrávený“. Samozřejmě, opouštějí nás členové, když se přestěhují, odcházejí na vojnu, na další studia. Na jejich místa přicházejí noví. Pohyb je to vcelku malý. A to je zřejmě samo o sobě docela dobré vysvědčení pro náš soubor.“

Ale nelze jen chválit. Soubor například pracuje v nevyhovujících prostorách. Klub má desítky dalších zájmových kroužků, kursů, souborů. Se všemi se musí divadelníci dělit o místo, kterého je málo.

„A kdyby jenom to,“ dodává Ivan Lang. „V Kulturním domě na Hradě, kde je sál a jeviště, se pořádají i plesy, taneční zábavy, veřejné schůze, konají se zde taneční kursy a programy agentur, dovážené do našeho města. A tak v době, kdy nejvíc potřebujeme jeviště, hledáme časovou skulinku, kdy se tam dostat. Nelze jen zkoušet a jít na jeviště „z jedné vody načisto“. Tyhle potíže se snad

odstraní během pětiletky, bude-li postaven v Litoměřicích nový kulturní dům. Tam by se měli srovnat všichni a problém by byl vyřešen.“

Se svými pořady jezdí i po okrese, jen samotná pohádka mívá kolem šesti repríz, někdy i více. „Dala by se hrát i víckrát, jenže jsou tu další potíže — s dopravou. Ta je drahá a tak se například mimo kraj dostaneme jen výjimečně a zřídkakdy,“ říká vedoucí souboru.

Kostýmy, kulisy, všechno si dělají sami. Jedním ze zakládajících členů souboru je Jiří Rudolf, který je i jevištním mistrem. Je absolventem pražské UPUM-ky, ve svém povolání je nábytkářem v litoměřickém okresním podniku služeb a tak výpravy dokáže nejen navrhovat, ale i sám na nich zapracovat. Pokud jde o kostýmy, návrhářka Alena Kasperová se může spolehnout na pomoc a spolupráci s učňovským střediskem n. p. Triola. Při realizaci se podílejí nejen učnice, ale především BSP zdejších mistrových odborného výcviku. Samozřejmě, že členky brigády jsou pak čestnými hosty premiér.

K oporám souboru patří i další. Ze zakládajících členů např. Zdeněk Budinský

a Milan Vyskočil, oba jsou nositeli cen za nejlepší herecký výkon na přehlídkách amatérských divadel, dále je tu ing. Marta Záveská, Věra Seifrtová, Ivana Kamenská a mohli bychom jmenovat další. Mnozí jsou sami rodiči a tak na svých vlastních dětech si mohou ověřit účinek každého představení už při generálkách. „Naše děti jsou prísnejšími soudci než porota,“ směje se Ivan Lang. „Já sám mám dva kluky, a když přijdou se svými kamarády, vidí často chyby, kterých jsme si sami nevšimli.“

Tak malý kolektiv amatérských divadelníků dokáže celý rok dělat radost dětem svých spoluobčanů a dávat Máchovu městu kulturu, která je vždy vítanou součástí života Litoměřic. A tak jistě právem se Malé divadlo může pochlubit Čestným uznáním odboru kultury Severočeského KNV a krajského výboru Odborového svazu pracovníků kultury v Ústí nad Labem za rok 1985 a čestným titulem Budovatel města Litoměřic II. stupně. Na obě ocenění své práce je soubor hrdý a cítí v nich závazek i pro svou příští práci.

(hs)

FOTO AUTOR A ARCHÍV



Ivan Lang, vedoucí souboru Malého divadla v Litoměřicích.



V. Patyk a J. Linajová v pohádce Kterak se o princeznu čert pokoušel.



M. Vyskočil a I. Kamenská při dětském karnevalu „na Hradě.“

Dva užitečné semináře

Okresní kulturní středisko Karviná ve spolupráci s Miniklubem v Karviné uspořádalo cyklický seminář pro vedoucí a členy divadel malých forem. Na třicet zájemců o zkvalitnění práce svých souborů z karvinského a novojičínského okresu se sešlo celkem pětkrát v útulném prostředí Miniklubu s P. Żywczokem, lektorem semináře. Obsahem setkání bylo vystoupení souborů severní Moravy s kolektivním rozбором představení a společnou besedou, dále teoretický výklad o současných směrech divadla ve světě a nechyběla ani rozmanitá cvičení k přípravě inscenace.

Druhý seminář byl zaměřen na práci v oblasti dětského divadla. Zde spojili své

síly pracovníci Okresního kulturního střediska a Okresního domu pionýrů a mládeže v Karvině. Uskutečnila se akce v oblasti dětského divadla dosud stále ojedinělá (či snad ne?). Divadelní sál karvinského Okresního domu pionýrů a mládeže se stal dějištěm setkání členů dětských divadelních souborů okresu s odbornou porotou, lépe řečeno lidmi, kteří dětem a divadlu fandí.

Cílem semináře bylo vysledovat cesty, kudy se ubírá práce dětských divadelních (včetně loutkářských) souborů při přípravě představení na okresní přehlídku v Těšlicku. Lektory semináře byli P. Żywczok, dramaturg loutkového divadla Bajka v Č. Těšíně, P. Frýdel, člen loutkového souboru

ru Státního divadla v Ostravě a I. Fillová, vedoucí oddělení estetické výchovy ODPM Karviná.

Výsledkem setkání bylo zjištění, že většina souborů pracuje s dětmi cílevědomě prostředky dramatické hry. Jsou však i vedoucí, kteří možnosti dramatické výchovy nechtějí nebo neumí vnést do praktické práce s dětmi. Nejcenějším zjištěním je však společná snaha, mnohdy bezmezná obětavost a celkově vzestupný trend v kvalitě práce souborů. Nezbyvá než se těšit na okresní přehlídku, která je již několik let pořádána v okresním pionýrském středisku, kde jsou všechny zúčastněné soubory soustředěny a každý soubor tak může hodnotit práci souborů dalších. (vf)

Příklad ze stěchovické školy

„Už je to více než dva roky,“ vypráví Marie Pravdová, ředitelka Základní školy ve Stěchovicích. „Tehdy u nás nastoupila Alena Malá. Bylo to její první pedagogické místo. Když vystudovala filozofickou fakultu, vdala se, měla dvě děti a tak se s nastoupením učitelského povolání poněkud opozdila. Byla to šťastná náhoda. Mladá rodina si taky koupila domek a Alena se začala zajímat o možnost pracovat v místě bydliště. My jsme učitelku potřebovali a tak to začalo. Alena Malá přišla s návrhem, že vytvoří z dětí recitační a divadelní kroužek. Uvítala jsem to už proto, že Alena studuje lidovou konzervatoř a tak je záruka, že práce s dětmi bude i na dobré odborné úrovni. Nejprve začala s recitací a pohybovou výchovou dětí v návaznosti na své hodiny češtiny a dějepisu. Pak se utvořil dětský soubor Vltavín. Hned první výsledky přinesly úspěchy a to je dobré pro děti i pro školu.“

— Takže dětský soubor má u vás dobré podmínky.

„Naopak. Podmínky jsou velice špatné a práce je obtížná. Jsme obec s patnácti stovkami obyvatel a letos máme ve škole 338 dětí, napřesrok jich bude 350. Obvod je velký, zasahuje až do příbramského okresu. Tak máme místa málo, navíc se nyní budova opravuje za provozu, zadní trakt školy se nedá vytápět. Čekáme na generálku ústředního topení a na přístavbu, o níž se jedná léta, ale stále se nic nedělo. Nyní máme snad naději, že přijdeme na řadu v této pětiletce. Proto není kde zkoušet, pracuje se ve třídách. Lepší situaci nemají ani ostatní zájmové kroužky, máme tu například nadané keramiky. Místo prostě není. A s vystupováním je to stejné. Nyní je naděje na slušné prostředí pro vystupování. Uzavřeli jsme patronátní smlouvu se Státním plemenářským podnikem v Hradištku a se zdejší elektrárnou. Tam mají společenské místnosti, kde by naše děti mohly vystupovat.“

Dodejme: Ani v samotné obci není příliš možností k dětské produkci. A vystupovat v zakouřeném hostinci, to Alena Malá jako vedoucí souboru zcela správně odmítá. MNV sám má zřejmě dost jiných problémů. Stěchovice se například v létě přinejmenším zdvojnásobí o chaťáře a chalupáře jako všechny obce v povltavské rekreační oblasti. Jsou tu starosti se zásobováním, pořádkem, a tak na kulturu moc času nezbyvá a na dětský soubor už vůbec žádný. Přitom je to škoda, protože malí „Vltavíni“ mohou znamenat i dobrou propagaci celé obce.

„Já jsem chodila na devítiletku a na gymnázium v Ostrově nad Ohří,“ říká Alena Malá. „Tam tehdy vedla dramatický obor na LŠU Soňa Pavelková. Do jejího souboru jsem patřila a moc mě to bavilo. Teprve později jsem pochopila, že už tehdy Soňa Pavelková uplatňovala v práci s dětmi moderní metody a formy tvůrčí práce. Nešlo o dětskou recitaci, konzervativně - ochotnický přístup k textu, ale o skutečné divadlo poezie.“

Na vysoké škole jsem sice měla málo času, ale pro poezii jsem si dokázala volné chvíle najít, i když jsem se do žádného souboru trvale nezapojila. Připravovala jsem se na pedagogickou čin-



Alena Malá, vedoucí souboru Vltavín.

nost na střední škole a tady jsem začala učit malé děti. Znamenalo to hledat k nim cestu. A právě v přístupu dětí k poezii jsem vycházela z toho, co jsem „okoukala“ za vlastních dětských let v Ostrově. Pak jsem zjistila, že Soňa Pavelková působí už také v Praze, v LŠU na Smíchově, že má dětský divadelní soubor a tak jsem k ní šla o další rady.

Tady ve Stěchovicích hrála s dětmi divadlo moje starší kolegyně Milada Koblová, i když kroužek nezažila. Navázala jsem tedy na tuto práci. Vzala jsem

jednu třídu, děti, které se přihlásily, žádný talentový výběr. Kdo měl zájem, ten se mohl zúčastnit. Nastudovali jsme Jiřího Žáčka Aprílovou školu. Soubor měl dvanáct chlapců a tři dívky. Přihlásili jsme se do soutěže.“

Vltavín postoupil z okresu do kraje a do Mělníka. Všude ocenili aktivitu dětí, které přinášely poezii plnou života. Ale technické nedostatky se nedaly pomínout. Jevištní řeč, pohyb, to chce předchozí přípravu. Především z Mělníka si Alena Malá přinesla řadu konkrétních rad a doporučení.

„Byly to děti ze šestých tříd,“ vypráví. „S nimi bychom už byli nestihli celý takový cyklus. Vzala jsem si tedy děti ze třetích tříd. Většinou děvčata. Poměr byl zkrátka obrácený. A začali jsme studovat Michala Černíka Podzimní listí. I když jsme věnovali základům řeči zvýšenou pozornost, opět (když jsme postoupili až do Mělníka), měla hodnotící komise řadu připomínek k technice projevu. Tak jsme začali znovu. Díkce, artikulace, pohyb. Cvičili jsme etudy, děti se učily vzájemnému vztahu na jevišti.“

Alena Malá dostala na večerní konzervatoři úkol: dramatizaci. Vybrala si pro ni rumunskou pohádku Jak Pakala a Taudala napálili čerty.

„Byli jsme s ukázkou na Dílně v Mnichově Hradišti. Tam nám Soňa Pavelková poradila, abychom pokračovali ještě více v etudách. Ty motivují jednotlivými úseky této pohádky. A tak pracujeme vlastně na dílčích etudách a teprve pak přistoupíme k tvorbě vlastní inscenace.“

Ve Stěchovicích nespěchají a nedávají se svést z cesty snadným úspěchem. Proto letošní rok je zasvěcen přípravě a základům, napřesrok by se pak měla nová pohádka, oproštěná od základních chyb a diletantství, objevit v jevištní po-



Ředitelka Marie Pravdová se přišla podívat...



Ze zkoušky v jedné ze tříd stěchovické školy.

době. Jistě cesta náročná a vyžadující kázeň i poctivost v přístupu. A to jsou zásady, které je třeba ocenit, protože k takové cestě najde odvalu jen málo vedoucích dětských souborů.

Vltavín působí při škole. Je tedy jeho povinností vystupovat i při akcích školy. Proto studují děti i malá pásma, zaměřená k předvolebnímu období, k oslavám 65. výročí KSČ apod.

„Ze zásady nechci děti přetěžovat, dávat jim takové verše, které by jen odříkaly a nestačily pochopit jejich obsah,“ říká A. Malá. „Proto i tyhle básničky se děti učí rády, baví je.“

Vítaná je dobrá spolupráce s pionýrskou organizací. Díky jejímu pochopení pojede značná část kroužku na letní tábor, kde se budou moci kolektivně věnovat svému poetickému koníčku a etudám. Práce na řeči a pohybu bude pokračovat i přes prázdniny.

Co je pro vedoucí souboru důležité, jsou její osobní vztahy k poučeným lidem. S. Pavelková, kolegyně i přednášející na konzervatoři, pomáhají. Vzájemná pozvání na premiéry pořadů od ostatních vedoucích souborů.

„Učitelé na Lidové konzervatoři Středočeského kraje mi pomáhají radou, kterou mohu hned uplatnit v kroužku, mnoho dobrého jsem si odnesla i z rozborových seminářů, především na Mělníku, z Dílny v Mnichově Hradišti. Dá se říci, že přes dílčí úspěchy na přehlídkách jsem teprve na začátku,“ hodnotí výsledky skromná mladá učitelka.

A plány? Perspektivy?

„Protože ve Stěchovicích není vlastně žádná možnost kulturního využití, chtěli bychom alespoň jednou ročně vystoupit s dětmi pro veřejnost. Opravuje se budova Parolod. Tam by k tomu měla být příležitost. A ráda bych založila takový dramatický „minikroužek“ s dospělými, aby se oživila ohořelá činnost v obci. S lidmi, kteří by měli zájem dát této práci — a koníčku — trochu volného času.“

— Když hovoříme o dospělých. Jaký je vztah rodičů k jevištnímu kroužku dětí?

„Někteří rodiče projevují zájem, většina se jich přijde na naše vystoupení podívat. Rodina Pochmanová nám dokonce nabídla pomoc, a tak paní Hana Pochmanová byla s námi na Dílně v Mnichově Hradišti jako doprovod. Sdružení

rodičů a přátel školy nám dalo už dvakrát peníze na nákup knih pro děti, odborné literatury a rekvizit. Jinak jsem ani o nějakou větší pomoc rodiče nežádala. Ale věřím, že nám vyhoví, budeme-li ji potřebovat i od nich.“

A ještě poslední otázka: Vy sama máte dvě děti, domácnost, jak to všechno zvládnete? Co na to váš muž?

„Můj muž je doktor přírodních věd, pracuje jako systémový inženýr. Kromě svého povolání má také vlastního koníčka — je členem Originálního pražského synkopického orchestru. Takže mám odbornou pomoc při výběru muziky a pochopení pro svou vlastní činnost. Jednou večer vystupuje on a já se starám o děti, jindy potřebuji večer volný já, takže péči o rodinu přebírá on. A když je nejhůř, pomáhá dědeček. Když všichni přiložíme ruku k dílu, zbude nám i čas na naše koníčky.“

Takže i po této stránce příklad a vzor. Stěchovický Vltavín je mladý soubor, ale budoucnost má za těchto okolností slibnou. Jistě jeho aktivita upoutá i pozornost národního výboru, jehož pomoc a zájem by neměly zůstat stranou. (hs)

FOTO AUTOR



Základy činoherní režie

Je název zajímavý a potřebné publikace autorů Jana Císaře a Františka Štěpánka, která je určena především amatérským divadelníkům. O jejím poslání se v úvodu píše:

„Tato práce nemá být a ani nechce — teoretickou studií o režii. Oba autoři se před lety sešli při pedagogické práci na divadelní fakultě AMU, když v jednom ročníku společně vedli výuku režisérů a dramaturgů. Tehdy si také začali klást některé otázky metody a metodiky této výuky. Později pak si tyto otázky znovu zopakovali a znovu prověřili jako lektori Lidové konzervatoře Východočeského kraje, kde se pokoušeli — a v době, kdy vzniká tato studie, ještě stále pokoušejí — své pedagogické zkušenosti a znalosti uplatnit při vzdělávání amatérských režisérů. Ty otázky se tím ještě zmnožily. Neboť v této činnosti je samozřejmě nutné reflektovat a zvažovat i některá specifika. Tak se, krok za krokem, během let tyto otázky řávé články se přece jenom pospojovaly tak, že začaly dávat i jistou možnost odpovědi. Říkáme-li dily v jakýsi řetěz, jeho jednotlivou možnost, potom tím chceme zcela otevřeně prohlásit, že mohou — a také tomu tak je — existovat i odpovědi jiné. To, co v této práci předkládáme, není univerzální a všeobecně platný systém, který shrnuje všechny poznatky o výchově režisérů. Je to souhrn určitých výsledků a postupů, které ověřila praxe a které se opírají o teoretická východiska jako nezbytné předpoklady, bez nichž by nebylo možné nepropadnout čirému praktikismu. A získat tedy metodu jako plánovitý postup k dosažení vytyčeného cíle i zpracovat tuto metodu v souhrn pracovních postupů, které jsou jako metodika použitelné ve svém celku i jednotlivostech kýmkoliv a kdekoliv.“

Jde o metodiku výchovy režisérů. Jde o metodiku elementárních počátků. Jmenuje-li se tato práce Základy činoherní režie, je to myšleno naprosto doslovně. Jde vskutku o základní, prvotní principy, které umožňují rozvíjet, vést, vzdělávat a cvičit režijní talent.“

Vydavateli publikace, která má 136 stran a 24 stran přílohy s fotografickým materiálem, jsou Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze a Krajské kulturní středisko v Hradci Králové. Vyšla jako sedmý svazek Knihovničky amatérského divadla v grafické úpravě Josefa Malého.

Zdařilá soutěž aktovek

Středočeský KV SČDO uspořádal počátkem března první krajskou soutěž jednoaktových her v Neratovicích. Spolupřadatelé byli Krajské kulturní středisko a DS Havlíček spolu s Domem kultury ROH Spolana Neratovice. Byl to první pokus, a řekněme hned, že velmi zdařilý, i když účast souborů zdaleka nebyla masová. Zúčastnily se čtyři soubory, které na přehlídce uvedly pět her. Soubory, které se neúčastnily (přestože nastudované aktové hry měly) mohou jen litovat.

Letošní soutěž byla takový malý zázrak, který se podařilo vydupat ze země: málo času k přípravě, omezený prostor, nutnost sehrát představení v jednom dni, a také trochu nedůvěry souborů k nové akci. Díky usilovné práci organizátorů, zejména z řad neratovických ochotníků, všude vládl klid, dobrá pohoda, a oba programové bloky proběhly tak jako by soubory ani za jiných situací nehrávaly. Ukázněnost souborů byla příkladná, jeden soubor respektoval druhý, vše probíhalo s úsměvem. Ovšem, v zákulisí. Na jevišti bylo jinak. Tam se bojovalo úporně, a každý ze souborů vytáhl do boje své trumpfy: herecké výkony a pečlivě nastudovaná. Ostatně, je o nich známo, že se každému úkolu věnují s peč-

livostí, která je řadí mezi výborné soubory. I zde přesvědčili: jejich Příběh uherský obdržel první cenu (a samozřejmě postup na Národní přehlídku), za Duel si odvezli cenu třetí. Zde herecké výkony a režijní práce vysoko převýšily text hry.

DisT Brandýs uvedl Polákovu hru Mravenčení. Je to mladý soubor, plný elánu a radosti ze hry. Pracují společně už od školních lavic a je dobře znát, jaké výsledky přináší dlouhodobá systematická příprava. Zvládnout pohybově náročnou hru na jevišti, které svými rozměry hře nesvědčilo, to znamenalo se ukázat a nedat nijak znát, že jevištní prostor svazuje. Podařilo se a získali po zásluze druhé místo a jejich režisér Fr. Tomášek ještě navíc čestné uznání za režii.

Veseloherní žánr zastupovaly na přehlídce soubory Havlíček z Neratovic a Tyjáš z Prahy (středočeský soubor). První uvedl Commedia finita (V. Hradská), druhý pak „tragédii“ Fr. Volfa a dr. J. Malíka Největší raubíř svého století. Oba soubory získaly přízeň obecnosti a po zásluze se podělily o Cenu diváka. Představení prokázala, že veselohra, komedie, případně i fraška mohou být dobrým příspěvkem do každé soutěže, jsou-li dobré a dovedou-li diváky zaujmout.

Krajská soutěž v Neratovicích prokázala tedy životaschopnost. Záměr pořadatelů vyšel na sto procent, a tak už teď se začíná zvolna připravovat další ročník, ve

kterém by pořadatelé chtěli navázat na literární soutěž pořádanou ONV v Benešově (také jednoaktové hry). Nápad rozhodně stojí za trochu námahy.

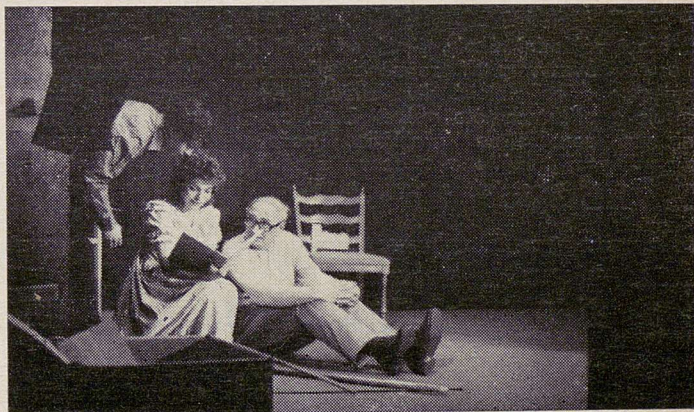
BEDŘICH ČAPEK
FOTO MIROSLAV VODERA



Divadelní soubor JZD SKP Bystřice: Marie Neradová a Ludvík Němec ml. ve hře O. Daňka Příběh uherský.



Polákovu hru Mravenčení uvedl mladý soubor DisT Brandýs nad Labem v režii F. Tomáška.



Divadelní soubor Tyjáš z Prahy uvedl hru F. Volfa a J. Malíka Největší raubíř svého století.

Jihomoravské Divadelní zápisky

Pod názvem Divadelní zápisky vydalo v prosinci 1985 Krajské kulturní středisko v Brně první číslo informačního věstníku amatérského divadla v Jihomoravském kraji. Posláním zpravodaje je sloužit a pomáhat souborům divadelním i loutkářským, věnovat pozornost všem formám netradičního autorského divadla a uměleckému přednesu. I při respektování specifických zvláštností jednotlivých oblastí amatérské činnosti se objevuje řada souvislostí a styčných bodů.

Prostřednictvím přímých účastníků referuje první číslo o národních přehlídkách Jiráskův Hronov a Loutkářská Chrudim. O Wolkrově Prostějově se čtenáři dozvídají z rozhovoru, který se třemi zasvěcenými připravila dr. J. Suchomelová, redaktorka Divadelních zápisků.

Členění do jednotlivých rubrik formuje dnešní i budoucí tvář dvanáctistránkového čtvrtletníku, který do jisté míry nazýváme na Loutkářské listy a Listy o divadle z počátku sedmdesátých let i na další materiály vydávané KKS v Brně.

Vítanou pomůckou pro soubory bude nepochybně Dramaturgická poradna. V rubrice Představujeme dostanou slovo i příležitost k seznámení zejména malé a nové soubory s těmi zkušenějšími, o jejichž činnosti se čtenáři dozví z dvoustrany nadepsané Zprávy.

Mezi dalšími zajímavostmi se objevuje například výsledek šetření průzkumové skupiny KKS v Brně s titulem Ochotníci nechodí do divadla?, informace Jak se dělá dílna v Uherském Hradišti, záznam ze Setkání divadelníků tří krajů aj.

Divadelní zápisky s grafickou úpravou F. Borovce v nákladu 300 kusů vykořily do zákulisí souborů. Příslib, že se nebudou vyhýbat ani obecnější aktuální divadelní problematice i upozorněním na významné inscenace profesionálních jihomoravských divadel se může stát zdrojem inspirace i tribunou názorů.

Nezbývá než popřát, aby také soubory našly cestu vstříc v podobě příspěvků i kritických připomínek.

(zha)

Nad novými stanovami SČDO

Od svého vzniku prošel Svaz českých divadelních ochotníků ve své podstatě pozitivním vývojem, jehož všechny stránky, zejména v posledním období, dosud platné stanovy Svazu od roku 1969 nemohly zcela zachytit, a tak se dostaly se současným postavením Svazu, realizací jeho funkcí i organizační strukturou do jistého rozporu. To bylo důvodem k zpracování nového návrhu stanov. K tomuto úkolu přistoupila zvláštní komise ÚV SČDO v roce 1983 a v následujícím roce byl návrh předán k připomínkovému řízení na ministerstvu vnitra CSR. Protože připomínkové řízení bylo zásadně úspěšné, mohla VII. svazová konference návrh projednat a schválit. Nezbytnou podmínkou účinnosti stanov je jejich schválení ministerstvem vnitra CSR. K němu došlo 12. února 1986 pod čj. VS/1-13792/85.

Jaké tedy jsou nové stanovy? Od dřívějších se liší nejen obsahem, ale i formou. Přinášejí a zakotvují kvalitativně nové prvky v činnosti, postavení zájmové organizace. Odpovídají svou celkovou orientací daleko přesněji konkrétní etapě vývoje společnosti.

V § 1 stanov je zakotvena základní charakteristika Svazu jako dobrovolné společenské zájmové organizace divadelních a loutkářských ochotníků a současně je zde zakotvena i právní subjektivita této organizace. Mezi základní ustanovení patří i přesné vyjádření vztahu SČDO a ministerstva kultury ČR ve smyslu zákona č. 68/1951 Sb., o dobrovolných organizacích a shromážděních.

Mezi základní úkoly, jimiž se realizuje poslání Svazu, patří zejména sdružovat zájemce o ochotnické divadelnictví všech forem a příznivce této oblasti ZUC, organizovat soutěže a přehlídky, pečovat o vzdělávání členů, spolupracovat s příslušnými orgány státní správy, uměleckými svazy apod.

K novým oprávněním Svazu patří v odůvodněných případech zřizování ochotnických a loutkářských souborů, hájení zájmů členů souvisejících s provozováním ochotnického divadelnictví a vydávání informačních bulletinů a jiných materiálů.

Zcela nově je ve stanovách upraveno členství. Vedle individuálního a čestného nové stanovy připouštějí a upravují členství kolektivní, a to jednak ochotnických a loutkářských souborů, ale také socialistických organizací.

Zavedením kolektivního členství souborů, jehož podmínkou v konkrétním případě bude ovšem souhlas příslušného zřizovatele, se sleduje jednak zkvalitnění vztahu souborů k organizaci a současně i zjednodušení členské agendy pro orgány Svazu.

V části IV. stanov, v § 11 je stanovena organizační výstavba Svazu, která je založena na principech demokratického centralismu a vnitrosvazové demokracie.

Základní organizační složkou Svazu je okresní organizace, která je nadána právní subjektivitou. Dalšími organizačními stupni, přirozeně rovněž s právní subjektivitou, jsou organizace krajské a organizace ústřední, které jsou reprezentovány příslušnými orgány; výbory, předsednictvy a kontrolními a revizními komisemi, jejichž funkční období je pětileté.

Nejvyšším orgánem Svazu je svazová konference delegátů, která kromě jiného projednává základní koncepční otázky ochotnického divadelnictví a doporučuje v tomto smyslu opatření ministerstvu kultury ČR. Svazová konference volí ústřední výbor a ústřední revizní a kontrolní komisi. Pouze konference může schvalovat stanovy, jejich změny a doplňky, stanovit výši členských příspěvků a rozhodnout o zániku Svazu.

Dosavadní stanovy Svazu neupravovaly postavení loutkářů v organizaci. Jejich postavení bylo zakotveno v jednacím řádu.

Nové stanovy tuto organizační nedůslednost z roku 1973, kdy do Svazu vstoupili hromadně loutkáři, rovněž odstraňují. V zájmu uspokojování svých specifických potřeb a zájmů tvoří všichni loutkáři ve Svazu Skupinu amatérských loutkářů, která je ústředně organizovanou svazovou složkou s relativní samostatností odvozenou od ústředního výboru Svazu.

Stanovy rovněž upravují organizační a materiální záruky uvedeného specifického postavení Skupiny (SAL). Organizační záruky spočívají v tom, že SAL má své vlastní orgány (předsedu, předsednictvo, radu s kontrolní a revizní komisí) volené dílem konferencí a dílem ústředním výborem.

Materiální záruky postavení SAL pak vyplývají z toho, že předsednictvo Skupiny přijímá loutkáře a loutkářské soubory za členy Svazu, vede jejich evidenci a vybírá členské příspěvky, z nichž příspěvkovým řádem určenou část odvádí do rozpočtu ústředního výboru. Předsednictvo SAL má rovněž právní subjektivitu. Skupina hospodář podle vlastního rozpočtu, který je součástí rozpočtu Svazu.

Jednota Svazu směrem k loutkářům je zajištěna vztahem nadřízenosti ÚV SČDO vůči Skupině a zapojením loutkářů do všech orgánů Svazu.

K řešení sporů ve Svazu stanovy určují smířící radu a jejího předsedu, který je volen ústředním výborem z členů předsednictva.

Dále stanovy zmocňují ústřední výbor, aby k jejich provedení vydal jednací a příspěvkový řád.

Nelze se v tomto článku zabývat všemi ustanoveními dokumentu tak zásadní povahy, jakým nové stanovy SČDO jsou. Chtěl jsem pouze upozornit na ustanovení zásadního významu.

Stanovy Českého svazu divadelních ochotníků byly publikovány v plném znění ve 3. čísle letošní Amatérské scény.

JUDr. PETR SLUNEČKO

K rozhovoru s Jiřím Šotolou

Dnes už nás naštěstí netrápí dilema, zda lhat či nelhat. Jsme věsměs slušní lidé a tak mluvíme pravdu nebo mlčíme. Kde je tedy problém? Problémy mohou nastat, vyslovíme-li pouze část pravdy. Informujeme-li například své okolí o tom, že jistý muž seděl v křesle, vyvolávám bezpochyby u posluchačů dojem pohodlí a klidu. A přitom by stačilo upřesnit informaci v tom smyslu, že muž seděl v zubařském křesle, aby bylo jasné, že se jednalo o posezení krajně nepříjemné. Řekl bych, že dnes už není problém nelhat, spíše nezamlčovat.

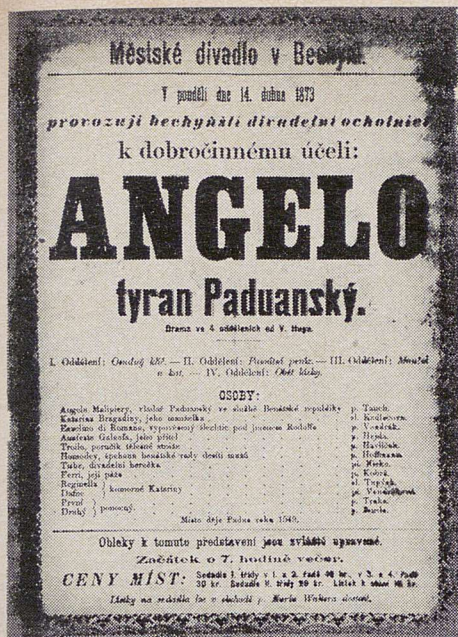
K této úvaze mě inspiroval rozhovor s Jiřím Šotolou v AS 11/85. Jiří Šotola uvádí jako perličku, že „například někdejší instruktorka chrudimského okresu původně odmítala doporučit představení jen proto, že ve hře vystupuje farář“. Zmínka u čtenářů vyvolá bezpochyby úsměv na rtech a dojem, jako by se jednalo o absurdnost, která se naštěstí stala kdysi v dávnověku. Zde by se ovšem slušelo dodat, že je to jen jedna z nejkřiklavějších ukázek „opratného“ schvalování dramaturgických plánů a dramatických textů přezívající dodnes.

Je jasné, že k rozporům mezi úmysly souborů a názory jejich zřizovatelů, případně inspektorů kultury na různých úrovních, musí docházet vždycky. Vždyť každý soubor chce občas přijít s něčím novým, s něčím pro publikum draždivým, s něčím, co by mluvilo aktuálně k problémům dneška, s něčím zdravě šokujícím. Na druhé straně placený zaměstnanec z oblasti kultury musí mít na zřeteli především to, aby se v jeho rajonu neobjevilo nic, co by mohlo jeho odpovědnou práci zpochybnit. A tak se všude teoreticky hlásá, že musíme být k sobě kritičtí, že musíme být odvážní v odhalování našich nedostatků, ale — jenom ne v našem domě, ne pod naší střechou.

Tenhle rozpor, tyhle třecí plochy tady byly, jsou a budou. Problém vidím v tom, že někdy překračují únosnou míru, jako tomu bylo kdysi na Chrudimsku, jako tomu bylo zcela nedávno v Plzni, kde vadily některé všeobecně známé verše J. Závady vydávané současně v masových nákladech. Nepochybuji o tom, že každý soubor by mohl uvést další příklady ze svého okolí.

Jiří Šotola na jiném místě uvádí: A jedině v Dilia si amatéři mohou vybrat, kterou hru z těch, které Dilia rozmnožila, chtějí hrát. Pokud ovšem není už rozebraná . . . “ Pokud hru, kterou chce soubor hrát, vydala Dilia, pak je hej. I když je rozebraná, dá se text vždy někde vypůjčit. Problémy nastanou, pakliže text Dilia nikdy nerozmnožila. Nejedna soubor praktikující tzv. autorské divadlo by mohl dosvědčit, že schválení textu je někdy dlouhotrvajícím bojem o každý milimetr. A i spolupráce s renomovanými dramatiky, kteří by svoji novinku rádi uvolnili amatérskému souboru k přednostnímu nastudování, naráží někdy na nepřekonatelné potíže. Jádrem pudla nevídám v tom, že Dilia není schopna všech textů rozmnožit a ještě si ohlídat včasné reedice, ale v tom, že texty nerozmnožené Dilia je často nepohodlnější ke studiu vůbec nedoporučit, jsou-li jen trochu diskutabilní. Vlastně to Šotola formuluje přesně: „A jedině v Dilia si amatéři mohou vybrat, kterou hru z těch, které Dilia rozmnožila, chtějí hrát“. Přesto jsem považoval za nutné jeho úvahu trochu doplnit.

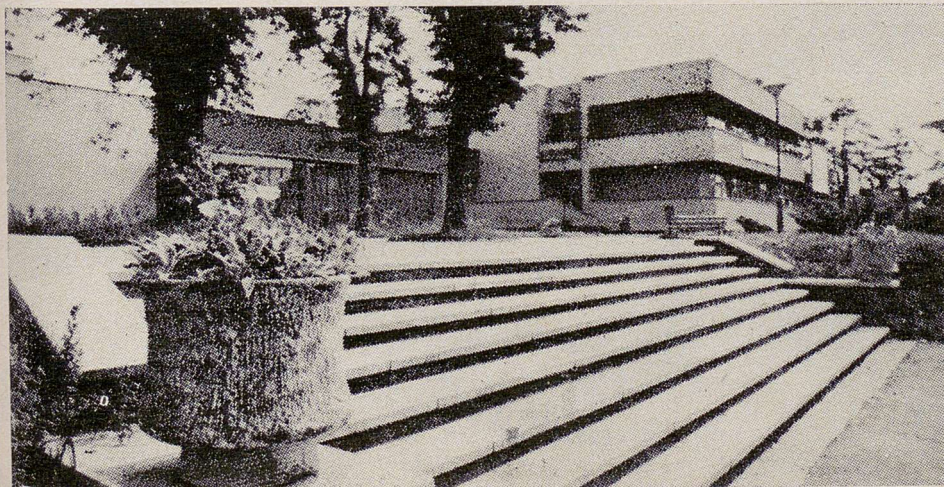
VLADIMÍR GARDAVSKÝ



Dochovaný plakát hry V. Huga Angelo, tyrán paduanský z roku 1873.



Zasloužilý člen bechyňského divadelního souboru a jeho čestný předseda František Bezecký, který se v jubilejním roce souboru dožívá 85 let.



Stotřicetiletý mladík

Je tomu již 130 let, co se ve starobylém, kouzelném jihočeském městečku Bechyni hrálo poprvé české ochotnické divadlo. Byla to hra se zpěvy o dvou jednáních Nové divadlo, kterou napsal v roce 1855 tehdejší aktuař v Bechyni V. Křížek. Doklad o tomto prvním ochotnickém představení v Bechyni je zaznamenán v památníku ochotnického divadla v Týně nad Vltavou a v Letopisech národních divadel ochotnických v Čechách (1863). Kde se toto první ochotnické představení hrálo, se nepodařilo zjistit.

Dalšími doklady o činnosti bechyňských ochotníků jsou některé dochované divadelní texty, v nichž je uvedeno tehdejší povolení k provozování. Například u báčchorky J. K. Tyla Tvrdohlavá žena je uvedeno povolení k provozování hry z roku 1865 tohoto znění: „Provozování této divadelní hry se ochotníkům bechyňským krom slov na straně 44 a 46 povoluje. V Praze dne 26. května 1865. Z rozkazu jeho Excelence pana místodržícího“ – podpis nečitelný. V některých textech z tehdejší doby je uvedeno i obsazení postav.

Cenným dokladem tehdejší divadelní činnosti je také nejstarší dochovaný plakát hry V. Huga Angelo, tyrán paduanský (uvedeno 14. dubna 1875). Dne 27. března 1877 byla uvedena hra J. K. Tyla Paličova dcera. Zajímavým dokladem činnosti je i tablo ochotníků z roku 1875. Některé fotografie jsou doplněny jmény, jiné se nepodařilo zjistit. V Bechyni se také hrálo studentské divadlo. Píše o tom dr. Z. Mařan a dr. P. Nessý v brožurě Dvacet let činnosti kroužku studentů v Bechyni, vydané v roce 1938.

Nástupcem prvního ochotnického spolku v Bechyni se stala na přelomu století Občansko-řemeslnická beseda. Jejím režisérem byl fotograf A. Nový, později profesor Ludvík Sovák, učitel Arnošt Chlebořad a od roku 1906 keramik Rudolf Franta, jeden z nejzasloužilejších bechyňských ochotníků. Na repertoáru byly tehdy hry: Dáblův podíl, Strakonický dudák, Martin Luba, Archa Noemova, Vosí hnízdo a oblíbená dušičková hra Mlynář a jeho dítě. Jevišťe Besedy bylo původně velmi skrov-

né, vysoké pouze 2,40 m a teprve později bylo zvýšeno na 4 m. Nepodařilo se zjistit, kde stávalo. Portál jeviště měl malované červené drapérie a na oponě bylo namalováno panorama Bechyně.

V roce 1905 vzniká dramatický odbor Sokola a jako první hru volí dramatickou básně J. K. Tyla Jan Hus. Vypomáhal, kdo mohl. Dokonce i divadelní společnost Adolfa Brázd, která v té době v Bechyni hrála, a ochotnický spolek Vltavan z Týna nad Vltavou, který zapůjčil obleky a paruky. Tehdy c. k. rakousko – uherská cenzura prostřednictvím c. k. okresního hejtmána v Milevskeho zasáhla cenzorským perem hned v první hře nově vzniklého souboru.

Vznikem dramatického odboru Sokola došlo ke zdvojení divadelní činnosti v Bechyni, což přineslo oběma souborům řadu problémů. Trvalé jeviště a divadelní sál v té době neexistoval, proto se pro každé představení stavělo jeviště znovu. Bylo majetkem Řemeslnické besedy, která je Sokolu na každé představení zvlášť pronajala. Teprve v roce 1907 se podařilo Sokolu z vlastních prostředků postavit na Protivínce nové jeviště nákladem 273 K 33 hal., nepočítaje v to obětavou práci jeho členů. První představení na novém jevišti bylo drama F. F. Šamberka J. K. Tyl, uvedené na počest stého výročí narození zakladatele českého divadla.

V dalších letech se divadelní činnost bechyňských ochotníků úspěšně rozvíjela, každoročně bývalo hráno pět až šest divadelních her. V roce 1911 dochází k stagnaci a v letech 1912 – 1913 se nehrálo vůbec. Po krátkém oživení činnosti na jaře roku 1914 dochází po vypuknutí I. světové války k omezení činnosti na několik let. Muži odešli do války a ženy měly jiné starosti. Zůstala jen hrstka těch, kteří se snažili zachránit jmění i duchovní hodnoty souboru.

Teprve vznik samostatného československého státu a návrat členů souboru z války umožnily obnovení divadelní činnosti. Její hybnou pákou byl především obětavý Rudolf Franta. V této době najala Tělocvičná jednota Sokol celou budovu Protivínky a ze staré sokolovny bylo zřízeno stálé jeviště a současně byl prolomen portál do velkého sálu. V roce 1919 bylo na jeviště zavedeno elektrické osvětlení. Současně s divadelní činností na vlastním jevišti hráli bechyňští ochotníci i na zájezdech v Týně nad Vltavou, Bernarticích a Sudoměřicích u Bechyně.

Zajímavou etapou v bechyňském ochotnickém divadle byla i hra na přírodním jevišti v Obůrce u myslivny, postaveném v roce 1923. Byly na něm sehrány tři hry: Maryša, Naši furianti a Lešetinský kovář. Ke všem třem hrám byly zhotoveny zvláštní dekorace, tvořící s myslivnou celou vesnici. Divadlo v přírodě bylo významnou společenskou událostí. Představení se zúčastnilo několik tisíc návštěvníků z Bechyně a širého okolí.

V roce 1928 nastudoval soubor první operetu, slavnou Mamzelle Nitouche, v níž hostovala členka divadelní společnosti M. Zieglerové, Pardubská. V roce 1929 byla k jevišti přistavena nová šatna, sklep a přísádky, což umožňovalo lepší uskladnění dekorací, přípravu her, čtené zkoušky

Budova MěKS v Bechyni, dnešní sídlo divadelního souboru Lužnice.

atd. V roce 1934 vzpomněl soubor stého výročí vzniku hymny Kde domov můj in-scenaci Tylovy hry Fidlovačka. Na představení spolupracoval i zpěváký spolek Lužničan, který účinkoval v davových scénách. Při repríze byl průběh představení vysílán rozhlasem na náměstí.

Významnou inscenací se stala historická freska J. Mařánka Barbar Vok, z dramatisovaná V. Havlem a uvedená v roce 1940. Hra měla pro bechyňské diváky zvláštní půvab, neboť její děj – příběh posledního Rožmberka – se většinou odehrává v Bečyni. Spokojen byl i autor, který byl premiéře přítomen.

V roce 1941 dochází na příkaz okupačních úřadů k rozpuštění Sokola. Tim také přestal existovat i jeho dramatický odbor. Jeho členové většinou vstoupili do Ochotnického spolku, v němž hráli až do zastavení veškeré kulturní činnosti v roce 1944.

Po skončení druhé světové války a osvobození republiky Sovětskou armádou bylo divadelní zařízení v žalostném stavu. Většina kostýmů, drapérií i scénického nábytku byla zničena nebo vážně poškozena. Stálo to hodně práce a obětavosti, než mohla být obnovena divadelní činnost. Významným mezníkem ve vývoji ochotnického divadla byl rok 1951, v němž na základě tzv. Soběslavského kulturně osvětového plánu byly všechny ochotnické spolky zapojeny do masových společenských organizací. Tehdy se nástupcem dobré pokrokové tradice bechyňského ochotnického divadla stává ZV ROH Jihočeské keramiky. Nová organizace amatérské divadelní činnosti zbavila soubor starosti o hospodářské otázky a umožnila mu plně se věnovat vlastní kulturní práci.

Od druhé poloviny padesátých let je činnost souboru úzce spjata s politickou a kulturní prací Československé lidové armády. V roce 1957 dochází k navázání spolupráce s Letištním klubem. Znamená to změnu stylu práce souboru. Jsou studovány především inscenace se současnou tematikou soubor se zúčastňuje vojenských divadelních soutěží a to mu dává nové možnosti ve scénografii, metodické práci i technickém vybavení. Od té doby je soubor pravidelným účastní-

kem armádních soutěží tvořivosti v Havlíčkově Brodě, Čáslavi, Náchodě, Kutné Hoře, Kroměříži a jeho hry získávají vždy některou z předních cen za herecké výkony, režii či dramaturgii. Po čtvrtstoletí se soubor vrací ke hře v přírodě. Byla jí inscenace A. Casony Stromy umírají vstaje, uvedená v roce 1959 v rámci Bechyňského divadelního léta v zámeckém parku.

Rokem 1965 končí důležitá etapa vývoje souboru v jeho víc než stoleté činnosti. Divadelní sál na Protivínce, kde měl soubor půl století svou mateřskou scénu, byl z bezpečnostních důvodů uzavřen a zakrátko zbourán. Poslední inscenací tam byla Jiráskova Lucerna, nastudovaná na počest dvacátého výročí osvobození ČSR. Pro soubor tím nastala těžká doba. Došlo i ke stagnaci souboru, řada členů odešla. Nejvěrnější však zůstali a snažili se ho udržet při životě. S ohledem na dané podmínky se pustili do malých jevištních forem. Zkoušelo se, kde se dalo a hrálo se buď mezi pacienty v jídelně Státních lázní nebo na cizích jevištích. Dik nezměrné obětavosti se podařilo toto pětileté období nejen překonat, ale dosáhnout i významných úspěchů v soutěžích: Honzlův Humpolec, Divadelní Treboň a AST Kutná Hora.

Výstavbou nového Společenského domu, otevřeného v květnu 1971, vznikly pro soubor opět příznivé podmínky. Pro slavnostní zahájení provozu ve Společenském domě byla nastudována hra I. Bukovčana Než kohout zazpívá. První premiéra na novém jevišti měla mimořádný úspěch a byla zástupci armády vybrána na celoarmádní festival do Kroměříže. Tam získala vysoká ocenění a byla jí udělena Hlavní festivalová cena a Cena města Kroměříže za zásluhy o rozvoj a výstavbu. Úspěchy i dobré podmínky pro práci přispěly k rozšíření členské základny. Řada bývalých členů se do souboru vrátila, přišli i noví.

Od roku 1972 je bechyňská scéna místem celoarmádních festivalů celovečerních her a malých fejištních forem, na nichž se setkávají příslušníci naší lidové armády z posádek na celém území republiky. ASUT Bechyně se stala nejen symbo-

lem dobrého armádního divadla, ale i přehlídkou angažované kulturně-politické práce. Bechyňský soubor má na tomto festivalu nejen dobré jméno, ale i upřímné přátele.

V roce 1973 se splnila dlouholetá touha souboru zahrát si na prknech Jiráskova divadla v Hronově. Bechyňský soubor reprezentoval tu amatérské armádní divadlo hrou Vojtěcha Cacha Paní Kálová.

Poslední desetiletí činnosti souboru je poznamenáno velmi intenzivní a různorodou prací, která se stala nedílnou součástí kulturně výchovné činnosti ve městě. Jeho členové úzce spolupracují s loutkářským souborem, podílejí se na kulturních programech pro BSP bechyňských závodů, pomáhají metodicky i materiálně okolním souborům, účinkují při významných akcích ve městě. Tradici se staly i besedy s profesionálními herci a výměnná představení se soubory Jihočeského kraje.

Za dobu svého působení v rámci MěKS (od roku 1971) nastudoval soubor 28 inscenací a sehrál 169 divadelních představení v Bečyni a na 29 zájezdových místech po celé republice. Jeho činnost byla oceněna řadou čestných uznání. Členové souboru získali mnoho cen za herecké výkony i za režii, rovněž inscenace se umístily na předních místech různých civilních i vojenských soutěží. Má v rámci MěKS svůj statut a je od roku 1981 členským souborem SČDO.

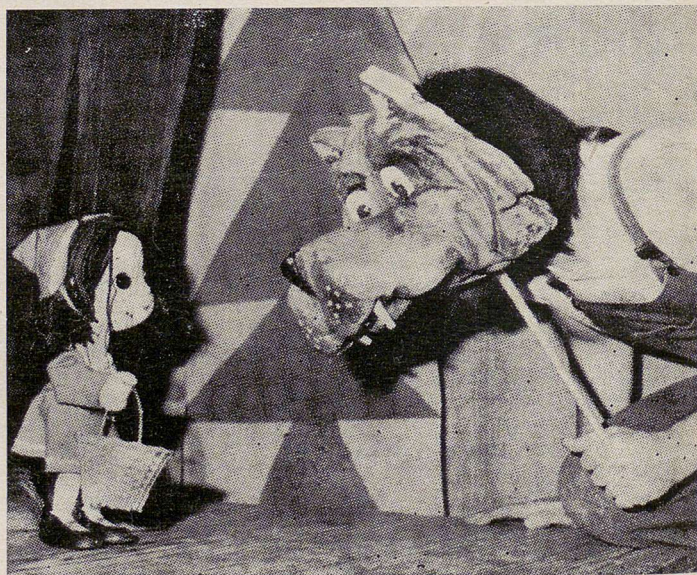
V roce 1984 přijal název Lužnice. V současné době má 54 členů. Početné je zastoupení mládeže. Při nácviiku inscenací se střídá několik režisérů. Příležitostně soubor využívá i pomoci profesionálních umělců. Mezi ty, kteří spojili svůj život s bechyňským ochotnickým divadlem, patří především F. Bezecný, RNDr. P. Stašek, J. Konvalinka a A. Lhotová. Své divadelní lásce zůstali věni až dodnes.

Pro letošní divadelní sezónu Bechynští nácvičili komedii Otty Zelenky Bumerang v režii Zdeňka Nováka, a autorskou hru, satirickou grotesku sci-fi člena bechyňského souboru Milana Dvořáka Náš host Čuči.

MILAN DVOŘÁK



M. Dvořák (Scipio), J. Konvalinka (rakvář) a J. Kolář (Bar-tolus) ve hře Voskovce a Wericha Nebe na zemi.



Pojďte s námi do pohádky na motivy Červené Karkulky.

INSPIRATIVNÍ PODNĚTY NOVÝCH PŘEKLADŮ

Každý, kdo se zabývá literaturou, nemůže obejít zásadní význam díla Victora Huga, od jehož úmrtí uplynulo loni 100 let, ale síla jeho myšlenek je neustále platná. Jan Neruda v nekrologu pregnantně vyjádřil, jak čerstvý vítr přineslo jeho dílo do úzkoprsosti české literatury v době Bachova absolutismu, a Jaroslav Vrchlický, pro kterého byl Hugo mohutným inspirátorem, jej označil za maják, který bude zářit lidstvu i do budoucnosti.

Když před lety přeložil Tomáš Vondrovic jeho Satyra, dal tak možnost setkání s jedním z vrcholů Legendy věků na přednášечském pódiu. Nyní se naskytla další příležitost ve vynikajícím prvním českém překladu básnické skladby Širé moře, širé nebe, patříci rovněž k trvale platným součástem Legendy věků. Autory překladu jsou Nad'a Macurová a Zdeněk Hrbata, kteří s nesmírnou citlivostí a smyslem pro myšlenkovou poselství i básnický tvar připravili možnost širšího poznání tohoto velkolepého zpěvu o nespoutanosti přírodních živlů a lidské touze po svobodě, kde minulost, přítomnost a budoucnost lidstva má optimistický závěr cesty člověka ze tmy ke světlé perspektivě.

Chystané vydání překladu jistě probudí zájem o Hugovo dílo mezi přednášечci, realizovatelnost na přednášечském pódiu byla už ověřena v Divadle hudby – Lyře Pragensis v nastudování Bohumila Švarce za režijního vedení Vladimíra Tomeše.

Potěšitelný je překladatelský přínos předních básníků střední generace. Po Sýsově překladu Apollinairova Pásma (mimochoodem jediném po K. Čapkovi), Černíkově novém přetlumočení slavných Ščipačevových Slok lásky přišel nyní Jiří Žáček s přebásněním milostné poezie předního jugoslávského lyrika Zvonimíra Goloba, které poprvé zazněly v češtině na literárním večeru v nastudování režiséry Hany Kofránkové a Alfréda Strejčka a Petra Svobody pod názvem Na srdci kámen. Golobovy verše inspirovaly Martu Němcovou ke složení písní, které sama přednesla.

Překladatelské dění zasluhuje neustálou pozornost, protože vedle seznamování s novinkami světové literatury dává zároveň možnost zbavit prachu a neoprávněného zapomenutí velká díla minulosti jejich přiblížením v moderní češtině. Na přednášечském pódiu se tak mohou dostat nové hodnoty, rozšiřující i obzor milovníků poezie.

(ku)

DOMŮ EYV BERNARDINOVÉ

Nová básnická sbírka Evy Bernardinové má příznačný název Domů (vydal Čs. spisovatel). Příznačný proto, že převážná část jejího obsahu je věnována rodině, dětem, ženě – domovu. Tak tomu bylo i v předchozích jejích básnických sbírkách Slunovrat a Strom z ráje.

Básniřka v básních sbírky Domů dává důraz na ženství a jeho podobu matky i cit mateřský. Ženství je to však někdy trpící nebo i uzavřeně mlčící. Jinde jako by chtěla však ten oblouk uzavření sama rozetnout, vášnivě vykřiknout hlasem silného jedince, kterému je věnost domovu nade vše nejdražší.

Ve své nové básnické sbírce Domů vidí Eva Bernardinová domov a rodinu vlastní citovou zkušeností, vidí ho i trpce a mnohdy s příchutí tesknosti, náznaku zklamání, především v těch básních, v nichž se dotýká mužovy zrady na dětech, na rodině. Neodpouští mu a odsuzuje jako chybení a hledá zároveň kořen všeho toho: Platíme za viny (A kdo se vloupá do cizí rodiny) slunce ho ubodá (uškrtní ho stíny...

Básně Bernardinové ve sbírce Domů neznějí v typických citových rozměrech a přirovnáních, jsou jiné, mnohdy přímé a o to zas vášnivější. Jsou mementem nejen příznivých pocitů, ale i možnou úzkostí, výčitkou partnerovi za porušení slibu věrnosti. Z nich básně Daleko, Krajina lásky, Vítr, Stokrát jsem tě prosila a další, zvláště malých útvarů, mají hloubku velikosti citu i krásu velkého tvůrčího umění. Z dalších básní neobyčejně působivé jsou V básni se snadno krvácí, Báseň básní, Prosba o milost a Kytice.

Psát o nových verších Evy Bernardinové není lehké, snadnější je představit je konkrétně. Nejlépe proto vzít knihu básní Domů do ruky a ve chvíli klidu a ticha je číst. Číst tak, abyste je prožili, aby každý jejich verš přímo a otevřeně k nám promlouval. A pak poznáte sami, jakou mají myšlenkovou a citovou hloubku, jak jsou opravdové ve své upřímnosti a vášni a co je v nich žensky čisté lásky, která je tak často od druhých bolestně zraňována.

Jsou to verše v mnohém intimní a přece znějí i hlasitě stříbrným zvukem života ženy, dětí a domova. V tom a v upřímnosti a prostotě je jejich velká a nenapodobitelná krása.

JOSEF KLEMPERA

Z POLSKÉ POEZIE

V současnosti vyšly v nakladatelství Odeon verše polského básníka Juliana Przyboše v překladu Ericha Sojky a pod názvem Prostor slovem vzklenuť. Julian Przyboš se narodil 5. března 1901 v Gwoźnicy Dolnej. Z jeho básnického díla jmenujme sbírky Místo na zemi, Světelný nástroj, Na znamení, Neznámý atd. Jeho život a dílo se uzavřely 6. října 1970.

Kniha poezie Prostor slovem vzklenuť je výběrem z celého básnického díla Juliana Przyboše. Najdeme v ní téměř sto básní z celého rozptýleného tvůrčího básnického počínání verši z první básnické sbírky Šrouby z roku 1925, až po verše z posledních let. V ní, i ve sbírkách následujících, tj. Obouruč, Znad jsou verše inspirované prací, technikou a civilizací, jimiž se Julian Przyboš představil jako velký obdivovatel techniky, jejího spojení s člověkem a jeho schopnostmi tuto techniku přetvářet a zlepšovat k nebyvalým úspěchům. Takové jsou například básně Dymno, Na kolech, O elektrifikaci. Později do veršů Juliana Przyboše se promítá kouzlo přírody, její velikosti a dárky jejího života. Tak je tomu v básních Chléb a růže, Východ slunce, Bríza z okna a dalších.

Převážná část veršů tohoto polského básníka logicky konstruovaných je jakoby tepaná z kamene či uhnětená z těžké hlíny, má však hluboké myšlenky a metaforickou bohatost. Je taková, jak ji tvořil život a prostředí, v němž básník žil a pracoval. Byla to krakovská léta, knihov-

nictví ve Lvově, v době války dělnická práce v zemědělství...

Intimita veršů Juliana Przyboše začala pronikat až v jeho pozdějším období. Poznáváme pak v ní i zvroucnění. Markantním důkazem toho je báseň Růže, jedna z posledních dnů jeho života. V jejím závěru čteme lyrické verše, kterých v minulosti u něho nebylo: "...Dotkni se mého srdce svým malinovým hrotem. Ať cítím silně, až bolestně, jak velmi jsi mi drahá."

Určitou část básnické tvorby Juliana Przyboše zaujmají i verše z cest, z Francie, Itálie a Švýcarska. V jeho díle mají místo i básně věnované naší vlasti, jako Po letech v Praze, Vzpomínka na Františka Halase a další.

Básně vyšlé ve výboru Prostor slovem vzklenuť mají co říci našemu čtenáři a neměly by chybět ani v recitačních programech našich škol a klubů při výročních severních přátel.

(jkt)

PROMĚNY SVĚTLA M. FLORIANA

Je vždycky krásným očekáváním a milým setkáním s básníkem Miroslavem Florianem, když vyjde jeho nová básnická sbírka, nyní v nakladatelství Práce pod názvem Proměny světla. To proto, že se v jeho verších setkáváme s poezií nám blízkou, citově čistou a vřelou, hovořící o věcech nás obklopujících, o krajíně, městech i lidech. Její tón se křehce chvěje, přesto však je v ní kus naší životní jistoty, je obrazem bohatosti naší krásné mateřštiny.

Nejinak je tomu i ve Florianově nové sbírce Proměny světla, která je upřímnou zpovědí básníkovou o vlastních myšlenkách, pohledech a vědomí sounáležitosti s naším světem. Vřelost jeho Proměny světla jsou proměnami slunečních paprsků v citlivé doteky slov a obrazů, v slova naplněná až po okraj čistou láskou a hojivou upřímností. „Básníkovy neokázalé, ostýchavé a přitom bezvýhradně ztotožnění se světem umožňuje přecitlivě název sbírky jako klíč k její poetice. Proměny světla jsou proměnami vidění. Je to jiné slovo pro metaforu, pro umění čistě třeba i z kapiček na skle po lijáku," jak o této nové básnické sbírce Miroslava Floriana mimo jiného napsal Milan Blahynka.

Verše Miroslava Floriana v šedesáti básních ve sbírce obsažených jsou poetickým vyznáním, jsou i dotekem života dnešních dnů, zastaveními plnými obdivu a lásky, pozdravem přátelům – J. Švorcové, J. Pecovi, J. Simonovi, i vzpomínkou na V. Závadu, A. Krause a další. Jsou především procházkou básníka a jeho setkáními s lidmi s očima otevřenými, myslí vnímající a srdcem otevřeným dokorán.

Florianovy Proměny světla jsou po předchozích sbírkách Inicialy, Jízda na lučňácké kobylce, Jeřabiny, Zelená flétna a Odliv noci další kvalitativní tóninou virtuóza zahranou na houslích poezie, které dokázal rozezvuchet v obdivuhodných tónech a melodiích k nebyvalé kráse, svěžesti a citlivosti.

Nová básnická sbírka Miroslava Floriana Proměny světla je poezie něžná, vábivá a milá, zrovna jako verše jeho stejnojmenné básně Proměny světla v ní obsažené.

(jkt)

O KONFORMITĚ MLÁDI

Divadelní soubor SK ROH Šardičan byl založen v roce 1974. Pod režijním vedením Františka Blažka připravoval každoročně po jedné premiéře a celkem pětkrát se zúčastnil okresní přehlídky vesnických souborů Hodonínska. Během posledních let došlo k podstatnému omlazení kolektivu, zůstala však dramaturgická orientace na současné, byť zpravidla umělecky průměrné domácí látky, přerušena jen inscenací Gazdiny roby G. Preissové. Po krotkých komediích (J. Poch: Kočka ve vile, J. Havlásek: Nepožádaš o manželku bližního svého), Havláskově dramatizaci Jakuba Obervy od V. Martíka a po obstojně veselohře J. Korbela Sousedí sáhli nyní Šardičtí po novince filmového, televizního a rozhlasového autora Miroslava Sovjaka Nevděčník, známé též z filmové verze J. Hanibala Víkend bez rodičů.

STOMINUTOVÝ DIALOG

O životě „padlých andělů“ v socialistické společnosti toho moc nevíme. Žurnalisté a literáti se většinou tváří, jako by tento problém u nás neexistoval a my, spořádaní občané, pravda, s lehkými ženami hned tak do styku nepřijdeme. Že však tento problém není úplně passé (alespoň v Polsku), je zřejmé ze hry Jacka Janczarského Umřít smích.

Toto psychologické drama s detektivní zápletkou, odvíjející se jako misty poněkud šokující rozhovor dvou žen v neskutčně přívětivém nápravném zařízení, si vybraly dvě členky plzeňského Divadla Dialog, souboru DK ROH Škoda v Plzni, které spolu už dříve nastudovaly obdobnou „two women show“ – Duel Nataši Tanské. Jestliže tentokrát (a srovnání se nelze ubránit) zaujala inscenace o poznání silněji, je to jednak proto, že byla k

Sovjákova nikterak výjimečná „hořká komedie“ dává souboru šanci upřímně a otevřeně vypovědi o negativních jevech našeho života, a to především v generaci mladých. Dominantním tématem pětadvacetiletého šoféra Milana Nedomy (hrál jej na oceněnihodné úrovni Josef Vybíral), uvážlivšího nejprve drápkem a potom už se vším všudy v osidlech maloměstské rodiny své milé Dity Vaňkové a jejího otce – podnikového náměstka, je nadčasová otázka lidské konformity a s ní souvisejícího konzumního životního stylu, kariérismu, přetvářky a pokrytectví. Po způsobu televizních „bakalářů“ se demonstruje situace, která celkem běžnými prostředky a lákadly (dívčí náruč, dobře placené místo, komfortní byt, příslib vysokoškolského studia atp.) ohnout a nalomit páteř mladého kluka ve fázi, kdy teprve hledá

své místo ve společnosti a v životě.

Takto hru také na scéně Františka Sláky vytvořil debutující režisér ing. Josef Gregorovič, i když se mu spolu s herci ne vždy dařilo zvládat výstavbu, pointy i ostré střihy jednotlivých 34 kontrastních sekvencí. Ty se – také vinou nespolehlivé práce se světlem – zejména v druhé části představení negradovaly, ale spíše rozplývaly. Hlavním problémem šardického nastudování byl temporytmus, prubířský to kámen režiséřských schopností, jehož ztráta se rychle platí útlumem divákovy pozornosti a někdy i nudou v hledišti. Typově dobře volená herecká složka trpěla častými prohřešky proti čistotě dikce. Šardickým však patří uznání, že se nechtěli pustit do současného společensko-kritického, byť zároveň střízlivě publicistického textu. (vz)

dispozici kvalitnější textová předloha, ve které po celou dobu péče jenom skutečně o něco jde, jednak i proto, že obě protagonistky za poslední dva roky všestranně vyzrály. Především vyzrála mladší z obou – Iva Rozhoňová – představující lehkomyslnou dceru muže v diplomatických službách, která je obžalována z bestiální vraždy svého „žákazníka“. Zuzana si ovšem nepamatuje, že by nějak způsobila jeho demaskulinizaci. Do její cely je umístěna psycholožka Emilie (Jana Sloupová), vydávající se za zlodějku, aby se pokusila zjistit, co se odehrálo a jaká Zuzana vlastně je.

Příznám se, že nemiluji amatérská představení postavená výhradně na téměř profesionálním zvládnutí textu hereckým prožitkem, nutně vždy něco chybí k dokonalosti a inscenace ztrácí svůj *raison d'être*.

Doznávám však upřímně, že mě tentokrát podobný přístup inscenátorů vůbec nevalil. Režisérka Slávka Trčková kladla hlavní důraz na pečlivé propracování proměnlivosti vztahu obou protagonistek a mnohem zajímavější než proměny vyplývající z dějových zvratů prvního plánu (od vzájemného oťukávání přes nenávisť ke konečnému porozumění) bylo zjištění, že ani pokud jde o morální hodnocení obou postav nebyly hned na začátku představení rozdány jednoznačné karty. V zájmu plynulého gradování napětí nechala režisérka hrát celý příběh nonstop.

Po zhlednutí premiéry je zřejmé, že celý minikolektiv (včetně výtvarníka P. Černého) pracoval na polské novince s velkým zaujetím. Naštěstí se podařilo práci na zhruba stominutovém dialogu zúročit. (vg)

MALÁ ZÁMĚNA – VELKÝ OMYL

Dobré umění, a tím spíše dramatické, poskytuje nepřehledné množství alternativních možností výkladu. Snad právě proto opravdové umění žádný výklad nepotřebuje. Jeho mírou je umělcova zodpovědnost vůči tématu, jež hraje, a vůči divákovi, pro kterého hraje. Znovu jsem si to uvědomil těsně po skončení absolventského představení novopečeného režiséra Oldřicha Kužilků Noc vrahů, kdy vedle mne sedící dáma rozduřeně povstala a suše podotkla: intelektuální hovadina. Bylo mi v tu chvíli více líto jí, než koho jiného. Chybila totiž v terminologii, a to hned dvakrát. Noc vrahů byla totiž inteligentní a nikoli intelektuální. Použitý vulgarismus pominěno zcela.

Slovo intelektuál vrostlo poslední dobou do našeho slovníku až nezdravě hustě. Obvykle jím chtějí být označeny věci podřadné, slabé, vumělkované, pokrytecké. Žel občas, a ne právě málo, vyskytne se toto označení v souvislosti s věcí, kterou prostě nepochopíme, neboť je nad naši schopnost nebo ochotu soustředěně vnímat. Když si zkrátka s něčím nevíme rady, je po ruce všemocný intelektuál, který nám pohotově zafačuje rozjitřenou ranku na svědomí. Zde šlo evidentně o takový případ.

Noc vrahů totiž není hloupá hra. Tím méně intelektuální. Konkrétně: umně zpracování a provedení předlohy v Paříži ži-

jícího autora José Triany nám na půdě do extrémě vypjaté situace ve vztazích uvnitř jedné rodiny nejen nastiňuje, ale přímo, bez rozpaků a globálně předestírá celou lidskou společnost v jejím generačním i ideovém smyslu, tedy jako souhrvív dvou nejen věkově, ale hlavně myšlenkově, filozoficky rozdílných skupin, mezi nimiž si nelze představit ideálnější, ale zároveň nemožnější vztah než je součinnost.

Jde tu zkrátka o to, že jedni nestačí už a druzí ještě. Z toho pak vznikají pochopitelné komplikace. O jejich příčinách i důsledcích chce být a Noc vrahů. Dramaturgicky objevený, režijně i interpretačně beze vši pochyby zadržil kousek, oprávněně vyžadující na divákovy maximální myšlenkovou i emotivní spolupráci. Oprávněně proto, že jak režisér, tak početný ansámbl přistoupili k celé té „hře na hru“ s odpovědností v obojím smyslu, zmiňovaném v úvodu této úvahy. Na výsledek se to zákonitě odráží: vzniklo dílo nadmíru současné, do důsledku aktuální a objektivně bez debaty potřebné.

O tom všem nemluvíme zdaleka jen za účelem udělení zaslouženého signa laudis O. Kužilkovi, jenž vyšel z amatérského pódia (vposled Vizita), a mohl by tudíž sloužit co školní příklad toho, kam může a měla by vést koncentrovaná, cílevědomá a autokriticky důsledná tvůrčí práce. To, i když výjimečně přijetí Noci vrahů

nám zde reprezentuje spíše velice čerstvý případ onoho obecného nezájmu o myšlenkově hutnou, závažnou artistní podívanou.

Ostatně: podobné faux pas se přiházíva tu a tam i na pódiu ryze amatérském, zvláště tam, kde jde o tvořivou prezentaci vyhraněné osobnosti či kolektivu. Týkala se to Vizity, týká se to občas např. Radima Vašíčka a Orfea, jejichž loňské představení Tajemství vodních květin sklídilo u publika Wolkrova Prostějova většinou jen rozpačitou úctu než plné souznění. Týkalo se to i kojeneckých – amatérských začátků Hanáckého divadla. To jsou jen tři markantní příklady za tucty podobných.

Vnímání artefaktu je bez pochyby záležitostí složitá, výsostně subjektivní, mnohá faktory ovlivnitelná. Skutečností ale je a zůstane, že mluvíme-li o umění v pravém smyslu toho slova, je nutno počítat s nezbytnou etikou – výpovědní složkou, která jediná je objektivně postihnutelná, a je tedy zapotřebí jí od tvůrce nekompromisně vyžadovat. Zmenšení nároků se zde rovná devalvací talentu a hodnot vůbec, k čemuž ovšem bohužel nedochází tak zřídka. Přes všechny argumenty, dokazující emocionální prvotnost, je umění nesporně i věcí rozumu, tedy inteligence, která by měla hrát (a nejen na divadle) roli rozhodující.

PETR ZANTOVSKÝ

Současnost a nástin perspektiv divadla na vesnici

(Z VÝSLEDKŮ PRŮZKUMU
V ROCE 1985)

Další dva výsledky poskytly celkem předpokládané údaje. Oba souvisí s předchozími, stávají se limitujícími činiteli. Nejvíce členů souborů zainteresovaných na práci v divadle jsou ti, kteří v místě jeho působnosti bydlí — 47,9 %. Ve srovnání s pracovními příležitostmi je zřejmé, jak příslušnost k místu formuje vztah k aktivní činnosti — jen 18,4 % členů v místě bydliště také pracuje, 30,1 % dojíždí naopak do zaměstnání a jen 3,6 % dojíždí do souboru.

Poslední demografický údaj potvrdil úvodní zjištění: 58,9 % členů souborů pracuje více než 5 let, což koresponduje s celkem stabilizovanou činností vesnického divadla i s délkou trvání souboru a v neposlední řadě s produktivním věkem zastoupeným ve výčtu. Zbytek do 100 % připadá těm, kteří se na činnosti podílejí kratší dobu.

Z uvedených údajů můžeme konstatovat řadu pozitivních jevů: divadlo na vesnici má svou solidní tradici, má z čeho růst, na čem budovat. Jeho základnu tvoří lidé značně zaneprázdnění, avšak v produktivním věku. Vím nyní i o rezervách a dalších možnostech: zaměřit svoji pozornost na mládež a její motivování pro ZUČ, výrazněji proniknout do dělnické kategorie, sledovat a hodnotit přeměny společenského života vesnice v procesu integrace ve prospěch rozvoje ZUČ.

Než se dostaneme k vlastnímu obsahu divadelní práce, přehledněme ještě podstatné a nezbytné složky v jejím zázemí. V první řadě jde o zřizovatele. Ti mají divadelním zákonem z r. 1978 povinnost registrovat svůj divadelní soubor na ONV (odborářské soubory i u OOR). Ze vzorku 40 jihomoravských souborů v průzkumu je 63,4 % zřizováno osvětovými besedami a kulturními zařízeními NV. Na ROH připadá 7,3 % souborů, tělovýchovným jednotám 12,2 %, nízké procento tvoří JZD. V Jihomoravském kraji zřizuje pouze šest JZD divadelní soubor, ve třech případech ještě s dalším zřizovatelem: škola, KZ NV. Zatím nejvíce problémů se soustřeďuje u státní správy.

Přesto se soubory o svých zřizovatelích vyjádřily dobře. Na dotazy, zda spoluprací se zřizovatelem je velmi dobrá, přišlo kladných odpovědí 35,9 %, dostačujících 61,5 %, za nedostačující považuje spolupráci jen jeden soubor.

Poněkud složitější je situace s potřebnými prostory pro vlastní divadelní činnost. V Jihomoravském kraji je podle poslední pasportizace k dispozici 771 sálů s různorodým vybavením, vždy však nad 100 m² použitelné plochy. Průměr kapacity diváků je cca 300. Vesnické divadelní soubory pracují z 10,2 % v dobře vybavených sálech, v 66,7 % je základní vybavení, 23 % sálů je z hlediska divadelníků nevybavených. I když bereme v úvahu jistou míru subjektivismu, jeví se, že podíl zřizovatelů, ale i dalších činitelů na materiální základně je dvoutřetinový. V dotazu na problémy se tato nižší úroveň vybavenosti v porovnání se současným technickým rozvojem projevila ve značném množství odpovědí. S ideově uměleckými požadavky na současně amatérské divadlo musí jít současně i tato velmi důležitá složka činnosti a to v souladu.

Potěšitelnou skutečnost jsme zaznamenali v případě sledování diváckého zájmu o vesnické divadlo. Snad to nepřezneme, ale má dostatek diváků. Z propočtů vyplývá, že během tří posledních sezón byl každý obyvatel obce dvakrát na ochotnickém představení. Ve městech za stejnou dobu každý druhý občan pouze jednou.

Dále jsme sledovali spolupráci divadelních souborů s dalšími kolektivy ZUČ a spolupráci mezi div. soubory samotnými. Převažovala hudebních a folklórních souborů našeho kraje vede v dostatečné míře i přirozenosti ke spolupráci. Tato situace se nám výstižně odrazí v repertoáru vesnických souborů při převaze uvádění klasičky, která dává příležitost k využití lidových kroků i v uvádění hudebních komedií.

Podstatně problematičtější je spolupráce mezi samotnými divadelními soubory. Ve venkovských poměrech není ustálena. Mohli bychom namítnout, že se nestará zřizovatel, to by však nebylo na místě. Příčiny nutno hledat patrně přímo v divadelní práci. Inszenace vesnických souborů svou sdělností zatím ještě nepřekračují tzv. rámec vlastního působení. Jejich výpověď nemá parametry obecnější platnosti, umělecká úroveň nezasáhne méně zainteresovaného diváka. Ulpívá tu více tu méně v dobrých sousedských vztazích, známostech, povědomí. Nemíníme tím, aby co nejrychleji překročilo vesnické divadlo

svůj stín, míníme aby o těchto a řadě dalších skutečnostech přemýšlelo. A s ním i metodická zařízení.

Celkem pochopitelně jsme v dalších bodech věnovali značnou pozornost tzv. tvůrčím týmům divadelních souborů. S vědomím, že spíše podsouváme, jsme v dotazníku uvedli v tomto sledu jednotlivé funkce, abychom početně zjistili jejich obsazení: dramaturg, režisér, scénograf, školený hudebník, choreograf, organizační vedoucí, kronikář, náborář. Rozdíly mezi městskými a vesnickými soubory jsme ze zkušenosti očekávali, v některých případech jsme se však dočkali i překvapení. Např. vesnické divadlo má dostatek režisérů — 105,1 %. To znamená, že některý soubor má i tři režiséry. Také výsledek 56,4 % dramaturgů je úspěšný, především v tom, že i vesnické divadlo už s touto funkcí počítá. U scénografů v 82 % souborů je situace ještě uspokojivá, také 33,3 % školených hudebníků je solidní, soubory však vykazují v dalších osobách tvůrčího týmu nízké počty. Nejmarkantnější je situace u organizačních vedoucích a kronikářů. Samozřejmě jsme vzali v úvahu častou kumulaci funkcí — je cca 47 %. Převládá u funkcí dramaturga a režiséra s organizačním vedoucím. Věkový průměr jsme sledovali jen u režisérů a organizačních vedoucích. Lze říci, že právě takový průměr režisérů — 51,1 roků — určuje současný stav ochotnického divadla na vesnici co do rozsahu např. experimentování. Věk organizačních vedoucích se blíží 50 rokům. Záměrně jsme sledovali také zapojení kulturních pracovníků do těchto funkcí — sotva 10 %.

V dalším okruhu dotazů jsme mohli konstatovat pozitivní skutečnost, a to spolupráci div. souborů s metodickými zařízeními. Jednoznačně vedou OKS. Škoda jen, že soubory samy vykazují tuto spolupráci jen podle potřeby, nikoli jako pravidelnou.

Pro získání a porovnání obou typů souborů jsme získávali informace o uvedených premiérách posledních tří sezón — 1981—84. U obou typů převládá klasika (vesnické 43,3 %, následují hry současné — u vesnických dokonce o 2 % vyšší (26 %), značné rozdíly jsou v inscenování her pro děti. Čtyřicet souborů uvedlo za tři sezóny 104 titulů. Reprízovost je 5 představení na 1 titul. Početnou reprízovost u městských DS tvoří hry pro děti, tady vesnické divadlo dluhuje.

Rozdíly se projevují i v další sledované poloze: městské divadlo vybírá titul už se záměrem případné účasti v soutěži, vesnické o této možnosti uvažují až na základě výsledku premiéry. Vesnické soubory, ač již 7 let předkládají dramaturgické plány na sezónu, obracejí pozornost víc ke svému místu než za jeho hranice. Přitom i vesnické soubory doznávají, že účast v soutěži přispěla k upevnění kolektivu i ke zvýšení jeho úrovně.

Prameny zájmu o práci v ochotnickém divadle jsme v bodech předsadili před poslední okruh problematiky divadla, v němž jsme chtěli zachytit současné názory divadelníků. Z pocitu seberealizace pracuje v souborech 6 % členů. Přes 65 % se zabývá touto činností pro potěšení sebe i druhých, zbytek pro radost z kolektivní práce. Není tedy troufalé předpokládat i nadále životnost amatérského divadla, jež pramení z kvalitativně nejpotebnějších motivů.

Číslnou řadou byly odstupňovány současné problémy ovlivňující negativně práci souborů. Na nejvyšším stupínku stanela směnnost členů souborů. S ní šla ruku v ruce problematika uvolňování ze zaměstnání, nepochopení ze strany zaměstnavatelů. Další okruh tvořil problém neexistujících či nevhodných zkušeností, špatné materiální vybavení a malý zájem mladých lidí. Dále: malá operativnost Dilia, nedostatek současných her s menším obsazením, chybějící hry pro děti a mládež. Značnou část tvoří i stesky na nezájem představitelů NV a společenských organizací o ochotnické představení, na nedoceňování práce amatérů.

Pokusme se tedy údaje shrnout: Divadlo na vesnici našeho kraje není nejmladší. Ve své činnosti se opírá o dobrou spolupráci se zřizovateli. Divadlo má perspektivu v rozšiřování svého repertoárového okruhu především směrem k dětem a mládeži. Řada problémů retardujících jejich práci je řešitelná z vnější uvažlivým postupem zainteresovaných. Toto divadlo má zájem se dále vzdělávat, měřit své síly, růst. Vlastní potřeba takto cítěná je jednou z jistot, na níž může divadlo na vesnici stavět a růst.

LIBUŠE ZBOŘILOVÁ

Paměti začínající herečky



Obvykle na tomto místě vystupují umělci, ověnčení čestnými tituly, lidé na vrcholu své umělecké dráhy, kteří se s úsměvem a trochou nostalgie ohlížejí za svými amatérskými začátky. Dnes zde představíme herečku, která právě opouští poslední ročník DAMU, stojí na počátku své slibně se rozvíjející kariéry. Z ochotnických prken přišla docela nedávno a tak její zážitky v uměleckém světě se vesměs dají označit slůvkem první. Je to KATEŘINA LOJDOVÁ.

Jak to všechno začalo? Já už jsem v mateřské školce spolu se svou sestrou Barbarou připravovala při nejružnějších příležitostech malá vystoupení a drobná překvapení. Na Akademickém gymnáziu ve Štěpánské ulici jsem hrávala studentské divadlo. Přišel tam ředitel Vocilka. Matematik s velkou láskou k divadlu. Televizní diváci ho dobře znají z pořadů Matematika vážně a převážně nevážně. Za něho škola navázala na svou dávnou divadelní tradici. Film a divadlo mě přitahovaly doslova magicky. Ne, v rodině to nemám. Hudbu a výtvarnictví, to ano, ale divadlo ne. Po maturitě jsem se přihlásila na FAMU a studovala jsem organizaci a řízení. Tedy, učila jsem se na „produkční“, řečeno odbornou mluvou. A hrála jsem amatérské divadlo v malostranském souboru Lucerna. Tam vlastně začala série mých náhod, které mě přivedly na hereckou dráhu.

Povídejte!

Ta první byla ve chvíli, kdy jsme šli na představení Sukšina do Malostranské besedy. Závěrem téhle hry se snaží herci vtáhnout diváky na scénu a zapojit je do finále. Jeden z nich si vybral mě a já jsem šla. Ačkoliv jinak bych asi cítila ostych, tam byla nálada tak dobrá, že jsem se nestyděla, a řádila jsem s nimi, jako bych mezi ně patřila. Zeptali se mě, jestli nechci v Lucerně hrát. Lákalo mě to. Zrovna byl konkurs. Přihlásila

jsem se a pak jsem s nimi přes dva roky hrála. Já jsem vlastně dodnes nepřestala být jejich členkou...

Tam řetěz náhod pokračoval?

Ano. Tam jsem se poprvé setkala osobně s Irenou Kačírkovou. Její dcera Kateřina režirovala, já jsem hrála, a paní Kačírková se nabídla, že nám trochu pomůže. Tehdy jsem se dověděla, co je to vnitřní monolog, jak se má herec po jevišti pohybovat. Bylo to neocenitelné. Pak mi pomohla ještě podruhé, když jsem se přihlásila k přijímačkám na DAMU. Prošla se mnou požadovaný monolog i recitačku. Nezapomněla na mě ani během školy, dovedla poradit, odpovídat na problémy. A pak přišla na mou první premiéru do Disku, když jsme připravili Suitu, montáž lidových protiválečných i milostných textů.

Studovala jste filmovou produkci a na-jednou zkouška na DAMU?

Zase náhoda. Šla jsem po chodbě na FAMU a potkala jsem muže, který mě oslovil. Potřeboval by prý dívku mého typu do filmu, nevěděla bych o nějaké? Co je tohle za otázku? Já přece, řekla jsem žertem. On to zkusil. Teprve pak jsem se dozvěděla, že to byl režisér Kachlík. Tak jsem dostala roli sestřenic Emy ve filmu Kouzelné dobrodružství. A byl to i režisér Kachlík, kdo mi dodal odvalu, abych se ke zkouškám na DAMU přihlásila.

Druhý film jste točila dokonce v zahraničí.

Ve Finsku. To už byla „óbrnáhoda“. Ještě na FAMU jsme jeli na festival do Karlových Varů. Tam jsme připravovali bulletin aktualit a zajímavostí. Dostala jsem za úkol udělat rozhovor s finským režisérem Heikky Partanenem, který byl hostem tohoto festivalu. Vyhledala jsem ho, interview jsem připravila a on mi — jaksi žertem — nabídl, že by mě angažoval pro svůj film. Oba jsme se tomu zasmáli, rozloučili jsme se, vyměnili si adresy. Rozhovor v bulletinu vyšel a vše bylo zapomenuto. Asi za půl roku jsem dostala telegram. „Chci Tě do filmu Pessy a iluze. Točí se v květnu, doba natáčení deset dní.“ Ten telegram přišel na prvního dubna, tedy apríl jak se patří. Jenže trochu jsem zapátrala a zjistila, že to přišlo opravdu z Finska. A že telegram je pravý.

A začal foťr...

To vám snad nemusím vyprávět. Za pár týdnů vyřídil vše se školou, sehnal cestovní doklady, výjezdní doložku, vízum... bylo to o nervy. Na škole jsem měla před sebou státnici, na DAMU před zkouškami, v tom „roce hrůzy“ jsem se stačila ještě vdát... Ale do Finska jsem jela.

Co jste hrála?

Matku dvou malých dětí, které byly hrdiny příběhu. Byla jsem za Česku, manželku Finů. Příjemná práce.

Přijela jste včas?

Všechno jsem stihla. Jenže letadlo přiletělo do Helsink, zarolovalo na plochu a tam fůra lidí. Uvědomila jsem si, že svého režiséra vůbec nepoznám. Vždyť jsme se viděli v životě dvě hodiny a bůhví kdy. Stála jsem tam s kufrům a už jsem se rozhodovala, že poletím stejným letadlem nazpátky, když se ke mně nějaký muž hnal s kytkou. Pochočila jsem, že je to on.

A začala krásná práce. Připomínalo to tak trochu filmování na FAMU. Soukromá společnost, kde všichni dělají všechno, kde se musí počítat, aby náklady byly co nejnižší. Seveřané jsou dost nepřístupní lidé. Jenže když se „otevřou“, není lepších přátel. Za pár dní jsme se všichni ohromně zkamarádili a když jsem se vracela domů, všichni do jednoho přišli na letiště se rozloučit. Brečeli jsme dojetím, až si nás ostatní cestující a jejich doprovod začali prohlížet, v rozpacích se k nám blížili, ale zvědavost jim zřejmě nedala. Za chvíli byl kolem nás kruh — a brečeli všichni.

Zkoušku na DAMU jste udělala?

Ano. Studovala jsem dvě profese na jednou. První ročník divadelní fakulty a poslední ročník FAMU.

Přesto jste hrála v dalším filmu...

Jmenuje se Kariéra a je od režiséra Matuly. Tam jsem dostala hlavní ženskou roli a mým partnerem byl Martin Stropnický. Byl ke mně velmi ohleduplný a všechno mi usnadňoval. Pak jsem točila s režisérem Skalským Všechno nebo nic, kde jsem hrála druhou hlavní ženskou roli, opuštěnou milenkou v lidském trojúhelníku. A ještě jeden film: Až do konce režiséra Kopřivy. To byl

můj spolužák na FAMU. Byl to válečný příběh a já v něm hrála jednu ze šesti zajatých dívek. Francouzsku.

Co televize?

Hrála jsem v televizním filmu Philipp di Monte, který se točil v koprodukcí se Španěly. Partnerem mi byl Viktor Preiss, hrál tam i Petr Čepek. Bylo to velmi zajímavé, vlastně první setkání s velkými hereckými osobnostmi na společném díle. Myslím, že to pro mne znamenalo velké poučení. Pak jsem účinkovala ve čtyřdílném televizním seriálu pro děti Projekt IV. Oblast sci-fi, taky koprodukcce, spolu s NSR, Švýcarský a Itálie, možná ještě s dalšími společnostmi. Hrála jsem druhou ženskou hlavní roli po D. Veškrnové. Studentku na oceánografické lodi. Režiroval Jindřich Polák a byla to také velmi zajímavá práce.

V televizi jste toho sehrála víc. Ale divadlo? A teď nemám na mysli DISK.

První setkání s profesionálním divadlem jsem prožila v RDZN v Praze, kde jsem měla malý výstup jako hraběnka Violanta v Ondině, což je krásná hra a zářila v ní Marta Vančurová. Už mihnout se na jevišti znamenalo pro mne novou zkušenost. Navíc jsem měla společný výstup s panem Adamírou, na který jsem se velmi těšila a jeho malá mlčenlivá překvapení měla své kouzlo.

Na našem rozhovoru je nejkrásnější, že většina zkušeností, o nichž vyprávíte, jsou první.

První byla i zkušenost z Violy, kde jsem dělala andělíčka ve vánočních hrách. Nikdy jsem nehrála v takovém prostředí, kde si na diváky málem můžete sáhnout.

Hovoříme o amatérském divadle. Máte k němu ještě stále blízko. Léty i srdcem...

DISK, kde jsem teď v posledním ročníku trvale hrála, má taky blíž k amatérům než profesionálům. Praktické zkušenosti na jevišti teprve získáváme a každého z nás to opravdu baví. Je v tom to pravé nadšení. U filmu jsem poznala, že někteří aktéři brali svou práci jen jako povinnost. Ale co je zajímavé, nikdy to nebyli „velcí“ herci, kteří mají zřejmě tu vlastnost, že si udržují nadšení na celý život. V tom bych chtěla být jako oni.

Záleží i na publiku?

To víte. Máte rozdíl mezi Prahou a oblastí. Když se obecnost chytí, působí ten kontakt zase zpátky na jeviště. Herec musí diváka ovlivňovat, ne naopak. Když například mladé publikum nejvíce reaguje na kopance, a takovým gagům se nejvíce směje, nesmí se dát komik strhnout k tomu, aby přidával další jen proto, že se chce publiku zavděčit. Ale poslouchat, jak diváci reagují, snažit se s nimi o dialog, to je bezpodmínečně nutné. Když se mi to podaří, jsem spokojená.

V čem vidíte rozdíl mezi amatérským a profesionálním souborem?

Když jsem hrála v malostranské Lucerně, učila jsem se právě na maturitu. Zkoušelo se o sobotách i nedělích, a tak jsem byla s časem na štiřu. Snažím se být poctivá ve všem. Ve studiu i v divadle. Proto mi vadily určité prostoje, menší disciplína. I když v malostranském souboru je kázeň na amatérské poměry vynikající. Zase tahle práce měla svůj půvab v komplexnosti. Šla jsem třeba i kostýmy. A pak, v amatérském divadle se setkáváte s lidmi ze všech možných oborů a profesí, s nejrůzněj-

ším vzděláním, životními zkušenostmi. Hezké byly zájezdy. Tam se spoluherci poznávají nejlíp. Velký dojem jsem si třeba přinesla z Poděbrad. Už účinkování v prostředí starého zámku na mě zapůsobilo.

Amatérské nadšení se ovšem musí doplňovat profesionálním přístupem.

Ano. I v tom je rozdíl. Například dikce, technika mluvy, zpěv, pohyb, akrobacie. Teprve ve chvíli, kdy se ocnete mezi profesionály, uvědomíte si, že herectví není jen stát na jevišti a odříkat text. Že je to dřina. I když dneska moc amatérských divadel se poctivě snaží o maximální odborný přístup, o vybavení svých herců na seminářích, kursech. Chci zůstat v kontaktu s malými scénami, experimentálními divadly. Jsou vždycky inspirující, i když se to někdy nepovede. Ale cítíte, že se o něco snaží. Myslím, že v tom se obě složky Thalie navzájem ovlivňují. Proto je nesmyslné oddělovat nějakou hranici profesionální a amatérské divadlo. Vytvářejí celek. A jedno je společné u amatérů jako u profesionálů. O tom jsem se už přesvědčila: Ti nejschopnější bývají nejskromnější.

Teď se chystáte na zájezd s DISKEM do Francie. Až budou čtenáři číst tuto Amatérskou scénu, půjde už o minulost. Jenže vy nejedete s DISKEM za hranice poprvé.

Do Nantes odjíždíme na festival divadelních škol. Loni se takový festival konal v Aquille v Itálii. Tam jsem byla poprvé na zahraničním zájezdu s divadlem. Hráli jsme Suitu, už proto, že je srozumitelná, jednoduchá v jevištní dekoraci i rekvizitách. Z Aquilly jsme podnikali samozřejmě výlety, abychom viděli co nejvíce. Byl mezi nimi i jednodenní výlet do Říma. Měli jsme v úmyslu vidět všecko. A když ne všecko, tak aspoň co nejvíce. Nejdřív to šlo. Pak už jsem chodila se střevíci v ruce a s nohama otláčenýma do krve. Když jsme se vrátili, nemohla jsem udělat poctivý krok, jaká to byla bolest.

Zážitků jsem měla plnou duši, poznámek plný notýsek. S bolavými nohama jsem ale nepočítala a děsila jsem se: Večer jsem měla tančit na jevišti. A zase jsem udělala poprvé zkušenost, kterou zná tolik herců ze své praxe. Jeviště je všelék, který dokáže léčit každý neduh. Stačily první dva tři kroky a už jsem na bolest zapomněla. Obecnost bylo báječné, Italové vnímaví, prostředí skvělé. Představení skončilo a pro mé nohy bez následků...

Už jste někdy poznala trému?

Někdy? Poznávám ji při každém vystoupení a v prvních sekundách na jevišti s ní svádím nelítostný boj. V DISKU hrajeme veselohru Král jelenem od Gozziho. Mám tam roli Smeraldiny a je to moje absolventské představení. Tahle Smeraldina, jak většina vašich čtenářů ví, je pěkná potvora, ženská, která v životě nikdy mít trému nemůže. Tak jsem se vždycky přesvědčovala: Ty nejsi Kateřina, ale Smeraldina, ta mít trému nemůže, tak čeho by ses bála? A vidíte, pomohlo to, až jsem se sama divila.

Všechny zkušenosti jsou dobré pro budoucnost. Třeba i tohle první interview, které zde končí.

Takže na své herecké dráze Zlomte vaz! a díky.

(er)

FOTO AUTOR

NEVDĚČNÍK V JAROMĚŘI

Divadelní kolektiv Sdruženého klubu pracujících Jaroměř patří k souborům s dlouholetou tradicí, ale zároveň se zájmem o současnou problematiku na jevišti. Svědčí o tom také nastudování novinky filmového, televizního a rozhlasového autora Miroslava Šovjaka Nevděčnick. V režii Nadi Doležalové a za pohostinské výtvarné spolupráce Pavla Doležala vypovídala tato „hořká komedie“ otevřeně o negativních jevech našeho dneška, především o přizpůsobivosti a maloměstšáckém životním stylu. Titulní postavu šoféra Milana Nedomysí si jaroměřickými ochotníky rád zahrál brněnský profesionální herec Karel Mišurec, který ji zároveň vytváří na scéně domovského Divadla bratří Mrštíků. Jako Nedomův protipól náměstek Vaněk se představil Jiří Hrudka, jeho dceru Ditu ztělesnila Jarka Bimanová a Milanova přítel Olina Kučeru Vratislav Ješátko.

(vz)

HRAJÍ PRO DĚTI

Nedělní přehlídky her pro děti připravilo Okresní kulturní středisko, Okresní odborová rada a Kulturní dům kapitána Otakara Jaroše v Mělníku. Představily se na nich divadelní soubor Scéna z Kralup nad Vltavou hrou Jak si Rumcajs poslal Cipiska pro pomoc, Divadelní soubor Havlíček z Neratovic hrou Z pekla štěstí a Nové divadlo z Mělníka pohádkou Malá zlá kouzelnice.

(rp)

OSM ŽEN VE ZNOJMĚ

Osmdesát žen se sešlo v domě zkrachovalého podnikatele při jeho domnělé vraždě. Napětí, která z nich jej mohla zabít, způsob, že všechny začnou postupně odkrývat své nitro a na povrch vypluje přetvářka, sobectví a touha po majetku. Osm žen se jmenuje hra francouzského dramatika Roberta Thomase, kterou v režii Jiřího Čapouna nastudoval amatérský soubor Jihomoravského divadla ve Znojmě. Na snímku zleva Věra Havlišová (babička), Jana Lobpreisová (Blanka), Drahomíra Konvalinková (Gábi), Jarmila Havlišová (Luiza) a Jana Husová (Chanelová).

EMAN MACOUN



Ohlédnutí za „roky českého divadla“ inspirované vzpomínkami na Rok českého divadla a „svěžím větrem“ osmdesátých let

Existují chvíle v životě i v umění, kdy se nutno zastavit, pohlédnout zpět a uvažovat o realitě dosavadních představ, koncepcí i výsledků. Pokoušet se o něco, co lze nazvat „nezbytným návratem“ k pramenům, nepopíratelným jistotám. Momenty dalekosáhlého významu, který může být postřehnout dodatečně.

Dnešek je právem spojuje se zásadním obratem nastoleným v sovětské ekonomice, obratem nemyslitelným bez důsledné revolucionizace společenského vědomí, událostmi XXVII. sjezdu KSSS.

„Svěží vítr“ vanoucí z Moskvy, obdivuhodná schopnost rozvinutého socialismu se vyrovnávat s nahromaděnými problémy a řešit je s leninskou zásadovostí — a současně naděje na uchování míru v celosvětovém měřítku nutí odlišně pohlížet na předchozí výsledky naší dramatické kultury. Rozhodujícím měřítkem se stává schopnost pojmenovávat věci svými jmény, nevázat se na dosavadní zvyklosti. Prostě a jednoduše označovat za úspěchy opravdové úspěchy, neskrývat nedostatky a nestydět se za omyly, jež nutno odstraňovat.

Nikdo nezamýšlí v sebemenším zlehčovat přínos domáckého divadelnictví, které sehrálo významnou úlohu v uplynulých čtyřech desetiletích, kdy oprávněně navázalo na realistickou tradici národního umění. Dnešek však vyžaduje mnohem více a stále se vnučuje dojem něčeho, co připomíná hranici zvuku, na níž beznadějně ztroskotávají veškeré pokusy, jak prohloubit účinnost divadelního představení a nacházet mnohem užší sepětí s hledištěm. Koncepce soudobého dramatu vzdalovaná výrazné konfliktovostí, bezradná interpretace národní klasiky, přehnaná důvěra v postupy dávné letitosti na straně jedné — a důsledky rozpadu krajinnosti iluzivnosti představení nahrazované na straně druhé neméně tak návní nápodobou stylu části dnešního mládí s jeho zálibou v hlučnosti, dynamičnosti a myšlenkové primitivnosti. Představení nanejvýš populární, bez ohledu, nakolik se na jejich úspěšnosti podílí novodobé snobství, a představení v nejednom z oblastních divadel, kdy v hledišti je pocíťována faktická osamělost v hloučku stísněných diváků...

Pokus o klinickou genezi ztroskotává na samém počátku na faktu nepřilíhající radost: ohraničenosti dosavadních statistických ukazatelů, jimiž bývá dokládán po-

stup všech odvětví průmyslových i kulturních. Ostatně tyto statistické údaje se postupně upřesňují a vedle množství vytěženého uhlí, odlité oceli, vypáleného cementu se objevují neméně tak závažná fakta ze sféry vědeckotechnického pokroku: kilogramy chemicky čistého kremiku či germania. I když účtyhodná data o počtech lékařů a nemocničních lůžek zatím nedoprovázejí údaje o zachráněných životech.

Bohužel v umění nadále trvá hodnotící škála z doby kvantitativních ukazatelů, a tak se nadále uvádějí počty premiér, počty soudobých her a počty obecnstva. Ukazatele, jež nevzdávají svědectví o myšlenkovém přínosu, umělecké objevnosti a konečném výsledku tvůrčího úsilí.

Tak Rok českého divadla 1983, probíhající ve znamení znovuotevření historické budovy Národního divadla v Praze, přinesl 42 premiéry domácích novinek. Počet opravdu účtyhodný, leč již výčet jmen autorů a názvů jednotlivých her naznačí propastné rozdíly v umělecké zkušenosti a přínosu jednotlivých dramatických žánrů. A stejně je tomu s impozantní statistikou sovětských her inscenovaných během Festivalu sovětské dramatické tvorby v roce 1984. Analytické hodnocení by ukázalo skutečnost opačného rázu, že se totiž defakto neobjevovaly hry současné produkce a dala se přednost tomu, co se osvědčilo v předchozích letech. Shodně jako při volbě repertoáru v souvislosti se 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou. Takřka půl druhého sta původních novinek, desítky textů sovětského repertoáru i ruské klasiky nastudovaných od počátku osmdesátých let stvrzují vyslovený názor, znásobený materiály odvozovanými ze sovětského tisku, kde se o podobných problémech hovoří s obdivuhodnou otevřeností a občanskou statečností.

V jistém smyslu slova se stal „prubířským kamenem“ Rok českého divadla 1983, který zastihl domácí divadelnictví ve zcela konkrétním vývojovém stadiu. Mohl především soustředit pozornost veřejnosti k tomuto druhu umění, jež ustupovalo poněkud do pozadí a o jehož možnostech se přec jen poněkud pochybovalo, jmenovitě v nesmyslném porovnávání masového účinku dramatických pořadů televizních. Srovnání ignorujícím typický příznak osmdesátých let, kdy na palubě jediného ob-

řího velkoletadla sleduje komorní koncert mnohem více posluchačů než v dvorním prostředí mozartovské éry — a kdy neméně tak jedinečné umělecké dílo na divadelní scéně může ocenit desítky tisíc diváků, zatímco podprůměrný pořad televizní sledují milióny. Předběžně konstatujme, že demokratizace kultury a umění se nemusí ubírat cestami nadsazované masovosti a devastace vkusu, shodně jako spojování civilizace a kulturnosti představuje jednu z možností, nikoliv samozřejmostí.

Vzpomínaný Rok českého divadla 1983 se odvolával právem na výjimečnost historického příkladu Národního divadla jako neodmyslitelné součásti vypjatého úsilí, které utvrdzovalo českou společnost v hodnotě národní řeči, literatury a umění a vyrovnávalo se s předpojatostí německého světa popírajícího slovanskou vyspělost a svébytnost. Samotný fakt existence českého divadla představoval v očích tehdejší společnosti nepopíratelný důkaz vytrvání národa, jeho kulturní vyspělosti — bez ohledu, nakolik se slova domácí buržoazie odlišovala od reálných činů, jak dokládají průtahy s přípravami Národního divadla i nezbytnost široké podpory materiální.

Když si připomeneme zahajovací představení v obnoveném Národním divadle i na Nové scéně — Lucernu a Strakonického dudáka — pak se ukáže, že při veškeré obtížnosti bylo snadnější vzkrísit k životu zapomenutá rukodělná řemesla, než proniknout k duchu české klasiky. Prvé představení se ubíralo cestou akademickou, důvěřovalo hereckým výkonům i jedinečnosti nádherných kostýmů, aniž by usilovalo o osobitější výklad myšlenkový. Tradiční pročtení Jiráskova textu, inscenace koncipovaná jako ilustrace v době známé knize, kde si lze připomenout místa úsměvná, hravá i dramatická. Minulost divadla oslabená tím, že se nepodařilo oživit podobnému záměru odpovídající herecký styl a dosáhnout jedinečného harmonického výsledku zahrnujícího hlediště výrazně estetickými vjemy. Představení, které snad bylo adresováno více dětskému publiku a právem se stalo kmenovým ve dnech sobotních a nedělních. Nechtělo objevovat, nesnažilo se obohacovat představy o utajených hodnotách národní klasiky. Nastudování Strakonického dudáka bláhově uvěřilo v působnost odlišně koncipovaného scénického prostoru a předpokládalo takřka automatickou obrodu hereckého stylu. Konečný výsledek obnažil problematičnost pseudomodernistické nápodoby něčeho, co nevycházelo ze specifčnosti dramatické předlohy.

Ponechme stranou nepochopitelnou dávku naivity, neúnosnou důvěru ve schopnost zvládnout nástrahy scénického prostoru, s nimiž se zahraniční ansámby vyrovnávaly po několik let. Víru, že měsíční zkoušky mohou kultivovat hercův smysl pro jinak koncipovaný projev hlasový i pohybový. Lze ji považovat za nadnesenou míru optimismu neuvažující specifické stránky národního herectví, které o podobných možnostech zatím více snilo, než se s nimi mohlo prakticky seznamovat. Jedno je umělecká hodnota zmíněného nastudování Strakonického dudáka, a druhé jeho nesmyslné zveřejnění cestou televizního přenosu, který podobně koncipovanému nastudování nemůže prospět. O tom bylo do-

statečně diskutováno na stránkách tisku s pochopitelným ohledem na slavnostnost chvíle.

V kategoričských protestech obecnstva stratičho národní klasice a právem rozhorlených něčím, co vyhlíželo jako nesmyslná schválnost, zněla však obhajoba přenáherných realistických hereckých výkonů pokolení Zd. Štěpánka, K. Högra, Fr. Smolíka, Jar. Průchy, J. Plachty, St. Neumanna, R. Naskové. Ukazovalo se, že obecnstvo si není dostatečně vědomo změny estetických principů a zejména životního stylu, z něhož podobné výkony vycházely. Scénický realismus inspirovaný výboji Moskevského uměleckého divadla, jak se lze snadno přesvědčit na stránkách memoárů H. Kvapilové, V. Vydry, Jar. Kvapila i J. Mošny, směřoval ke krajnostní nápodobě životní reality a předpokládal celistvost hercova výkonu na scéně a jeho občanského chování. Divadlo stánuo v popředí zájmu celé společnosti, představovalo osobitý barometr politických poměrů, což platilo s jistými výkyvy až do padesátých let našeho století. Teprve „věk televize“ sem vnesl zásadní změny, k nimž nejednou více přihlíží mentalita obecnstva než možnosti divadelního umění odvozané z předchozího údobí zejména z hlediska organizačního, právního, materiálního atd. O tom později.

České divadelní umění se vždy hlásilo k repertoárovému typu, tzn. kladlo pořadí důrazu na myšlenkové hodnoty uváděného díla a snažilo se je uchovávat v povědomí publika co nejdéle. Nemohlo však s ohledem na provozní podmínky rozšiřovat hranice nastudovaného repertoáru do neúnosnosti, jež je samozřejmě ve většině zahraničních scén akademického typu. Přesto deset až patnáct titulů uchovávaných na repertoáru a přenášejících ze sezóny na sezónu znamená nesmírné zatížení pro herecký soubor. Nemluvě o komplikacích technického rázu, zvláště při rekonstrukcích, opravách a zájezdové praxi. Repertoárový typus automaticky vyzvedá do popředí současnou hru ve shodě s požadavky soudobé kulturně politické linie a kvantitativními kritérii, podle nichž byla dosud posuzována činnost divadla.

Na jedné straně absolutní preference významu současné domácí dramatiky, a na druhé prazvláštní situace, kdy je drama stavěno mimo literaturu a zbavováno potřebného kontextu. Skutečnost, že nakladatelství Československý spisovatel, na rozdíl od slovenských editorů, neuznává samotnou existenci české soudobé hry, je toho důkazem. Drama stavěné mimo potřebný literární kontext, drama posuzované mimo postup prózy i poezie, drama uchovávané ve sféře vykonstruovaných kritérií pouhopouhé divadelní praxe je předmět odsouzen k neúspěchu a je zbavováno potřebných podnětů. Jak uvažovat o soudobé dramatice, když není k dispozici jediný sborník textů zjištění autora s potřebným komentářem. Samozřejmě pokleslé literatuře dramatické, zvláště ve sféře televizní a filmové scénaristiky, může podobný stav vyhovovat. Nedovoluje postřehnout komparativnost, nepůvodnost a putující postavy, motivy i situace přejímané s obdivuhodnou důsledností. Leč, jak uvažovat o filozofické a umělecké koncepci, vývojových proměnách rukopisu, když lze spoléhat jedině na vlastní paměť, scénické verze jednotlivých divadel nebo většinou nedokončené verze zahrnuté do edice Dilia.

Mimoto praxe studiových scén napomohla prazvláštnímu stavu, kdy se klade větší důraz na kolektivnost dotváření hry než na její výrazné hodnoty divadelní. Stanovisko O. Daňka, obhajoba názoru, že autor musí svěřovat divadlu maximálně dokončený a dotvořený text, představuje v podstatě ojedinělou výjimku. Bohužel mnohé z textů vstupují do stadia zkoušek ve tvaru, který by neměla dramaturgie vůbec připouštět a nekompromisně trvat na dokončenosti postav, vyhraněnosti situací, výjasnění motivací a samotného žánru díla. Nejenom z textů J. Jílka, B. Fioxové aj. stvrzuje vyslovený názor bez ohledu na rozdílnost uměleckého směřování jednotlivých autorů...

Drama je součástí literatury bez ohledu, z jakých důvodů se k němu obrací jeho autor. Zda zde hledá uznání, ověřuje si vlastní představy, nebo se domnívá, že pro renomovaného tvůrce není nesnadné zvládnout i úskalí jednoho z nejnepřehlednějších druhů. Není přec tajemstvím, že A. P. Čechov trpěl přezíravým vztahem kritiky, která ironizovala na jeho adresu a označovala jej za pouhého povídkáře neschopného vytvořit románové dílo v duchu tradice L. N. Tolstého či F. M. Dostojevského. A to byl jeden z důvodů, proč zaměřil pozornost na drama, vedle příčin ryze osobních.

Nejednou autor prahne po uznání, mnohdy se mu zdá nezbytností, jak si ověřovat správnost nastoupené cesty díky bezprostředním reakcím v hledišti. Nepochopení, neúspěch zde může mít tragickou dohru, jak naznačuje neslavná premiéra Racka rehabilitovaná dodatečně na scéně Moskevského uměleckého divadla díky K. S. Stanislavskému a V. I. Němirovičovi-Dančenkovi. Jinak by se stěžil pozornost A. P. Čechova navrátila k divadlu a světové drama by nepoznalo cokoliv pozdějšího v díle A. P. Čechova.

Důvody obratu spisovatele k dramatické tvorbě nepředstavují něco rozhodujícího od faktu samotného vzniku hry, jež nemusí být praxí okamžitě pochopena. Čím více je autor poznamenán postupem literatury, čím více se jeho dílo odlišuje od existujícího stereotypu, tím obtížnější je jeho pochopení pro scénickou praxi. Poněkud frázovitá představa, jako by významný dramatický text okamžitě nacházel cestu na jeviště a mohl být umělecky dotvořen, neodpovídá bohužel pravdě. Postačí se odvolat na fakt vzniku typu dramatu A. P. Čechova i H. Ibsena, M. Maeterlincka i G. Hauptmanna, o žánru divadelní grotesky v pojetí A. V. Suchovo-Kobylina či satirické komedie V. V. Majakovského nemluvě.

Scénická praxe se jen pozvolna sblíží se jiným podáním konfliktu, obtížně proniká pod povrch událostí a samotné námětové podněty nemusejí odpovídat možnostem i znalostem souboru. Co znamenalo pro pochopení čechovovského dramatu samotné složení souboru Moskevského uměleckého divadla, kde se sešli herci z řad učitelů, lékařů, advokátů, aby je spojil program demokraticky orientované inteligence nesouhlasící se zaostalostí carského samoděržaví. Pochopení souzvuknosti autorova programu, pochopení jeho stylu nevzniká přec momentálně. Ostatně scénické osudy autorů jako A. Vampilova, A. Volodina i V. Šukšina, shodně jako zbytečné komplikace kolem tzv. nové vlny sovětské dramatiky naznačují, že adekvátní scénická interpretace se nemusí zrodit okamžitě. Spíše naopak.

V DIVADELNÍCH STUDIÍCH PŘIPRAVUJÍ KADRY PRO NÁRODNÍ DIVADLA

Další malá národnost SSSR, Karačajevci (severní Kavkaz), jejíž všichni příslušníci by se mohli umístit ve městě se stotisícovým obyvatelstvem, získává své profesionální divadlo. Představení v něm budou v rodném jazyce, řekl rektor moskevského Institutu divadelního umění, profesor Vadim Děmin, v souvislosti se zahájením lekcí u prvního karačajevského divadelního souboru v institutu.

Nejtalentovanější mládež z původních obyvatel nejrůznějších oblastí SSSR se ve skupinách po 12 až 20 lidech učí v předních divadelních institutech země, vysvětlil Vadim Děmin. Studenti se pod vedením nejlepších pedagogů čtyři roky učí hereckému mistrovství. Všechna představení hrají v rodném jazyce. Cvičí s nimi také vyučující, filolog téže národnosti, který sleduje správnost scénického jazyka a pomáhá jim hlouběji studovat národní literaturu.

Výuka v divadelních studiích, stejně jako na všech školách v SSSR, je bezplatná. Všichni studenti dostávají státní stipendium a po ukončení institutu mají zaručenou práci. Republika nebo oblast, která je vyslala na studium, má zájem, aby se soubor uchoval v plném počtu, aby se na jeho základě vytvořil nový divadelní soubor s již hotovým repertoárem. Stát takovému kolektivu propůjčuje divadelní budovu.

První takové soubory byly vytvořeny před padesáti lety. Za ta léta, poznamenal Vadim Děmin, absolvovalo moskevský institut 55 národních divadelních souborů a v celé zemi to bylo 93 souborů.

(apn)

DIVADLO TAŽENÉ PSÍM SPŘEŽENÍM ZA DIVÁKY DO TUNDRY

Divadlo, o kterém je řeč, tvoří pouze dva herci, manželé Tatjana a Genadij Korsakovovi. Když se nedávno vrátili ze svého druhého uměleckého turné z Kolymy a Čukotky, čekalo je velmi milé překvapení. Pozvání účastnit se Celosvětového kongresu herců loutkových divadel, který se konal v červnu loňského roku v Budapešti.

Tatjana Korsaková poprvé vystoupila se svým loutkovým divadlem před mnoha léty na Kamčatce. Tehdy si v Petropavlovsku koupila psí spřežení, naučila se ho řídit a začala navštěvovat nejdlehlší místa severovýchodu SSSR. Manželé Korsakovovi přinášejí obyvatelům tundry zábavu a všude jsou radostně vítáni.

Itlmenec (příslušník málo početného severního národa) Georgij Porotov vzpomíná, že v mládí na něj učinilo divadlo „mluvících loutek“ nezapomenutelný dojem. Později, když se stal spisovatelem, napsal pro toto divadlo hru na motivy itlmenké lidové pohádky Housátko.

(apn)

● DIVADLO CHCE MÍR !

Dnes, více než kdy předtím, znějí po celém světě závěry XXVII. sjezdu KSSS. Nás zaujalo pro lidstvo to nejdůležitější: Boj za trvalý mír a odzbrojení.

Nemůže být nic upřímnějšího, přesvědčivějšího a konkrétnějšího, než hlas sovětských komunistů v konstruktivním programu zastavení zbrojení a k odzbrojení: Boj za úplnou likvidaci jaderných zbraní do konce 20. století; zastavení výroby a likvidaci dalších druhů zbraní; zachovat čistotu vesmíru.

Všichni si uvědomujeme, že dnes už nikdo nedokáže podkopat svět socialismu, avšak podkopat mír je stále možné.

Lidstvo potřebuje trvalý mír!

● HRÁT V PŘÍRODĚ NENÍ JEN TAK

Bydlím na pražském sídlišti v domě, jákých jsou tisíce. Kdysi tahle cesta, kterou sem absolvuji také dvakrát denně, pro mne znamenala celodenní výlet. Jezdili jsme poskakující tramvají na konečnou na Kačerov a odtud se vydávali po mezi mezi dvěma poličky k lesu. V létě jsme tak trávili nedělní týden co týden. Hledali jsme houby – a tehdy tu skutečně rostly – tatínek uvázal mezi dvěma stromy síťovou houpačku, jedli jsme řízky, vložené mezi chleby a pili čaj z termosky. A těšili jsme se na odpoledne. Protože odpoledne mělo sváteční ráz. Sedli jsme si na dřevěné lavice amfiteátru, obklopeného smrky a borovicemi, otevřela se opona, zavěšená na drátěném lanku a na jevišti se objevily postavy nějaké hry. Bývaly to i pohádky pro nás děti a po nich následovaly hry pro dospělé. Tohle lesní divadlo stávalo v Krči. Na dnešním sídlišti Novodvorská po něm zůstala aspoň památka v podobě názvu jedné ulice. Jmenuje se Nad lesním divadlem. Chybí v tom názvu slovo „bývalým“.

Chodím tudy na nedělní procházku do pozůstalé zeleně, jež zbyla z bývalých hvozdů a zve pod cudným názvem „lesopark“ obyvatele věžáků a paneláků ke skromnému vydýchnutí. Ale chodí tu se mnou vzpomínky, jako bychom se vodili pod paží. Stačí přimhouřit oči a vidím to divadlo v přírodě, kde tehdy ochotníci hráli do roztrhání těla a kde docházelo k ne-

Nikomu z nás nemůže vyhovovat mír, založený jako dosud na „rovnováze strachu“. Takový mír se málo liší od studené války. Je to vlastně „studenný mír“, který se může snadno zvratit a stále skrývá nebezpečí světového konfliktu.

My všichni chceme mír spolehlivý a nezvratný, vybudovaný na rovnováze bezpečnosti a vzájemné důvěry. To je mír umožňující širokou mezinárodní spolupráci ve jménu pokroku.

Mír je mimořádně cenná věc!

Žít s vědomím, že nikde není prolévána krev, že bomby a granáty nezačnou zítra padat na střechy našich domů, že děti vyrostou bez tragédií a útrap, to všechno

zatím je a bude to obrovské, nesmírné štěstí.

Ano, jsme optimisté. Věříme, že si všichni uvědomují reálný poměr sil ve světě a nepřijatelnost válek jako řešení mezinárodních problémů. Klid a mír potřebujeme pro jakoukoli práci, každý ve své profesi, ale stejně tak i pro zájmovou uměleckou činnost. Chceme být aktivními bojovníky za mír svojí prací i svým amatérským uměním na divadelních prknech.

Takové je přesvědčení všech 54 členů divadelního amatérského souboru Lužnice v Bechyni. Připojte se k nám!

MILAN DVORÁK, režisér

čekaným příhodám, když některý z uličníků vystřelil hrachovou kuličku zpoza stromu a zasáhl. Tehdy monolog získával vložky, které autor nenapsal a režisér nenazkoušel. A obecenstvo, namačkané na dřevěné lavici, kde nebyla čísla (jak kdo přišel, tak si sedl), se zase často roztleskalo zdánlivě zcela bez důvodu. Jenže důvod tu byl. Hejno komárů.

Většinou se hrávalo činohra, ale vzpomínám si, že se tu dávala – k veliké radosti mé maminky – i opereta. Perly panny Serafinky. Na tý louce zelený, a jiné hity své doby. I když tu hrávalo více ochotnických spolků, obecenstvo přicházelo věrně. Mělo ovšem oblíbené hvězdy, milovníky a milovnice, komiky i komické staré. Byla to prostě idyla.

A nedaleká hospoda U labutě pak přijímala rozcházející se obecenstvo ve své pohostinné zahradě pod korunami mohutných stromů. Jak mohutné ty stromy byly, dokazuje pařez, který po jednom z nich u téhle restaurace zůstal dodnes. Neboť U labutě se točí pivo dál. Leží při benešovské výpadovce, nedaleko Thomayerovy nemocnice a ten baráček, který se mi zdál kdysi mohutný, je ve srovnání s ostatním sídlištem směšným trpaslíkem.

Také měřítko dětství se samozřejmě změnila, protože kouzla vyklázejí své pozice času a dospělému se pobyt pod stolem nezdá tak romantický jako malým špuntům. Proleželé olomoucké tvarůžky, kos-

tička rýhovaného másla a měkký chleba, to je sugestivní vzpomínka, která se objeví vždycky, když tudy jedu autobusem od metra. A ten lok ležáku, který mi pak jednou týdně dopřáli navzdory všem poznatkům pediatrii. Snad i následkem té pěkné podívané v přírodním divadle.

I v téhle hospodě se hrávalo divadlo za oponou na nataženém drátě nebo tu alespoň baráčníci pořádali veselice, při nichž nechyběly masky, dráb a šatlava. Ono místočko, kam v doprovodu ruky zákona odcházeli vážení a ctění mužové, aby tam – z dohledu svých manželek – spolu s ramenem spravedlnosti obrátili do hrdla skleničku zítě.

Byla to doba her, doba lesních divadel, doba kodracajících tramvají a přírody za humny města. Obrázky v kině se pohybovaly trochu trhaně a zvuk měl kovově křapající nádech. Televize byla ještě v oblasti fantazie a lidé měli k sobě nějak blíž. Či se mi to všechno jen zdá s odstupem doby?

A tak uvažuji o tom, na co budou nostalgicky vzpomínat za třicet či padesát let naši vnuci. Nebo budou zase chodit do divadla v přírodě a říkat si: Jak mohli tenkrát ti naši pořád jen sedět u televizi, dýchat otrávený vzduch a koupat se v chemických stokách? Vždyť naděje, že život půjde kupředu, je přece živá...

(hs)

● NA OKRAJ JEDNÉ PŘEHLÍDKY...

Okresní rada zájmové umělecké činnosti, Okresní kulturní středisko ve Frýdku-Místku a Osvětová beseda ve Václavovicích připravily loni v listopadu a prosinci XXV. okresní přehlídku amatérského divadla. Kona se ke 40. výročí osvobození Československa Sovětskou armádou a současně ke 40. výročí založení místního ochotnického divadla ve Václavovicích. Příprava takové přehlídky dá hodně práce, jak pro soubory, tak pro organizátory.

Na jubilejní XXV. přehlídce amatérského divadla ve Václavovicích se jako první představil hostující soubor Divadelního klubu ROH Trineckých železáren s hrou Z. Podskalského Žena v trysku století. Nastudoval ji režisér souboru Miroslav Zeda. Byla velmi příznivě obecně přijata. Dvakrát potěšil i druhý hostující soubor z Hnojníka. Dětský divadelní soubor základní školy uvedl pod vedením Anny Ševčkové pohádku Hastman a detektivové.

Úspěšný průběh přehlídky byl náhle pře-

rušen smrtí aktivního ochotníka, bývalého režiséra a předsedy Osvětové besedy ve Václavovicích Josefa Ryšky, který za ochotnickou činnost byl za svého života několikrát vyznamenán a u příležitosti 40. výročí založení Divadelního souboru Slezan ve Václavovicích měl převzít čestné uznání Severomoravského krajského národního výboru v Ostravě. Jeho náhlý odchod způsobil v řadách místních ochotníků velký zármutek. Vždyť odešel člověk, který ochotnickému divadlu věnoval celý svůj život.

Vyvstala otázka, co s přehlídkou? Místní národní výbor ve Václavovicích rozhodl, aby se dále nekonala. Telegraficky odvolal hostující soubory Osvětové besedy Kozlovice, který měl na přehlídku přijet s hrou O. Ioselianiho Žert vinaře Agaba a Divadelní soubor ZK ROH Kroměříž, nositele Ceny Antonína Zápotockého, který se chystal do Václavovic s hrou O. Daňka Životopis mého strýce. Přehlídku měl uzavírat místní soubor hrou E. Braginského a E.

Rjzanova Příbuzní. Tyto soubory tedy již nevystoupily.

V řadách ochotníků to vyvolalo různé pocity. Mnozí se vcelku oprávněně ptali: Jednal by tak i Josef Ryška, který měl ochotnické divadlo tak rád? A shodli se, že nikoliv. Jeho památka by byla jistě daleko lépe uctěna, kdyby přehlídka ve Václavovicích pokračovala až do konce. To je názor i okresní rady zájmové umělecké činnosti a Okresního kulturního střediska ve Frýdku-Místku. Neuváženým jednáním národního výboru ve Václavovicích byli ti-to organizátoři tak trochu zaskočení. Nešlo přece jen o místní akci, ale o okresní přehlídku, na kterou jeden hostující soubor přijel až z Kroměříže v Jihomoravském kraji. Vnucuje se otázka: Kdo bude tomuto souboru například hrát výjevy za cestu? A pak, kolik poctivých příprav tu nakonec vyznělo naprázdno...

VÁCLAV PASTOR

K problematice kritiky v amatérském divadle

ZADÁNO PRO KLUB
REŽISÉRŮ SČDO

V každém kritikovi je uložena jiná míra životních zkušeností, jiná generační a společenská příslušnost i odlišný vkus atp. (ryze osobní sympatie a antipatie do hodnocení přirozeně pronikat nesmějí). Záleží pak na kritikově ideovém a estetickém postoji, na jeho zapojení do společenského dění, zdali a jak dokáže svým čtenářům nebo posluchačům ukázat podstatu a skutečné kvality posuzovaného díla, pravdivost či nepravdivost jeho zobrazení konkrétní reality. Rozdílná míra subjektivnosti je u kritiků – jak víme – dána rovněž jejich intuicí a senzitivností, nestejnou schopností apercipovat umělecké dílo zbystřenými smysly, domýšlet vlastní obrazotvorností podněty tvůrců. Právě zde vítězí v kritice umělec a jeho činnost se stává skutečnou tvorbou.

Až se tedy jako diváci budeme někdy pozastavovat nad odlišností kritických soudů na jednu a tutéž inscenaci, uvědomme si, že dialektický vztah objektivního a subjektivního přístupu k danému uměleckému dílu je poměrně složitý a že názorové tříbení zpravidla vede k pravdivějším poznáním spolehlivěji nežli úsudky aprioristické a jednostranné.

Každý kritik je součástí doby, v níž žije a tvoří. Vedle toho, že rozebírá, vykládá a domýšlí díla umělců přítomnosti, má také ctížádost spoluprobívat jistý postoj k životu, filozofický a umělecký názor. V tomto takřkajícím šaldovském smyslu je kritik bojovníkem o zítřek, aktivním účastníkem proměny svého věku. Aby tuto funkci mohl opravdu plnit, nesmějí mu chybět takové charakterové vlastnosti, jako je principiálnost, občanská statečnost, vůle a schopnost prosazovat vlastní světonázorovou, etickou a uměleckou koncepci.

Divadelní kritika uzavírá proces vzniku, průběhu a vyznění divadelního artefaktu. Jako součást publika v hledišti hodnotí společenský a umělecký dosah nastudování. Měla by být partnerem inscenátorů v prosazování nových tvůrčích myšlenek a postupů a ovlivňovat jak dramatiky a divadelníky, tak obecenstvo.

Divadelní kritika je součástí divadelní vědy (teatrologie) – vedle teorie a historiografie divadla. Divadelní kritikou v pravém slova smyslu přirozeně nemíníme soukromě vyjádřené, zpravidla nezasvěcené a kusé projevy lidí, týkající se zhlédnutího představení. (Takovýto laický hlas návštěvníka vstoupil by do sféry divadelního kritika snad jenom tehdy, jestliže by byl vyjádřen veřejně, ať už písemně nebo ústně). Za skutečnou divadelní kritiku nepovažujeme tu ani stanoviska různých kulturněpolitických orgánů a institucí, které divadelní dění rozličným způsobem ovlivňují a usměrňují. Jde tu např. o jmenování šéfů jednotlivých těles, udělování rozličných cen, vyznamenání a titulů, oficiální vyjádření k dramaturgickému plánu, jednotlivým inscenacím, průběhu celé sezóny atp. (jistý moment hodnotící je zde však obsažen také).

Termínem „divadelní kritika“ označujeme tedy „činnost odborníků, kteří sledují jednotlivá divadelní představení (nejčastěji premiéry) po celou sezónu v jednom či více divadlech a píšou o nich do revu nebo novin, promlouvají o nich v rozhlasu

nebo (v řídkých případech) ukládají své divadelněkritické stati do knih“. (Závodský A. – Srna Z.: Úvod od divadelní vědy, s. 33). Pro amatérskou oblast bychom pak mohli doplnit, že kritikův soud bývá vyjádřen také při jednání soutěžní poroty nebo následně před hodnoceným souborem i přizvanou veřejností, resp. písemně zafixován v interních materiálech OKS, KKS, UKVC, zřizovatele ochotnického kolektivu apod.

Dosti dlouho nacházela se divadelní kritika – podobně jako celá teatrologie, jež se emancipovala a konstitovala až v poslední třetině 19. století – ve stínu kritiky literární. Základním důvodem bylo, že se inscenace víceméně považovala za pouhou jevištní interpretaci relativně soběstačného dramatikova textu, k němuž se přistupovalo daleko více ze strany literatury nežli ze strany divadla. (Poměrně nejvíce je tento přístup oprávněn při prvním uvedení novinky). Divadelní kritikové ne tak dávno minulosti zaobírali se proto převážně samotnou předlohou – částečně i proto, že je tu v zapsané podobě možno kdykoli znovu studovat, zatímco divadelní představení jakožto projev umění časoprostorového existuje toliko krátkou dobu a poté nenávratně mizí.

Dnešní divadelní kritika však nezbytně vychází z faktu, že scénický artefakt není pouhou reprodukcí dramatikova textu na jevišti – a to ani v případě, že si režisér vytváří ze úkol sloužit autorovým záměrem co nejvěrněji, s čímž se ostatně v praxi neseťkáváme nijak často. Drama (nebo literární předloha v širokém slova smyslu – např. scénář) je toliko východiskem jiného tj. divadelního umění, které má nutné syntetický charakter. Jak známo; vzniká inscenace jako výsledek spolupráce řady tvůrčích subjektů (spisovatele, režiséra nebo i překladatele či upravovatele, herců, hudebního skladatele, scénografa, choreografa, případných odborných poradců atp.); každé umění, jinak autonomní (literatura, architektura, malířství, hudba, tanec, film aj), které do této divadelní syntézy – spolu s technickými komponentami – vstupuje, musí se vzdát své dosavadní svébytnosti: proměňuje se i prolíná s ostatními zde zúčastněnými druhy umění a funguje jako jedna ze složek nové složité struktury. Hierarchizace těchto složek a jejich vzájemná vázanost je dána jak druhem scénického díla (opera, balet a pantomima, muzikál, tradiční činohra, projev experimentujícího autorského divadla atp.), tak soudobou úrovní jejich „mateřského“ umění či některými dobovými zvyklostmi.

Vzhledem k tomu, že divadelní nastudování je projevem syntetického umění časoprostorového (s herectvím jakožto integrační složkou), vytvářeného na základě kolektivní, týmové spolupráce, bývá poznání a hodnocení divadelního artefaktu považováno v oblasti umělecké kritiky za nejobtížnější. Jen slabou útěchou tu může být konstatování, že lépe na tom není ani kritika filmová, rozhlasová a zejména televizní. Už jen nutnost plynule vnímat a registrovat tok mnohotvárných informací, které jsou během dvou tří hodin divákově adresovány, není snadné. Tím náročnější pak bývá před zformulováním kritické-

ho soudu rekonstrukce složité skladby představení – zejména když moderní elektro-technické přístroje mohou tu zatím posloužit v praxi jen zcela výjimečně. Navíc je třeba jednotlivé nastudování zařadit a posuzovat v kontextu práce souboru v jedné či více sezónách a zpravidla i v ještě širších kulturně politických a společenských souvislostech. Individuální zodpovědnost kritika je mnohdy o to větší, že výsledek jeho práce slouží nakonec jako jeden z nemnoha pramenů (v amatérské oblasti bezmála jako pramen jediný) pro budoucího historiografa divadla.

Spojit všechna tato hlediska, být v odlišné míře a hloubce pohledu, v jednom jediném kritickém vystoupení je přirozeně velmi obtížné. Poznovu vidíme, že nároky, které klademe na osobnost a činnost divadelního kritika, jsou vysoké (B. Václavěk na něm ještě navíc požaduje dokonce „praktickou zkušenost divadelní“) – zjevně vyšší než nároky na kritickou aktivitu v ostatních oblastech umění. Přitom musíme mít neustále na zřeteli fakt, že tento kritik posuzuje a rozebírá artefakt „tekoucí“, který se po uplynutí doby divadelního představení ztrácí a jenž prochází během repríz změnami, zatímco například předmět zkoumání literární vědy (báseň, povídka, román apod.) nebo i vědy o výtvarném umění (kresba, obraz, socha aj.) trvá v čase a badatel ho může v podstatě kdykoli podrobit opakovanému zkoumání. Poněkud rigorózně, ale výstižně to formuloval kupř. francouzský divadelník Jean Vilar: „V každém pokolení najdeme jednoho, nanejvýš dva skutečné divadelní kritiky.“ (Vilar J.: Tajemství divadla. Orbis, Praha 1966, s. 31).

Socialistická divadelní kritika má svoje určité specifické rysy. Jsou jí cizí momenty samolibého individualismu, ješitné prezentování vlastní duchaplnosti, honba za pseudoatraktivními zákulisními senzácemi a pikantériemi. Socialistický divadelní kritik pluje s jevištními tvůrci takřkajícím na jedné lodi a spolupracuje s nimi při rozvoji společensky angažované kultury. To ovšem nikterak neznámě zavírat oči před nedostatkami jejich práce, snižovat kritéria posuzování, tolerovat netvořivou rutinu a výrazové stereotypy. Také negativní kritika, v níž ovšem nejde o vyřizování osobních účtů, ale o věc samu, sleduje ve svém polemickém zaujetí prospěch divadelnictví (srov. např. vliv meziválečné levicové kritiky – Z. Nejedlý, J. Fučík, K. Konrad, J. Träger a další). Něco jiného je, že umělecká kritika vyrůstá ze zázemí existujících společenských vztahů, takže se – jak upozorňuje K. Martínek – divadelníci mohou cítit zaskočení britkým soudem tehdy, jestliže podobná míra kritičnosti neprovází veškeré prohršky našeho života.

Tak jako v umělecké kritice obecně, rovněž u kritiky divadelní náleží k základním vlastnostem zásadovost. Projevuje se tím, že v každodenní publicistické praxi kritik probírá obhajuje skutečné marxistické hlediska, že ofenzivně čelí jevům a názorům jim nepřátelským, že statečně vystupuje proti plytké komerci a kýči v nejširším smyslu slova. Principiálnost není ovšem totéž co dogmatická strnulost.

(Pokračování)

VÍT ZÁVODSKÝ

Umění divadla G. Craiga

Gordon Craig (1872—1966) patří spolu s A. Appiou k oněm zvláštním hledačům absolutní krásy v divadle. Byla to rozporuplná osobnost, fanatik a prorok nového divadla, který vyvolával a dodnes vyvolává diskuse. Velký snilek a idealista, který neuměl počítat s reálnými možnostmi dobového divadelnictví, ale který ovlivnil současníky a další generace víc než Appia. Také on realizoval na jevišti málo ze svých projektů.

Craig byl všestranným divadelníkem. Začal jako herec, pak se věnoval výtvarnému umění, až došel k činnosti režiséra a inscenátora. Byl vlastně divadelníkem i v životě, používal desítky pseudonymů a jeho invence ve vymýšlení jmen, za kterými se skrýval jako za maskami, neznala mezí. Východisko a hlavní motiv jeho experimentů byly podobné jako u Appii — hledání ideálního divadla, které by neimitovalo skutečnost, ale pronikalo pod povrch reality a snažilo se názorně vyjádřit nevyjádřitelné a skryté. Proto i on má blízko k symbolistům, i když výsledky jeho experimentů a jeho názory měly daleko širší dosah a odhalovaly vlastní podstatu divadla. Ve své složité umělecké cestě se pokusil zachytit divadlem ony neviditelné proudy, které ovládají život, zkušenost podstatného a hodnoty, které zničila buržoazní kultura.

Craig pocházel z Anglie, jeho matka Ellen Terry byla herečkou a otec Edward Godwin známým architektem, který měl rád divadlo a psal i divadelní kritiky. O. Wilde ho pojmenoval nejkultivovanější duší Anglie, neboť navrhoval módní nábytek a oděvy. Rodiče nebyli manželé, Ellen nebyla rozvedena s prvním mužem. Po několika letech Godwin opustil Ellen i s malým Craigem a ten získá brzy otčíma v slavném anglickém herci a režisérovi H. Irvingovi. Také jeho matka se stala postupně jednou z nejlepších hereček své doby.

K Irvingovi měl Craig vždycky úctu a považoval jej za vzor herce, i když patřil k realistické škole. I sám Craig se stal po různých peripetiích hercem (vystoupil na jevišti už v 8 letech) a Irving byl přísným a důsledným učitelem. Aby získal praxi a řemeslo, musel hrát nejprve v provinčních divadlech a teprve potom byl přijat do Lyceum Theatre, kde si zahrál s otčímem i s matkou. Měl za sebou i shakespeareovské role jako Romea, Hamleta aj. Jenže po svém otci zdá se, že zdědil i výtvarný talent a tak se brzy začal věnovat grafice a návrhům dekorací a kostýmů. A v r. 1897 najednou odešel z jeviště a vydával své kresby a dřevoryty v časopisech.

V té době se Craig spřátelil s hudebníkem M. Shawem, který jej zasvětil do hudby a spolu založili společnost milovníků oper H. Purcella. V r. 1900 uvedli s ochotníky Purcellovou operu Didona a Eneáš a Craig se objevil poprvé ve funkci režiséra. Brzy uvedli i další opery (např. Akis a Galatea Haendla aj.). Byly to symbolistické inscenace v duchu Wagnerovy koncepce syntetického divadla. Prosté dekorativní prospekty, jednoduché linie, výrazné barvy a

dramatické užití světla, rytmizovaný pohyb chóru, atd. Používaly se jen nejnужnější rekvizity a Craigovi se zde podařilo podle dobových kritik vytvářet souhru a harmonii všech složek.

V r. 1903 pronajala jeho matka Imperial Theatre, kde Craig režíroval Mnoho povyku pro nic Shakespeara a Rytíře severu Ibsena. Ale divadlo i přes vysokou uměleckou úroveň inscenací za měsíc finančně zkrachovalo. Pak režíroval Craig ještě několik představení s ochotníky (v jednom vystoupila i jeho matka, už slavná herečka), ale získat vlastní divadlo se mu už v Anglii nikdy nepodařilo. Divadlo umělecké, kde by prováděl různé experimenty. V tom mu zůstala Anglie nevěrná po celý život.

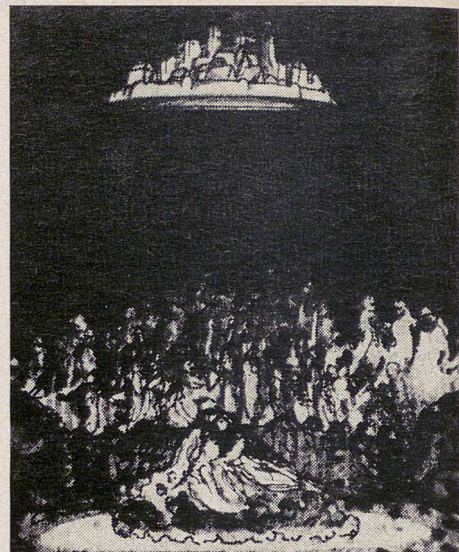
Nepodařilo se mu ani otevřít v r. 1904 školu moderního divadla, ale dostal pozvání od O. Brahmy, který v té době už působil v Lessingtheatru, aby přijel režírovat Zachráněné Benátky T. Otwaye. Craig opouští Londýn a už se sem na delší dobu nikdy nevrátí.

Když přijel do Berlína, k spolupráci s Brahmem nedošlo, ale Craig je nadšen zdejšími modernistickými hnutími. Do jeho života navíc vstupuje známá americká tanečnice Isadora Duncanová (1878—1927), která tehdy projížděla Evropou se svými moderními tanečními kreacemi. Craig s ní žil dva roky (už předtím a také potom měl více žen a dětí, které mnohdy ani neznal) a projížděl s ní Evropu, poznal osobnosti moderny a bohém, např. herečku E. Duseovou, K. S. Stanislavského aj.

Je to doba, kdy píše studii o nadloutce, ale v divadle se mu nedaří nic realizovat. Nedošlo ani ke spolupráci s Reinhardtem a teprve v r. 1906 se dohodl s vynikající italskou herečkou E. Duseovou a režíroval pro ni ve Florencii Rosmersholm Ibsena. Inscenace modernistická, dekorace z jednobarevných ploch, nejnужnější rekvizity a zvláštní tajemné světlo, plynoucí z lampy.

Podobně jako Appia kompenzuje Craig nemožnost realizace vydáváním teoretických studií. V r. 1905 vyšla v Berlíně jeho knížečka Umění divadla, která jej ihned proslavila mezi divadelníky. Pro Evropu je nyní reformátor divadla a kolem jeho názorů se začínají rozehrávat vášnivé diskuse. Craig se v r. 1906 usadil ve Florencii a začal vydávat časopis The Mask, kam píše nejdříve sám a později tu přispívají i další divadelníci. Časopis vycházel s přerušením až do r. 1929 a přinášel informace a projekty o tom nejmodernějším, co se v té době v divadle objevilo.

Od r. 1908 začíná Craigova spolupráce s moskevským MCHATem na inscenaci Hamleta, která trvala až do premiéry koncem r. 1911. Stanislavskij a Suleržickij se pokoušeli pokud možno věrně uskutečnit na jevišti projekty Craiga, ale materiál divadla, herci a dobové konvence kladly velký odpor často utopickým představám a fantaziím. Přesto vzniklo i přes četné kompromisy představení, které se zapsalo významně do dějin moderního divadla a patří k tomu nejlepšímu, co se povedlo Craigovi —



Návrh G. Craiga k Haendlově Akis a Galatea, Londýn 1902

také díky Stanislavskému — uskutečnit na jevišti.

V r. 1912 organizuje Craig laboratoř a školu ve Florencii. Pronajal si k tomu amfiteátr Arena Goldoni a začal se svými žáky experimentovat a zkoušet výrazové prostředky divadla. Současně s tím se stále víc a víc ponořuje do studia historie divadla a kultury. Jeho škola měla sloužit k objevování či zdokonalování inscenačních složek ve třech základních oblastech: zvuk (hlas), světlo a pohyb (akce). Studioval se tanec, mimika, pohyb živlů, obřady i pantomima, zkoušelo se osvětlování statických předmětů pohyblivým světlem i působení světla na pohyblivých předmětech (např. na postavě, vystupující ze tmy nebo mlhy) nebo barevnost světla, experimentovalo se se známými screens, vynálezem Craiga (pohyblivé paravany, které různým nastavením mění prostředí hry a současně udržují i její jednotu), maskami i loutkami všeho druhu a velikostí.

V Berlíně vyšla v r. 1911 jeho další kniha O umění divadla, která byla brzy přeložena do mnoha jazyků. Když začala válka, činnost ve škole končí a Arena Goldoni sloužila Italům k vojenským účelům. Někteří žáci padli ve válce a když se po jejím skončení pokusil Craig školu obnovit, nepodařilo se to. Vydával další časopis The Marionette, ale hlavní období experimentů skončilo s první světovou válkou. Nyní vystavuje svá díla na mnoha výstavách po celé Evropě a propaguje své názory. V roce 1926 ještě inscenoval Ibsenovy Nápadníky trůnu v Kodani, pak dostal návrh vést jedno divadlo v Moskvě, ale ten se neuskutečnil a tak se Craig stahuje do samoty, píše knihy, trpí depresemi a střídá ženy. Nevyšla mu ani cesta na Východ za orientálními kulturami. V době II. světové války musel rozprodát knihovnu a archiv, aby se mohl uživit a připravil tím badatelům jeho díla mnoho starostí. Po válce zůstal ve Francii, kde 29. srpna 1966 zemřel.

Craigovo dílo má pro vývoj moderního divadla velkou hodnotu, i když jeho experimenty a myšlenky se v současném divadle jeví už jako samozřejmé. Craig se málo zabýval společenskou povahou divadla a více zkoumáním jeho estetiky, nových výrazových prostředků a nové hierarchie tvůrčích subjektů divadelního kolektivu. V druhém dialogu Umění divadla, kterým agitoval pro založení své laboratoře, sice máme pojednání o MCHATu jako jediném divadle doby, které pěstuje umění a ne obchod, byznys nebo zábavu, což jsou myšlenky platné i dnes, ale nehledá analogickou vizi divadla jako bylo Appiovo živé umění. Je soustředěn na uměleckou stránku, aniž by překračoval její hranice až k zrušení vztahu mezi jevištěm a hledištěm, mezi hercem a divákem. Hlavním znakem jeho umělecké reformy je učinit divadlo nástrojem sdělování ideální krásy.

Jaká je Craigova definice divadla? „Divadelní umění netvoří ani herectví, ani představovaná dramata, ani scénografie či tanec, ale skládá se ze všech těchto částí: z akce, která je duší hercovy hry, ze slov, která jsou tělem literatury, z linií a barev, které jsou srdcem scénografie a z rytmu, který je podstatou tance“, čteme v prvním dialogu Umění divadla, který obsahuje celou teorii Craiga. Co to znamená? Divadlo je pro Craiga syntézou elementů či částí různých umění. Je tu tedy patrný vliv koncepce Wagnera, ale jsou tu i podstatné rozdíly. Jde o to, že Wagner koncipoval syntézu umění jako dramatický autor a skladatel. Tak přijal jeho drama i Appia a hudební partitura pro něj determinuje jak akci herce, tak uspořádání prostoru. Ale u Craiga jde o jinou syntézu, řekněme režijní, neboť přišel s pojetím „umělce divadla“, režijního tvůrčího subjektu, pro něhož jsou elementy ostatních umění jen materiálem konečné inscenace. Tento inscenátor je jediným a suverénním tvůrcem divadla, v němž už pak není místo ani pro dramatika, ani pro scénografa. Jen pro herce, ale jak uvidíme, bude i toto umění podřízeno inscenátorovi.

Toto postavení režiséra je důležité a Craig jej vlastně poprvé zformuloval s takovou důsledností a nekompromisností. Můžeme jej proto nazvat zakladatelem moderní režie a jeho přímými dědici byli avantgardní režiséři jako Mejerchold, G. Baty, u nás E. F. Burian aj. Odtud vycházejí také všechny problémy i diskuse, s nimiž se setkával on i jeho dědici, obviňování z režisérismu apod.

Ještě jedna věc je pro Craiga charakteristická. Kladl vždycky důraz na vizuální stránku inscenace. Vidění považuje za nejostřejší smysl člověka, který se nejlépe uplatňuje právě v divadle. Proto i původ divadla vidí v tanci. Otcem dramatika byl tanečník, konstatuje Craig, svou první hru vytvořil z akce slov, linií, barvy a rytmu. Vizuálnost byla a je nápadná i v jeho scénických návrzích, které měly velký význam pro rozvoj moderní scénografie. Skepse vůči slovu u něj vede tak daleko, že o Hamletovi řekne, že to není hra pro jeviště a že Shakespearova díla mají tak rozvinutou a úplnou formu pro čtenáře, že už nelze nic dodávat. Kdybychom totiž při četbě pocítovali, že hrám něco chybí, pak by šlo o díla k inscenaci, ale to z nás nikdo neřekne, zatímco o uvedení her na jevišti říkáme, že jim něco chybí.

A že se tyto hry hrály za života Shakespeara nic nedokazuje.

Za těmito úvahami se kryjí dobové polemiky o vztahu literatury a divadla nebo režie, které dal Craig tak suverénní práva. Trváji prakticky dodnes a jde vždycky o spor dvou či více tvůrčích subjektů divadelního díla, které je dílem kolektivním, což je právě pro divadlo na rozdíl od jiných umění jeho zvláštností. Craig řešil tento spor radikálně — jediným skutečným umělcem divadla je režisér.

Plynou z toho i další důsledky. Podle Craiga není možné, aby režisér tvořil z jiných umění nějakou vyšší syntézu, jak si to představoval Wagner nebo symbolisté, ale musí teprve najít materiál jakoby v čistém stavu a z něj vytvořit nové umění. „Jestli najdeš v přírodě nový materiál, člověkem ještě nikdy neužívaný k zformování myšlenek, teprve tehdy budeš mít právo si říci, že jsi na cestě vedoucí k vytvoření nového umění. Odhalil jsi totiž materiál, z kterého jej můžeš vytvořit. Pak ti zbývá dát se jen do práce. Divadlo, jak ho vidím dnes, musí teprve najít svůj materiál.“ To je jakási maxima Craiga, o kterou bude usilovat po celý život, nekompromisně a často i s nepochopením.

Zde také dochází až k překročení hranic divadla a k jeho popření. Ukáže se totiž, že divadlo může pracovat s nejrůznějšími materiály přírody i lidského světa. Mejerchold postaví na jeviště žací stroj, Burian s Kouřilem vymyslí světelné divadlo a Craig dochází až k odhalení kinetického umění, v němž pohyb, který považoval za základní element divadla, už nemusí být spojen s živým člověkem na jevišti, ale budou stačit pohybující se věci a dekorace. Sám se proslavil svými kinetickými maketami, nad nimiž trávil mnoho času ve florentské škole.

Jestliže tedy Appia popřel specifiku divadla produkcí živého herce už i bez diváka, Craig nechává diváka v hledišti, ale na jevišti mizí rozdíl mezi akcí živého herce a pohybem mrtvé hmoty. Ve studii Umělcům divadla budoucnosti čteme tuto vizi: „Věřím, že přijde čas, kdy budeme moci tvořit v divadle díla, která se obejdou bez psaných textů a bez herců.“ Další rozvoj kinetického umění, son et lumière aj. forem mu dal za pravdu.

Činnost režiséra jako jediného umělce inscenace je ovšem velmi náročná a jeho řemeslo v sobě spojuje všechny divadelní profese. Musí umět kreslit, znát divadelní techniku, rozumět hudbě, musí umět hrát. Navíc musí mít schopnost manipulovat s postavami, jejich pohybem a řečí v scénickém prostoru. „Svou víru v obrození divadla opírám o víru v obrodu režiséra a že on, až se naučí správně používat herce, dekoraci, kostým, světlo a tanec, až pomocí těchto prostředků ovládne mistrovsky řemeslo interpretace, dojde postupně umění operovat akcí, linií, barvou, rytmem a také slovem, neboť tento poslední element se rozvine ze všech ostatních... Tehdy získá umění divadla své zákony a tato činnost se stane svébytnou uměleckou disciplínou a už nebude jako dosud jen interpretačním řemeslem.“

Přípravná práce režiséra má trvat podle Craiga 1 až 2 roky. Musí vyjít z vize dramatika a snažit se ji umocnit na jevišti. Takto má např. tvořit prostředí děje v Mackbethovi: „Vidím dvě věci.

Vidím hrdou, strnou skálu a vidím vlhkou mlhu, obklopující vrcholek skály. Jinými slovy, vidím sídlo nelitostných a bojovných lidí, místo, kde mohou hnít upíři. V závěru vlhkost prožere skálu a duchové zničí živé lidi.“ Tuto základní vizi v tvarech a barvách je nutné diferencovat podle průběžné akce a nedělat různé scény pro různé výstupy, spíše variace na toto základní téma. Zde má Craig mnoho společného s Appiou, oba tvoří umělý svět, zviditelňování nějaké ideje. Ostatně jejich scénické návrhy mají na první pohled mnoho společného.

Veliké diskuse se odehrály kolem Craigovy koncepce herectví, popsané ve studii Herec a nadloutka, která vyšla v časopise The Mask. Na začátku stojí otázka, zda herectví je umění. Odpověď je překvapivá: „Herectví není umění. Nelze tedy herce považovat za umělce. Neboť náhoda je nepřítelem umění... Umění se dosahuje záměrným jednáním. Potom je ale jasné, že chceme-li vytvořit nějaké dílo, musíme používat pouze takové materiály, které jsou počítatelné. Člověk takový materiál netvoří.“ Neboť herec je pod vlivem emocí, které činí výkon náhodným a improvizacním.

Je tu ovšem určitá možnost. Je nutné vytvořit novou formu hry, založenou na symbolickém gestu, která nemá nic společného s napodobováním a opět povede k stylu. Herec, který napodobuje, předvádí zamilovaného Romea a políbí Julii. „Ale to je totéž, jako kdyby malíř nakreslil na stěně zvíře s dlouhými ušima a pod tím napsal To je osel“, jenže umělec se liší od malujícího dítěte v tom, že tvoří dojem zobrazovaného a největší umělec je ten, který bude sugerovat svým dílem samotnou podstatu zobrazovaného předmětu. V tom je podstata symbolického gesta herce.

Skutečný herec musí při tvorbě rozumem ovládat svou vůli, a když vytvoří postavu, ta nesmí podléhat změně. To nenajdeme u běžných herců, kteří napodobují jednání skutečných lidí. Aby se tedy vrátilo umění do herectví a herec vytvořil dokonalou, ideální postavu, musíme v divadle přijmout tuto radikální tezi: „Herec musí odejít a na jeho místo nastoupí neoživená figura, nadloutka, jak ji budeme nazývat do té doby, než pro ni najdeme lepší název.“

Uvědomme si, že Craigova koncepce nadloutky vychází z jeho pojetí divadla, kde vládne jediný umělec — režisér, který pracuje i s hercem jako s materiálem. A v takovém případě je právě loutka nejvhodnější, neboť jde o materiál neoživený. Ovšem z druhé strany Craigovi nešlo o úplné vyhnání živých herců z divadla. V r. 1924 v dalším vydání své knihy O umění divadla dementoval podobný názor a tvrdil, že mu šlo jen o to, aby z divadla odešli špatní herci a zůstali herci jako nadloutka: „Nadloutka, to je herec plus oheň a mínus egoismus; oheň bohů a démonů bez dýmu a oparu smrtelného světa.“ V praxi si Craig dobrých herců velice vážil, zvláště svého otčíma H. Irvinga, který byl pro něj vzorem herce se záměrnou technikou proměnlivé a plastické vnější masky, nebo herců MCHATu, E. Duseové aj. Současně však byl velice ostře proti virtuóznímu herectví a star systému.

V nadloutce máme tedy herce, který technicky dokonale ovládá své tělo a hlas rozumem a vůlí, nikoliv schopného

imitátora žvota, prožívajícího své postavy nebo hrajícího životní stereotypy a šarže. V tomto smyslu se dá Craigova koncepce herectví zařadit do směru herectví představování, v němž si herec na zkouškách fixuje ve svém tělesném aparátu postavu a během představení jen reprizuje její dokonale se podobající varianty.

Tolik, pokud jde o techniku hry. Jde tu však i o něco podstatnějšího, o ono symbolické gesto. V této souvislosti mluví Craig často o protikladu Života a Smrti. Umění má podle něj zobrazovat Mrtvé, na rozdíl od naturalismu, zobrazujícímu Život. Je tomu třeba rozumět neformálně a v rámci dobových estetik: Mrtvé se stává v umění paradoxně živějším, neboť je krásným, tajemným, svatým i tragickým a nikoliv melodramatickým a naivním. „Je to život stínů a neznámých tvarů, kde není všechno černé a mlhou, jak se myslí, ale kde je také intenzivní barva, intenzivní světlo a výrazně vykreslená forma; ten svět, zabydlený podivnými, hroznými a slavnostními postavami, postavami mírnými a milými, které jsou všechny zasazené do jakési zázračné harmonie pohybu, to je něco víc než suchá fakta!“

A tak se nelze divit, že Craig hledá v tomto mrtvém a metafyzickém světě i původ loutky jako vzoru pro herecký projev. Neodvozuje loutku od lidových marionetek, které jsou už jen karikaturou původních loutek, ale od monumentálních soch starých svatyní. V těchto původních loutkách nalézáme ještě individualizované umění „zjevování a skrývání“, povznesené nad imitaci reality. A o to právě Craigovi jde: umělec, podobně jako staří kněží chrámů a rituálů, byl vždycky ten, kdo vnímal víc, než jiní a uměl vyjádřit víc než viděl. Herec nebo režisér nemají jen zosobňovat nebo představovat někoho či něco, ale zjevovat ideální obrazy v pohybu.

Vliv Craiga na divadelní avantgardy byl značný. Je rozpoznatelný od schoďů Reinhardta, nahé scény J. Copeaua i experimentů E. F. Buriana. Patřil k čelným a nejdiskutovanějším reprezentantům reformy divadla 20. stol. Ovlivnil moderní scénografii, prosadil postavení režiséra jako nového umělce divadla, položil velké nároky na herectví. To všechno při hledání svébytnosti divadla, které se mělo stát skutečným uměním. Svými experimenty, intenzivní prací, disciplínou a neustálou honbou za ideální, koncipoval základy či podmičky ke vzniku „svatého“ divadla. Jeho filozofie se přežila, neboť v ní často sklouzl do metafyziky a k hranicím nerosozumitelnosti, bez které se nedá zachytit ani ono neviditelné a ideální pod povrchem reality. Ale svým tvrdošíjným úsilím vytyčil ideál společenského a estetického dosahu divadla, zbaveného pohodlnosti a povrchní registrace faktů.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

A. P. Čechov
RACEK

(přel. Leoš Suchařípa; 8 m, 5 ž; dekorace: náznaková)

Ludmila Petruševská:
TO JSOU VECI!

(přel. Emilie Šranková; 3 m, 6 ž, 3 děti; dekorace: náznaková)

Literárně dramatické pásmo
k 65. výročí vzniku KSČ

MY NIČIM NEJSME, BUĎME VŠIM
(sestavila Jiřina Nývltová; 3 m, 1 ž)

Halina Kwiatkowská, Ewa Otwinowska
NABÍDKA K SNAHKU

Rozmarná konverzační komedie polských autorek patří k těm hrám, které poskytují značný prostor pro tvořivou hereckou a režijní práci. Děj veselohry je jednoduchý: Za mužem, který si podal seznamovací inzerát, docházejí adeptky manželství s úmyslem dozvědět se o inzerentovi co nejvíce informací.

Jako první přijde mladička studentka, jejíž sverázný a až dětsky nekompromisní, protestní postoj k jevům žité reality dovádí muže k upřímnému údivu. Ještě více je šokován návštěvou hysterické, plachivé ženy středních let, která hledá pro své dosud nenarozené dítě vhodného otce. Konsternovaný inzerent je zklidněn až třetí uchazečkou – starší dámou, z níž vyzařuje vyrovnanost, pohoda a smysl pro rodinný život. Přestože její věk neodpovídá představám muže, zdá se, že právě tato žena nejvíce splňuje jeho nároky na harmonické manželství.

V průběhu dalšího děje se situace ještě zkomplikuje. Tři zájemkyně o stav manželský jsou ve skutečnosti vnučka, dcera a matka jedné neúplné rodiny. Když se tedy inzerent vypraví s kytičí na uvezení adresu, najde rodinku pěkně pohromadě. Během dalších veseloherních konfliktů vyjde najevo, že inzerát nejvíce zaujal matku, a to z ryze pracovního hlediska. V rámci výzkumu připravovaného jako materiál pro disertační práci totiž zjišťovala psychologické pohnutky mužů, kteří by se měli stát manželi svobodných matek. Dcera i babička pak v roli detektivů pátraly po nápadníku studující matky. Když je prostřední z žen požádána o ruku, k údivu všech souhlasí a dokonce má možnost uplatnit svou teorii v praxi. Její dcera totiž čeká dítě, a protože chce dostudovat, hodlá své mateřské povinnosti přenést na budoucí babičku.

Princip jednoduché zápletky lze vhodným inscenačním přístupem rozvinout do polohy divácky vděčné situační komedie. Hereckou příležitost zde najdou 3 muži a 3 ženy.

Alexej DUDAREV
VEČER

Komorně laděná hra současného sovětského dramatika vypráví poetický příběh tří starých lidí žijících na vesnici. Multik a Gastrid jsou osmdesátiletí staříci, kteří prožili dvě války a nakonec zůstali opuštěni vlastními dětmi. Multik je typem číno-rodého člověka s pevnými mravními zásadami, který i na sklonku života pracuje a je hrdý na svoji soběstačnost. Naproti tomu Gastrid plně využívá sociálních výhod a jeho jediným zájmem je negace všeho a všech. Střetnutím těchto dvou zásadně rozdílných životních postojů vznikají konfliktní situace, které vrcholí vztahem mužů k ženě, kterou oba milují. Hana dá přednost Multikovi, jehož vitalita, skromnost a pracovitost jsou jí bližší než Gastridův pesimismus a marasmus.

Přesto, že všichni tři protagonisté mají odlišné osudy, spojuje je jedno – touha spatřit ještě jednou své děti nebo alespoň dostat od nich dopis. Hořkost, která vyplývá z nevědy vlastních dětí, motivuje i jejich další jednání. Multik chce udělat Haně radost a nechá ji v rozhlase zahrát písničku jménem jejího syna. Kratině Hanino štěstí surově překazí Gastrid, který jí poví bezohlednou pravdu. Těžce nemocní staříci rekapituluji svůj život a Gastrid přiznává vinu za neopustitelné činy, jichž se dopustil za války. Chápe, že syn mu oplatí stejnou měrou, ale nechápe, proč Multik, těžce zkoušený životem, po tom všem ještě věří v člověka.

Hra je napsána s mimořádným citem pro problémy starých lidí, které představuje v širokém, neschematickém záběru. Hra je napsána pro 2 muže a 1 ženu.

(dř)

ŠANCE PRO AUTORY

Kulturní dům hlavního města Prahy ve spolupráci se Středočeským krajským kulturním střediskem pořádá Dílnu dramatických textů, která je určena amatérskými i profesionálními autory. Smyslem Dílny je připravit dramatické texty v oblasti divadla pro děti a mládež v takové podobě, aby mohly být veřejně provozovány, eventuálně nabídnuty DILIA k vydání. Hlavní těžiště je v práci dvojice autor–dramaturg podle vlastního, individuálního plánu. V průběhu Dílny se uskuteční pracovní semináře zaměřené k širším a společným okruhům otázek. Práce na textech a semináře budou probíhat v Praze, proto je Dílna omezena víceméně na Prahu a Středočeský kraj, mohou se však přihlásit zájemci i z dalších krajů, budou-li mít možnost dojíždět. Případní zájemci se mohou ještě dodatečně, avšak urychleně přihlásit na adresu: Alexej Pernica, Kulturní dům města Prahy, Štěpánská 61, 115 83 Praha 1.

amatérská scéna

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,

ROČNÍK XXII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec. Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jena Paterová, Jaroslav Sindelář, Vítězslava Šrámková. / ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-UED Praha – závod 01 – AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6; PNS-UED Praha – závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-UED Praha – závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 5/1986 redakčně uzavřeno v dubnu 1986.

© Panorama, Praha 1986

46 027

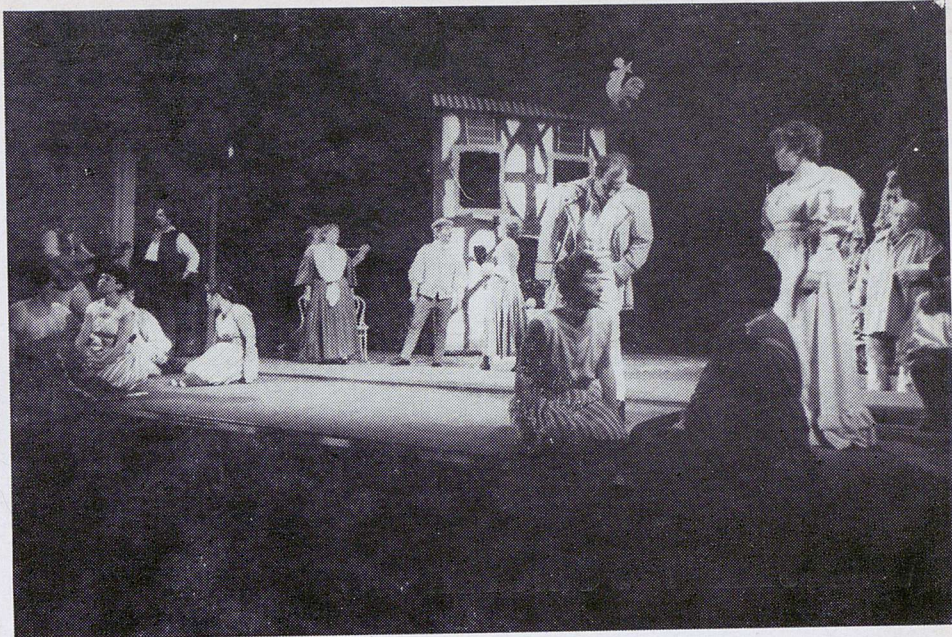


Molière v Hronově

„Jdeme se vysmát člověku, který se cpal, kam neměl“. Tak znělo motto úvodního slova režiséra Josefa Vavříčky, proneseného k souboru při první čtené zkoušce Chudáka manžela. V tomto duchu je hronovská inscenace také koncipována. Režisér využívá principu „divadla na divadle“, umožňujícího hercům vstupovat do rozehraných situací a do svých jevištních postav ze „sboru vinařů a děvčat z Avignonu“, zdůvodněně se do sboru vracet a komentovat další scény. Tomuto systému vyhovují i písničky (převzaté) komponované v duchu Zpěvů staré Francie. Výtvarná složka odpovídá především pojednáním scény zvolenému typu antiiluzivního divadla. Celkově se jedná o svěží, divácky komunikativní inscenační tvar divadelního souboru SK ROH MAJ v Hronově, který nastudoval Moliérova Chudáka manžela. Premiéra se konala v lednu 1986.

(kd)

FOTO (TĚŽ NA TITULU) JIŘÍ GLŮCK





Vlastimil Venclík

Procházíte-li pasáží Luna v Praze, nemůžete minout prodejnu Dilia. Na panelu v propagační skřínce se můžete dočíst, že k nejhranějším současným českým dramatikům v cizině patří Vlastimil Venclík. Jeho hry se hrály už v Polsku, Rakousku, Jugoslávii, Maďarsku, NDR, připravují se v SSSR a tvoří trvalou nabídku kolekce našich her do ciziny.

Vlastimil Venclík (1942) patří ke generaci dramatiků a scenáristů, kteří začali pronikat do povědomí kulturní veřejnosti na začátku sedmdesátých let. Má za sebou pestrý „život a beh“: dvojnásobné středoškolské vzdělání (po gymnaziu ještě sociálně právní školu), studium na FAMU, práce ve zdravotnictví, působení u filmu a u divadla jako režisér a herec, ale především jako scenárista a dramatik. V pětatřiceti se stal scenáristou a dramatikem z povolání. Programově se věnuje nesnadnému žánru, moderní satirické komedii mravů.

Píše pro film, televizi, rozhlas, ale především pro divadlo. Napsal více než deset divadelních her (Vrať mi to pyžamo, Domáci představení, Šťastná rodina, Nedopsané příběhy, Do třetice všeho dobrého, Silvestrovská překvapení, Dušičky a další), dvě rozhlasové hry (Setkání v sádře, Návrat domů), televizní hru (Víc než případ). Na jeho pracovním stole jsou rukopisy nových televizních her (Za svědka půjde počítač, Umění nestárnout) a dvě divadelní hry (Erotikon, Ta naše písnička česká).

Přinášíte lidem zábavu, kriticky se vyslovujete k morálce našich současníků. Divadla vás často hrají. Co vás přivedlo k divadlu?

„Zoufalství. Pět let jsem se věnoval studiu filmové a televizní rezie, léta psaní filmových scénářů. Toto období se dodnes nezuočilo. Zkusil jsem napsat divadelní hru, potom další. Zjistil jsem, že na divadle nelze nic kamuflovat. Nemáte-li co říci, nejste-li zábavní, neobstojíte. Ve filmu a v televizi tomu někdy bývá naopak.“

Snažím se psát smysluplné komedie. Díky zájezdové činnosti procházejí moje hry prověrkou před nejrůznějším publikem. Neznám lepší pocit, než když diváci pozorně sledují hru nebo se v hledišti smějí. Kvůli tomu snad dělám divadlo. Bohužel je naší národní specialitou, že často jeden nespokojený divák vydá víc než desítky spokojených. Vzdor tomu píšu dál. Lituji jen, že to neumím lépe.“

Skromnost bohudůk neoprávněná. Základní tendence nebo chcete-li vaše tvůrčí kredo?

Být při tom, tedy mluvit o dnešku k současníkům, mluvit o nich. A také vědomí, že ve hře nesmí chybět humor, satira a upřímnost. Humor jako stanovisko, úhel pohledu, jehož prostřednictvím se snažím vidět i věci vážné a tragické. Satira jako důkaz „zdravotního stavu“ společnosti. Jako boj za lepší morálku lidí, jako neustálý zápas při odhalování lidské bezcharakternosti, sobectví a hlouposti. Jsem přesvědčen, že můžeme-li se satirickým ostřím dotýkat i zdánlivě nedotknutelných věcí, posílujeme tím nejen vědomí naší autorské důstojnosti, ale dává nám to i oprávněný pocit svobody a společenské zodpovědnosti. Konečně upřímnost – jako jediný možný prostředek a nespekulativní stanovisko, jak zůstat sám sebou a být pravdivý. To jsou ty tři hlavní atributy mých her.“

V čem vidíte problémy dnešní dramatiky?

„To je zásadní problém pro povolanejší. Za sebe jen stručně: Nepružnost divadel v uvádění nových her a s nimi sou-

visející dlouhodobé dramaturgické plány. Malá odvaha tvůrců a ještě menší odvaha schvalovatelů. Proto se řada autorů raději zabývá historickými tématy anebo milostnou tematikou.“

Jedním z receptů na ozdravení stávající situace by mohl být ten, který provedli v Bulharsku. Svěřili vedení divadel dramatikům. Možná, že by u nás bylo méně subvencí a více invence, méně opatrnosti a více odvahy. Tak by se primlouval za větší úctu a slušnost k těm, kteří hry píšou. Často se setkávám s tím, že dramaturgie ani neuzná za vhodné nejen nabídnutý text vrátit, natož sdělit svůj názor, nebo si delat po-
tíže.

V každém případě současná dramatická produkce většinou obchází konflikty a rozpory současného života. Opravdu dobrá hra má být nepohodlná, provokující a diskutabilní.“

Hlavní problémy mladého dramatika?

„Není, myslím, u nás dramatika, který by se uživil výhradně psaním divadelních her. Z výčtu mých dramatických pokusů zřetelně převazují divadelní hry. Z čehož plyne, že jsem chudý. Mí tři bratři v praktických povoláních se proto na mě dívají dost shovívavě. Můžu tedy pro začínající dramatiky sloužit jako varování, aby se věnovali něčemu solidnějšímu. Zatímco v masových médiích (film, televize, rozhlas) vidíte výsledek své práce v celkem přijatelné době a systém zálon vám umožňuje v klidu pracovat, divadlo je hazard. Trvá to někdy celá léta, než je hra inscenována, včetně předpotopní mašinérie, kdy text může vyjít, až když je hrán.“

Dramatik začíná teprve po čtyřicítce, do té doby, myslím si, jsou to jen učňovská léta. V jistém smyslu je začátečníkem celý život. A tak musí mít nekonečnou trpělivost, houževnatost, pevné nervy a viru, že si jeho hry najdou cestu k divákovi.“

Vy si nemůžete stěžovat. Hrají vás i amatérské scény...

„Považuji si za čest, že většinu mých komedií uvedly i amatérské divadelní soubory. Jednu hráli ve Slaném v roce 1977 v československé premiéře (Šťastná rodina) dokonce v mé režii. Některá amatérská divadla vystoupila s mými hrami úspěšně na různých přehlídkách. Namátkou jmenuji soubor z Josefova Dolu (Šťastná rodina) ve Vysokém nad Jizerou, vojenský soubor Spagát z Janovic (Nedopsané příběhy) ASUT v Bechyni, Sokolovské hornické divadlo (Domácí představení) vyhrálo okresní přehlídku. Mé hry hráli v poslední době dále amatéři ve Vyškově, v Přelouči, chystají je snad v Suchdole nad Lužnicí, Lamnici nad Popelkou a v Nymburce. Trvale spolupracuji s amatérským souborem Větrník z Brandýsa. Pro jeho dvě výborné herečky jsem na objednávku napsal dva dialogy. S jedním soutěžily na celostátní přehlídce v Hlinsku.“

Kdy jste přišel první do styku s amatéry?

„S amatéry udržuji živé kontakty stále. Mám mezi nimi spoustu přátel, rád se s nimi setkávám, neboť je čím dál méně lidí, kteří něco dělají nezištně a s láskou. Často jsem dělal i porotce na amatérských přehlídkách. Pokud jsem požádán, nikdy neodmítnu. Vždy jsou to inspirující setkání se zajímavými lidmi i s výsledky jejich obětavé práce konané často v obtížných podmínkách. Vážím si amatérských divadelníků.“

Co soudíte o budoucnosti amatérského divadla?

„O nebezpečí, které člověku moderní doby přináší pasivita, bačkorová kultura, duševní sterilita a omezenost, honba jen za materiálními statky, jsem se vyslovil v Domácím představení. Ani po třinácti letech neztratila tato hra svou aktuálnost. I když její varovné poselství je v rovině grotesky. Připomínám tuto hru neskromně proto, že amatérské divadlo je jednou z nejvhodnějších forem aktivního naplnění volného času a dokud žije, žijeme i my, kteří hry píšeme.“

V potřebě živého kontaktu člověka s člověkem, v hledání smyslu lidské existence, řešení etických a morálních problémů je divadlo ničím nenahraditelné. Jiný recept proti nudě, než aktivita a tvůrčí činnost v rámci možnosti každého z nás, není. V posledních letech dokonce některá špičková amatérská divadla přinášejí více podnětů než divadla profesionální.

Váš způsob tvorby, impulsy?

„Racionalizovat něco tak iracionálního, jako je okamžik, kdy se objeví nápad, je zcela nemožné. Moje metoda je prostá. Všechno zlé je k něčemu dobré. Základem mých her je nějaká, většinou osobně poznaná hořkost. A je-li základní nápad, potom zbývá už jen trpělivě jej rozvíjet.“

Co připravujete pro divadlo?

„Loni jsem dopsal tragikomedii Ta naše písnička česká, což je fantazie na téma Karel Hašler. Mezi přáteli ohlas kladný. Zatím se nenašel soubor, který by hru uvedl, třeba to bude soubor amatérský. Rozhodně bych rád pro divadlo psal dál. Chudoba cti netratí, že?“