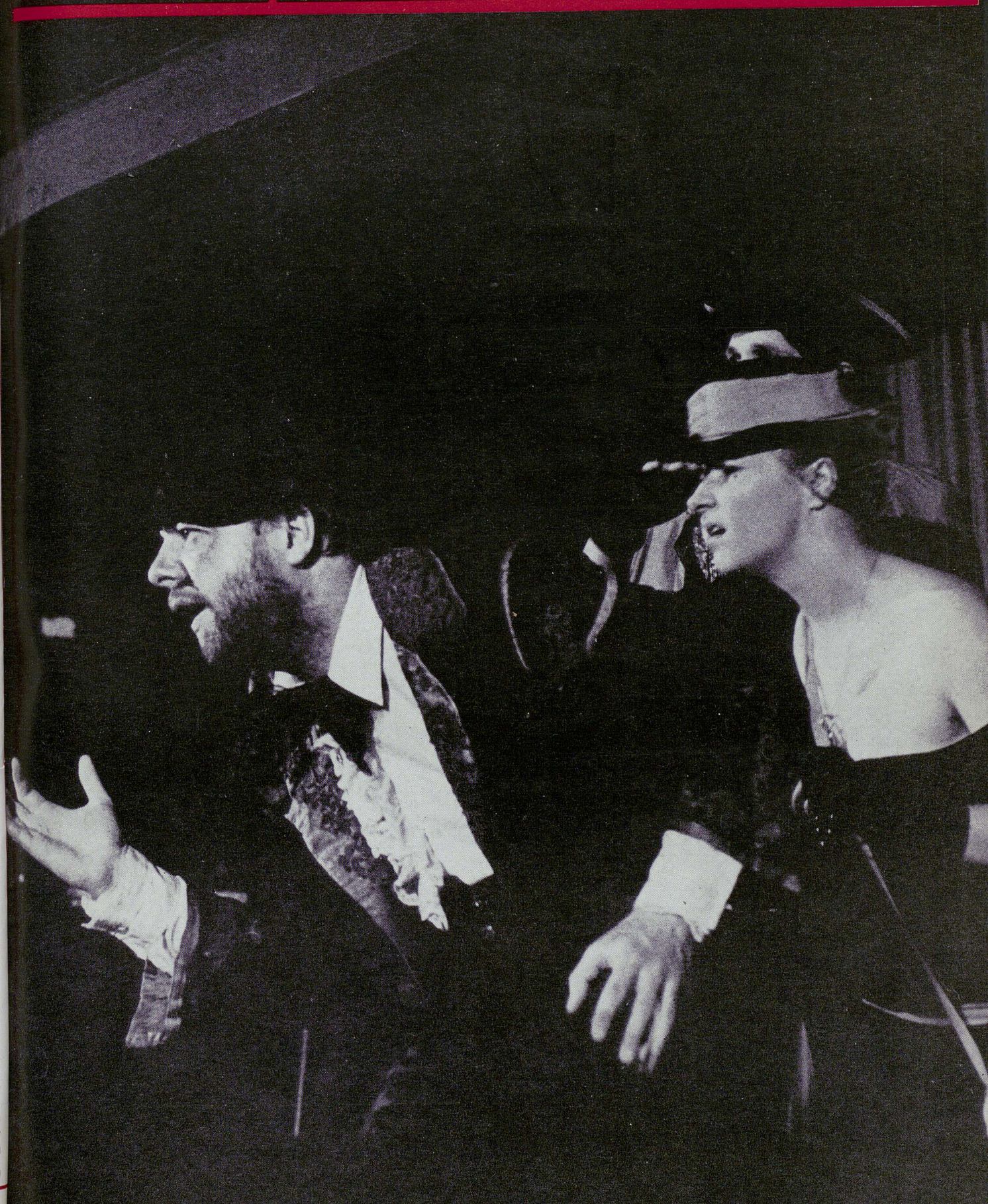


a.s/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

9





Kulaté výročí divadla Sklep

Letos je to právě deset let, kdy byl založen divadelní soubor Sklep. V roce 1978 začal vystupovat veřejně pod hlavičkou OKD Prahy 4. Na počátku roku měli příznivci souboru možnost zhlédnout nejúspěšnější představení, nastudovaná za dobu existence souboru. V sále na Dobešce před zraky přítomných defilovala představení Mužikál, Chemikál, Šediváci, Carmen, A budeš hodný a Besídka. V posledně dvou jmenovaných vystupovali i členové recitační skupiny Vpřed a souboru Kolotoč. Mezi diváky byl i fotograf Zdeněk Merta, jehož snímky jsou na této straně obálky i na titulu.



Program dalšího rozvoje zájmové umělecké činnosti

Zvyšující se úloha lidského faktoru klade vysoké nároky také na kulturně výchovnou funkci umění, a to jak pokud jde o působení profesionálního umění, tak i pokud jde o osvojování a tvořivé rozvíjení uměleckých hodnot pracujícími — neprofesionály v zájmové umělecké činnosti. Přitom vystupují do popředí úkoly formování vědeckého světového názoru a socialistické hodnotové orientace, ovlivňování volného času dětí a mládeže, rozvíjení tvořivé role dělnické třídy a ostatních pracujících, posilování ideově estetických stránek v celém životě naší společnosti a upevňování internacionalistických a mírových svazků mezi národy.

Zájmová umělecká činnost, neprofesionální kulturně umělecká aktivita dětí, mládeže a dospělých, je jedním z nejpozoruhodnějších jevů našeho kulturního života a její široký rozvoj se stává zejména v posledním období nedílnou součástí socialistického způsobu života: ve své společenské funkci je nezastupitelná v celé řadě svých oborů, žánrů a forem uměním profesionálním nebo jinými kulturními činnostmi. Jde tu jednak o její vnitřní působení, zejména o kultivaci a rozvíjení tvořivých schopností lidí, o jejich estetickou, ale i specifickou etickou a rozumovou výchovu, jednak o její veřejné uplatnění, zejména v organickém sepětí s poetickým, kulturním a společenským životem míst, závodů, družstev, škol.

Z hlavních směrů hospodářského a sociálního rozvoje ČSSR na léta 1986 až 1990 s výhledem na období do roku 2000, přijatých XVII. sjezdem Komunistické strany Československa, vyplývají pro oblast zájmové umělecké činnosti tyto dlouhodobé programové cíle:

Pozitivní společenské působení zájmové umělecké činnosti předpokládá další posilování jejího socialistického charakteru, a to jak v jejím obsahu, v repertoáru, tématice, způsobech a zaměření interpretace, tak v aktivním vztahu účastníků k jejímu společenskému, společisticky angažovanému poslání; předpokládá zároveň i odpovídající estetickou a ideově uměleckou úroveň této kulturní aktivity.

V žádoucí míře se může mnohostranná společenská funkce zájmové umělecké činnosti uskutečňovat pouze tehdy, bude-li dále růst její účastnická základna, a to zejména mezi dětmi a mládeží a nejen v dosud běžných formách. Zájmová umělecká činnost dětí a mládeže je přitom mimořádně významná pro vytváření estetických postojů mladé generace, je rozhodující pro vztah příštích generací k umění a jeho formativní funkci.

Socialistický charakter zájmové umělecké činnosti je zakotven v kulturní politice Komunistické strany Československa a je logickým důsledkem i účinným prostředkem socialistické kulturní revoluce. Zájmová umělecká činnost není v socia-

listické společnosti soukromým koníčkem účastníků, je věcí společného zájmu a podpory. S tím souvisí i její společenská funkce i odpovědnost jejich účastníků za její výsledky a projevy.

Účastníci zájmové umělecké činnosti mají před sebou široké pole působnosti pro svobodnou tvůrčí a občanskou aktivitu, pro zvyšování své ideové umělecké úrovně a další rozvíjení mnohotvárných realistických forem stylů a žánrů, pro boj proti projevům světonázorové lhostejnosti, estetické šedivosti a rutinérství. Kolektivy a jednotlivci zájmové umělecké činnosti mají příležitost a možnosti cílevědomě vytvářet nové hodnoty, podílet se na naplňování volného času mládeže a pracujících, působit na rozvoj tvořivé aktivity a činnorodého způsobu života lidí.

V souladu se sociálním a ekonomickým rozvojem naší společnosti budou uspokojovány vzrůstající kulturní požadavky různých kategorií obyvatelstva, zajišťovány nezbytné podmínky pro uměleckou aktivitu a tvořivost lidí, formovány kulturní potřeby a estetický vkus, zdokonalován obsah a metody kulturně výchovné práce a upevňována její materiální základna. Zájmová umělecká činnost, jako nedílná součást socialistické kultury, bude v kontextu s jednotným, komplexním působením všech výchovných činitelů společnosti, s působením profesionálního umění, výchovně vzdělávacích i tělovýchovných a branných aktivit napomáhat svými specifickými prostředky k formování harmonicky rozvinuté, společensky aktivní, tvořivé osobnosti.

Programové cíle a ideově obsahová orientace zájmové umělecké činnosti se budou uskutečňovat v široké škále jednotlivých uměleckých oborů a žánrů, v mezioborových formách a ve spolupráci různých oborů. Ve všech oborech a žánrech budou programové cíle a zásady ideově obsahové orientace iniciativně a tvořivě široce uplatňovány s přihlédnutím ke specifické výrazových prostředků oborů a ke způsobům a cílům práce kolektivů a jednotlivců. Budou akcentovány inscenační a interpretační postupy, umožňující co největší aktivizaci účastníků a rozvoj jejich tvořivých sil a schopností. Bude podporována spolupráce kolektivů a jednotlivců různých oborů při vytváření víceoborových, ideově umělecky působivých a kulturně politicky účinných přehlídek a programů, uplatňujících se zejména v místech a okresech v souvislosti s významnými společenskými událostmi.

Při trvající péči o optimální rozvoj všech oborů a žánrů bude pozornost řídících orgánů a metodických institucí upřena zejména na rozvoj těch uměleckých oborů, které mají výrazný formativní význam, široké možnosti veřejného uplatnění, výrazné eticko-estetické výchovné předpoklady pro působení na mladou generaci.

Mimořádně významná je zájmová umělecká činnost dětí, u kterých vytváří předpoklady k podněcování a rozvíjení tvořivosti, jejich celoživotního vztahu k umění a estetice, vychovává je k odpovědnosti a kolektivismu, obohacuje kulturní život školy a pionýrské organizace. Dramatická a literární výchova dětí rozvíjí jejich tvořivou fantazii, učí je formulovat a vyjadřovat jejich představy. Ve všech oborech je třeba klást důraz na rozvíjení tvořivosti dětí, vhodně využívat naší a sovětskou literaturu, obohacovat dramaturgii o tematiku reálného života.

Zvláštní pozornost je třeba věnovat výchově uměleckých vedoucích a instruktorů dětských souborů, kroužků a pionýrských zájmových oddílů, spolupracovat přitom s lidovými školami umění a pedagogy jednotlivých uměleckých oborů. V podstatě ve větší míře využívat možností systému Mládež a kultura k rozvoji estetických aktivit dětí a k jejich získávání pro pravidelnou zájmovou uměleckou výchovu a činnost.

K tomu, aby společenské poslání zájmové umělecké činnosti a její ideově obsahová orientace byly v jednotlivých uměleckých oborech optimálně naplňovány, je v amatérském divadle mj. zapotřebí:

Prohlubovat jeho ideově uměleckou úroveň podporováním tvořivé dramaturgické a inscenační práce ve všech typech souborů, včetně autorského divadla. V dramaturgii posilovat orientaci na původní českou, slovenskou a sovětskou dramaturgii s akcentem na současnou společenskou tematiku. Zvýšit podporu mladým divadelním kolektivům, napomáhat vzniku nových souborů, orientovat na mladou generaci vzdělávací akce, rozvíjet tvořivý podíl mladých lidí v kulturně politickém dění.

Získávat mladé lidi k interpretaci a inscenování poezie i prózy a tím přispívat k rozvoji jejich tvořivých schopností, činnorodosti, kulturní a veřejné aktivity. V dramaturgii uměleckého přednesu posilovat zájem přednášečů o současnou původní i překladovou tvorbu a o okruhy děl aktuálně inspirované v jednotlivých letech úkoly socialistické kulturní politiky. Podporovat systematické vzdělávání především prostřednictvím okresních a krajských studií uměleckého přednesu a na ně navazujícího systému seminářů. Získávat vedoucí mládežnických i dětských kolektivů z řad budoucích pedagogů.

Podporovat vznik nových souborů netradičního divadla, skupin malých divadelních forem (včetně divadla jednoho herce), ve všech vrstvách mládeže — ve středních odborných učilištích, na středních i vysokých školách. Prohlubovat ideově uměleckou úroveň inscenační práce a její aktuální angažovanou autorskou orientaci. Zaměřit se na vybudování systému návazných divadelních dílen, které budou zdrojem nových podnětů a tvůrčích postupů.

Wolkrův Prostějov předjubilejní

Situace v českém recitačním umění, kolektivním i sólovém, zdaleka není jednoduchá. Rok od roku akcentujeme v našich recenzích každoročních setkání nejlepších amatérských přednášečů a divadel poezie ten či onen aspekt určité krize tohoto žánru. Po léta voláme při obhlídce soutěže sólistů po skutečné tvůrčí osobnosti, která by svým přístupem k textu a jeho neopakovatelným a nezaměnitelným přednesem obohatila tuto oblast o novou kvalitu.

Stejně tak u kolektivů nesl se letitý podtext našich kritických výhrad v tom smyslu, že jediné ti, kteří svůj jevištní počin povýší na vlastní výpověď o sobě samých a o čase, v němž žijeme, mají právo být článkem slavného řetězu, na jehož počátku stojí dnes už legendární počiny tvůrců divadelní avantgardy dvacátých a třicátých let. Bilance v tom smyslu nebyla nikdy plně uspokojivá; pravda, stále tvoří ti, jejichž inscenace prošly Wolkrými Prostějovy před lety jako malé či velké senzace, jména Radim Vašínka, Zdeněk Potužil, Jan Roubal a Miroslav Lopatka se tu ozývají s přihlédnutím k nejrůznějším barvám divadelně poetické palety, hovoří se o výchozím pocitu jednotlivých inscenací a padají srovnávací měřítka.

Koneckonců také recitátoři – sólisté mají své vzory a modely a je vlastně dobré, že i z tohoto hlediska lze vytvořit pomocnou kritickou stupnici hodnot. Čeká se ovšem na tvůrce, který suverénně nastolí nové stupnice, přinese nezvyklý kolorit, jinou polaritu. Uvedme hned na počátku ohlédnutí za Wolkrým Prostějovem 1986, že se žádná taková magická osobnost nevynořila, že se všech šest kolektivů dá celkem snadno „zaškaltkovat“ tam či onam, i když...

Především sólisté. Ukazuje se, že volné spektrum výběru povinného textu tematicky sice vymezené, ale přece jen dosti široké, má své výhody. V letošním roce máchovského výročí to přineslo dokonce několik recitačních výkonů, jejichž působivost byla nad všechny pochyby. Vlastně právě v nich se zachycuje cosi z toho, nač po léta čekáme. Umění prožít básnický text po svém, přisadit do něj a nechat v něm zapuštěnou hodnotu nejceněnější – vlastní vztah k básníkovi, potřebu jeho slova. Příznám rád, že dva máchovské počiny z letošního ročníku WP tak naprosto vybočily z řady ostatních sólistických výkonů, že je nutno je analyzovat a uvítat jako ono kýžené blýskání na lepší časy přednášečského umění. Neboť v nich nebylo ani stopy po kalkulu předem vymyšlených a nacvičených hlasových kouzel a ozdob a div ne lékárnicky odvážených chmur i pousmání, jak jsme byli žel po léta zvyklí. Vydávalo se to někdy za „niterné citění“, říkalo se tomu „uměřená recitace“, ba „služba básníkovi“. Ale básníci nepotřebují žádnou službu, recitace je disciplína nade vší pochybnost tvůrčí a její textové východisko pouze partiturou, nad níž je povinen každý z interpretů volit vlastní orchestraci.

Podarilo se to letos především pražskému recitátorovi Miloši Movnarovi (Cena N V Prostějově a 3. místo ve III. kat.) v přednesu Máchovských variací Josefa Hory. Mladý recitátor povýšil text

do polohy vlastního lyrického dramatu, zvolil nezvyklé tempo rychle se střídajících pocitových poloh, využil nových hlasových rejstříků a především souzněl se zralou lyrikou J. Hory, ba zdálo se, že přijal jako základní pocitový stav své výpovědi svůj vlastní, Máchou okouzlený svět mladého člověka těchto let, který úporně hledá v životě i v poezii stupnici hodnot pro sebe. V Movnarově recitačním repertoáru je kupříkladu Halas, Orten, Holan, bez nichž by jeho máchovský prožitek asi byl citelně ochuzen. Z hlediska technického rozvržení pak udělal z onoho nelehkého nesyzetového poselství, jak je traktuje J. Hora, nový svébytný tvar, a i když nerekitoval cyklus vcelku, přesto v ničem Horu a následně tím i Máchu neochudil.

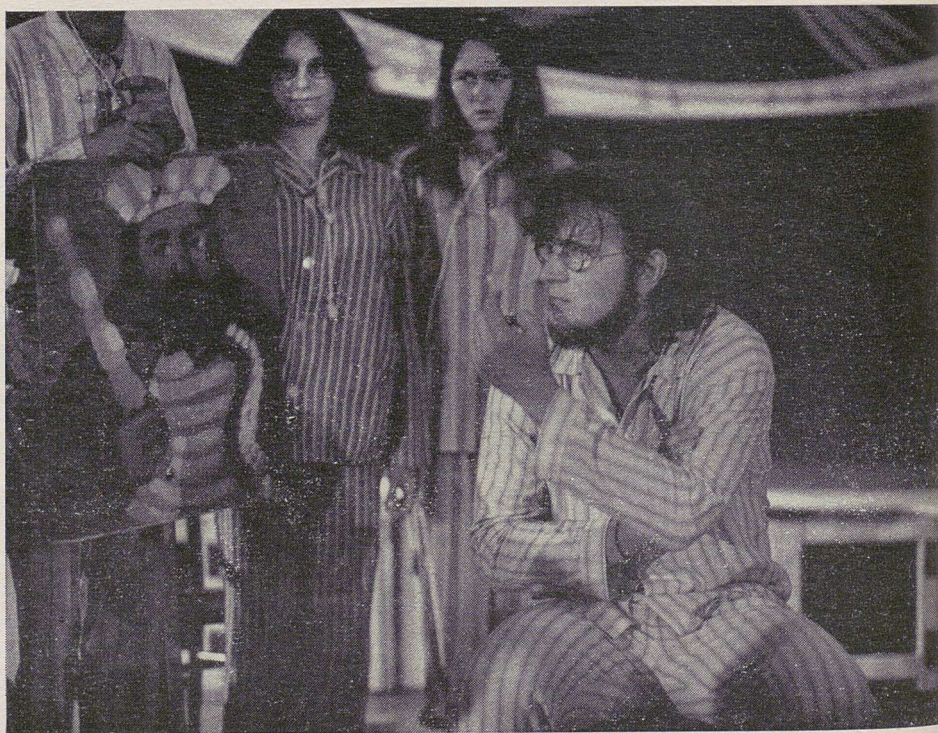
Jako naléhavé sdělení přicházející k nám v neutuchající živé síle původního prožitku básníkova představila nám Lucie Trmíková ze Středočeského kraje (vítězka I. kat.) Sen z Obrazu ze života mého K. H. Máchy. Text mnohokrát reprodukován, jeden z nejmáchovštějších. Mladíčka interpretka ani na okamžik nezaváhala před klasickým prubířským kamenem recitátorů a volila po svém postup jakéhosi pomalého rozžívání textu. Od hlasově nejnižších a nejpomaleji traktovaných úvodních pasáží vzešlo se ličení básníkova snového prožitku do nezvykle intenzivní polohy zvukové sugestivní a příznačně ozvláštněné fyzicky. Pouhé pootočení hlavy, naznačení gesta, zvláštní, jakoby snově vnuknutá slova říkaná naléhavě, a přece s jakousi umdlenou a odněkud naseptávanou úporností, to byla jedna z nových kvalit v přednesu sólistů, jaké se vidí a slyší jen zřídka.

Svým způsobem lze k tomuto výkonu přiřadit i Svatý kopeček v přednesu Pav-

la Chalupy ze Šumperka (Wolkrova cena). Svoji montáž slavného Wolkrova textu pojal jako výpověď současného člověka, zdůraznil věčné humanistické poselství J. Wolkra s cítem pro neokázale zjevené revoluční podhouby této poezie. To není málo.

Přijelo-li na letošní soutěž recitačních kolektivů a divadel poezie z obvyklé desítky pouhých šest účastníků, nutí to k zamyšlení nad celým statutem soutěže. Probíhá v jarních měsících, některé inscenace už se časově nestačí krýt s dramaturgickým výběrem. V některých krajích po léta tento žánr žije, jsou naopak města (Brno, leč i Praha), kde zejména klubová činnost mládežnických zařízení po léta akcentuje divadla poezie jako jeden z programových typů. Bohužel, premiéra pražského divadla poezie Orfeus se konala na pomezí května a června, neměla tedy na postup do Prostějova už nárok. Škoda, přeskoda. Pro povědomí vývojové kontinuity žánru by tu snad mohla posloužit i videoprojekce tohoto představení, nemluvě o dnes už legendárních inscenacích brněnské Iksky, Docela malého divadla z Litvínova nebo pražského Divadla na okraji. Nic takového však neexistuje, ba – a to je další příčina defenzivní situace – na nic podobného se ani nepomýšlí. A to je povážlivé, neboť v dnešním elektronickém věku se podobné přehlídky bez moderní záznamové techniky obejdou jen těžko.

Nemluví o těchto věcech z nějaké nostalgie nad tím, že celá skoro už třicetiletá historie této přehlídky bude příštím historikovi a badateli přístupna pouze z dochovaných scénářů, amatérsky natočených filmových dokumentů spíše oficiálního charakteru a roztroušených re-



Studio uměleckého přednesu Pardubice — K. H. Borovský: Král Láva.

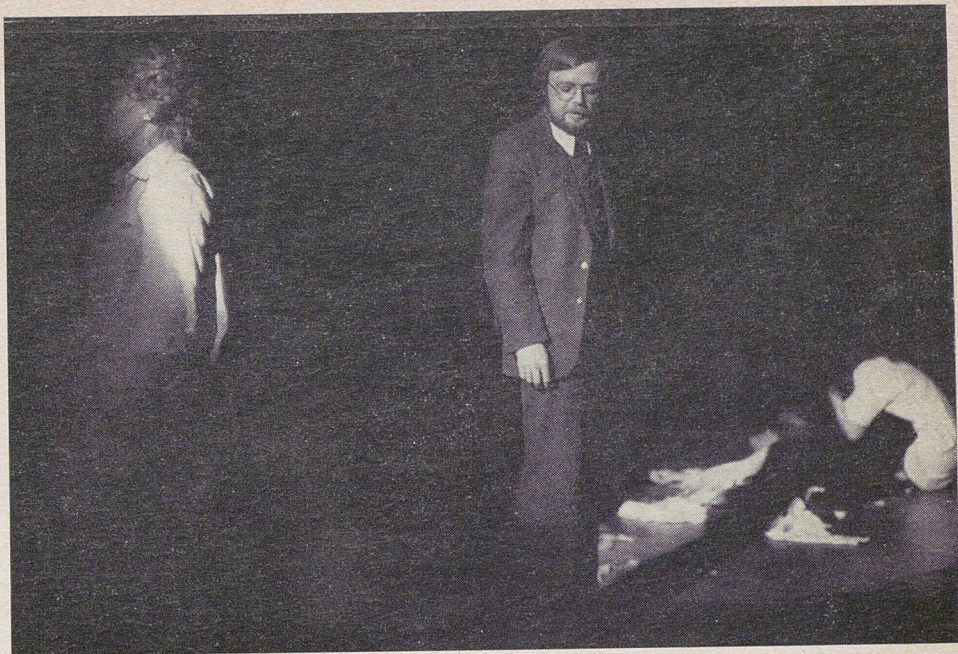
cenzí, na dřevě samotnému smyslu toho všeho tyto kusé prameny dosáhnou stěží. Neboť Wolkrovy Prostějovy se snažily vzdor všem přízním i nepřízním časových okolností a situaci v žánru být zrcadlem stavu českého amatérského přednesu.

Nutno konstatovat, že v posledních ročnících toto tvrzení lze už jen těžko obhájit. Nezávisle na WP existuje složitá struktura soutěží učňovské mládeže v recitaci a divadlech poezie s resortními a meziresortními přehlídkami, armádní soutěže, jejichž nejvyšší kolo se právě ve slovesném umění kryje už po léta s termínem prostějovského festivalu. Snad jen vysokoškolské přehlídky mají jakousi návaznost, na WP bývá delegováno nejlepší divadlo poezie nebo recitační kolektiv. Roztříštěnost amatérského přednášectví je tu navíc komplikována absencí stálé možnosti prezentace venkoncem i sólových přednášců během roku. Sporadicky se o to snaží pár scének, v Praze Rubin s programy A—studia, jehož 5 inscenací během uplynulé sezóny mohli vidět ještě diváci v Brněnském Studiu Horizont, snažícím se programově zvát to nejlepší, co v oboru existuje. Je tu i jeden pozoruhodný festival mladé tvorby, Divadelní Chodovraty v Chodově u Karlových Varů, kam mají šanci být vybrána divadla poezie z Čech, finanční meze tu brání přílišnému dramaturgickému rozletu vzhledem k propálení cestovného vzdáleným souborům.

Na rozdíl třeba od soutěží písničkářů a folkových skupin, které s poezií pracují a mají k ní svůj osobitý výrazový vztah, probíhají soutěže v přednesu jako tradičně zavedený dialog mezi soutěžícími a porotami. Pořadatelé těchto soutěží jako by zapomněli, že divácký zájem a zainteresovanost obecnostiva by tu mohly prospět rozvoji žánru z několika stran. Především by se přednášecské umění dostalo zpět do spektra zájmu mladé generace, dnešní dvacetiletí už — zdá se — chtějí básně slyšet v jiné podobě, než jim je může nabídnout nějaká recitační produkce koncertního typu.

Tyto úvahy před hodnocením šesti soutěžních čísel letošní přehlídky kolektivů jsou na místě. Amatérský sólový přednes totiž s vývojem divadla poezie souvisí a navzájem se ovlivňuje přinejmenším dramaturgicky. Existuje-li dnes určitý hlad po textech básní, které by v sobě nesly neopakovatelný ráz této doby a recituje-li se nejvíce Josef Kainar nebo L. Ferlinghetti, je to jen důkaz, že si přednášeci umějí vybrat své autory a že následně mohou upřít i pozornost tvůrců v kolektivech tímto směrem. Škoda, že současná mladá poezie přichází v obou žánrech zkrátka — ne že by se nepapala a nepublikovala, chybí tu zřejmě odvaha k risku uvést neznámé jméno, neproěřenou devízu.

Také zmíněná nevšímavost k zhudebněné podobě básní tu stále visí ve vzduchu. Myslím, že přítomnost písničkářů zpívajících verše by měla být v Prostějově samozřejmostí. Pro jubilejní setkání by to možná přineslo nový programový okruh a dosavadní zaběhnutý rytmus tří soutěžních dnů by to asi obohatilo přinejmenším divácky. Vladimír Merta zpívá Horu, Vladimír Mišík Kainara, brněnská Bosá pointa Ortena, dvojice držitelů letošní Porty, písničkáři J.



Jakoubek Stříbro — Arnold Schönberg: Ten, který přežil Varšavu.

Kos a V. Lysáček mají v repertoáru básně J. Šimona, L. Ferlinghettiho, ale i Kainara a Žáčka, Jitku Badoučkovou a další. Jsou dokonce mladí interpreti, kteří se orientují — jako příkladně kdyňské Duo Potemník — jen na jedno jméno, v tomto případě na Žáčka. V Praze pak folkové sdružení hudebníků a zpěváků střední generace uvádí celovečerní pořad zhudebněné poezie Miroslava Floriana, písničky Divadla na okraji zahrnují od Bezruče po současné mladé autory takřka stoletý záběr vývoje české poezie.

Kde jinde by byla vhodnější tribuna ke konfrontaci těchto stylů a žánrů, než právě zde? Navíc by to mělo jistě za následek i propojení recitované a zhudebněné podoby do nového syntetizujícího tvaru, ostatně ne tak nového v oblasti divadla poezie. Co jiného byly třeba sekvence z inscenací Nepojízdné housenky, kde se zpíval Josef Hora nebo Konstantin Biebl a mohla to být i samostatná čísla vně toho kterého pořadu?

Leccos naznačila i letošní malá úroda divadel poezie. Poměřovat jejich výkony s nejavantgardnějšími počiny uplynulého třicetiletí lze ztěžší, snad jenom v jednom případě šlo o pokus posunout poetiku divadla poezie někam k zatím neprobádaným pólům. Udělalo to společenství Nehouse Brno, pětičlenný kolektiv vedený Alešem Bergmanem, s poezií Oldřicha Mikuláška v inscenaci Pivorum—(ba). A uvedme, že to byl pokus hodný ocenění, však také Zvláštní cena poroty tu byla udělena, ve shodě s jejím statutem, po právu.

Plechové lžice z bufetů nejnižší kategorie, polité hospodské ubrusy, jakási podivná makulatura lokálů a pivnic posledního řádu sloužila tu nesmírně emotivně jako základní výtvarné nosný znak k výpovědi, že nezdolná víra v kladný smysl údělu každého smysluplně prožívaného lidského osudu je zašifrována i v té zdánlivě nejbezyvýhodnější situaci. Mikuláškova poezie tu nabízí přímo

hmatatelné důkazy, její oscilace mezi výsostně slastným a tragickým, neustálá permanentně cítěná poloha smrti v každém životním úkonu, probíjení člověka každodenními těžkostmi — to vše pojali v inscenaci jako sled stylizované rozkrývaných situací metaforicky odvíjených od přednášeného textu. Nehouse tu po svém dotváří poetiku někdejší Nepojízdné housenky, v posledních letech na WP třikrát oceněné, nicméně jde o osobitý přístup, který se sice zbavil výrazné poetických poloh, jak jsme byli u Housenky zvyklí vidat, o to dal však sytěji vyniknout syrovosti a improvizovanosti v aranžmá. I to přiblížilo Mikuláškovu poezii mladému posluchači.

Zdaleka nejsyntetičtější zapůsobilo představení Ten, který přežil Varšavu v podání souboru Jakoubek ze Stříbra. Studentky pedagogické školy tu pod vedením svého profesora a režiséra Jaroslava Řezáče (Čestné uznání za vedení středoškolského kolektivu) vytvořily koláž zcela nezvyklého typu: pohybové, hudebně i textově jako by nešla rozpojit, tak organicky byly jednotlivé prvky propojeny v důmyslné strukturu a s téměř dokonalým excerpováním všech jevištních znaků inscenace. Svým způsobem to byla přímo vzorová ukázka možnosti vytvořit i v podstatě z netextové záležitosti divadlo poezie; slova mluveného bylo v téměř půlhodinové inscenaci minimálně. Fungoval však přesný, do nejmenších detailů promyšlený temporytmus, odvíjení děje, pohybové, zvukové, pěvecké a posléze i mluvené sekvence zapadaly do sebe, vznikaly jedna v druhé, aby se posléze synteticky projevíly v silné emotivní kódě: recitátorky se zapálenou svící odříkávají jako poselství dnešnímu posluchači jména obětí varšavského ghettá, každá do jméno nese se svící, opakuje je, přemýšlí o něm (tady vidím vlastní jádro hry, že totiž co jméno, to jiný přístup k němu, hlasový, pohybový, rituálně stylizovaný) a předává divákovi jako memento válečných hrůz. Cena poroty byla udělena zcela po zásluze.



Nehouse Brno — Oldřich Mikulášek: *Pivorum(ba)*. FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK

Čestné uznání odváží do Českých Budějovic kolektiv zatím na přehlídce neznámý, D pro 111 s metaforicky pojednanou jevištní montáží z poezie u nás takřka neznámé polské básničky střední generace, Marie Pawlikovské-Jasnorzewské. Prostá jevištní výprava — skříň, v ní pověšena ramínka, na nich dámské šaty, vše barevně propojeno a od počátku pojednáváno jako znakově rozkrývaný sled variací na text, pohyb, barvu, metaforický symbol. K tomu jednoduchá hudba folkového typu. Jemné a nevťiravé lyrické představení zaujalo něčím, co bychom mohli definovat jako programovou neokázalost, cudnost a něžnost oscilující tady od počátku v projevu tříčlenného kolektivu. Stojí zřejmě na začátku pouti za divadlem poezie, v němž hledají sami sebe.

Tuto vlastnost nelze upřít ani tradičně se na přehlídce objevujícímu pardubickému Visuvadlu. Jeho další pokus o zmožení skutečných Himálajů poezie, což je případ jejich montáže z básní Mariny Cvětajevové nazvané Rozhovor, bohužel skončil naprostou absencí vůle zjevit vlastní pocitový svět divákovi. Technicky nezvládnuté základní jevištní postupy, mluva dvou protagonistek utopená v introvertním nesdělném tónu od samého počátku, metafora světelné i znakové jako pouhá ilustrace bez niterného zdůvodnění. Přitom nebylo pochyb, že soubor, který inscenuje tuto poezii podruhé, má své téma jasně vymezeno a že naléhavá touha vyjevit vše, co vyvěřela bolest jedné z největších básnířek tohoto století tak uhrančivě v textu básně nabízí, nedopadla tady na šťastnou konstelaci tvůrčího vývoje Visuvadla, které s poezií v předešlých inscenacích naložilo nepoměrně zdražileji.

Nekomunikativnost jako hlavní atribut vystoupení Visuvadla byla vyvážena jistou nekompromisně zacílenou snahou dostát závazku a posunout Cvětajevovou jako potřebné slovo v pravý čas, i když — a tady berme v úvahu dobu zrání

inscenace — zřejmě již ono setkání s bolestí rozchodu bylo překonáno. Hrál se již o odbytém, uzavřeném, dožitém. Koneckonců je to asi nejlogičtější vysvětlení, proč se protagonisté (dvě recitátorky) nepokusili o „hru o všechno“ od prvopočátečních slov.

Za viditelnou prohru možno označit soutěžní představení dvoučlenného vysokoškolského divadla nazvaného trochu dadaisticky Úhrnná divadelní společnost z Prahy. Jejich více než hodinová podívaná nazvaná Hra...? přerůstala od minuty k minutě v pouhou exhibici jednoho z dvojice aktérů. Zajisté nebylo špatným námětem zvolit si trochu faustovský traktovaný děj, procházení nejrůznějšími situacemi života a hledání onoho základního východiska k zmáhání takových peripetií, jakými jsou kupříkladu vstup člověka do arény tohoto světa, milostné vztahy, demagogie ve vztahu k lidem nebo — cituji tyto body ze scénáře — hra s lidmi a mezi lidmi jako šachová partie, vyvolávání nedobrých sil a v závěru příslibení, že jediné kreativní přístup ke všem těmto mezním situacím má svou cenu a poznává tak osobnost schopnou tohle všechno postihnout.

Miroslav Strádal sice rozvířil velice pestře a s naléhavostí své vlastní téma, žel k divákovi nedošlo. Ztratilo se ve vnějškovém balastu slov, která, abych parafrázoval opět ze hry „se točí a stáčí jen stěblo slámy a kola se točit přestanou“. Bylo-li zámyslem rozsáhlé témě až feéricky vygradované a místy surrealistickou poetikou poznamenané inscenace upozornit na devalvování hodnot současného stavu světa, nebylo to bohužel znát na výsledku. Nabízí se otázka, do jaké míry může toto „divadlo poezie jednoho herce“ být nереžírováno. Zde naprosto selhal smysl pro proporce a následně přestával fungovat veškerý jevištní aparát, tempo, rytmus, dopad slov. Představení — ať se o to jeho tvůrci snažili, jak věřím — nebylo než

pouhou prvoplánově odehranou záležitostí bez diváckého ohlasu v podobě at polemičké nebo přitakávající.

Ten naopak nastal hned po vstupním songu Krále Lávy v podání Studia uměleckého přednesu Pardubice. Havlíčkova satira se tu rozverně podívala do tváře současných, mladistvých kolektivů nadšených interpretů pod vedením režiséra M. Kučery předvedl svěží, ničím nerušený a celkem nápaditě aranžovaný sled havlíčkovského satirického arzenálu. Vyžil přitom i zřetelné nezkušenosti některých členů souboru, nehrál si na ambiciózní vykladače světa, stačilo mu převedení Havlíčka do mluvy a citění současné mladé generace jejími prostředky. Cena diváka (udělovaná na základě tajného lístečkového hlasování po skončení každé z inscenací) Pardubickým svědčí o potřebě satiry, o jejím nesmírném léčitelském dopadu, o její schopnosti navázat pevný dialog. Kromě Havlíčka daly se postřehnout tyto satirické podtóny zejména v brněnské inscenaci poezie Mikuláškovy, metaforicky zůstaly skryty i v rázu českobudějovické inscenace (A žs ho nesežrali) a v některých nápa lech excerpování znakové struktury tohoto pořadu.

Slovenští hosté, Divadlo Za múrom ze Zlatých Moravců, přivezli do Prostějova text palestinského básníka Mahuta Darvise a inscenovali ho jako rituální divadlo s některými inovovanými postupy, jak je známe od dřívějška a jak k nám počátkem 70. let přicházely z Polska, Jugoslávie a Bulharska od divadel poezie, která na Wolkrových Prostějovech v těch letech sehrávala velkou inspirativní roli. A aby výčet akcí WP 86 byl úplný, sluší se na závěr poznamenat, že poezie a hlavně próza Karla Hynka Máchy zazněly ve dvou profesionálních pořadech: trojice interpretů Pražského kulturního střediska se v Mácha blues pokusila spojit texty klasika české poezie s mladou začínající lyrikou dnešních básníků máchovského věku, A. Strejček pak oživil koncertně pojatým přednesem Obrazy ze života mého, zejména Márinku. V obou pořadech zněla i hudba, folkové pojednané texty básní v prvním a kytarový předělový aparát ve Strejčkově Obrazech.

Noční „nášupy“ byly letos ve znamení dvou nápaditých inscenací, pod něž se jako režisér podepsal Jan Roubal, pedagog LŠU Prostějov a někdejší laureát přehlídky s inscenacemi eskymácké poezie, básní J. Orteny a textů M. Macourka. Zejména představení na motivy novely Williama Saroyana Tracyho tygr Od toho tygra vy strach nemáte? zaujalo napruženou atmosférou plnou nápadů a jevištní metaforické komiky.

Poprvé se konala představení v sále Dělnického domu, Kotěřův Národní dům, dosavadní dějiště přehlídky, prodává rekonstrukci. Přenesení soutěže do nezvyklých prostor, pořadatelé pohotově upravených jako arénovitý mobilní jevištní útvar, se ukázalo šťastným řešením a vyvedlo jednotlivé inscenace do skutečného živého kontaktu s divákem. Bude-li se i jubilejní WP konat v těchto prostorách, nikterak to nedevalvuje jeho zamýšlený slavnostnější ráz.

MIROSLAV KOVÁŘÍK
FOTO KAREL NOVÁK

Nesoutěžní mezioborová přehlídka divadelních, loutkářských a recitačních souborů se letos uskutečnila ve Východočeském kraji již potřetí. Znamenalo to, že zde bylo možno navázat na jisté zkušenosti z předešlých ročníků, pokusit se o něco nového i ověřit si, jaký zájem tento typ pracovní tvůrčí dílny v kraji vyvolá. Když začneme tím posledním, sám fakt, že se do Letohradu tentokrát sjelo kolem dvouset aktivních zájemců o amatérské divadlo potvrzuje, že podobná dílna přitahuje mnohem více než pouhá přehlídka sama o sobě.

Pořadatelé Inspirace (Krajské kulturní středisko v Hradci Králové, Okresní kulturní středisko v Ústí nad Orlicí, Dům kultury ROH v Letohradě a Městský národní výbor v Letohradě) sami zdůrazňují metodický a vzdělávací charakter akce, což v jejich případě nejsou planá prohlášení. Jde zde totiž o praktickou formu divadelní dílny, kde jsou konfrontovány nejzajímavější inscenace z jednotlivých oborů, ale i názory amatérských divadelníků s lektorským sborem.

V Letohradě můžete vidět všechno, co je v kraji v oblasti amatérského divadelnictví podnětné, co vzbuzuje zájem i diskusi, naznačuje obecnější trend nebo problém. Neznamená to, že se zde setkáváte s inscenacemi hotovými, neproblematickými, tzv. festivalovými, spíše naopak zde má své místo i řada inscenací ne plně zvládnutých ve všech složkách, často s ambiciózním, ale ne zcela realizovaným záměrem, inscenací napovídajících a o něco usilujících.

Pochopitelně jde o představení, která v jednotlivých oborech patří k tomu nejlepšímu v kraji, ale rozhodující je míra jejich inspirativnosti, nikoliv definitivní, neoddiskutovatelný a uzavřený tvar představující nejvyšší možnou kvalitu. Cílem Inspirace je totiž především diskuse, seriózní zamyšlení nad stavem i perspektivou současných trendů v amatérském divadle, vzájemná konfrontace, praktická a konkrétní aktivizace divadelních amatérů.

Co ze třinácti uvedených inscenací zapůsobilo nejinspirativněji? Názory by se asi velmi různily, proto se zastavme jen u některých titulů. V oblasti interpretačního divadla vzbudila jednoznačné nadšení inscenace divadelního souboru Vicena SKP Ústí nad Orlicí *Vévodkyně valdštejnských vojsk*. Režisér A. Gregar si poradil se složitě strukturovaným Daňkovým textem, který citlivě zredukoval, aby zvýraznil protiválečné poslání hry. Jeho inscenace je v dobrém slova smyslu apelativní, emocionálně zasahuje diváka zvláště v metaforických scénách bitev, kupodivu méně v soukromé rovině příběhu (Rejtar a Magdalena Marie), které sám režisér dává méně prostoru i důrazu. Režisér se opírá o vyrovnaný herecký kolektiv, ve kterém je řada výrazných hereckých individualit, z jejichž osobitosti se vědomě těží. Pokud se podaří vyrovnat obě roviny textu, můžeme se již teď těšit na výjimečné představení.

Divadelní soubor SK ROH Chotěboř se svou interpretací Jiráskovy *Lucerny* zcela tak jednoznačně jako Ústečtí neuspěl. Popravdě řečeno ne proto, že by tato zcela netradiční Lucerna našla odpůrce u skálních zastánců „klasického“



Divadelní soubor Vicena SKP Ústí nad Orlicí — O. Daněk: Vévodkyně valdštejnských vojsk.

inscenování tohoto veleznámého díla, ale pro řadu inscenačních problémů. Aniž lze popírat, že je zde skutečně řada situací nedořešená, že herecké výkony představují nejrůznorodější směsici přístupů i možností jednotlivých představitelů i to, že čitelnost záměru někdy není zcela zřejmá, je tato interpretace *Lucerny* zásadním vkladem do dlouholeté inscenační tradice této Jiráskovy hry.

Chotěbořská Lucerna se neodehrává v aréně a nezapojuje diváky do hry proto, že je to zrovna v módě, ani v nejmenším nejde o pouhou formálnost, ale o zespolečenštění tématu hry. Člověk jako součást všudypřítomné přírody (symbolizované sítí i zcela naturalisticky vodou) a zároveň jako její protiklad. Hraje se o službičkování, poklonkování, o lidské malosti a slabosti, o některých negativ-

ních rysech naší národní povahy. Inscenátoři nepředvádějí milou pohádku se šťastným koncem, ale aktuální, místy až groteskní obraz člověka a jeho vztahu ke světu.

Opačně zapůsobila inscenace Mladého divadla DK ROH Pardubice *Možná přijde i... Revizor* (komedie podle hry N. V. Gogola). Titul sliboval zásadní pokus o interpretaci Gogolova klasického díla, leč nestalo se. Snad se zde objevil jakýsi náznak toho, že tato společnost si vlastně svého *Chlestakova* stvoří k obrazu svému a manipuluje jím podle svých potřeb, ale to je již trochu umělá konstrukce vycházející pouze ze dvou momentů — dopis Bobčinské a Dobčinské o příjezdu *Revizora* a obřad oblékání *Chlestakova*. Téma inscenace není sděleno důsledně a zřetelně, takže divák



Mladé divadlo DK ROH Pardubice — Možná přijde i... Revizor.

nakonec lituje i některých známých „čísel“, kterým se i v té nejtradičnější re-produkci textu může alespoň od srdce zasmát. V inscenaci se rozpojuje dramaturgicko režijní záměr a jeho konkrétní ztvárnění v jednotlivých situacích i ve scénografické složce. Tušíte sice náznak toho, co chtělo být asi sděleno, nepochybujete o hereckých kvalitách souboru, ale upřímně řečeno nevíte, proč se tato podoba Gogolova Revizora vlastně hraje.

Z loutkářských souborů nejvíce zaujal Loutkářský soubor C SKP ROH Svitavy, který znovu představil svou inscenaci Kainarovy Zlatovlásky. Osobitá scénická syntéza slova, hudby a reálných zvuků sděluje téma hledání a poznávání „živé vody“ — lásky, pochopení a porozumění. Přesto se zdá, že inscenace postrádá ostřeji konturovanou podobu a téma stává poněkud teozvitě, protože ho sdělí již na začátku a dále ho příliš scénicky nerozvíjí. Je to však inscenace křehká, citlivá na kontakt a ochotu diváka porozumět a tady je třeba přiznat, že se v Letohradě příliš příznivé klima nepodařilo vytvořit.

U známých Čmukařů OB Modřičice vada dila v jejich dílku nazvaném Jak Kašpárek . . . neujasněnost záměru, to znamená rozpojení konkrétní interpretace starých loutkářských textů a jejich ironizujícího komentáře. Podobně i soubor PKO Hradec Králové HAD s Polehňovou inscenací O prázdném kufru a kouzelné konvi; přesvědčil víc v klaunských výstupech Prvního a Druhého herce než v samotném scénickém ztvárnění jednotlivých známých pohádek.

Z mladých souborů se nejúspěšněji prezentovalo Divadlo do kapsy KM SSM Trojka Hradec Králové s kolektivní scénickou fantazií pod názvem 1 a 1 rovná se? Jejich autorský pokus o zachycení životních pocitů mladého člověka promítnutý do metaforického obrazu lidského života formovaného společenskými konvencemi a mechanismy působil sice poněkud nevyrovnaně, někdy pouze jako pohybová etuda, ale nepostrádal naléhavý etický apel. Je to generační divad-

lo ve smyslu výpovědi mladé generace o světě plném rozporů a problémů, i ve smyslu vyslovení vlastního stanoviska.

O něco podobného se pokouší také tvůrčí skupina Baret S OB Vitiněves, ale zde zatím úsilí o výraznou výpověď převažuje nad konkrétním jevištním ztvárněním. Inscenace Ať se společnost pobaví vytvořená na motivy J. Préverta a A. France má řadu problémů (monotónnost v interpretaci, nepřesná funkce loutek, nedorozumění vztahu herec — loutka atd.), které zřetelně vedou k její malé komunikativnosti. Zatím u Baretu jasně převažuje literární inspirace nad divadelním tvarem.

Letošní východočeská Inspirace přinesla třináct inscenací, které ve svém celku zachytily nejružnější tendence objevující se v současném amatérském divadle. Znovu potvrdila, že dochází k vzájemnému mísení a ovlivňování jednotlivých oborů, přičemž tento fakt se bohužel nejméně projevuje na národních přehlídkách amatérského divadla, kterým hrozí nebezpečí, že přestanou odrážet nejprogressivnější trendy. Inspirace zno-

vu potvrdila, jak stále citelněji postrádáme podobný typ „scénické žatvy“, inspirativní tvůrčí dílny. Podobná přehlídka by totiž pomáhala řešit některé problémy, se kterými stále zápolíme.

Východočeská Inspirace nepřinesla žádné pochybnosti o právu na existenci souborů pracujících s hotovým textem. Ale jasně dokázala, že má smysl jen tehdy, najde-li se v něm dostatečně nové, zobecňující a přitom aktuální téma. Nezpochybnila divadlo mladé generace, protože ukázala, že mladí tvůrčí ve své scénické výpovědi neregistrují pouze problémy rozporuplného světa, ale usilují o vyslovení vlastního stanoviska. Svě místo zde dostaly všechny druhy a typy divadelních prostorů, protože bylo jasné, že zde nejde o módní a neobvyklé formy, ale že prostor je také nositelem tématu inscenace. A co bylo na Inspiraci 86 nejceněnější? Přes rozdíly v kvalitě, obsahu a prostředcích především výrazné úsilí o oslovení současného hlediště, o aktivní a konstruktivní pohled na problémy, kterými žijeme.

JANA PATEROVÁ



Loutkářský soubor C Svitavy — J. Kainar: Zlatovláška.

0 promeškaných výročí

Při přípravách dramaturgických plánů žijeme prakticky neustále v zajetí nejrůznějších výročí. Ta nejvýznamnější se opakuji s železnou pravidelností. Kromě nich se každým rokem nabízí několik mimořádných jubileí (v letošním roce kupříkladu výročí K. H. Máchy), ke kterým by také bylo žádoucí upnout pozornost. A to nechávám stranou různá výročí lokálního charakteru, ke kterým, jak se očekává, by se měl přihlásit alespoň soubor působící v místě.

Přestože je tedy různých výročí stále víc než dost, že je ani sebepilnější soubor nestihne všechna uctít tak, jak by si přál, chtěl bych připomenout ještě výročí jiná, pro nás amatéry nadmíru důležitá. Jsou to padesátá výročí úmrtí zahraničních autorů, kde devizově vázané texty se mění jakoby švihnutím kouzelného proutku v texty devizově volné.

Vzpomínám, jak před pěti lety se doslova několik hodin po vypršení dědických práv rozběhl po celém světě Schnitzlerův Rej hraný tu jako dráždivé „retro“, jinde zas jako koncert dvou protagonistů ztvárňujících všechny role a jinde zase jinak. Tento nejdiskutovanější Schnitzlerův opus, který vyšel v českém překladu Jaroslava Arsenala La Motte už v roce 1917, nebyl, nemylim-li se, dodnes v Československu realizován. Moc mě mrzelo, že jsme se v souboru nerozkoukali včas a nepředběhli, coby amatéři, Berlín, Řím či New York.

A pak jsem si přečetl gigantické drama Karla Krause. Poslední dnové lidstva a začal jsem tušit svoji šanci. Umiňoval

jsem si dílo v klidu proškrtat, upravit, získat režiséra a v letošním roce uvést v Plzni v den, kdy se Kraus devizově uvolní. Neudělal jsem samozřejmě nic.

Bezmála osmisetstránkovým dramatem jičínského rodáka diváky tedy už neoblažím, neboť výročí bylo 12. 6. tr., ale alespoň vybírám hrst z jeho nedostizných aforismů. Pokochejme se.

Nemít myšlenku a umět ji vyjádřit — na tom se pozná žurnalista.

Malíř má s natěračem společné to, že si umaže ruce. Právě tím se liší spisovatel od žurnalisty.

Historik je často pouhý dozadu obrácený žurnalista.

Satiry, jimž cenzor rozumí, se právem zakazují.

Schopnost rychle se rozhodnout a potom zapochybovat je výsostná a svrchované mužná.

Kokoschka mi udělal podobiznu. Možná, že mě nepoznají ti, co mě znají. Jistě mě však poznají ti, co mě neznají.

Spisovatelé jsou dvojího druhu. Ti, kdo jimi jsou a ti, kdo jimi nejsou. U prvních patří obsah a forma k sobě jako duše a tělo, u druhých pasuje obsah a forma k sobě jako tělo a šaty.

Když jsem poprvé slyšel o volnomyšlenkářích, domníval jsem se, že jsou to redaktori, kteří na požádání obdrží od ředitelství spolu s volňásky také myšlenky.

(vg)

Třicetkrát se jménem Fráni Šrámka

Už potřítáté se letos v prvním prázdninovém týdnu sešli především pedagogové škol a posluchači i pedagogové učitelských fakult k pestré nabídce svého festivalu v malebné Sobotce pod patronací jejího básníka. Účastníci exkurzně-vzdělávací základny učitelů (EXODU), soutěžící v národní přehlídce uměleckého přednesu: budoucí učitelé i místní ctitelé českého jazyka a literatury ctí památku básníka Fráni Šrámka rozšiřováním vědomostí a umu v realizaci „školy hrou“. A k tomu je třeba se hodně učit, být o prázdninách. Program bývá proto nejen bohatý, ale také náročný. Nebylo tomu jinak ani v letošním jubilejním roce, který se tentokrát, v mezinárodním roce dorozumění mezi národy, soustředil k českému umění překladu.

Téma se několikerým způsobem obrací k naší denní praxi. Překlad nám zprostředkuje největší díl našich čtenářských zážitků. Překlad je nejméně zpoloviny základem dramaturgie našich recitátorů. Metodika a problematika překladu nás nejen uvádí do představy cest a úskalí, jimiž se k nám tyto texty dostávají, ale právě tyto podmínky a obtíže překladu jsou i inspirací naší metodiky v přednesu či uměleckém přednesu cizího textu pro větší či menší skupinu posluchačů. Překlad je značným dílem umění porozumět čtenáři či posluchači. To je několikanásobně využitelná inspirace tématu, které bylo v Sobotce naplněno u pěti dopoledních přednášek a besed (s 10 referenty) a v šesti večerních uměleckých programech.

O překladu se hovořilo z historického hlediska (dr. J. Veselý, CSc, FFUK) i z hlediska dorozumění mezi národy (dr. I. Žantovská), se zřetelem k potřebě obnovy překladu (dr. H. Vrbová) a k osobitě problematice vzdálených, až exotických překladových oblastí mezi sovětskými literaturami (dr. V. A. Černý), z nadhledu uvádění poválečné americké literatury k českému čtenáři (dr. M. Jindra, FFUK) i vydávání překladové literatury u nás vůbec (dr. J. Čermák, Odeon), se čtenáři posléze besedovali i překladatelé (O. Krijtová a dr. Hobach) a literární kritik (dr. Heřman) na setkání Albatrosu. Navíc se posluchači seznámili s překlady českých literárních děl do ruštiny a s jejich přijímáním ve výkladu moskevské bohemystry Ludmily Budagovové, oblíbeného soboteckého hosta.

Čtyři z pěti soboteckých výstav byly věnovány překladu (jeho propagaci a jeho výtvarnému doprovodu, a to z produkce nakladatelství Odeonu, Albatrosu, Kruhu a Lidového nakladatelství).

Umělecké pořady, věnované cizokrajnému dílu v českém převleku, zahájila předpremiéra originálního českého filmového snímku Sen noci (rozumí se svatojánské a natočený podle původního balného představení v choreografii I. Ogouna). Verše Vladimíra Vysockého recitoval a zpíval Alfřed Strejček. Z domácího i přeloženého repertoáru byl sestaven večer, v němž se představili (v prvé půli) recitátoři ze soutěže učitelských fakult (z pěti recitátorů tři byli zároveň nositeli cen letošního Wolkrova Prostějova) a (v druhé půli) posluchači pražské DAMU (ocenění ve vysokoškolských soutěžích uměleckých škol). A

absolventský ročník DAMU přijel s představením Gozziho Krále jelenem, čímž znovu potvrdil úspěšnou tradici již několik let budovanou: DISK pohostinským vystoupením v Sobotce končí svoji sezónu před rozchodem studentů do angažmá v českých divadlech.

Jeden večer byl naopak věnován ojedinelému programu: Karel Hynek Mácha byl pod hlavičkou „umění překladu“ představen svým stěžejním dílem v pěti jazycích. Čeští interpreti přednesli čtyři zpěvy Máchova Máje v překladech ruském, francouzském, slovenském, anglickém a německém. Večer, o němž se předpokládalo, že bude zajímavostí pro užší kruh znalých zájemců, byl k překvapení pořadatelů sledován nabitým sálem s neutuchající pozorností a soustředěním. Tu a tam se posluchači nespolehli na svoji paměť a sledovali přednes s českým zněním v rukou. Zvukovou kadenci, lyrický obraz i dramatické napětí originálu různými prostředky realizovali překladatelé s neobyčejnou citlivostí ve všech jazycích.

Hudba byla v soboteckém týdnu zastoupena (nepočítáme-li sborové pěvecké kreace účastníků v nokturtech hostinského sálu Pošty nebo na schodišti Humprechtu) koncertem Smíšeného sboru českého učitelského OSSV a koncertem dechového komorního souboru Corni di Praga na nádvoří hradu Kostí.

Kolektivy ZUČ východočeského kraje se představily hned o zahajovacím dnu: v nedělním odpolední vystoupili na různých prostranstvích Sobotky, postupně obstoupených právem diváků, ve čtyřech vystoupeních tři kolektivy: svitavského gymnázia (ved. prof. M. Štrych), dětského studia RSSD, tedy domácího souboru (ved. Š. Štemberková) a Studia uměleckého přednesu z Pardubic (ve dvou programech, ved. prof. M. Kučera). Zatímco děti domácího Recitačního studia Šrámkova domu vystoupily na počátku týdne, jeho veteráni (dnes už absolventi vysokých škol, přerostlí i působištěm vzdálení souboru) vystoupili na konci týdne: z Honzlovy úpravy, z písniček na obrozenecké verše a ze smyslu pro švandu smíchali na závěr třešňového jarmarku rozverně představení Klicperova Hadriána z Římsů.

Do programového výčtu je třeba přidat ještě jedno dopoledne, věnované SPOŽUM, čtyři odpoledne vlastivědně-literárních vycházek a jeden celodenní výlet. A to jsme nepřipočetli ještě nějaký ten program improvizovaný navíc ad hoc.

Karel Hynek Mácha měl ještě dvakrát slovo v Sobotce a to v souvislosti s pracovním programem studentů učitelských fakult. Odpoledne před zahajovacím dnem diskutovali studenti v semináři nad úkolem, jakými 4–5 texty by ve škole představili básníka. Večer na tuto otázku odpověděli v ukázkovém programu na téma KHM, určeném pro systém Mládež a kultura, interpreti ze Západočeského divadla v Chebu pod titulem A jen země je má.

Hlavním úkolem studentů byl v Sobotce umělecký přednes. Jeden půlden (v představeném dnu) recitovali volný text, další půlden povinný text z překladů Vítězslava Nezvala, třetí půlden byl věnován analýze výkonů v celkové koncepci, čtvrtý úrovní techniky a kultury mluveného projevu. Výběr povinných textů se z jakýchkoli důvodů soustředil především na Heina a Rimbauda, po jednom kusu se dostalo také na Poea, Bretona, Eluarda a Malarméa, dvakrát se ozval Baudelaire. Zato ve volném výběru se objevila neobyčejně pestrá paleta domácí i překladové tvorby ve verších i v próze, mezi tím i předlohy zcela nezvyklé a originální, a navíc volené z vědomí aktuálnosti působení. To byla mimořádně potěšující stránka soutěže, tím spíše, že to v letošní sezóně nebyla první soutěž, zřetelně překračující hranice obvyklého dramaturgického obzoru.

Ačkoli se v národní přehlídce nevyhlásují vítězná místa (proto přehlídka, nikoli soutěž na národní úrovni), přesto porota pracuje s bodovacími tabulkami. Tím spíše, že se osvědčují nejen v hodnocení, ale i při analýze výkonů. Při možnosti získat za jednu stránku výkonu (jedno dílčí hodnotící hledisko z devíti) 1 až 5 bodů je logický průměr v hodnotě 3 bodů. Propočít ukázal, že recitátoři dosáhli v technice a kultuře mluvního projevu, včetně respektování normy spisovné výslovnosti, průměrně na jeden výkon pouze 2,5 bodu; to je na příští učitele povážlivě málo. Svědčí to o stále ještě malém praktickém zřeteli k řečové přípravě studentů učitelských. A dalo to bohaté materiálu pro seminář. Ze vztahu k zvolené literární předloze byl velmi nízký respekt a využití rytmu textu, jeho členění, eventuálně veršové formy (2, 4) a záměrná stavba výkonu (2, 2).

Velmi dobře míněná dramaturgie a její věcně znalá analýza nemá dostatečnou oporu o schopnosti praktické hlasové realizace zvoleného textu a zamýšleného účinku. Štátné výsledky v soutěži jsou tedy stále jen jednotlivými špičkami, jejichž jména ostatně známe i z jiných soutěží.

Nejen mezi adepty učitelských, ale i mezi aktivními učiteli působí tedy Šrámkova Sobotka jako inspirativní impuls k překračování daného stavu a obohacování vlastních schopností i možností. Tím i k obohacování naší školy. A v této základní tendenci, v inspiraci k nespokojenosti a k tvořivým inovacím sebe samých i svých metod práce, se letošní ročník shodl s devětadvaceti předšlými.

Můžeme předpokládat, že i s příštím ročníkem, již XXXI., opět na prahu prázdninových dnů.

(jh)

Nahlédnutí k loutkářům

Jela jsem se na 35. loutkářskou Chrudim podívat ne proto, abych o ní napsala hodnotící článek, neboť všude přiznávám, že problematice loutkového divadla nerozumím, ale ze zvědavosti a také proto, že v poslední době jsem s loutkou přišla do styku u řady souborů činoherních, na přehlídkách neloutkářských, a většinou to byla představení velice zajímavá, kromě jiného také díky použití loutky. Odborníci zpočátku jen šeptem hovořili o druhovém prolínání, pak už o něm mluvili úplně nahlas a dokonce se někdy dohadovali (nebo dohadují?), co a kdo je ještě soubor loutkářský a co a kdo soubor činoherní. A tak jsem přijela do Chrudimi a na vlastní oči viděla to „druhové prolínání“.

V danou chvíli mě osobně vůbec nezajímalo spor o to, kam který soubor zařadit, ale výsledek tvůrčího snažení. A také mě zajímalo, co všechno se s loutkou dá dělat, neboť ji podezřívám, že má nedomožnosti, tedy práce s ní, ať už ji budeme pojmenovávat jakkoliv – totémová, marioneta, maňásek a podobně všechny názvy ani neznám. Z tohoto hlediska mě Loutkářská Chrudim velice zaujala. Ne tolik už stran uměleckých výsledků, ale to bych nerada rozebírala, neboť by to nebylo z mé strany ani seriózní, protože jsem nebyla přítomna na celé akci.

Nicméně právě z úhlu pohledu, se kterým jsem do Chrudimi jela, mě několik představení zaujalo, byť mělo celou řadu problémů. Jedním z nich, když nyní pomínu vystoupení Josefa Brůčka s jeho Poslední Kašpárkovou šancí, kterou jsme měli možnost zhlédnout na letošním Šrámkově Písku, kde, mám pocit, představení Brůčkovi vyšlo nepoměrně šťastněji než na Chrudimi, i vystoupení Divadla na podlaží z Lokte s Commedii dell'arte –

též účastník Šrámkova Písku, byla inscenace mladé party z Nového Jičína, která vystupuje pod názvem Baret S. V Chrudimi byl soubor poprvé, s inscenací Ať se společnost pobaví, vytvořenou na motivy Anatola France, proloženou básněmi J. Préverta. Představení s řadou hereckých chyb, nepřesným používáním loutek atd., ale velmi příslibné v práci s textem.

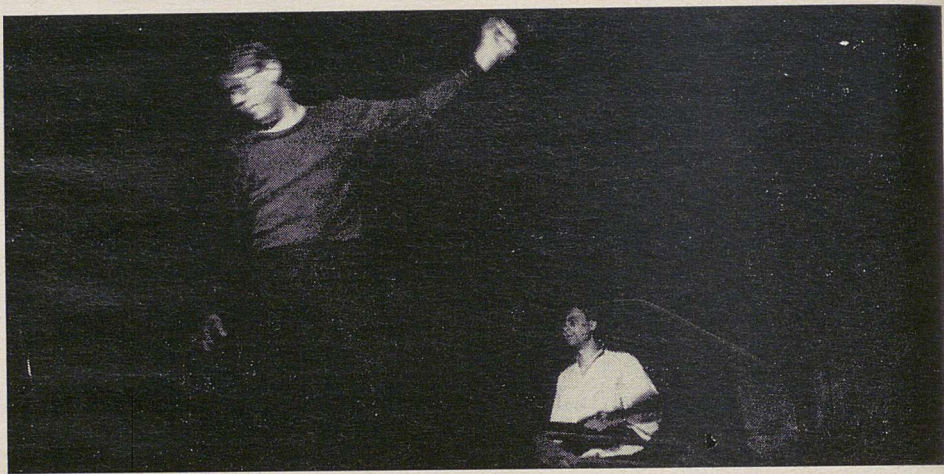
Zajímavá byla i přehlídka individuálních výstupů s loutkou, které byl věnován celý jeden večer a diváci si připomněli nejúspěšnější výstupy z posledních let. I zde, u některých výstupů, bylo zřetelně vidět vzájemné ovlivnění loutkářů činoherci a naopak. Užitečnost setkávání obou divadel – jen by k takovým setkáním a konfrontacím mělo být více příležitostí – potvrdila i Divadelní pouť, která se ko-

nala v neděli za značné nepřízně počasí, o to větší přízeň projevili diváci. Zde vedle rakvičárny v podání svitavského Čechy vystupovala Šupina z Vodňan s Vyber si, synku (i zde se pracuje s loutkou) a DRC z Kaplice s pásmem lidové poezie Bejvávalo.

Jubilejní Chrudim z mého pohledu a pro mě byla velice poučná a inspirativní a jak již jsem napsala, a jak se o tom zmiňuje i Jana Paterová v článku o východočeské Inspiraci, mělo by být takových setkání, kde by mohli účastníci porovnávat práci a všechny druhy divadla, od loutkářů přes činoherce až po recitátory, mnohem více.

MICHAELA GRIMMOVÁ

FOTO KAREL KERLICKÝ



Loutkářský soubor Baret S. OB Vitinèves — Anatole France — Jacques Prévert — Petr Mohr: Ať se společnost pobaví.

Dýchání času

Nově restaurovaný, krásný hudební sál Kaunického paláce v Panské ulici hostil v červnu národní přehlídku amatérské recitace žen. Za jedenáct let se její pořádání stalo tradicí a soutěž našla své místo v řadě ostatních akcí v uměleckém přednesu. Napomohla k rozvoji kulturního života základních organizací Českého svazu žen, což bylo od počátku jejím záměrem, a navíc dala příležitost ženám, které v dívčích letech recitovaly, pokračovat ve své zálibě a dále se v ní zdokonalovat.

A tak jsme v první věkové kategorii — žen do 35 let — poznávali tváře, které jsme před lety vidali na Wolkrově Prostějově, či učitelky základních a mateřských škol, které se abecedě uměleckého přednesu učily na Šrámkově Sobotce nebo na Pedagogické poemě. A přáli jsme si, aby tento svůj vztah k poezii a mluvenému slovu vštěpovaly také ve škole svým svěřencům.

Bylo potěšitelné, že se jejich předchozí průprava a znalost zákonitostí interpretace do značné míry projevovala v promyšlené výstavbě jednotlivých výkonů a ve výběru kvalitních textových předloh, byť si v této kategorii nedaly ženy příliš práce, aby svým výběrem

naplnily téma soutěže „Píseň míru“. Přesto šlo o přednesy a texty, které vyjařovaly — řečeno s Halasem — dnešní „dýchání času“, i když soutěžící v projevu více sázely na přehlednost a logiku sdělení, než na svůj niterný, jedinečný a osobitý přístup k němu.

Proto se tak jednoznačně vyčlenil výkon vítězky této kategorie, Olgy Strašákové z Jihomoravského kraje. Montáž z Halase Zpěvanky, zpěvanky interpretovala se silným vnitřním nasazením, výrazným temperamentem a emocionálním zaujetím, Halasova slova oslavující lidovou píseň jí šla z duše stejně jako lidová píseň „tryská z duše lidu“.

V tomto ročníku se nesplnilo očekávání, které do druhé věkové kategorie vkládali pamětníci let minulých, kdy v ní ženy rozechvívaly posluchače svou hlubokou lidskou moudrostí a vnitřní mravní silou, vyjadřovanou ústy básníků. Většinou totiž dokázaly vzít ústřední téma za své a promlouvaly skutečně z hloubi svého srdce (všichni vzpomínáme na jejich výkony v Mezinárodním roce dítěte, kdy vyjádření mateřských citů bylo neřekované lidské a přesvědčivé). Snad, že byla letošní „Píseň míru“ tematicky tak blízká loňskému „Zpěvu svobody“, ženy si

nedovedly dost dobře vybrat text. Ideové zaměření je vedlo k předlohám povrchně proklamativním, příležitostným, publicistickým povrchním, projevilo se tu nedostatečné čtenářské zázemí soutěžících. Přednes v této kategorii často směřuje k logice myšlenky intuitivně a je to text, který ve vztahu báseň — recitátor bývá silnějším, vůdčím partnerem. Proklamativní popisné texty hromadící mnohomluvné obrazy vedly ke konstatujícímu, popisnému nebo naopak afektovanému, nadnesenému přednesu, který svou plochostí byl pouze jakýmsi vnějším ornamentem a nedotkl se příliš diváků.

Z této charakteristiky je možno vyjmout oceněné výkony: pražské V. Jůdové, která přednesla vynalézavě dramaturgicky upravený závěr Čapkovy Matky; plastický, vnitřní představivostí nabitý přednes úryvku o přátelství z Exupéryho Malého prince východočeské L. Honzové a expresivní dramatický přednes Střeďočešky J. Lhotské v Prévertově hořce ironické Písní krve. K těmto projevům se čestně přiřadil promyšleně a citlivě koncipovaný výkon J. Zvolánkové z Prahy v Dopisu do XXX. století R. Rožďavského. Tyto přednesy způsobily, že jsme i ve druhé kategorii pocítili již zmíněné „dýchání času“, které je pro dobrý umělecký přednes tak příznačné.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ



Za ochotnickým divadlem zítřka

Už několikrát se v Amatérské scéně psalo o divadelním souboru Větrník z Brandýsa n. L. — Staré Boleslavi. Jednou také v souvislosti s tím, že se soubor rozdělil na dvě skupiny. Ti nejmladší, vlastně pořád ještě děti, zůstali s Větrníkem. Ti, kteří dospěli nebo mají k dospělosti hodně blízko, nesou od podzimu minulého roku název Divadelní studio Tyl. Oba kolektivy jsou samozřejmě nadále příslušníky Kulturního domu Lábní Brandýských strojůren.

Brandýská divadelní mládež, a samozřejmě i vedení souborů se nespokojují s tím, že odvádějí dobrá divadelní představení, ale jde jim o budoucnost divadla, aby mělo také dobré základy. Proto každoročně pořádají v prvním prázdninovém týdnu soustředění celého souboru, kde mladí získávají zkušenosti, které jim mají pomáhat na cestě vpřed. Letos se soustředění poprvé konalo odděleně pro Větrník a pro Studio Tyl. Z obou souborů se soustředěním zúčastnilo 30 mladých divadelníků, a to už je velmi slušné zázemí pro oba soubory. Pozvali mě na soustředění Studia. Byl jsem velmi rád, že jsem se ho mohl zúčastnit.

Stálo za to sledovat, s jakým zaujetím tyto mladí lidé pracují, jak pohlíží na divadlo, jak chtějí získat co nejvíc vědomostí. Nebyl to odpočinkový týden. Denní program byl nabitý: od 8.30 do 12.30 a po polední pauze zase od 14.00 až do 18.30. Když připočtete rozcvičky, volný program, do kterého mládež přispívala, chvílka se tu neprozahálela. A za tuhle dřinu si mládež musela ještě zaplatit, samozřejmě že ne vše, co soustředění stálo.

Pozornost se tu věnovala dramatu, dramaturgii, hlasovým a dechovým cvičením, slovo dostaly i besedy o českém divadle, jeho vývoji a velkých postavách. Nezapomínalo se ani na tělesnou stránku. Denně byl kromě rozcvičky na programu aerobic, a jeden den byl věnován pěšímu poznávání Krkonoš.

Účelem dramaturgických seminářů či besed bylo, seznámit mladé lidi s rozbořením divadelní hry, ozřejmit jim, čeho si mají všimnout především, jak ke čtení hry přistupovat, aby dovedli v budoucnu sami rozeznat nejvýznamnější momenty hry, uměli odlišit podstatné od vedlejšího. Aby uměli hru dobře vyložit, dát jí správné zaměření. Dramaturgyně Vlasta Krautmanová vedla tyto semináře velmi kva-

lifkovaně a s nesmírným pedagogickým citem. Podařilo se jí přimět posluchače, aby nepřijímali jen její tvrzení, ale sami se zamýšleli nad nastíněnými problémy. Jak dalece to bylo účinné, se poznalo při závěrečné besedě, kdy posluchači měli sami vytypovat určité vrcholy hry na jiných dramatech, než o jakých byla řeč v semináři.

Dramatik Vlastimil Venclík tu besedoval denně o dramatu. I on vedl posluchače k tomu, aby projevovali svůj vlastní názor. Debaty byly někdy velmi rušné. Již loni se dohodli vedoucí souborů a jejich členové s Vlastimilem Venclíkem, že pro soubor napíše hru, která bude vycházet z problémů mladých lidí a která bude souboru plně vyhovovat. Teď se pustili do vymýšlení námětu. Každý měl povinnost napsat první obraz hry sám za sebe. Bylo pozoruhodné, s čím přicházeli. Mnohdy se zdálo, jako by to byla jen nevázaná legrace, ale z dalšího děje se povětšinou vyklubalo dobré jádro námětu. Všichni byli přemýšliví, a hlavně nezakřiknutí. Dovedli svoje názory tvrdošíjně hájit, nespokojili se s pouhým konstatováním, že se mýlí.

Dalším zdrojem poučení pro ty, kteří přihlíželi, byly zkoušky na hru Horor, kterou Studio chystá na podzim. Věděl jsem, s jakou svědomitostí členové souboru přistupují ke studiu textů. Přesto jsem byl překvapen, jak se vypořádávají s charakterem postav, hledají nuance pro slovní i pohybový výraz. Škoda, že nabitý program nedovoloval zařadit víc takových zkoušek. Bylo velice zajímavé, jak pozorně a s citem reagují na pokyny režiséra, sledují partnera a snaží se o co nejvěrohodnější podání. Málokdy je takové soustředění vidět.

Jak se věnovali základům dechového a hlasového cvičení, to nejlépe ukázal závěr týdne. Dechové schopnosti se velmi zlepšily, hlasy zaznívaly čistě, prohršky proti jevištním zákonům mizely. Navíc to všechny ohromně bavilo, a to je velmi důležité. Dělá-li člověk divadlo jako svého koníčka, musí v tom nacházet zábavu, a ne jen dřinu.

Když jsem si připravoval besedy o českém divadle a jeho hereckých osobnostech, obával jsem se, že nebudou mít žádoucí dopad, protože přicházely na program až v pozdním odpolední. Byl jsem však mile překvapen zájmem a přístupem k látce. Zjistil jsem, že mají

vřelý zájem o vše, co se týká divadla. Mnohdy mne ještě po besedě, třeba druhý nebo třetí den zastavili, aby si upřesnili, co jim nebylo dost jasné.

Vzhledem k tomu, že počasí bylo nádherné (konečně to dosvědčují publikované fotografie), obávali se lektori, že přednášky a besedy absolvované venku budou postrádat potřebné soustředění. Byly to zbytečné obavy.

Na program byly i „společenské“ večery, na které měli členové souboru připravit improvizovaný program. Téma večera se dozvěděli až týž den, kdy se měl pořad konat. Ani v tom neklamali a dokázali nás pobavit. Připravili nám však krušnou chvíli, když zase oni zadali nám na jeden z večerů úkoly, na které jsme nebyli vůbec připraveni. Dalo nám to zabrat.

Každý soubor nemůže trávit krásný týden v dobré pohodě, kamarádské práci. Důvody jsou různé. Někde je to nedostatek prostředků, jinde se nenajdou schopní a obětaví lidé, kteří by takové soustředění dovedli připravit. Také si nemyslím, že je to jediná cesta, jak zvýšit úroveň souboru. Je to jen jedna z cest, i když lákavá a velmi atraktivní. Souborům, které si to mohou dovolit, to lze jen doporučit.

Pro mne však znamenalo toto soustředění významné poznání: o budoucnost ochotnického divadla se nemusíme obávat. Vždyť přece takových souborů jako je Větrník nebo Studio Tyl je dost. Nezáleží na tom, jaké volí prostředky, aby jméno souboru už samo předznamenávalo kvalitu. Každá práce, která úporně a přes překážky vede k cíli je prospěšná. Nejde přece, nebo by nemělo jít jenom o počet premiér, repríz, ale o to, jaké představení je, zda má co říci. A tuto snahu jsem poznal u souboru Studia Tyl. Chtějí dělat dobré divadlo, a k tomu se chtějí dopracovat studiem, zánícením a poctivou prací. A mají pravdu.

Málokdy se chtělo po ukončení týdne domů. Jak taky. Vždyť taky prožili krásný týden, na který budou mít vzpomínky po celý život. Dovedli ocenit, co pro ně organizátoři s neúnnavným Františkem Tomáškem, vedoucím a režisérem souboru v čele, dovedli připravit.

Teď jen vytrvat a jít vpřed za krásným cílem — za dobrým a poctivým ochotnickým divadlem zítřka.

BEDŘICH ČAPEK

Amatérské divadlo v zahradě Čech



Litoměřicko je okresem průmyslově zemědělským. Ovocnáři a zelenináři se postarali díky dávné tradici i současným výsledkům o to, že okres byl pojmenován Zahradou Čech. Což není jen název dnes už proslulých výstav, které se pravidelně konají v okresním městě. Samotný okres sestává z mnoha malých obcí, kde nejsou pro zájmovou a kulturní činnost nejlepší podmínky. Přesto Litoměřicko má i v amatérském divadle výsledky, jimiž se může pochlubit. A o tom hovoříme s ředitelem Okresního kulturního střediska VÁCLAVEM KNOTKEM.

Kolik aktivních divadelních souborů u vás působí?

V letošní divadelní sezóně připravilo divadelní hru nebo pohádku pro dětské návštěvníky celkem patnáct amatérských divadelních souborů. Ty nejlepší reprezentovaly náš okres na krajských přehlídkách svých žánrů.

V čem vidíte největší úspěch divadelníků ve vašem okrese?

Především v systematickém vzdělávání vedoucích souborů i řadových členů. V uplynulých šesti letech jsme se zaměřili na odborně výchovnou činnost a ta přináší své výsledky.

Můžete se zmínit o některých takových akcích?

V roce 1981 to byl seminář pro dramaturgy a vedoucí dětských divadelních souborů. Lektorkou byla Dagmar Jochmannová z Divadla pracujících v Mostě. Pro vedoucí divadelních souborů přednášel hned v následujícím roce na stejné téma dramaturg mosteckého divadla František Šíma. Ještě v roce 1982 jsme uspořádali seminář s názornou ukázkou metodiky práce s dětským kolektivem. Obsahoval i rozbor metodiky této práce. Lektorkou byla Eva Kaderková ze Žatce, která má v této činnosti velké zkušenosti. V roce 1983 to bylo například setkání vedoucích divadelních kolektivů v našem okrese, na němž jsme hovořili o nových zkušenostech, metodách práce. Z roku 1984 bych uvedl seminář ke scénografii. Tady se přednášely základy scénografie, řešily se i konkrétní problémy amatérů po této stránce. Lektory byli architekti Antonín Malík a František Skřípek, přední scénografové Čs.

televize. V loňském roce jsme uspořádali tři semináře k divadelní řeči. Jeden pro vedoucí dětských divadelních souborů vedla Šárka Štemberková - Kratochvílová, významná odbornice v práci s dětmi, a dva semináře pro vedoucí a členy divadelních souborů dospělých Rudolf Felzmann, režisér Divadla pracujících v Mostě. Tato činnost byla za těchto šest let rok od roku stále bohatší.

A co letošní rok?

V jednu jsme uskutečnili seminář k pohybové práci s lektorem mimořádně kvalifikovaným. Byl jím Jiří Kaftan z pražského Divadla Na zábradlí. Další seminář s tímto lektorem připravujeme letos na podzim. Ještě na jaře se uskutečnilo setkání vedoucích dětských divadelních souborů a metodická ukáзка práce s dětským kolektivem. Seminář byl natočen na video a je k dispozici vedoucím dětských divadelních kolektivů v našem okrese. Jednou z forem metodické práce, na kterou se stále důsledněji zaměřujeme, je též individuální pomoc souborům.

Uvedte příklad?

Individuální metodická pomoc souborům navazuje na systém vzdělávání na společných divadelních seminářích. V této druhé etapě pomáháme při řešení konkrétních specifických problémů jednotlivých souborů. V únoru to byla metodická pomoc dětskému divadelnímu souboru Scéna Libochovice, který po sedmiletém odmlčení začal znovu pracovat. Konzultativně i metodicky se zúčastnil arch. Malík z Čs. televize v Praze. V únoru to byla individuální metodická pomoc dětskému divadelnímu souboru ZŠ Kostomlaty pod Řípem. Tomuto souboru poskytla praktickou radu Soňa Paavelková, vedoucí dramatického oddělení LŠU v Praze 5 a vedoucí dětského souboru této školy.

Jsou i další cesty ke zvyšování odborné úrovně vedoucího a členů každého amatérského souboru...

Využívali jsme i ostatních vzdělávacích akcí. Perspektivní dobrovolné pracovníky ZUČ jsme delegovali na vzdělávací akce, pořádané při příležitosti krajských a národních soutěží a přehlídek. Naši vedoucí a členové souborů se zúčastnili cyklického dvouletého školení,

pořádaného Krajským kulturním střediskem v Ústí nad Labem. Do porot pro hodnocení festivalových soutěží jsou vybíráni odborníci, kteří zaručují objektivní spravedlivé hodnocení a zároveň vysokou odbornou úroveň rozborových seminářů.

Jak spolupracuje vaše OKS s okresním výborem Svazu českých divadelních ochotníků?

Činnost okresního výboru SČDO se v našem okrese obnovila před dvěma roky. Vzájemná spolupráce je z mého pohledu dobrá. Naše středisko zastupuje na zasedáních OV SČDO metodická pro amatérské divadlo. Vzhledem k tomu, že se činnost obnovila po déletrvajícím stagnaci, museli noví členové překonávat hodně počátečních těžkostí. Jde o to, aby výbor spolupracoval i se soubory, které nejsou členy SČDO.

Z popudu okresní metodicky začala působit před rokem při okresním výboru metodická sekce. Její činnost nese viditelné výsledky. Zajišťuje metodickou pomoc v souborech, které o ni požádají. Tady bych měl jmenovat především režiséra divadelního souboru Scéna v Libochovicích Ladislava Valeše, který příkladně spolupracoval např. s divadelním souborem v Sulejovicích, režisoval pohostinsky inscenaci Postržižin v divadelním souboru Ratolest SKP ROH v Lovosicích. Podle vyjádření členů tohoto souboru byli by sami bez této pomoci představení jen těžko nacvičili. OV SČDO připravil nyní vydávání buletinu o činnosti souborů v okrese. A náš společný záměr? Zakativizovat i ty soubory, které tu existují nebo existovaly a v současné době nevykazují činnost.

Máte v okrese osobnosti amatérského divadla, které byste rád jmenoval v souvislosti s touto zájmovou uměleckou činností?

Vyzdvihovat jednotlivce bývá vždycky ošidné. Mohu někoho nechtěně opomenout. Ale z těch, kteří na úseku amatérského divadla odvádějí systematickou a dlouholetou práci uvedu alespoň Vlastimila Krále, Jiřího Ryvolu, Ladislava Valeše, Josefa Kaspera, Danu Krauskopfovou, Ing. Alenu Burdovou, Evu Andělovou, Oldřicha Adamce, za dětské divadlo: Přeučilová, Ryndová, Lusková, za dospělé hrající pro děti: Lang, i když bych mohl pokračovat dalšími jmény. Iniciátory divadla v našem okrese, i když už jsou dnes na odpočinku a dění jenom pozorně sledují jsou soudruzi Kolda Sedlák a Hyngar za všechny ostatní. A ještě dodávám, že současnými iniciátory jsou především všichni členové OV SČDO v Litoměřicích.

Jaké máte největší potíže při práci s amatérskými divadly?

Na rozdíl od okresů s velkými průmyslovými závody a tedy i bohatými a dobře organizovanými kluby ROH má Litoměřicko mnohem obtížnější podmínky. Zřizovatelé souborů, osvětové besedy, základní školy nemají mnoho prostředků, které by mohly na tuto činnost věnovat.

A vaše plány pro budoucnost?

Stále úžeji spolupracovat s okresním výborem Svazu českých divadelních ochotníků, zintenzivnit práci okresního poradního sboru pro amatérské divadlo, vytvářet v okrese podmínky pro další odborný růst a kvalifikovanou činnost dosavadních souborů, rozšířit jejich počet o nové kolektivy. Probrat se spánku ty, co momentálně nepracují.

(er)

Když se řekne cylindr...

Představí si každý z nás patrně něco jiného. Někdo klobouk kouzelníka, jinému se vybaví příjemná měkká záře petrolejové lampy. Není však málo ani těch, kteří si automaticky udělají rovnítko mezi tímto slovem a — divadlem. Amatérská scéna Cylindr, která působí již osmou sezónu pod OKVS Brno III, není pouze neznámou skupinkou nadšenců. Její projekty měli možnost poznat diváci nejen v Brně samotném, ale i v řadě míst naší republiky a dokonce i v zahraničí. Duší souboru je jeho umělecký vedoucí Pavel Vašíček. O Cylindru mluví rád a zasvěceně, vždyť stál u jeho zrodu. Tak tedy ...

„Na počátku bylo nejen slovo, ale také akce. První divadelní nadšenci absolvovali v roce 1978 konkurs a nejlepší z nich vytvořili jádro dnešního souboru. Jenže divadlo, to není jen naučit se roli a mít pohybové a herecké předpoklady. Je to, alespoň v programovém pojetí Cylindru, také celá škála jiných schopností, a hlavně nadšení, umění překonávat problémy, které s sebou práce v amatérském kolektivu nese.

Lidé v Cylindru zkusili, a buď pochopili, nebo jim (a nebojme se toho slova) řehole divadelnictví byla příliš krutá a nevydrželi. Časem však přicházely i osobní problémy a tak i ti, kteří zpočátku byli nadšenci z neaktivnějších, museli divadélko opustit. Ale jejich stopy zůstávají.“

Mezi ty „skalní“ dnes patří kromě Pavla Vašíčka také Radek Zeman. Mimo-divadelní akce, tak důležité pro stmelení kolektivu, leží většinou na jeho bedrech. Svým humorem a schopností najít na všem aspoň trochu krásného a veselého strhuje lidi z divadélka a dodává jim, někdy skutečně zvlášť potřebný, entuziasmus. Protože kromě úspěchů, premiér, festivalů, soutěží a potlesku divadlo občas poznává i neúspěchy. Pravda, i takové, chvíle jsou, ale přece i ony patří k vývoji divadla ...

A jak vypadá herecké obsazení Cylindru dnes? Nemělo by smysl uvádět zde všech zhruba dvacet či třicet jmen lidí mladších i starších, nemůžeme vzpomenout zvlášť každého z těch, kdo se za oněch osm let v kronice divadélka zapisali. Spíše než jednotlivce můžeme vzpomenout několik nejlepších ze zatím uvedených čtrnácti premiér, které se opakovaly ve zhruba dvou stovkách repríz za účasti, odhadem, deseti tisíc diváků.

Z díla K. I. Galsziňského zpracovalo divadlo Cylindr pásmo deseti satir, jež uvedlo pod názvem Komplexy Zelené husy v roce 1980. Absurdní humor, na kterém toto představení stojí, vystřídal úsměvnou pohodu Literárních poklesků (St. Leacock) z předcházejícího roku. V roce následující se pak mladí amatéři pokusili najít svůj přístup ke groteskám I. Ůrkenyho v projektu s názvem Vstaň a chod!

Holčičiny se jmenuje představení z nejvýznamnějších. Je to hra I. Blahutové na motivy kouzelné Poláčkovy knihy Bylo nás pět a Cylindr ji uvedl v roce 1982 dokonce na mezinárodním festivalu v belgických Antverpách. Modelové absurdní drama V. Dolníka Vlak v 11.26 patří mezi myšlenkově nejsilnější představení divadla (1983). Ve scénické montáži osudů a próz maďarského autora F. Kárintyho Byl jsem dvě kofata a hrálo jsem si se mnou z roku 1984 se Cylindr pokusil opět o jiný pohled na svět a lidi v něm. Z loňského roku připomeňme pak monodrama na motivy L. Fukse Myši Natálie Mooshabrové, kde M. Vašíčková za režijního dohledu P. Vašíčka sahá do svědomí diváků. Je to hra proti násilí a zlu.

Letošní rok už má na kontě také své cylindrovské premiéry. Varující protiválečnou hru s názvem Trust, zpracovanou podle jedné z knih I. Erenburga, lze označit (ač to zní trochu jako protimluv) za vážnou grotesku. R. Zeman s částí herců divadla zde dokázal, že jeho přístup ke scénáři i režii je velmi nadějný a celá hra má divákům druhé poloviny

osmdesátých let tohoto napjatého století co říci. Další v letošní sezóně uváděnou hrou je Tygrikon, která vznikla na motivy W. Saroyana. A už teď, v této době, se připravuje nový projekt pro příští sezónu. Jedná se o pravé, nefalšované pouliční divadlo, jaké znávali naši předkové, ovšem pochopitelně převlečené do současného kabátu, o takové divadlo, jaké my ke své škodě vlastně zatím neznáme.

Mohlo by se zdát, že repertoár divadla je až příliš roztržštěný a záběr pohledu zbytečně široký. Opak je však pravdou. Cylindr se ve všech svých projektech vyslovuje k otázkám lidského života a jeho poezie, dotýká se leckdy i problémů zásadních, existenčních. Navíc je zde společný základ, někdy snad na první pohled ne příliš viditelný, vždy však přítomný. Je to humor, celá škála humoru. Dejme slovo uměleckému vedoucímu souboru:

„Když jsme původně uvažovali o prognóze divadla, shodli jsme se na tom, že budeme dělat humor, vycházet z něj, ať je, alespoň prvotně, jakýkoliv. Jak šel čas, zjišťovali jsme, že humor má mnoho druhů. Může být prostě situační, absurdní i poetický, suše anglický i logický židovský, může být úsměvně milý i krutě mrazivý. Přes svou univerzálnost nebo snad právě pro ni, není však ani tento zorný úhel vidění světa prostý nebezpečí samoúčelnosti. A protože čas přináší mimo jiné i strach z ustrnutí, začali jsme hledat i další prostředky. S humorem pracovat sice pořád, ale také pořád jinak. A tak dnes už pro nás vlastně není východiskem, ale metodou. Humorně lze totiž hovořit i o problémech životně důležitých, o vážných věcech. Je nám tedy humor dnes spíše tématem než cílem.“

Není snad právě moudrý, laskavý humor jedním z nejlepších léků na strasti života? Připomeňme si např. poslechový pořad bývalého člena Cylindru P. Unčovského s názvem Povídání o Janu Weichovi, nebo hru podle knihy M. Skály Svatební cesta do Jiljí (1982). Některé ze jmenovaných her mohou diváci zhlédnout, i když se na plakátech s jejich názvy znovu nesetkají. Neboť Cylindr pořádá i občasné retro-přehlídky či kaleidoskopy skečů a písniček prošliých sezón (Výprodej, Burza zašlých nápadů).

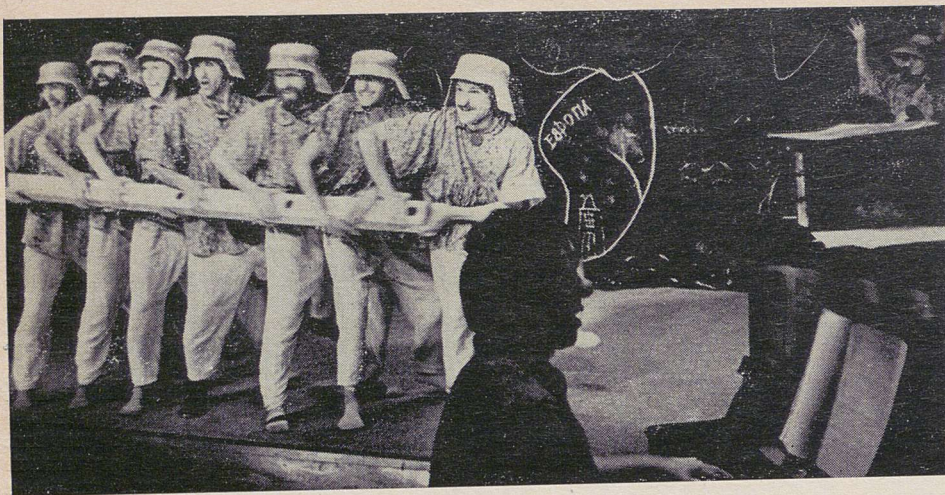
Ani množství uvedených inscenací brněnského Cylindru, ani určitý, již vykrystalizovaný přístup k divadlu jako takovému, ani pěkná řádka ocenění z různých soutěží a festivalů (z nejnovějších uvedme alespoň postup do celostátního kola Šrámkova Písku s dramatem Myši Natálie Mooshabrové či ocenění cylindrovského Trustu na svitavské soutěži přehlídce) ještě nenavěšují, že je vše v dohlednu. Pavel Vašíček o tom říká:

„V podstatě pořád ještě nemáme jasno sami v sobě, aspoň ne docela. Snad právě proto lze náš program označit jako hledání. Nejen možností, východisek, prostředků, množství a míry smíchu a pláče, ale především sebe. Hledání radosti, ironie i potouchlosti, stejně jako strachu a východiska z něj. A ... divadlo jako stanovisko, jako názor.“

MIROSLAV VESELOVSKÝ



Ze hry Tygrikon, která vznikla na motivy W. Saroyana.



Jednou zrána, těsně před soumrakem

Vyšla jsem zklamaně ze dveří moskevského Divadla Leninského komsomolu. Zase beznadějně vyprodáno. Jdu dál ulicí Čechova a automaticky se zastavuji u nejbližšího divadelního plakátu: Čechov v Čechovově ulici, to zní docela vtipně. Racek jménem Jonathan Livingston – představení neboli legenda R. Bacha, to zase vypadá dost neobvykle. Čtu dál: Ach, ty moje Rusko! – poetické představení, Divadlo a stále divadlo! – náčrtky, nikoliv však podle skutečnosti, Je tu někdo? W. Saroyana, Dvacet minut s andělem A. Vampilova, Farjatjevovy fantazie – dvoudílná tragikomédie A. Sokolova. Jeden titul zajímavější než druhý. A u každé inscenace dvě jména: Michail Ščepenko a Tamara Basninová. Podle záhlaví plakátu zjišťuji, že se jedná o divadelní studio v Čechovově ulici, kde Tamara Basninová působí jako vedoucí studia a Michail Ščepenko jako jeho hlavní režisér. A co dávají právě dnes? Mám štěstí, protože přímo u vchodu domu č. 8 visí ručně psaný plakát oznamující na tento večer premiéru „polodětské, polodospělé hry“: Jednou zrána, těsně před soumrakem.

Úzkou chodbičkou jsem se protáhla spolu s ostatními návštěvníky do suterénu a díky mezinárodní solidaritě ochotníků vzápětí i do červeného příšerí malého sálku s šedivými stěnami, kde už u pódia vyhrává kuriózní klaunská kapela na klavír, housle a bubny.

A už přicházejí dva komentátoři v klaunském fraku, na hlavě černý cylindr, s mikrofonom v ruce, zpívají a uvádějí děj. Jeden z nich zřejmě ovládá situaci – je to Tamara Basninová. Na jeviště se vřítí dav barevných, dravých, mrštných a rozespívaných klaunů v černobíle pruhovaných punčochách a širokých bílých kalhotách. Zpívají písničky na texty L. Aragona, E. Meželajtise a M. Ščepenska. Jsme svědky postupně narůstající životní tragédie těch, které uhranula slova Prorokova, že začali spolu s ním vyznávat Nový zákon, podle něhož Napadení je obrana! V dětsky proměnlivých obličejích klaunů s kulatými červenými nosy se s dojemnou naivností střídá nadšení a fanatická oddanost s krutostí, strachem a beznadějí. Válka, kterou vyvolala skupina agresorů, všechny zničila. Hledá se viník prohry: vojáci však prý „jen konali svou povinnost“,

ministr obrany se „pouze držel litery zákona o napadení“, vůdce se hájí, že „byl zvolen a oslavován lidem, který ho chce teď lynčovat“. Jevíště je náhle ztemnělé, mrtvé, pokryté černým sukem a helmami mrtvých vojáků.

Ano, možná až příliš často interpretované téma, avšak v této inscenaci mu dává tragikomická klauniáda možnost hovořit k publiku ve dvou rovinách a navíc ještě v tomto emocionálně a esteticky velmi působivém ozvláštnění. Kromě toho se tu pracuje velmi promyšleně a úsporně se světlem, hudbou a hlavně s rekvizitami. V souladu s fantaskním světem klaunů plní například obyčejná břevna funkci popravčího kříže, závor, svírajících vyděšený lidský chumel nebo dělových lafet, střelajících do jiného vyplašeného houfu. Napaditá je rovněž práce s velkou černou plachtou, na níž je znázorněna mapa světa a pokrývající nejdříve pozadí scény, potom padlé vojáky, načež se zvedne jako výhrůžná temná nebesa nad částí hlediště. Nakonec se spustí jako opona. Představení končí.

Diváci pochopili varovnou výzvu, která v nich doznívá. Mladý soubor, celý zadýchaný, se bezpočtukrát klaní. Po svižném úspěšném představení jsou plni elánu do dalších repríz a tak ani oba inscenátoři, skromní a všudypřítomní, neodmítli malé besedování v jejich zkušebně.

Jestlipak si vás dostatečně všimají sdělovací prostředky?

M. Ščepenko: „Za těch jedenáct let naší existence se už o nás napsala řada článků, psala o nás divadelní kritička V. Solncevová, Z. Vladimirovová a jiní. To víte, tvář našeho divadla se také během let korigovala.“

Jak?

„Nejspíš pokud jde o formální výboje. Jinak zůstáváme věrni sobě a svým mravním principům, svému pevnému občanskému a vlasteneckému postoji a také kředu spisovatele L. N. Tolstého, které jsme přijali za své: aby naše umění přecházelo z oblasti rozumu do sféry idejí, citů, lásky k bližnímu. I když je na počátku tato prostá idea, je nutné ji přetavit a dostat lidem do srdce.“

Vaše premiéra hudebního představení tedy není výjimkou, nýbrž pokračováním vaší koncepce?

Tamara Basninová: „Ano, toto představení nevyznívá jako zábavné, což odpovídá plně ideové rovině naší koncepce, i když na první pohled by mohlo vzbuzovat představu veselého muzikálu. Tahle naše tragikomická klauniáda, která je naším prvním hudebním představením, se zrodila přímo spontánně. Nejdříve jsme si prostě objednali hudbu k představení u talentovaného skladatele A. Fjodorova. Text psal Michail Ščepenko, ostatní pomáhali. Je to naše kolektivní práce, autorské divadlo. A nakonec nás skladatel přesvědčil, že jsme natolik muzikální, že můžeme i zpívat.“

Budete ve zpívání pokračovat?

„Zásadně se nesvazujeme a priori nějakou představou do budoucna. Závaznou je pro nás hlavní idea, kterou musíme dokázat vypovědět pravdu o tomto světě. A forma, ta může být nejrůznější: ať už je to představení psychologické, poetické, tragédie nebo komedie, my dokonce rádi pracujeme s maskami, loutkami, prostě se vším, co ožíví a zpestří celou inscenaci, aby se představení sobě nepodobalo jako vejce vejci. Přesto naši diváci říkají, že naše představení mají něco společného. Zřejmě je to naše ideová platforma, která sjednocuje. Ostatně o tom se každý může nejlépe přesvědčit přímo na repertoáru. Například poetické Ach, ty moje Rusko! je zamýšlením nad utrpením naší vlasti způsobeném barbarskými nájezdy a válkami nepřátel, nad vlasteneckým a sebeobětováním. Racek jménem Livingston je inscenace plná obsažené symboliky i poetiky, kde lidé jako rackové krouží v nekonečném prostoru a pronikají odvážně do neznáma.“

A co Čechov?

Tamara i Michail: „Ten je nám ohromně blízký a rádi ho hrajeme. Však také nepůsbíme v Čechovově ulici náhodou. Pro nás je to autor velice současný a je nám jakýmsi stálým poradcem.“

Co říkáte svému obecenstvu?

Tamara: „Víte, obracíme se k těm, kteří trpí stejnou „chorobou“, ať jsou mladí nebo staří, i když u našeho publika převažuje mládež. Velkou radost jsme však měli v Turkmenii z diváků, kteří přišli s „živým divadlem“ do kontaktu poprvé. Přivezli nás odpoledne do malého závodu na zpracování bavlny, kde jsme předvedli ukázky z představení Divadlo a stále divadlo, o divadle různých dob a národů. Nakonec se klaníme, obecenstvo však sedí dál a nechápe, že jsme skončili. „Hrajte dál, my počkáme, až se připravíte.“ Zahráli jsme tedy commedii dell' arte, jak se kdysi hrávalo na jarmarcích. Zrodil se obrovský kontakt s publikem, jazyková bariéra zmizela, ani nepocítili, že hrajeme rusky. Lidé nás mohli umačkat nadšením.“

Jste zřejmě dobře sebraný kolektiv. Doplnujete jej občasy?

Michail Ščepenko: „Každý rok děláme nábor a přijímáme 10 až 15 nových členů. Většina však nevydrží, protože klademe velké nároky na sebekázeň a obětavost. Zkoušíme totiž denně a i naše rozcvičky před zkouškou, ať už pohybovky nebo etudy jsou velmi náročné.“ A Tamara ještě doplňuje: „Máme také mladé divadelní hudební studio, které vede A. Fjodorov. Chceme si získávat děti a mládež a dokonce i pro ně hrát. Láká nás totiž dětský divák s jeho čistým bezprostředním vnímáním.“

STANISLAVA WEIGOVÁ

SMOČKOVA GROTESKA POLEMICKY

Divadlo ZK ROH Metra Blansko patří k nejzkušenějším amatérským kolektivům jižní Moravy. Na zdejších krajských přehlídkách městských souborů se podílí nejen jako obětavý hostitel, ale téměř každoročně také coby jejich úspěšný účastník a dokonce — jako v případě muzikálu J. Suchého a F. Havlíka Elektrická puma v r. 1984 — vítěz. Pro letošní sezónu zvolil si spiritus agens kolektivu, dramaturg, režisér a scénograf Jiří Polášek „lícenou komedii“ Ladislava Smočka Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho, která (také v režii samotného autora) prošla od šedesátých let řadou našich profesionálních (včetně loutkových), klubových a také ochotnických (srov. např. Divadýlko z veteriny Brno v režii Zdeňka Mazače r. 1983, brněnský Svatoboj v téže režii o rok později) scén.

Jak naznačil hned v programovém letáku, přihlásil se tu režisér J. Polášek k nepřilíh bohaté tradici české jevištní grotesky od anarchické bohémy počátku století po současné studiové pokusy. Po připojení dalšího inscenačního článku tohoto řetězu není sice „Podivné odpoledne“ žádným dramaturgickým objevem, ale zároveň mu plně odpovídá: je zcela založeno na mnohostranném využívání tragikomických, parodických či absurdistických prvků a nadto disponuje promyšlenou dramatickou stavbou. Překvapuje proto, že režisér takto uvážlivě volenému a mnohokrát již jevištně prověřenému a osvědčenému titulu nevěřil a citel nutnost její už v textové rovině podstatně doplňovat a „vylepšovat“. Občasné narážky v replikách hlavní postavy přiměly ho k tomu, že na několika místech Smočkův koncizní, do jisté míry již „kanonizovaný“ modelový text přerušil a vložil sem monology či dialogy z různých her Williama Shakespeara, jež se navíc ve zhudebnění Poláškovy stálého spolupracovníka Miloše Libry ozvaly jako songy.

I když tyto přídavky jsou v jevištní interpretaci od původní předlohy odděleny (postavy vystupují z manéžové klece a častěji se zcviňují) a na reprízách už přece jen zredukovány, představení daleko spíše retardují (aktovka se hraje s

pauzou skoro dvě hodiny!) nežli obohacují o patrně zamýšlenou rovinu jakéhosi Burkova vnitřního světa. Vedle nich se Polášek jako autor scénáře rád nechává unést momentálními extemporujícími nápady, lokálními narážkami a ponejvíce jen rádobytípnými slovními hříčkami.

Jestliže se však od navýsost diskusní, spekulativní a pro běžného diváka vlastně matoucí úpravy abstrahujeme, je třeba objektivně přiznat, že blanenská inscenace základní principy a postupy grotesky s její hyperbolizací a panoptikálností naplňuje v mnoha sekvencích velmi invenčně, bez kopírování nabízejících se cizích vzorů a s cílevědomým vedením herců, kteří jsou při tvorbě svých rolí zbaveni psychologického zázemí postav a musí je přesvědčivě zachytit nepopisnou metodou zkratky.

Jako únosnou inovaci přijímáme rovněž Poláškovu scénografické řešení (odměněné krajskou Cenou Antonína Vorla), kdy interiér staromládeneckého pokojíku zasazuje do cirkusové manéže obklopené mříží a se sedátky uvnitř, na nichž občas herce aranzuje po příkladu drezírované dravé zvěře (vybaví se i možná významová paralela „klec s ptákem — nájemní světnice jakožto omezený prostor pro vegetování manipulovaných lidských tvorů“). Librova z pásku pouštěná hudba zaujme ve své dramaticko-parodické funkci především tam, kde vynalézavě pracuje s obměnami písně Ha ty svatý Vavřínečku. Jako pohostinský profesionální choreograf byl opět přizván Petr Boria.

Po herecké stránce stojí temporytmicky dosud neusazené nastudování na poměrně vysoké úrovni, i když také zde narážíme na momenty sporné a diskusní. Hlavní tihu samozřejmě nese Vladimír Vrtěl v ústřední roli. Jeho robustní vousatý zjev a místy silově přeforzírovaný hlasový projev je ovšem na hony vzdálen „polívkovské“ náznakové jemnosti a subtilnosti dětinského, leč intelektuálního starce, úmyslně ztělesněného hercem věkově daleko mladším. Přízřebiv si dr. Burka svému fyzickému typu a naturelu, vytváří zkušený interpret výrazovými prostředky klaustru svou frustrovanou postavu nešťáctickou



a neuzavřenou, nýbrž naopak správně ambivalentní, jakoby v celkovém úhrnu „neuchopitelnou“.

V situaci, kdy Burke se skromným podnámem ztrácí svou dosavadní životní jistotu, vyjevují se nečekané, zasuté vrstvy jeho charakteru, přičemž tato rozporuplná bytost vlastně se vzrůstajícím sadismem předvádí hledišti parodii vlastních představ o sobě. V navozování jevištního napětí V. Vrtělovi dobře sekundují Miloš Novotný (vdova Outěchová), Libuše Münsterová („hříčka přírody“ Svata) a Eduard Hofman (Tichý), zatímco obsazení Svata vina primitivního chodského snoubence Václava maskovanou ženou (Sylva Ducháčková) opět víceméně patří do oblasti nemotivovaných (byť kupodivu tolik neruších) schválností.

Blanenská nastudování Smočkova dramatu Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho podle očekávání odráží houževnatou, ale také tvrdohlavou a samorostlou osobnost svého hlavního tvůrce—režiséra. Provokuje k nesouhlasu, polemikám a diskusím, ale je vícevrstevnaté i kumštýřsky výrazné, a proto i respektu hodné.

VÍT ZÁVODSKÝ

MEDEIA V ŘÍČANECH

Setkáme-li se na ochotnických jevištích s antickou tragédií, není to častý případ. Komedie ano, po těch sáhnou ochotníci rádi, ale antická tragédie je přece jenom tvrdý oříšek. Taková inscenace vyžaduje týdný, ba měsíce příprav a práce na ní je spojena s mnohými úskalími. Také říčanskí ochotníci se dlouhé měsíce předběžně připravovali a teprve potom následovaly zkoušky, které trvaly několik měsíců. Když má Euripidova Medeia dopadnout tak, jak soubor zamýšlí, není jiné cesty.

Zvědavost, jak se říčanský soubor zhostí svého úkolu byla zcela pochopitelná. Výsledek jsme mohli vidět v dubnové předpremiéře, a řekněme hned, že představení plné naděje zaujalo diváky, kteří dali upřímným potleskem najevo, že oceňují nejen úsilí porvat se s náročným úkolem, ale rovněž výsledek. Inscenátoři přirozeně hledali, jak by touto antickou tragédií oslovili dnešního diváka. Našli správnou

cestu. Vždyť Medeia je, použijeme-li dnešní terminologie, hrou o zradě vztahů mezi lidmi, dokonce mezi lidmi nejbližšími.

Z těchto zásad vycházela i režie Jiřího Šatopleta a v těchto intencích vedl herce. Vždy se snahou o přesvědčivost vyjádření, bez patetických gest, střídě. Dominantnou inscenace je slovo, kterému napomáhá účinný kostým a zdánlivě strohá, ale přesvědčivá a funkční scéna (J. Maťátková — H. Dušková). Režie používá velmi střizlivě hudbu (autor K. V. Burián) a zvukové efekty, čímž docílí nesmírně emotivního účinku.

V obsazení hlavních rolí se režisér opírá o to nejlepší, co má v souboru k dispozici. Silným dojmem zapůsobil výkon Karla Purkara. Jeho Iason je herecky střídmostí, dobře mluví, přesvědčuje o svých pocitech. Někdy by snad jeho hlasový projev vyžadoval trochu přidat, ale to jsou drobné nedostatky, které se během času ještě vytříbí. Medeia Jitky Kulhanové zvlád-

la nesmírně obtížný part, jak je na ochotnickém jevišti málokdy vidět. Přesto se nemohu ubránit dojmu, že se ve všech záležitostech role necítila příliš dobře (trochu mi chybělo zdůraznění různých poloh). Diváky velmi zaujala v roli Chůvy M. Sindelářová. Každý odvedl svůj part s tou největší snahou, aby drama vyznělo tak, jak bylo zamýšleno. Chór korintských žen by určitě ještě snesl některé korektury. Ne každá jeho členka dovedla tak pracovat s hlasem a poradit si s antickým rytmem, jako Zd. Hřivňáčová. Není vyloučeno, že by tu prospěla i změna v aranžmá a pohybu celého chóru. Nicméně tohle všechno jsou maličkosti, které v průběhu dalších představení určitě zmizí.

Hlavní se však podařilo: dokázat, že i ochotnický soubor může nastudovat nesmírně obtížnou tragédii a vyloučit ji tak, aby byla zajímavá i pro dnešního diváka.

BEDŘICH ČAPEK

Máchovo drama

„Pravda, přes žádnou zemi se bouřlivý přívál revoluce a trojí pád Napoleonův nepřehnaly tak beze stop jako přes Rakousko. Pravda, v žádné zemi se neudržel feudalismus, patriarchalismus a patolízalské šošáctví pod ochranou otcovské liskovky tak neporušeně a uceleně jako v Rakousku,“ napsal na prahu revolučního roku 1848 Bedřich Engels. A právě toto patolízalské šošáctví je koneckonců základem a východiskem nejružnějších výhrad a námitek, které stíhaly dílo K. H. Máchy. Tvůrci moderního básnického jazyka byla vytýkána i nepřesnost jazykovál „Možno sice, že studoval Mácha více přírodní krásy než krásy jazyka Veleoslavského, jisto ale jest,“ ohrazuje se rozhořčeně Jan Neruda, „že mistrovsky plynňý 'Máj' napsati dovedl, více řeč ve své moci měl a více pro ni učinil než mnohý, kdo k 'brusům českého jazyka' kameny vybírá.“ Idylickým autorem ovšem Mácha vskutku nebyl, byl-li určitým autorským typem, pak rozhodně typem dramatickým.

A tu je zdánlivý rozpor. Kde jsou dramatické texty tohoto autora? V pouhých nedopracovaných zlomcích. Ve zlomcích rétorických dialogů. Že Mácha ovládal rétoriku písmem i hlasem, to už víme. Ale tento pilný student i pohotový improvizátor zanechal jen začátky a skici tří truchloher (tj. „tragédií, jichž si žádala doba jako „velkého“ umění) a jedné veselohry. Musíme ovšem popravdě připomenout, že ve velkém dramatu nespěli po Máchovi ani Hálek, ani Neruda. A jurista Ignaz Mácha správně odhadl své síly, jestliže je neinvestoval zbytečně do tragické divadelní předlohy. Nestal se tak spisovatelem dramatu, ale zůstal či lépe prokázal se jako dramatický básník.

Ve hře Jiřího Šotoly volá básník za svým šéfem: „Vyšel jsem na svět proti osudu!“ — a v tom je jádro jeho dramatu v životě i v literatuře. Báseň Máj je napsána v duchu čtyř romantických osudových předznamenání: hanby, viny, kletby a pomsty (Alexandr Stich). Ale při troše literární, expresivní nadsázky mohl se autor (ne vinou svou z hanby nízkých sociálních poměrů vzešlý a také proto svých mimořádných schopností k vůdcovské nadřazenosti využívající) snadno ztotožnit s vůdcem „druhé noční chvíle“. A v tomto duchu najdeme snadno spojující čáru, ano, přímku mezi původně prezírávým a potom velkorysým partnerem Kaškovým, obětavým organizátorem finanční i materiální pomoci Polákům a konečně shovívavým diskutérem s Tomíčkem, ba dokonce se samým Palackým. (O diskusi s Palackým viz článek Problém řešení znovu a znovu, Amatérská scéna 1980/11). Kontrastující rysy básnickových schopností a jeho postavení ústí do rozporného chování i vidění, do rozporného = dramatického zobrazení světa.

K dramaticčnosti mířil přímo svým expresivním viděním, k dislektice svým názorem. A spojitost názoru se způsobem vidění byla vystupňována souběhem životních osudů s literárními situacemi.



Proměny portréty K. H. Máchy: Max Švabinský 1912

Příběh Marinky je — jako i jiná díla zčásti životní, zčásti literární (tj. vyfabulovaný). Dceru hajného Marinku Stichovou tu autor snad jen literárně portrétoval, Marinku-Mignon z uličky na Františku snad jen (jako scénérie v Máj) obratně stylizoval z různých předloh, vč. Schadowova obrazu. Najisto však po pravdě zobrazil vlastní zážitek („obraz ze života svého“) ve věrném obraze sociálního prostředí této chudinské čtvrti Prahy, kde sám musel prožít kus mládí. Dramatičnost dala příběhu i novou originální formu, kterou autor obratně zastírá mottem z banální dobové písně, která podle něho „má starou notu“ —



Proměny obrazu Máchova Máje: Mikoláš Aleš 1886.

MÁJ K. H. MÁCHY

VYŠEL 23. DUBNA 1836

ačkoli byla právě v módě pod názvem Nová píseň... Nikoli jen dramaticčnost, ale přímo stopy dramatické formy nalézám v tomto textu právem E. F. Burian. Text má pět částí:

- „Ouvertura“ (psaná ve verších)
- „Dějství první“ (ukončené poznámkou v závorce: „Opona noci spadne“),
- „Intermezzo“ (psané ve verších),
- „Dějství druhé“ (s veršovanými „písňovými texty“, jeden z nich má u závěrečného verše jakoby scénickou poznámku: „Velmi smutné“),
- „Finale“ (psané ve verších).

Nejen výstavba celku, ale i způsob přechodů z vypravěčského partu do dialogizované formy, do dějové situace dokládá Máchovo dramatické citění a vidění událostí. Obdoby není nesnadné najít v Křivokladu, stejně jako v Májí.

Krom dramatických pokusů, německých básnických začátků a trochy ohlasů poezie národní, poloh, v nichž nebyl Mácha svůj, má jeho dílo všude neopakovatelný zvuk. Lze ovšem doložit, že s mnoha otázkami i tématy nepřišel do české literatury první. Lze prokázat, že jeho originální tvorba i osobnost našly také vlídné a kladné přijetí. Ale to nic nemění na skutečnosti, že Mácha ne našel a nemohl najít porozumění ve své naprosté nekonvenčnosti, ano, protikonvenčnosti.

Byl skutečný filozof mezi současnými básníky, byl básník s dialektickým pohledem a materialistickým východiskem, vyjadřoval se metaforami, v nichž neměl předchůdce ani současníka, dokonce dlouho ani následovníka. Jeho vlastní, osobní drama není v tom, zda byl či nebyl přijat, ale v tom, že (můžeme tu parafrázovat Fučíkova slova o Boženě Němcové, tak podobně Máchovi v literárním osudu) „jako by psal jiným jazykem — on však skutečně psal jiným jazykem“! Vcelku — bez ohledu na tu nebo onu dílčí shodu — je Mácha právě a zcela svůj.

Mácha charakterizuje májový večer mj. známými verši: „O lásce šeptal tichý mech: /kvetoucí strom lhal lásky žel, /svou lásku slavík růži pěl, /růžinu jevil vonný vzdech.“ Stačí srovnat s ním několik veršů na stejné téma máje od Máchova vrstevníka, čteného a vydáváného ještě půlstoletí po Máchově smrti:

Sličný máj
v luh i háj
život leje;
vše se hýbá, vše se směje,
všude rozkoš, všude ráj!

Obliba takových veršů není slučitelná s oblibou veršů Máchových. Nikoli pro vnější znaky, ale právě pro vnitřní rozdílnost vidění, protože jen Máchova řeč je (slovy Fučíkovými) „životná, neodvozená, přímá, schopná neopakovat staré“. Tam, kde Mácha apostrofuje oblačky slovy „vy hvězdy rozplynulé, stíny modra nebe, /vy truchlenci, jenž rozsmutnivše

sebe/, v tiché se slzy celí rozplýváté“,
prozpěvuje bodrý Máchův vrstevník:
Nade mnou oblaky
jak velké labutě
velebně vznášejí
své bílé perutě.

Jednotlivě volenými slovy počínaje a celkem konče jde o jevy nesouměřitelné!

„Máchovy verše nejsou dramatické jen pro své lyrické kouzlo, naopak, hlavně pro svůj dynamický rytmus,“ vysvětluje E. F. Burian. „Mácha neopisuje skutečnost. Mácha objevuje druhou realitu stejně jako Shakespeare pomocí různých skupenství znaků skutečnosti.“ Máchovi proto, jak připomíná Salda, soudobá kritika většinou neupírala talentovanost umělce, ale „směr jeho básnění“, jeho dramatické vidění skutečnosti, jeho skutečnost v pohybu, jeho revolučnost.

Ve vrcholně romantické scénérii i kostýmech odehrává se drama Máje, shakespeareovské po duchu především v tom, jak se — krom vnějšího balení — vyjadřuje právě bez obalu: bez iluzí a bez idylizování. Lyrická, epická i filozofická nota tu (za kostýmem a kulisou) obnažuje neromantickou, drasticky krutou lidskou existenci v její naději bez útěchy. Projevuje se v tom vskutku, jak by řekl Sabina, „jakási deklamátorská síla a afekt“. Jenže takového kalibru, jaký je neporovnatelný široko daleko kolem. A v tom je autorovo vlastní drama. Bylo mu chladno ve výšce horských velikánů, kam vyšplhal, protože „člověk mu-

sí“, ale kde nenašel nikoho po svém boku. Ani přítele-básníka, ani kritika, ani čtenáře.

Jeho drama je dramatem duchovního aristokrata před měšťáckou tupostí. Chá-



Proměny obrazu Máchova Máje: Jindřich Štýrský 1937

pou ho jako abnormitu, jako schválnost, jako úmyslnost zvláště s jeho (jak to krásně parafrázoval Salda v projevu k Máchovu výročí 1936 v Národním divadle) „neapetitlich syžety“! Ale aristokratický duch není duch výlučný, duch individualistický, svévolný, nýbrž duch sebevědomý, vědomý si své hodnoty, svých možností, své cesty. A to je vlastnost kladná, jakkoli neodpovídá — jak by si měšťák přál — průměru a obvyklostí.

Tuto osobní tragédii objevil Salda v Máchovi, tytéž případy odhalil Fučík v osudu herce Karla Vávry a v osudu Boženy Němcové. Není to náhoda, že oba — Němcová a Mácha — jsou tak zaujati „dětinstvím svého věkem“. Fučík dětství člověka (a beztrádní dětské lidské společnosti) charakterizuje jako dobu „nejkrásnějších, čirých, křišťálových vztahů mezi lidmi“, této životodárné krásy, která je později zasata hluboko v srdcích lidí. Jestliže si odmyslíme od osudů Němcové jejich specificky ženské rysy (vykládané nejruzněji: od pomluv až po sentimentální romány), sejde se tvůrčiny moderní české prózy s tvůrcem moderní české poezie v roli téhož dramatu. Je to drama aristokratického (zdůrazněme znovu: aristokraticky náročného) ducha v šosácké společnosti českého biedermeieru. Té šosácké společnosti, kterou tak zdánlivě vychovávala c. a k. rakouská lískovka.

JIRÍ HRAŠE

REPROFOTO JOSEF KOŠAR

Pokus o přehlídku nového typu v Uherském Brodě

Začátkem tohoto roku vyhlásilo Krajské kulturní středisko v Brně společně s Krajským domem pionýrů a mládeže v Brně první ročník krajské soutěže přehlídky amatérských divadelních souborů hrajících pro děti v nové koncepci. Na rozdíl od minulých let soutěží společně loutkářské soubory mládeže a dospělých s dětskými divadelními a loutkářskými soubory a divadelními soubory hrajícími pro děti. Soutěže se účastní rovněž jednotlivci a kolektivy (maximálně tříčlenné) s malými loutkářskými formami.

Vlastnímu vyhlášení soutěže předcházela koncem roku 1985 návrh na nový systém práce slovesných oborů KKS v Brně se zřetelem k propojení všech druhů divadla v oblasti práce krajských poradních sborů, ke koordinaci a spojování akcí Festivalu ZUČ a koordinaci vzdělávacích akcí. Konkrétně byl předložen návrh (a později realizován) na vytvoření jednoho krajského poradního sboru pro divadlo, který by sdružoval odborníky pro loutkové, tradiční i netradiční divadlo včetně divadla poezie. Zachovány mají zůstat poradní sbory pro umělecký přednes, pro literární tvorbu a pro dramatickou výchovu dětí.

Záměrem spojení a sdružení některých tradičních postupových soutěží Festivalu ZUČ pro jednotlivé národní přehlídky bylo zkvalitnění výběru inscenací formou výběru. Dále má tento nový typ přehlídky nabídnout vzájemnou inspiraci, přispět k obohacení postupů v jednotlivých typech divadla a zajistit komplexní působení na diváka. Výrazem toho je i udělování hlavní ceny poroty Zlaté slunce nejinspirativnějšímu představení soutěžní přehlídky. Tato cena je putovní a trvalým držitelem se stává soubor, který ji v libovolném časovém intervalu získá třikrát.

Chvályhodný záměr konfrontovat tvorbu pro děti v blízké příbuzných oblastech amatérského divadla s cílem zvýšit inscenační úroveň i zkvalitnit repertoár prostřednictvím tvořivé dramaturgie i rozvíjením původní autorské tvorby i preferováním autorského divadla zůstal prozatím jen cílem do budoucna. Svědčí o tom i početní zastoupení jednotlivých typů souborů i vlastní program přehlídky.

Původní předpoklad rozložit přehlídku do pěti dnů byl zredukován na tři, přestože vystupovalo 16 souborů včetně tří mosoutěžních, (tzv. inspirativních představení) a 4 jednotlivci

s individuálními výstupy. Nejpočetněji byly zastoupeny dětské loutkářské soubory (6), třebaže ve dvou případech reprezentovaly vždy dvě skupiny stejného zřizovatele. Po třech souborech měly zastoupení dětské divadelní kolektivy a loutkářské soubory mládeže a dospělých. Jediným vystoupením bylo reprezentováno divadlo dospělých hrajících pro děti.

Účelem číselného přehledu je dokumentovat nerovnoměrné zastoupení jednotlivých typů souborů a divadelních druhů (loutkové a neloutkové divadlo) a z toho vyplývající disproporce přehlídkového směřování. Částečně to svědčí i o problémech zastoupených kategorií v celém jihomoravském kraji.

Vedle zkušených souborů se na přehlídce objevily i začínající, a proto také celková úroveň zejména dětských loutkářských vystoupení byla značně nevyrovnaná. V tomto směru se ukazuje jako naprostá nezbytnost dlouhodobější metodická příprava. Předvýběr totiž může zaručit kvalitu jen tehdy, nechýbí-li úroda v okresech a přímo v souborech. Jinak vypadají totiž některá představení na okresní přehlídce a poněkud jinak v relaci krajské přehlídky, navíc v konfrontaci různých typů a kategorií souborů.

Oproti minulým ročníkům soutěže malých loutkářských forem zůstaly poněkud stranou individuální výstupy početně i úrovní, třebaže právě ony skýtají nejednu příležitost. Přínosem přehlídky se stala bezesporu tzv. inspirativní představení, která však zhlédl jen velmi malý počet těch, jimž byla určena. Neúčast vedoucích a dalších zájemců ze souborů (i odborných a pedagogických pracovníků OKS a ODPM) omezila publicitu a metodické působení všech přehlídkových vystoupení na minimum, pouze na vedoucí a členy vystupujících souborů jednoho dne přehlídky. Stejně tak přednáška dr. Z. Příkrýlové na téma Aktivizace dětského diváka a dětského herce probíhala v úzkém kruhu desítek zájemců.

První ročník přehlídky nového typu, který proběhl v tomto roce, zatím spíše poukázal na některé přetrvávající problémy v činnosti divadelních a loutkářských souborů hrajících dětem. Nezbyvá než věřit, že tento start bude pokračovat dalšími rozběhy, v nichž bude soutěž vyrovnanější a ve svém působení metodicky významnější.

(zha)

Zdeněk Svěrák a Cimrmanologie

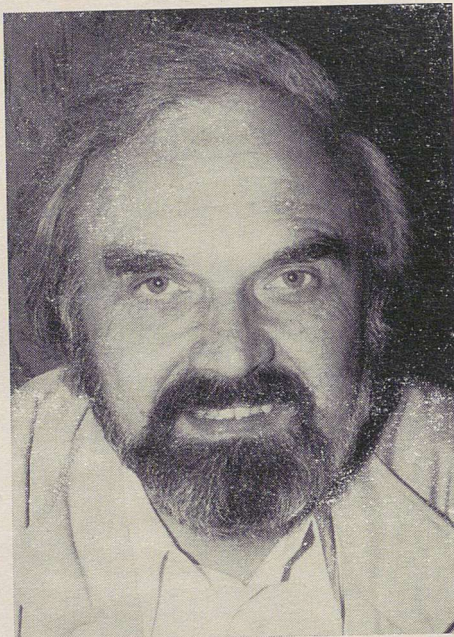
ZDENĚK SVĚRÁK, původním povoláním učitel, je dnes členem a uměleckým vedoucím Divadla Jára Cimrmana a spolu s Ladislavem Smoljakem, autorem všech představení, která má divadlo na repertoáru. Známe ho jako filmového scenáristu. Sám, či jako spoluautor, vytvořil devět celovečerních filmů od Jáchyma, hoď ho do stroje až po zatím poslední film Vesničko má středisková. Je i autorem pozoruhodné televizní inscenace Případ Platfus. Ve filmu se uplatňuje nejen jako autor, ale i jako herec.

Ochotnické začátky? Na Vysoké škole pedagogické v Praze byl ochotnický soubor. Režisérem byl student Ladislav Smoljak. Do tohoto souboru jsem dělal, a udělal, zkoušku a dostal roli ve hře Garcii Lorky Záletná ševcová. Režisér mi svěřil postavu mladíka s šerpou. Dodnes nevím, co mě na tom bavilo. Celé představení jsem prožíval v podstatě jako absolutně ztrémovaný člověk, který taktak vnímá spoluhráče a publikum počítuje jako otevřenou černou tlamu, které se bojí. Tohle představení jsme sehráli dvakrát nebo třikrát. Ale na škole jsem recitoval, dělali jsme pásma veršů básníků, které jsme měli rádi. Seiferta, Hrubína, Šrámka. Soutěžil jsem i jako jednotlivec a vzpomínám si, že jsem několikrát postoupil ze školního kola dál, i když do Prostějova nebo na jiné národní přehlídky Soutěže tvořivosti mládeže jsem se neprobojoval.

Vystudoval jste pedagogiku a stal jste se učitelem.

Nastoupil jsem na umístěnku do vesnické školy v Měcholupech na Žatecku společně se svou manželkou a oba jsme tam hráli v místní sokolovně divadlo. Manželka mnohem líp než já. To jsem také poprvé a naposled režíroval. Byli jsme tam dva roky, pak jsme ještě krátce pobyli v žateckém ochotnickém souboru, ale nikdy by mě nenapadlo, že bych se mohl divadlu věnovat jinak než jako koníčku. Ani v raném mládí jsem neměl takové touhy, i když mě bavilo recitovat a veřejně něco říkat. Ale divadlo? Věděl jsem, že mé pohyby jsou dřevěné, že se nedokážu pořádně uvolnit. Tohoto pocitu mě zbavila až opakovaná praxe v Divadle Jára Cimrmana.

To se totiž nedá s jednorázovým ochotnickým vystoupením srovnat. Postavu, kterou představujete dlouho, začnete vychutnávat, dostává se radost z reakce publika. Hlediště se přestanete bát. A když se hraje x—krát, přijdou desítky a stovky repríz, začíná si i ne-



vystudovaný herec uvědomovat, co udělá intonace, pauza, je trochu nad věcí. Opakování přineslo suverénní a zkušenost: Teprve obecenstvo svým ohlasem stvrzuje nebo nestvrzuje to, co děláte.

Co je při tom nejdůležitější, mění-li se herec z ochotníka na profesionála?

Potřeba sebedůvěry. Dlouho trvá, než se nabude. Nesmí být ale zase příliš velká. Před publikem mám pořád respekt. Myslím, že naprostá suverénní není na prospěch věci. Naše divadlo je ovšem zvláštní, herecký projev je tu jiný než způsob hraní v kamenných divadlech. Hrajeme divadlo autorské a texty, které jsme se Smoljakem napsali, jsou výhradně komické. Nevím, jak bych dopadl, kdybych byl postaven před úkol vytvořit na jevišti roli ve hře vážného charakteru.

A ve filmu?

Filmové hraní zase provází velké úsilí o naprostou civilnost a bezprostřednost. S tím se peru dosud. Jde o to přestat vnímat kameru, nemyslet na to, že film je drahý materiál. Kamera je nemilosrdná a odhalí každou chtěnost. Na člověka, který nemá herecké vzdělání, čekají pastí diletantismu, ale na druhé straně mu nehrozí řemeslnost a může přinést na plátno neotřelost a jedinečnost. Je to také otázka příležitosti a lidí, s nimiž spolupracuje. Režiséra, kameramana. Aby člověk mohl být pokud možno sám sebou, využít svých civilních vlastností.

Vraťme se ke vzniku divadla Jára (da) Cimrmana...

To se musíme vrátit hodně, protože příští rok budeme mít dvacáté výročí trvání divadla. Ale vraťme se ještě trochu dál. Na počátku byl totiž rozhlasový pořad Vinárna U pavouka. Po čty-

řech letech učitelské praxe jsem přešel do Čs. rozhlasu a tam jsem získával praxi rozhlasového reportéra a redaktora v armádním vysílání. Zkušenosti z terénu jsme využili s Jiřím Šebánkem a dalšími spolupracovníky v pořadu, který mimo jiné reportérství parodoval a pohyboval se v poloze mystifikace. Předstírali jsme totiž, že v Praze existuje podnik, kde účinkují světoznámé orchestry, dějí se tu neuvěřitelné produkce, jako například výstupy kouzelníka Jožky Merana-Blažejovského, a my jsme to všechno posluchačům popisovali.

Pořad získal velký ohlas a mnoho příznivců. A to přivedlo Jiřího Šebánka k nápadu založit divadlo Jára Cimrmana, té fiktivní postavy, která se zrodila jako nositel všech budoucích legrací. Zakládající schůze se konala 29. 10. 1966, svolal ji Šebánek a přítomni byli Miloň Čepelka, Ladislav Smoljak a já. Byli jsme se Smoljakem a Čepelkou spolužáci z pedagogické školy, s Šebánkem a Čepelkou spolupracovníci z armádního vysílání. Přišli pak další. Oldřich Unger, Jaroslav Vozáb, oba také z rozhlasu, Pavel Vondruška, dirigent Národního divadla, výtvarník Weigel, Petr Brukner a jiní.

A nesmím samozřejmě zapomenout na vynikajícího hudebníka Karla Velebného, který ve vinárně U pavouka také vystupoval jako doktor Evžen Hedvábný. Režiséřkou Pavouka a také dvou našich divadelních představení byla nedávno zesnulá Helena Phillipová. Bez ní by asi tohle divadlo nikdy nevzniklo. To ona nás tlačila, abychom nedělali zábavu jen pro hrstku přátel, ale abychom se snažili brát divadlo vážně a zprofesionalizovali se. Když nám řekla, že nás jednou bude divadlo živit, nikdo z nás tomu nevěřil.

Takže vlastně z ochotnického souboru vyrostlo profesionální divadlo.

Pozoruhodné je, že my jsme sice byli ochotníci, ale hned od začátku jsme hráli za peníze. První představení jsme předvedli tehdejšímu Státnímu divadelnímu studiu a to nás přijalo do svého svazku. Pak jsme dvakrát týdně hráli v Malostranské besedě a dostávali jsme za představení 80 korun. Publikum si nás našlo, a jak přibývalo diváků, rozšiřoval se i počet hracích dnů. Takže dnes hrajeme v Praze na domácí scéně Na Soľidaritě ve Strašnicích každý všední den a dobrá polovina víkendů padne na zájezdy po celé republice. Je to s podivem, že humor, tak úzce spojený s češtinou, přijímají s velkým pochopením i diváci na Slovensku.

Vy máte pozoruhodně široký repertoár.

My totiž stále udržujeme na repertoáru všechny hry, které jsme za těch dvacet let se Smoljakem napsali. Šebánek napsal jednu a ta se jmenovala Domácí zabíjačka. To už — od jeho odchodu z divadla — nehrajeme. Jinak všechny ostatní: Akt, Vyšetřování ztráty třídní knihy, Hospoda na mýtině, Vražda v salónním kupé, Němý Bobeš, Cimrman v říši hudby, Dlouhý, Široký a Krátkozraký, Posel z Liptákova, Lijavec a Dobytí severního pólu.

Kolik je vás dneska?

Kolem deseti mužských herců a asi stejný počet mužských techniků.

Jste jako antické divadlo. I ženské role hrají muži. Je to v zájmu ochrany vlastních manželství?

Možná taky trochu. My jsme už od začátku byli jaksi „pánská jízda“. Nikdy jsme ani nepocítili potřebu angažovat dívku. Možná, že by celé dílo rozvrátila — kdyby byla hezká.

A kdyby nebyla?

Tak co s ní? Konečně, je to i věc tradice. Hrajeme si sami ženské role, protože už Jára Cimrman byl mistrem ženských postav. Hrál je znamenitě. On si totiž až do svých patnácti let myslel, že je dívka. Rodiče před ním jeho chlapectví tajili, aby donosil šatstvo po své starší sestře.

Autorské divadlo, navíc jednostranně tematicky zaměřené, je to obtížné?

Dnes už ano. Zpočátku to bylo snadnější. Snažili jsme se zmapovat různé žánry, jimiž se Jára Cimrman zabýval. Například Cimrman a detektivka, Cimrman a opereta, opera, vesnické drama, atd. Dnes už těžko hledáme bílá místa na mapě jeho života. Naposledy jsme zabrousili na místo nejbělejší — na antické téma. Cimrman a polární výprava. Rekonstruovali jsme hru o dobytí Severního pólu Čechem Karlem Němcem.

Jak se píše hra ve dvou? Myslím autorem...

Když najdete téma, o čem, rodí se nám horko-těžko představa, jak by měla vypadat konečná podoba. Znamená to sbírat nápady, zapisovat je, vyškrtávat ty nehodící se. A když už se cítíme silní v kramflecích, že se můžeme pustit do psaní, vezmeme Smoljakův nebo můj psací stroj, podle toho, kde právě jsme.

Je v tom rozdíl?

Značný. Smoljak má Zetu a já Wanderer.

Hodně se při tom bavíte?

Psaní je namáhavá práce. Tu a tam se ovšem zasmějeme. A je takřka jisté, že na tomtéž místě se bude smát i obecenstvo. Podtrhávám slovíčko takřka, protože se vyskytnou místa, kdy jsme se my smáli, ale na publikum se to jaksi nadokázalo přenést. Ale ptal jste se na obtížnost. Tak tedy práce je to skutečně čím dál těžší, protože musíme stále více hlídat, abychom se neopakovali. Abychom prostě nešli na staré kopyto novou botu.

Natočili jste se Smoljakem mnoho filmů. To muselo přinášet i spoustu humorných příhod... Pověďte.

Natočili jsme řadu filmů, ale humorných příběhů bylo tak málo, že byste tomu ani nevěřil. A ještě méně bylo těch, které se dají tisknout. Protože se tato otázka ozývá na každé besedě s diváky, rozhodli jsme se, že si budeme humorné příběhy z natáčení vymýšlet. Teď právě na tom pracujeme. Čtenáři AS 86, kteří o ně mají zájem, je mohou slyšet v silvestrovském pořadu v ČS. televizi.

Zmínili jste se o besedách s diváky. Dostáváte i otázky, zdali je Jára Cimrman skutečně historickou postavou?

Cimrman je mystifikace. Fikce. Kdyby se nás na to lidé ptali, ale dnes už přichází taková otázka skutečně ojediněle. Každý příznivec tohoto humoru ví, jak to s tím Cimrmanem je. Kdyby to nevěděli, nepřijal by tuhle hru, nemohl by se bavit. Našli se ovšem i takoví diváci, kteří vše brali vážně a okřikovali smějící se sousedy. Domnívali se, že jim unikají

důležité informace. Ale to jsou jen bílé vrány, které zalétly do našeho divadla omylem.

Takový nezasevěný divák, to jistě není o stát?

Máte pravdu. Můžu to potvrdit takovým tristním zážitkem z nedávného představení Hospody Na mýlince v Javorníku. Tam uprostřed mé přednášky diváčka ve třetí řadě ztratila trpělivost a hlasitě mi přikázala, abychom už toho nechali, že si koupila lístky do divadla a tak tedy chce vidět divadlo. Marně jsem se jí snažil vysvětlit, že tohle je taky divadlo, a když vydrží do přestávky, dočká se i operety.

A váš pocit?

V takové chvíli účinkující — v tomto případě já — prožívá horkou chvíli. Setkal se najednou s divákem, který ho nechápe, jemuž nekápá do noty. A v té chvíli člověk neví, není-li takových diváků v sále většina, což by byla tragédie. Ale v Javorníku naštěstí po několika minutách mého marného souboje s tou paní dalo publikum najevo, že je na naší straně. A od té chvíle pak dostalo představení tu správnou atmosféru souzvuku hlediště a jeviště.

Kdy poznáte, jaké máte diváky?

Po několika větech už víme, jaké publikum se sešlo, jestli to bude oboustranná radost nebo zápas. Většinu zápasů se nám podaří vyhrát. A je to dobrý pocit, když se z rozpačitého a chladného publika postupně stávají příznivci. Jsou ovšem lidé, a nevím, proč zákonitě sedávají v prvních řadách, kteří sedí se založenými rukama a kamennou tvář a s nimiž nepohneme, kdybychom se rozkrájeli. Je ošumělé umění, nemyslet na ně. Takový člověk vám po celé představení nejde z hlavy a pořád po očku pokukujete, jestli se už náhodou neusmál.

Jaký je váš vztah k ochotníkům, kteří zůstali ochotníky?

Dobry. I když nemám čas, abych chodil sledovat jejich představení. Ale vždycky mě rozesmutní, když čtu například takový plakát: Pozor! Představení skončí ještě před hlavním televizním programem. To totiž mluví samo za sebe, jak se ochotníci dnes perou o svého diváka s televizí, která nemá každý den posvícení...

Co byste řekl amatérům, kteří se touží profesionalizovat?

Kdo se chce živit divadlem, musí počítat se vším. Především musí připravit rodinu na to, že bude většinu večerů bez tatínka nebo bez maminky (podle toho, kdo z nich chce k divadlu). Já musím přiznat, že obě moje děti vychovala, naštěstí dobře, moje žena. A já jsem přicházel domů jako sváteční host.

Jsou vaše děti po vás? Budou z nich také herci? Autoři?

Mám dceru (25) a syna (21). Moje dcera vystudovala výpočetní techniku a vždycky tajila, že je mou dcerou. Je to logické a já jí to nikdy neměl za zlé. Každý z nás chce na světě představení sám sebe a ne něčí dceru nebo něčího syna. Pokud jde o chlapce, toho baví film. Studuje na FAMU dokumentární tvorbu, takže k mé profesi určitý vztah má.

A co mu radíte vy?

Já si myslím, že tyhle věci musí člověk nechat na nich samotných. Na dětech a jejich touze. Koho to tam puď, ten se nedá odradit, dokud nepronáží. Nebo nenaráží. (er)

Z ČINNOSTI SAL SČDO

Na programu jubilejní chrudimské přehlídky se letos významně podílela i Skupina amatérských loutkářů SČDO. Jejím hlavním příspěvkem byl pořad Netrhejte ruče a dejte mi jitrnici sestavený z nejlepších vystoupení čtyř ročníků přehlídek individuálních výstupů s loutkou z let 1977–1985. Pořad byl festivalovým publikem přijat příznivě.

SAL SČDO se dále podílela na organizaci semináře a pro učitelky mateřských škol, své zastoupení měla v organizačním štábu přehlídky i v redakci festivalového Zpravodaje.

V Klubu divadla Zdeňka Nejedlého se 7. července sešel aktiv funkcionářů SAL SČDO, na němž v otevřené atmosféře byly projednány nejrůznější stránky činnosti této autonomní svazové složky. (psl)

PŘEDSEDNICTVO ÚV SČDO JEDNALO

V Praze se 21. června konalo zasedání předsednictva ÚV SČDO. Jedním z hlavních bodů programu bylo projednání záležitosti uspořádat festival členských souborů Svazu, jehož místem by měl být Štramberk na Moravě. Zabývalo se zejména určením celkového charakteru přehlídky, jejím organizačním zabezpečením a otázkami výběru souborů. K naznačené problematice byly přijaty určité zásady, které ještě posoudí plénum ÚV SČDO.

Předsednictvo se dále zabývalo činností Scénografického klubu SČDO, s jehož prací v současné době spokojenost není. Bylo proto přijato rozhodnutí činnost klubu aktivizovat.

V souvislosti s úmrtím Dr. Zdeňka Kokty, druhého místopředsedy ÚV SČDO, bylo rozhodnuto doporučit ÚV SČDO zvolit do této funkce Igora Dojivu ze Severočeského kraje. Vedením Klubu režisérů SČDO byl pověřen hospodář ÚV Josef Svoboda.

Na základě návrhu Skupiny amatérských loutkářů SČDO předsednictvo udělilo svazová vyznamenání Zlatý odznak SČDO Dr. Františku Sokolovi, řediteli Národního divadla v Liberci, Marii Burdové z Ostravy a Čestné uznání ÚV SČDO Naděždě Semotánové z Prahy.

Ples SČDO se kude konat v Praze na Žofíně 14. března 1987 (sobota). Zájemci o vstupenky se mohou přihlásit již dnes. (psl)

ROZVOJ KULTURNĚ MASOVÉ PRÁCE

Zlepšit činnost parků kultury a oddechu, zvýšit jejich úlohu při organizování volného času občanů, to je smysl vládního usnesení, přijatého v Sovětském svazu.

Tato svérázná kulturně osvětová zařízení jsou ve všech sovětských městech (ve velkých je jich dokonce několik). Každoročně je navštíví milióny lidí: Přesné číslo se nedá ani zjistit, protože vstup do parků je téměř vždy volný. Nejlepší parky se vyznačují dostatkem zeleně, jsou v nich jezera, různé atrakce, pódia pro vystoupení profesionálních umělců i amatérů, výstavní sály, knihovny, sportovní hřiště, kavárny, bufety, prodejní pavilóny a kiosky. Tradičně tady o svátcích probíhají masové lidové veselice.

Například z moskevských parků kultury a oddechu je mezi Moskvany i zahraničními hosty nejznámější Ústřední park Maxima Gorkého, Sokolniki a Izmajlovo. V plánu je další rozšíření sítě parků kultury a oddechu, upevnění a modernizace jejich materiálně technické základny, zdokonalení kulturně masové práce v těchto zařízeních. (apn)

● ZAMYŠLENÍ NAD KNIHOU

Setkávám se s ním často, i když on o tom ani neví, ale neustále mne v práci posiluje. Jeho přednášky a teoretické statí mi často pomáhají najít odpovědi na otázky, se kterými si nevím rady. A nejsou to jenom články v Amatérské scéně, ale mnoho dalších publikací, které často používám. Nezapomenutelná jsou pro mne setkání z diskusních klubů na Jiráskových Hronovech. Ano, je řeč o prof. dr. Janu Cisaři, CSc., pedagogovi DAMU, který prakticky dokazuje, jak si představuje pomoc profesionála amatérskému divadlu. Ne jednorázově, ale dlouhodobě, cílevědomě s pedagogickým přístupem, s taktem a psychologickým pochopením pro specifiku amatérského divadla. A tak jistě lze jen vřele doporučit amatérským divadelníkům Cisařovy a Štěpánkovy Zákłady činoherní režie (AS č. 5/86), ale i metodický materiál Zákłady dramaturgie (vydalo KKS v Hradci Králové 1980).

Tato publikace je společně se 3. sv. Knihovničky amatérského divadla – Zdeněk Hořínek: Úvod do praktické drama-

turgie (vyd. ÚKVČ 1981) velice dobrým pomocníkem pro dramaturgy v amatérských divadelních souborech. V roce 1985 vydává ve spolupráci ÚKVČ s KKS Hradec Králové další, velice prospěšnou Cisařovu publikaci: Práce porotce amatérského divadla, kde autor zobecňuje svoje třicetileté zkušenosti z porotování amatérských představení a vůbec všechna svoje setkávání s amatérskou divadelní tvorbou a tvůrčí prací ochotníků.

Pamatuji na Cisařovy články v AS pod titulem: Je porotce člověk? – byly velice podnětné a často jsem si na autora vzpomněl, když jsem, jako člen poroty, předstupoval před soubor, abych hodnotil práci, které bylo obětováno přemnoho času. Cisař je pedagog. Dokáže rozcupovat představení na jednotlivé nitky a přitom neublížit. Dokáže kriticky poukázat na chyby a omyly v inscenaci, umí vyhmátnout vždycky podstatné problémy. Proč se to dr. Cisařovi daří, na to v mnoha kapitolách dává publikace přesvědčivé odpovědi.

A není to publikace pouze pro porotce. Je to rukověť, která může naučit mnohého amatérského režiséra, aby se také on sám, bez zahledění se do sebe, dokázal kritickým okem podívat na svoji inscenaci. A navíc, aby dokázal práci porotců pochopit. Leckdy se mi zdá, že soubory přistupují před porotu naprosto nepřístupně dialogu, ale připravené negovat všechny dobře míněné postřehy a někdy i rady. Rozbor představení porotců se souborem by měl být přece v první řadě tvůrčí diskusi, která by měla obě strany obhacovat a vést ku prospěchu amatérského divadla. Proto si myslím, že Cisařova publikace je vedle práce Ivana Vyskočila: Činnost hodnotitelů dramatického uměleckého projevu z některých hledisek psychologie (ÚKVČ 1981 – Psychologie porotcovy práce) velice záslužná a prospěšná. Její vydání určitě prospěje v mnoha směrech amatérskému divadlu. A lze si jen přát, aby v edičních plánech metodických středisek bylo stále více takového literatury.

JOSEF GRIML

● NA OKRAJ JEDNOHO NÁZORU

Na první pohled se zdá nepochopitelné, proč odborný časopis Amatérská scéna ve svém č. 6/86 otiskl tak matoucí a zavádějící stanovisko M. Dvořáka z Bechyně pod názvem Zasílám vám k uveřejnění svůj názor. Ale není to poprvé, co z novin a časopisů zaznívá falešný hlas, divadlu to však naštěstí nikdy moc neškodilo. Navíc M. Dvořák – vyzýváje k diskusi – o otištění svého názoru jistě moc stál, jeho neuveřejnění by ho jenom utvrdilo v domněni, že je obklíčen a umlčen divadelníky mladší generace a takzvanými odborníky kultury a dramatickými teoretiky.

Jenomže o čem diskutovat? Vždyť ten rozpor mezi tradičním klasickým divadlem

a divadlem v arénovém prostoru je M. Dvořákem uměle vyostřen. Vždyť všem nám jde především o to, předložit divákům svoji výpověď o tématech, která nás trápí nebo zajímají. Komu se podaří umělecky silně onu výpověď vyjádřit, ten má i naději uspět v soutěžích, postoupit třeba až do Hronova a vůbec nebude vadit, vytvořil-li inscenaci dle klasického střihu. Jediné, co může někdy bránit sebesilnější výpovědi v nominaci na Hronov či na jinou národní přehlídku, jsou problémy dramaturgické – hra se nehodí do dramaturgické skladby, nebo vadí autor. Ale to je jiná otázka.

V souvislosti s výzvou k diskusi se obávám jedině toho, že komu se umě-

lecky daří, ten nebude mít potřebu pozvednout svůj hlas, vždyť výmluvněji hovoří jeho práce. Naopak ti, kterým se nedaří, možná rádi M. Dvořákovi přitakají. Je tedy nebezpečí, že se diskuse bude nést převážně v jedné tónině. Ale ani to by neměla být žádná tragédie. K pochopení toho, oč vlastně dnes v amatérském divadle jde, by mělo místo dalších odpovědí M. Dvořákovi i mnoha jiným, kterých se dovolává, stačit, přečíst si pozorně příspěvky v témže čísle AS, ve kterém svůj názor publikoval, příspěvky J. Cisaře, L. Richtra, M. Strotzera, I. Bednáře, K. Martínka a dalších.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

● KULISY DOMOVA

Slyšet v Budapešti češtinu není nic neobvyklého. Slyšet ji však z rakouského autobusu, stojí přinejmenším za pozornost. Cestující, kteří se po chvíli až dováděivě veselí ocitli vedle nás v útulné hale hotelu Astoria, byli vídeňští Češi, tak pětadesátníci, sedmdesátníci, snad i starší. Dva z nich, s nimiž jsme ještě týž den večereli u stejného restauračního stolu, do Vídně odešli už před šedesáti lety. Pěšky. Bylo jim tenkrát šestnáct let. On se učil v knihkupectví, ona nastoupila službu u jakéhosi výrobce umělých uzenářských střívek. Vzali se, měli děti, ty děti zase děti . . . Příběh takřka románový, v němž však všichni – i ti nejmladší – hovoří mateřskou řečí, čtou české knihy, poslouchají české písničky a v krajan-ském spolku hrají české ochotnické divadlo. Ty „nové“ mezi sebe nechťejí.

„My jsme odcházeli z bídy, oni z bláhobytu. A ani nic pořádného nedokázali“, konstatoval děda, mávl rukou a rozpovídal se o divadle: „Nějakých třicet let

j jsme hráli jen loutkové. Nevím, co nás to napadlo, že jsme se pak pustili do velkého. Klicpera, Jirásek, Zeyer . . . Nic moc, tak jedno představení ročně, vždycky k vánocům. Letos připravujeme poprvé pásmo, už od února ho zkoušíme. Chceme si udržet mladé, kteří rádi zpívají české lidové písničky. Jestli do té doby neumru, budu také účinkovat. Znáte tohle:

...Tak jako někde maj pro štěstí díblíka nebo šotka, tak maj kalci na horách v chalpe Bídu. Je to taková vosůbka, tenká jako kalírunk, řídka jako mha, ale hubu přenáramnou. Pámbu ví, kam ušeko dává, co za den do sebe spoucá. Sedí prej za pece, no, třá ste ji pro páru nad hercem nezmerčili, ale je tam a jak cvakne vžice vo miskú, juž jede dolu ke stolu a uchytá kdekomu vod huby, co zmůže. A tak se pak jeden cejtí po vobědě jako před vobědem, jen přitáhnout pásek, aby v outorech neškroukalo . . .“

Děda dodeklamoval, napil se maďarské minerálky Fonyodi, s příslovečnou sta-

ročeskou šetrností si otřel ústa hřbetem ruky, aby neušpinil damaškový ubrousek.

„Slepili jsme to z vyprávěnek Krakonošova roku od Kutinové a krkonošských koled“, pokračoval. – „Budeme mít nabito, určitě . . . Tak tři sta lidí přijde a ještě budou zpívat s námi. Tuhle třeba znají všichni:

Přišel jsem k vám na koledu
dejte koláčů;
ještě jsem je letos nejed',
div, že nepláču . . .“

Vrchní číšník se přísně ohlédl po stařeckém trémolku a děda zmlkl. Jen se zas trochu napil Fonyodi. Teploměr ukazoval ještě v osm hodin večer 30°C, ale on byl se svou krajanskou společností už dávno na zasněžené Ringstrasse, kde si vídeňští Češi rok co rok, byť jen na chvíli, staví z odřených kulís kousek starého domova.

(nár)

Inscenování v nepravdivém prostoru

(Zpráva z jednoho semináře)

Jednou ze základních forem sebevzdělávání v Klubu režisérů SČDO jsou semináře jako pracovní cvičení na tématech divadelní režie. V roce 1985 se prvé setkání uskutečnilo v Chotěboři pod názvem Inscenování v netradičním prostoru. Ukázalo se, že obsahová náplň semináře přesahuje možnosti jednoho víkendu a že odlehlost místa konání byla jednou z příčin malé účasti. Proto představení KR rozhodlo seminář opakovat v r. 1986 s týmiž hlavními lektory, režisérem P. Scherhauserem (Divadlo na provázku Brno) a scénografem J. Zavarským (Divadlo pro děti a mládež Trnava).

Druhý seminář se konal o jednom víkendu koncem dubna 1986 pod částečně, ale významově změněným názvem Inscenování v NEPRAVIDELNÉM prostoru v Praze. Díky pochopení a navázané spolupráci s Kulturním domem hl. m. Prahy se sešlo v jeho prostorách v paláci Lucerna 35 účastníků, včetně přizvaných zástupců souborů z Prahy.

Hlavním programem lektorské dvojice bylo ukázat na další možnosti a postupy režijní práce při hledání tématu hry a inscenace a její nejučinnější výpovědi. Součástí semináře byl i videozáznam společného představení Divadla na provázku, Teatru 77 z Lodže, Cardiff Laboratory Theatre z Walesu, Den Bla Hest Aarhus a Project Group z Kodaně Labyrint světa podle knihy J. A. Komenského, které se uskutečnilo v Kodani v roce 1983. Dále účastníci zhlédli krátké video ukázky inscenací z Festivalu bláznů v Kodani z téhož roku.

Autorovi této „zprávy“ je jasno, že žádnou písemnou výpověď nelze postihnout „dělnou“ atmosféru, která je tak typická pro způsob práce uvedených lektorské dvojice, ale chtěl by aspoň nepřítomným naznačit základy metody a postupu práce, o kterých se na semináři mluvilo. Podkladem této písemné výpovědi byly autorovy poznámky ze semináře, které dodatečně přehlédl P. Scherhauser a s jeho laskavým svolením bylo použito výňatků z jeho Kapitolek z režie, které vydal Osvětový ústav Bratislava v r. 1984.

PRACOVNÍ METODA SEMINÁŘE – PROCES REŽIJNÍ TVORBY

V zásadě šlo v semináři o výběr a kombinování nejvýhodnějších a nejintenzivnějších prvků působení na diváka. Ne libovolných prvků působení vůbec, ale prvků nutných v daných konkrétních podmínkách a řešených společně všemi účastníky semináře. Lektori chápali svoji roli jako provokující a usměrňující, hlavně však ulehčující proces tvorby a nutící účastníky postavit si před sebe nutné otázky v nutném momentu. Nechtěli přednášet nějakou abstraktní kabinetně vymyšlenou systematiku, ale společně provést konkrétní reálný proces přípravy inscenování tak, jak ve skutečnosti vypadá ve vnitřní laboratoři inscenátora. Ve všech jeho „nezákonnostech“, v jeho „neplánovanosti“ a „nesledovatelnosti“, v toku jeho náhodných odbočení a nepředvídaných obrátů; ve všech jeho spletitostech – jak se ukáže nakonec – nutných a úzce spousouvajících se základní přesnou koncepcí.

Práce v semináři spočívala v tom, že se lektorská dvojice střídala a doplňovala ve svých výkladech (nelze oddělit co říkal ten či onen) a neustále vyžadovala spolupráci zúčastněných. Kontakt přednášejících (toto označení nemá P. Scherhauser rád pro daný způsob práce) a přítomnými spočíval v potřebě trvalého sledování výkladu, odpovídání na položené otázky, doplňování z pléna, věcné pře mezi přítomnými k danému tématu. Nutno přiznat, že trvalo dosti dlouho, než lektori vyburcovali fantazii přítomných, aby došlo k společnému „naladění“. Nikdo, kdo si chtěl ze semináře odnést maximum, si nemohl dovolit „být mimo“.

„... pokusme se režii chápat jako proměnlivý proces tvorby inscenace v širším smyslu jako jakýsi těžko uchopitelný názorový „víceboj“, spějící k názorové jednotě, nesnášející zaškaltování, statické chápání a neměnný kánon.“

Pokud má být režie tvorbou, musí pro ni platit stejné zákony kreativity jako pro všechny ostatní oblasti lidské tvorby. Pro-

ZADÁNO PRO KLUB REŽISÉRŮ SČDO

to se režiséři vždy zajímali o všechno, co souvisí s tvorbou v nejširších souvislostech, a doufám, že toho nebudou mít nikdy dost. V této nedočkavé zvědavosti a trpělivé všímavosti můžeme pozorovat základní podmínku režijních výkonů. ... přípravná fáze inscenačního projektu je úmorná, bolestná i radostná robot... v této etapě práce musí režisér poznat a vytvořit si zázemí pro daný inscenační projekt, zázemí, které se, povězme, neprojeví v úplnosti po dobu celého studia projektu.

Toto období nazývám „tankováním“ pro podobnost čistě nenáhodnou“.

HRY SE SLOVY

Jak odpovídá povaze režijní práce, je nutno vždy věci pojmenovat, podrobit jevy analýze, provést slovní rozbor (ne však ve smyslu gramatickém). Jedna z režijních technologií slovního rozboru vychází z heuristiky. Heurika – řecky: našel jsem, objevil, náhlé neočekávané rozřešení obtížného problému po dlouhém zkoumání – viz naučný slovník.) Heuristika obecně je metoda objevování nových poznatků, nauka o pramenech, která poučuje o způsobu jejich shromažďování, o jejich druzích a třídí podmíněnosti dané jejich původem.

V praktickém seminárním cvičení heuristická hra se slovy představovala:

V prvním kole opis objektu, tj. přičleňování obdobných pojmů k danému jevu (slovu), hledání kořenů významu, vytváření atomů pozdější stavby bez okamžitého soudění, zda ten či onen nápad je „vhodný“, tj. metodou odročeného rozhodování.

Ve druhém kole došlo ke spojování pojmů jak k sobě náležejí podle určitých kritérií (podmíněnosti) a to v jednotlivých skupinách jevů, jestliže tyto byly základem analýzy. Dochází ke katalogizování, syntéze atomů (pojmů) s cílem precizování tématu, tj. ke slovním operacím.

Jako příklad byl použit sám název semináře. Tak k jednotlivým slovům byly přiřazovány tyto pojmy (jak posluchače napadaly).

První kolo:

INSCENOVÁNÍ	NEPRAVIDELNOST	PROSTOR
pořádání	lichoběžný	imaginární
předvádění	náhodný	louka
organizování	protoplasma	vnitřek
manipulování	deformovaný	otevřený
ovládání	znetvořený	prázdný
předávání	členitý	nekonečný
rekonstrukce	nepravdivé periodikum	nebezpečný
podmiňování (jako příprava výbuchu)	občasný	přítomný
oblbování	nepřehledný	barevný
uskutečňování	nepřesný	vojenský
striptýž	vychýlený	uzavřený
transformace	rozlitý	fyzický
provizorní	výjimečný	filozofický
výklad	proměnlivý	tvůrčí
konvenční	porušený	vlhký
upřesnění	netradiční	bohatý
vedení	neopakovatelný	krásný
	roztržštěný	rozbitý
	zmuchlaný	nepořádný
	obnažený	chaotický
	krivolaký (hrbatý)	neviditelný
	nepochopitelný	dramatický
	atypický	nevšední
	nezákonný	
	bez normy	
	složitý	
	nekonvenční	
	kontrastní	
	antagonistický	

(Pokračování)

DUŠAN ZAKOPAL

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

Zamyšlení nad problematikou současného dramatu doprovázené postřehy o proměnách divadelního stylu zákonitě přivádí k celému komplexu nazrálé estetické problematiky, který předpokládá postupné upřesnění požadavku, tj. nutné míry objektivizace veškerých kritérií. Doba pokročila, čtyřicet let výstavby socialismu přineslo nepopíratelné výsledky, změnila se kulturnost hlediště, probíhá prokazatelný odklon od unifikovaných představení velkých scén. Jestliže v padesátých letech nebylo obtížné definovat následovníhodné vzory v celé umělecké tvorbě, pak dnešek něco podobného takřka vylučuje. Diferencovanost zájmů a shodná diferencovanost výsledků se stala zákonitým jevem v přímém souladu s duchovními potřebami jednotlivých tříd a sociálních skupin. Prožíváme dobu přelomu, kdy se na jedné straně prokazatelně rozpadla koncepce iluzivního představení odvozená z variací dramatické kritického realismu, zatímco na straně druhé ji nahradilo jiné chápání scéničnosti. Ponechme zatím stranou nakolik oprávněné a poctivé, nebo vysloveně konjunkturní a pohrávající si s principy modernismu.

Minulá měřítka pozbývají platnosti, nová se ještě nevyhranila. Pro jedny se stává normou studiové představení; druhí straní divadlu prostoupenému vnějškově pochopenými rysy mládí s jeho hluchostí a dynamičností; třetí zbožňuje autor-ské divadlo a další harmonicky prokomponovanou inscenaci s nádhernými hereckými výkony. Nic proti rozdílnosti vkusu, pokud nevyústí v kategorické popření všeho ostatního, ve jménu negace všeho neslučitelného s předmětem vlastního obdivu. Rozdílnost vkusu a odlišnost zájmů musí však uznávat některé „společné výchozí body“, k nimž by měla patřit společenská hodnota inscenace, míra profesionality hereckého výkonu, způsob, nakolik byly obohaceny předchozí představy a jak se představení zapsalo do citové paměti. A především, jak inscenace dožrávala ve vědomí hlediště, jež se k ní v paměti vracelo, nebo ji rázem odepsalo, aby upadla v zapomnění. Vkus hlediště a přijetí představení nevylučují další eventualitu: nezbytnost vzniku ojedinělého uměleckého díla významného pro utváření souboru, jeho sty-

lu a poetiky, z nichž se mohou odvíjet pozdější výsledky. Takováto vnitřní kontinuita nemusí být vždy postřehnutá, leč její význam nelze vyloučit apriorně a beze zbytku.

Na prvé místo vystupuje mentalita hlediště, kde se vzájemně překrývají rozdílné požadavky: sociologická zkoumání potvrdila, že v socialistickém světě se obrací pozornost znovu k divadlu, aby dokonce zahrnovala ve větších městech 8–15 % obyvatelstva. Ukázala však také, že dělnická třída nemá zvláštní požadavky, pouze zde dochází k jinému odstupňování hodnot a pochopitelně, s ohledem na ráz pracovní činnosti, se uplatňuje touha po zábavě, rozptýlení a oddechu. Na jedné straně trvale se zvyšující kvalifikace a na druhé dalekosáhlá školská reforma nastolující požadavek celoživotního vzdělávání, a trvajících neúprosných faktorů mechanické výrobní činnosti zbavené mnohdy radosti a doprovázené fyzickou vyčerpaností. Mentalita věku průmyslové výroby, jež se má podstatněji změnit od roku 2000 v neprospěch fyzické dřiny. A prokazatelné sblížování životního stylu venkova i města, dělnictva i rolnictva, sblížování zahrnující v sobě obdivuhodnou míru kulturnosti a neméně tak ohrožování pseudohodnotami a kulturními stereotypy dalekosáhlé působivosti.

Českému dramatickému umění prokazatelně schází vědomí „hierarchizace hodnot“, tzn. rozvrstvení celé škály představení od akademických až po amatérská studiová. Schází zde logický řetězec vedoucí od miniaturních výbojů až po zásadní umělecké objevy hodné následování. Nevyjasněná koncepce Národního divadla v Praze umožnila, aby sem vstupovaly módní tendence v neúměrné míře, takže v konečném výsledku nepřítisť prospívaly myšlenkovým hodnotám uváděných klasických děl. Jestliže pražské hlediště mohlo po několik sezón sledovat výlučně „pirátskou verzi“ Shakespeara Hamleta v studiovém podání inspirovaném filmovou groteskou, a současně nemohlo poznat celistvé hodnoty Shakespearovy tragédie v podání velké scény, pak automaticky docházelo k jistému posunu či deformaci. Jestliže se kamenná divadla sblížovala s moderním

výkladem klasiky cestou vnějškového napodobování dynamičnosti mládí, aby spoléhala na dunivé rockové rytmy, řev, pobíhání, expresivnost hereckého projevu, pak automaticky vznikala představa o neživosti klasického odkazu, který musí být takto přibližován, ožívován a dynamizován. Publikum si zvykalo na paradoxnost prostředí, kdy hra odehrávající se v dvorském světě, se měnila v hadrárnu překypující hnusem a špinou, zatímco chudobné prostředí oslňovalo leskem a přepychem.

Nic proti mnohovýznamovosti divadelního znaku, nic proti nádherné řeči scénických příměrů. Leč rozpad pravděpodobné a hodnověrné scénické výpravy vnesl na jeviště náhodné seskupení čehokoliv, co pozbývalo smyslu a nemohlo charakterizovat prostředí, v němž se hra odehrává. Jak důležitou roli hraje v Turgeněvových i Čechovových hrách, jak záměrně je odlišena denní doba. Nezáleží na zániku nekonečných rozbřesků a svítání, rozhodující je „pravda prostředí“ posilující vztahy mezi dramatickými postavami, jak o tom vydávají svědectví filmy N. Michalkova i I. Bergmana.

Modernost pojetí Romea a Julie přec nezávísí na náhodném režisérově nápadu, jak umístit na jevišti trampolínu a rytmem pohybu nahradit jemné odstíny citových vztahů. Souvisí s něčím jiným, tj. schopností dešifrovat obraznou podstatu textu, a nikoliv ji popírat prostřednictvím vnějškových momentů. To prvé je nanejvýš obtížné a druhé zcela snadné, nenáročné a z hlediska účinnosti v hledišti mnohdy úspěšné.

Jak snadné je převést Volodinovu psychologicky koncipovanou alegorii, Detektivky z doby kamenné, jemně krajkově utajených motivací a náznaků do podoby muzikálu. Spolehnout se na ryčný hudební doprovod a schopnost činoherních herců vyrovnat se hlasově nevybavenosti představitelů mnoha populárních žánrů. Herci zpívají a tančí, prokazují vlastní všestrannost, mládí v hledišti se cítí jako na nezávazné diskotéce, leč co zbývá z filozofické hry, která nutila přemítat o příčinách lidské lhostejnosti. Mimocho-dem takovýto „agresivní“ způsob interpretace bez ohledu na myšlenkovou koncepci, rukopis autora a žánr díla se v zahraničním divadle dávno přežil. U nás přetrvává s obdivuhodnou vytrvalostí.

Nezbývá než se odvolat na názor režiséra A. V. Efrose, který na stránkách knihy Profese: režisér nekompromisně obhajuje stanovisko, že v každém textu jsou vlastně obsaženy hranice možného výkladu. Proměna Kateřiny v slabomyslnou dívku, změna Kabanichy v dobrotivou stařenku ponižovanou dětmi a vyřazení z děje Dikého, který by podobné posuny znemožňoval, představuje něco na způsob vulgárně sociologických výkladů třicátých let s jedním podstatným rozdílem: ignoruje společenské souvislosti nahrazované ryze vnějškovými. Zde se tají příčiny mnoha mód a módiček, jež zmítaly českým divadelním stylem uplynulého desetiletí a zaplavovaly jej džínsovou uniformitou oblékání, dávaly přednost kultu špíny a hnusu, spoléhaly na řev místo odstíněného přednesu atd. Ne-

úspěch i vlna odporu, která se vzedmula po televizním uvedení Strakonického dudáka nesouvisela jen s nevhodností podobného zveřejnění a údajnou konzervativností mnohamiliónového hlediště lpícího na navykklém podání národní klasiky, ale v mnohém ji vyprovokovala nesouzvuknost zmíněného stylu s předlohou J. K. Tyla a programovým ignorováním hranic možného výkladu obsažených v samotném díle.

Omylnost podobných principů, jejichž krátkodobost ve světovém rámci je po-
stižitelná, nikoliv však v prostředí domácího divadla, souvisí se snahou, jak komunikovat s mladím, které ve větším počtu vstupuje do hlediště. Dílčí sociologické průzkumy zatím potvrdily, že většina mladého pokolení ztrácí vztah k četbě (omezuje se na povinnou literaturu a obsahovou charakteristiku). A tak je dnešní mládí vybavené hi-fi soupravami a ovládající složité „věže“ domácích diskoték zahrnováno ze scény tím, čím samo oplývá, namísto, aby poznávalo jemné odstíny mateřské řeči a seznamovalo se s estetickými hodnotami mimořádného rázu. Dialog nastolený se scénou se znatelně podobá a považuje jistou míru primitivismu za nezbytný předpoklad úspěchu.

Jeviště vždy v nějaké míře předkládalo obecenstvu kvintesenci ideálních představ, kritický realismus dospěl k rafinované podobě modelů a vzorů, myšlenkové pochopení a hluboké citové asociace patřily k nevšedním zážitkům. Avantgarda přenesla pozornost k nevysslovitelným pocitům estetického ztotožnění, náporu obrazného proudu dynamických dějových akcí, jež burcovaly publikum a upevňovaly je v nezbytnosti revoluční proměny světa. Rozdílné divadelní systémy, protichůdné poetické celky vázala jejich myšlenková koncepčnost. Jestliže iluzivní podívaná věřila v nápravu buržoazního řádu, pak modernistická jej s menší důrazností vyvracela.

Dnešní režisér jako by se styděl obhajovat vyhraněnou myšlenku, snad se mu zdá příliš názorná, snad chce ji zahalovat a zamlžovat. Jen ojediněle přesahuje přes pomyslnou rampu živá režisérova idea nesoucí v sobě svědectví o tom, co sám zažil, promyslel a protrpěl. Výpověď o světě, pociťve přemítání o smyslu života s pomíjejícností mnohého z toho, co nejednoho diváka příliš zaměstnává a poutá. Jen výjimečně nastoluje režisér rozhovor o neodvolatelných problémech dnešního bytí, předkládá vlastní filozofický a morální kodex obhajovaný s vášnivostí úměrnou možnostem dramatického umění. Takřka vůbec nevstupuje do polemiky s návyky hlediště, a naopak předstírá, že na obou stranách vládne vzájemné pochopení. Neméně tak ojediněle připravuje obecenstvo na náročné tituly a vede je po strmé cestě stoupajících požadavků, aby mohlo sledovat umělecké záměry vzdálené dosavadní poetice divadla, souboru i jednotlivých hereckých osobností. Kdysi se rozvíjely polemiky kolem šedivosti představení spojované s mylným chápáním odkazu K. S. Stanislavského; dnes se nuda střídá s exaltovaností a šed v sobě zahrnuje komplex vnějškové pochopených přínosů moderního umění.

Dřívější hypertrofie režisérova postavení, připomínající vskutku krotitele a trý-

znitele souboru, pod jehož bičem vznikala představení nesoucí znatelné rysy jeho rukopisu, vystřídala prapodivná póza tvůrce, který se smíruje s nevhodným obsazením, příliš dobře chápe materiální závislost herců na jiných druhích umění a nezměnitelnost jejich profesionální nevybavenosti. A tak konečný výsledek připomíná smontované panely dřívějších staveb, postrádá jedinečnost režisérova záměru a dravý spár tvůrce, který má co říci a musí se vyjádřit jedi-
ně prostřednictvím daného představení.

Jestliže v hledišti stále více usedá „praktický divák“, kterého sem přivádějí prestižní důvody (a nemá se smysl pohoršovat nad tím, že se zde objevují automechanici, obchodníci s valutami, řezníci či vedoucí zelinářství), pak na scéně bohužel začíná převládat „praktický herec“ pomýšlející více na účast mimo mateřskou scénu. Praktičnost obou stran zprostředkovává kompromis poznámenávající konečný výsledek.

Zatím byly konstatovány některé z neduhů a problematických stránek soudobého českého divadelnictví. Některé souvisejí s důsledky krizových let, jiné s neodvolatelným stárnutím souborů a přežitostí organizačních principů, z nichž mnohé vznikly před „televizní érou“. Neco je snáze odstranitelné, další vyžaduje soustředěnou pozornost tvůrčího světa i společnosti. Mnohé má zatím nepříliš konkrétní podobu, o většině těchto problémů se nediskutuje s potřebnou mírou otevřenosti. Schází přesné pojmenování problémů, odstupňování jejich důležitosti, takže prvotní dojem vyvolává chaotické představy o mnohosti a neřešitelnosti. Proto se nutno odvolat na sovětskou diskusi o poslání a smyslu divadelního umění probíhající na stránkách Literárních novin [Litěraturnaja gazeta] od srpna mr., kde o analogických otázkách uvažuje M. Zacharov, A. V. Efros, G. A. Tovstogonov, P. Monastyrskij, J. Dautartas, dramatik S. Aljošin, divadelní ředitelé A. Levinskij a I. Kogan.

Pokusme se zachytit podstatu neuza-
vřeného diskuse do února tr. kde se uvažovalo o „živoucí podstatě divadla“ a všem, co jí neprospívá. Neúprosně položená otázka, zda vůbec může divadelní umění za daných okolností naplnit společenské poslání, vyvolala neméně tak vehementní odpovědi. Podstata tkví v tom, že celá sovětská divadelní síť vznikla v třicátých letech a v padesátých byla nepatrně modifikována, tzn. utvořila se před nápoem masových médií a je podřízena organizačním principům převzatým z výrobní sféry, které prokazatelně zastaraly. Na jedné straně požadavek prohlubující se diferenciace vkusu hlediště a s tím související zánik uniformity divadelního stylu, a na straně druhé závazné principy, vyhlášky, pokyny, které nesvědčí tvorbě, osobitosti, nápaditosti a odpovědnosti.

Shoda vznikla nejen v kritice podobných přežitků, ale především ve výkladu samotného smyslu divadelního umění, jež je chápáno jako „neoddělitelná součást společenského vědomí“. Umění mimo společnost je odsouzeno ke stagnaci a v sovětském prostředí se odehrávají změny dalekosáhlého rázu. Dubnové plénum ÚV KSSS neúprosně analyzovalo dosavadní výsledky ekonomiky a prosadilo jako nutnost důsledný „revoluční obrát“.

Skončila se epocha extenzivního hospodaření, musí se uzavřít také éra „extenzivní kultury“. Mezi dubnovým a říjnovým plénem existuje logické pojtko: prvé stanovilo nezbytnost proměny ekonomiky, druhé pak způsoby, jak ji naplnit díky „revolucionizaci“ celospolečenského myšlení. A z těchto pozic se uvažovalo o možnostech divadelního umění v duchu mnoha předchozích statí, které obnažily nedostatky soudobého dramatu, herectví, režie, metod řízení, nesmyslnosti organizovaného náboru hlediště, s nímž soubor musí zápasit a obtížně navazovat potřebné dorozumění.

Během diskuse se vyjasnila neodvolatelnost aktivního chápání dramatického konfliktu v duchu statí zásadního významu, článku J. V. Andropova Učení K. Marxe a některé otázky výstavby socialismu v SSSR. Drama bylo přirovnáno k „sanitární službě“ díky sociální funkci a názor na řadovou bezkonfliktní produkci nevyhlížel příliš lichotivě. Zákonitě vzniklo množství konkrétních návrhů, jak změnit celý systém řízení divadelnictví ve prospěch neodvolatelných práv ředitele a šéfrediséra, nakolik je možné zainteresovat herce na práci v mateřském divadle a řádně ji odměňovat. Prostě a jednoduše se vynořily zákonité analogie s tím, co probíhá v národním hospodářství. Analogie nenásilné a přihlížející ke specifčnosti nadvětbových institucí, chtějící vytvořit fungující systém řízení divadelnictví a vzdálit jej všeho, co neprospívá tvorbě a je výsledkem závislosti na přežitém kvantitativním plánování, mechanicky stanovených normách pracovní výkonu i nesmyslném odměňování, jež nedává možnost přihlídnout k opravdovému výsledku. Mimo těchto reálných úvah a mnoha námětů, jak zlepšit uspořádání dosavadní divadelní sítě, vznikla však neméně závažná úvaha o „estetickém konzervatismu“, s nímž se nebude snadné vyrovnat. Návyčích a vžitých představách o tom, co může a nemůže zveřejňovat scéna, jak překonávat stereotypy v myšlení hlediště závislé na modelových situacích „televizního věku“.

Ukázala se opětovně neodvolatelnost všeho, co prospívá živoucí podstatě divadla, neutuchajícímu hledačství. Proto se dostalo takové podpory studiovému hnutí méně závislému na neprůžném řízení a předurčenému k experimentování.

Diskuse souzněla s úvahami rozvíjenými v souvislosti s přípravami XXVII. sjezdu KSSS. Jistě nikoliv náhodou kladla důraz na ideové hodnoty současného představení, občanskou odpovědnost umělce, který musí nacházet odvahu, aby prosazoval nejen aktuální tematiku, ale mnohem důrazněji vstupoval do střetu s přežilými představami celospolečenskými, estetickými, etickými i filozofickými.

K nesporným jejím přínosům patřilo konstatování, že dosavadní „výrobně provozní“ typ divadla se přežil v době televizních sputníků, náporu informací i videokazet. Proto nutno změnit jeho uspořádání a posílit všechno, co uvolňuje prostor pro tvorbu. Samozřejmě nelze předvídat dosah podobných změn, ocitáme se teprve ve výchozí fázi, která potvrdila oprávněnost „revoluční změny“ také v divadelním umění.

Zdivadelněné divadlo Vachtangova

Umělec krystalizuje symboly a poskytuje jim plnost výrazu, řekl na jedné besedě Jevgenij Bogrationovič Vachtangov (1883–1922), další z významných osobností porevoluční sovětské divadelní avantgardy. Jeho předčasná smrt se stala tragickou událostí sovětského divadla, kterou pocítoval stejně jeho učitel Stanislavskij jako Mejerchold nebo Tairov, k jejichž poetice divadla měl Vachtangov v mnohém blízko. Talent tohoto nejnadanějšího žáka Stanislavského se nestačil plně rozvinout, ale přesto i v několika inscenacích zanechal Vachtangov v sovětské avantgardě osobitou a nesmazatelnou stopu spolu s nadějí po syntéze různorodých směrů, stylů a poetik porevolučního divadla, k níž měl předpoklady jako umělec i jako člověk. Uznávali jej všichni a světově proslulá inscenace Princezny Turandot, překypující hravostí, veselím a optimismem ve chvíli, kdy on sám umíral, zůstává nejdratičtější symbolem, který vykryštalizoval přímo z jeho uměleckého života.

ŽÁK STANISLAVSKÉHO A SULERŽICKÉHO

Vachtangov studoval na moskevské univerzitě přírodní vědy a právo, ale současně vystupoval v různých amatérských divadlech. V r. 1909 se rozhodl vstoupit do divadelní školy, kterou vedl A. Adašev a kde byli jeho učitelé Lužskij, Leonidov a Kačalov. V r. 1911 byl přijat do souboru MCHAT a rok nato jej už Stanislavskij, často provokovaný a inspirovaný Vachtangovou zvědavostí při prvních krocích nad svým „systémem“, pověřil hereckou výchovou v Prvním studiu MCHATu. Studiu vedl L. Suleržickij, ale nadaný Vachtangov, který tu působil jako herec a režisér, se brzy stal jeho pravou rukou. Ve studiu se vyhraboval i jeho osobitý rukopis: jeho herectví směřovalo k stylizovanému projevu, nadsázce a ke kontrastním proměnám v rytmu dramatického jednání. Tímto směrem se postupně ubírala i jeho režijní tvorba.

Suleržickij byl zastáncem etického a filozofického myšlení L. N. Tolstého, které se po revoluci 1905 v Rusku ještě rozšířilo. Pasivní rezistence vůči carským mocenským silám, principy neodporování zlu, lásky k bližnímu apod. vedly k ideálům prostého patriarchálního života ve skupinách či komunách. Suleržickij sám organizoval takovou komunu v Kanadě, a když jej Stanislavskij pověřil vedením Prvního studia, mohl uplatnit své ideály a zkušenosti i v těchto „hereckých bratrstvech“, kde se měla střídát psychická práce s fyzickou. Vachtangov byl dědicem a pokračovatelem Suleržického ideálu. Byl mu stejně blízký odkaz L. N. Tolstého a většina jeho divadelní činnosti byla soustředěna do různých studií a kolektivů mladých herců. Stál v čele Prvního studia, spolupracoval stále s Druhým studiem MCHATu, vedl vlastní Studentské dramatické studio (později se

stalo Třetím studiem MCHATu a ještě později Divadlem Vachtangova), režíroval v židovském divadle Habimach, ve studiu Velkého divadla, spolupracoval s arménským studiem apod. Není tedy režisérem divadla s běžným repertoárem jako Mejerchold nebo Tairov a zůstal až do konce života spojen s touto laboratorní studijní činností.

To je charakteristický znak Vachtangovy činnosti v kontextu sovětského divadla. Idea studií, jejímž hlavním cílem nebyla ani tak obroda divadla novou uměleckou poetikou jako spíše výchova nového člověka divadla, tato idea provázela a provází moderní divadlo 20. stol. od jeho počátků. V době vzniku studií MCHATu rostou další po celé Evropě — v Paříži zakládá J. Copeau svou divadelní školu, v Polsku vede svou divadelní komunu zvanou Reduta J. Osterwa atd. Na rozdíl od režisérských divadel, ovládaných silnou tvůrčí osobností jako byl Mejerchold nebo Reinhardt a další, vystupuje do popředí ve studiové činnosti daleko více představa divadla-kolektivu, souboru umělců, ovládaných společnými ideály a kolektivním duchem tvorby, který často zasahoval i do osobního života jedince. Toto dědictví studiové činnosti přejalo i současné divadlo od 60. let.

Vachtangov nebyl představitelem tak radikálních postupů při práci s textem jako Mejerchold. Inscenoval drama bez násilnějších aktualizací a spíše je přehodnocoval hledáním vnitřního smyslu a poetických kvalit, které byly blízké jeho talentu. Při práci s hercem vycházel ze zkušenosti MCHATu a Stanislavského, na jevišti myslel především hercem a jeho vlastními schopnostmi. Na zkouškách se vždy snažil vytvořit kolektivní tvůrčí atmosféru bez dlouhých analýz textu za stolem, které se prováděly v MCHATu. Odtud pramení i jeho zájem o metodu improvizace, kterou se pokusil spojit se Stanislavského principy psychologického herectví. Tvrdil, že herec „nemá vědět, co se s ním stane, když vejde na scénu. Má sem přicházet jako jdeme na nějakou schůzku, jako se chystáme na nějaký rozhovor a nemůžeme předem předpovídat jeho průběh a odhadovat výsledek“.

První režie Vachtangova měly na sobě ještě pečeť MCHATu. V r. 1913 uvedl Slavnost smíření G. Hauptmanna a v r. 1915 Bergerovu Potopu. Zvýraznil tu především konflikt mezi osamoceným jedincem a silnou společností bohatých, přičemž v Potopě už najdeme ironické zesměšňování zbohatlíků, jejich falešné dobročinnosti a strachu z přírodní pohromy. Od této jemnější ironie přejde postupně v dalších inscenacích k ostřejším, groteskně karikaturním charakteristikám.

Vachtangov se objevil v MCHATu v době, kdy divadlo hledalo nové možnosti v symbolistickém a modernistickém repertoáru, který předváděl ostrý zápas člověka proti krutosti tehdejšího světa

v abstraktnějších podobách než realistické hry. Kolem 1. světové války a v době revoluce přechází tento zápas od obrazů pasivní rezistence až k expresionistickému výkřiku, kdy se svět začínal jevit jako deformovaný a rozpadající se. V průběhu revoluce tento výkřik vyzníval pateticky jako oslava a věštba nové společnosti. V tomto revolučním duchu se snažil aktualizovat Vachtangov i Rosmersholm H. Ibsena, který uvedl v r. 1918. Tendenčně zde využil autorovy symboliky a stejně jako další režiséři v té době učinil hlavním hrdinou lid. „Lid . . . To on ze sebe vydal výkřik. A jeho výkřik je potokem lávy, jeho křik je plamenem, jeho křik je Revoluce“.

Byla to romantická doba grandiózních teatralizovaných slavností a revoluční patos vnikal i do tvorby Vachtangova. V podobném duchu chtěl režírovat v MCHATu i Byronova Kaina jako vzpouru proti božským silám. Inscenaci však uvedl Stanislavskij a vyvolala velkou kritiku a polemiku o konzervativnosti divadla.

Vachtangovo zaujetí etickými a sociálními problémy vyústilo už brzy po revoluci v angažovanou činnost, která ovšem zůstávala stále soustředěna do studií a nevyvolávala tedy takový tendenčně politický ohlas jako tvorba a činnost Mejercholda. Řídil režijní sekci divadelního oddělení TEO a obětavě pomáhal různým amatérským i profesionálním souborům. Vůči dobovým názorům rappovců o konci professionalismismu v divadle se stavěl značně kriticky.

Koncepce stylizovaného divadla jej vedla k pronikavějšímu zájmu o grotesku a zvýrazněnou divadelnost jeviště. K tomu se ovšem vracíme a několik let nazpátek. Už v r. 1912 psal o grotesce Mejerchold, zvláště ve studii o lidovém divadle balagan. Zdůrazňoval ironii, monstrositu, záměrnou ošklivost a podivnost takto představované umělecké skutečnosti. Tyto úvahy měly vliv i na Vachtangova, který si ovšem uvědomoval současně určité nebezpečí stylizace v tom, že mohla končit v samoúčelných schválnostech a prázdné formě bez obsahu. Byl přece jen žákem Stanislavského, jehož pozdější výpověď o groteskním herectví z 20. let byla Vachtangovovi bližší. Výrazná vnější forma musela být podložena silnou a zhuštěnou emocí. Jen tehdy mohl působit hercův projev podmanivou silou vnější formy, byl-li důsledně procítěn a prožit. „Nezajímá mne kolik obočí a nosů bude mít hereci“, konstatuje Stanislavskij a reaguje tím i na herce agitačních divadel, „Ať má dva páry obočí, dva nosy, tučt očí, ale hlavně aby to všechno dokázal zdůvodnit a aby to, co nosí v sobě, bylo natolik silné, že už mu k tomu nestačí pár obočí a jeden nos“.

Kolem r. 1920 uvedl Vachtangov ve Studentském studiu Maeterlinckův Zátrak sv. Antonína a adaptaci povídek A. P. Čechova Svatba. V obou inscenacích je už patrné karikaturní vidění, zesměš-

ňující starý svět těch, kteří se honí za ziskem, slávou a tituly. Zázrak sv. Antonína uvedl už v r. 1918, ale jako milou komedii. V nové verzi z r. 1921 naopak představil groteskní svět triviálních postav, které se pohybovaly nepřírozeně, ovládané jakýmsi vnitřním mechanismem, zrychlujícím nebo zpomalujícím jejich pohyb. Projevila se tu i Vachtangovova záliba v lidovém primitivním umění, v živelnosti jarmarečního divadla, které neskrývá přirozenou hravost a naivitu. Tím ovšem překročil mchatovskou poetiku i herecké postupy Stanislavského. Zdivadelňování projevu přineslo větší důraz na stylizaci formy. Vachtangov sáhl i k postupům komentované hry s ironickým odstupem od postavy (zvláště u role sv. Antonína).

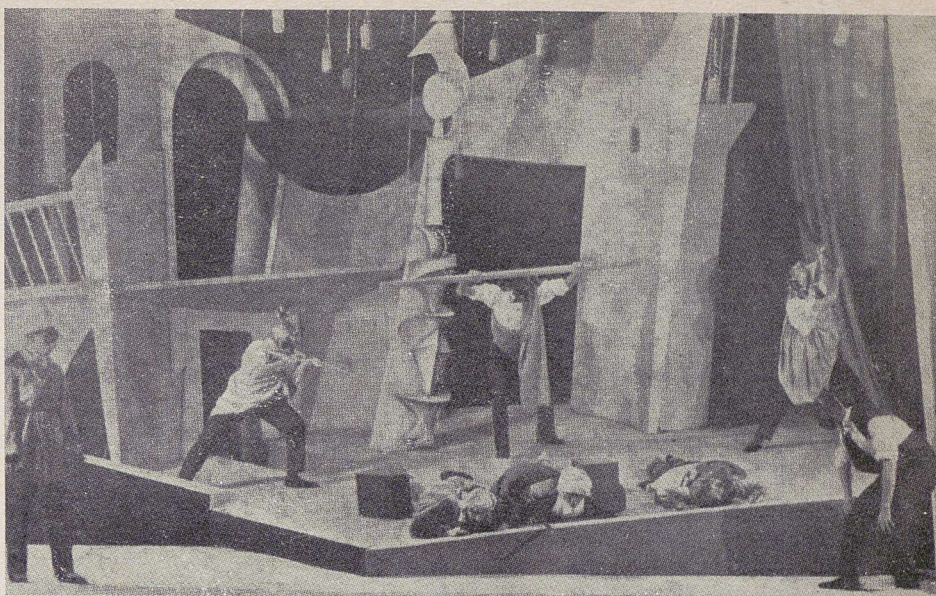
V r. 1921 vznikla v Prvním studiu MCHATu další jeho inscenace Erik XIV. A. Strindberga. Vachtangov zde předvedl drama velké osobnosti, která hledá místo ve společnosti. Setkal se tu s M. Čechovem, bratrancem A. P. Čechova a vynikajícím expresionistickým hercem. Hrál v Erikovi XIV. hlavní roli a jeho výkon nadchl diváky improvizací schopností, s níž rozehrával základní obrysy postav. Tleskala mu i česká veřejnost při pohostinných vystoupeních v r. 1922 v Praze.

Spolu se scénografem I. Nivinským vytvořil Vachtangov symbolem pavoučí sítě ponurý obraz ve stylu dr. Caligariho, v němž se odehrával zápas dvou světů — mrtvých a živých. Proti groteskním postavám dvořanů postavil do kontrastu lidové prostředí a milostné scény Karin a Maxe. Jednou vítězili mrtvolní dvořané, podruhé milenci a lid. A uprostřed, mezi oběma světy, se pohyboval král Erik, který nedokázal poslat ani mrtvé panoptikum dvora, ani si najít cestu k lidu.

V představení vynikly zvláště groteskně charakterizované postavy a ve stejném duchu rozehrávané situace. Královna měla vzezření netopýra, poletujícího pustým palácem a princ Jan vyhlížel jako statický a mrtvý monument, odlitý ze zlata. Ch. Chersonský vzpomíná: „Stačili čtyři dvořané, z nichž tři si něco spolu šeptali a čtvrtý náhle prošel jevištěm. Prudce, jako by se najednou k něčemu rozhodl a tím vyvolal dojem neklidu. Za okamžik se herci rozptýlili a mizeli ve čtyřech zkosených kulisách. Palác byl najednou prázdný. Pomocí čtyř kulis a čtyř herců vykreslil Vachtangov sugestivními a promyšlenými pohyby atmosféru paláce, plnou zneklidněných skupinek lidí, jejichž osudy se vzájemně proplétají. Po půl minutě už měl divák jen pocit prázdnoty a krysu, které utíkají do temných zákoutí.“ Lidové postavy vesničanů a milenců byly hrány ve folklórním stylu a tvořily zajímavý kontrast vůči groteskním postavám dvora.

DYBUK A DIVADLO HABIMAH

Po revoluci se objevila dvě židovská divadla, která se některými inscenacemi zapsala do dějin sovětského divadla. Šlo o divadlo Habimah, hrající hebrejsky a Židovské komorní studio, hrálo v jidiš. Habimah [hebrejsky scéna] vzniklo v r. 1909 v Bialymstoku, a když tento amatérský soubor přijel do Moskvy za Stanislavským žádat o pomoc při zdokonalení herecké techniky, doporučil jim tento zkušený divadelník, který intuitiv-



Hravost Princezny Turandot

ně rozpoznal jejich talent, Vachtangova. Tři roky je učil mladý režisér herecké abecedě, přičemž kladl zvláště důraz na hlasovou výraznost a přesvědčivost každého gesta a pohybu. Radil jim: „Ruce jsou očima našeho těla. Zamyslete se, jaké ruce musí mít vaše postava. Jak chodíte? Jaký druh rukou a způsob chůze vám napovídá fantazie? Milujte a ctěte postavu, kterou představujete, ztotožněte se s jejím posláním, ale nadchněte se i výrazností formy. Příliš málo milujeme formu“.

Výuka vedla i ke studijním představením. Nejdříve uvažoval Vachtangov o epizodách z Bible a Habimah dokonce nazýval „biblickým studiem“. Vznikl však večer dramatizovaných scének židovských autorů [Soloma Alejchema, Bergelsona aj.], zobrazujících groteskní a tragikomický život v židovských městech. Stanislavskij vyslovil uznání. Vrcholem spolupráce se pak stala inscenace hry S. An-ského Dybuk (také: Hadybuk), zpracovávající starou chasidskou legendu o krutosti života, věčnosti lásky a nespravedlivě rozděleném světě na chudé a bohaté. Scénograf N. Altman využil ve scéně i v kostýmech symboliky barev — jasná běloba nevěstina šatu kontrastovala s mrtvolně zelenavými obleky chudáků apod.

Herci hráli podle přesné partitury ozvláštněných gest a jejich podivné hlasy tvořily z této mystické hry hudební skladbu. Postavy vystrojených vesničanů, vypadajících jako loutky, představovaly umělostí a afektovaností chování kariatury hlouposti. K charakterizaci ženicha použil např. Vachtangov mechanického opakování jediného gesta, které se často dostávalo do rozporu s vnitřním stavem postavy a vyvolávalo komický efekt. V stylizované nadsázce byl předveden i dav chudáků, který vpadl z více stran do bujarého veselí svatby a pohltil svatebčany v divokém reji deformovaných pohybů u masek, připomínajících obrazy F. Goyi.

Bylo to opět představení plné kontrastů, realita a sen se tu prolínaly bez jakýchkoli naturalistických detailů. „Gadibuk,

jenž má atmosféru tajemného přití, v němž prostor se zhušťuje do zjevů záhrobního života a kde co chvíli kterékoli místo může se ozvat přítomností mrtvých — v něm je třeba, aby lidská řeč i sborový výkřik zněl nikoli v reálném čase, ale v čase povýšeném hudbou do zázračnosti a lyrické výše, aby tajemnost nepozbyla své logiky“, napsal o tomto představení J. Honzl.

Pro Vachtangova měla inscenace experimentální význam. Jeho vnímavost byla přitahována touto fantastní a podivnou kulturou, kde se sen promítal stále do reality a opačně. Některé jeho postupy — např. techniku kontrastu — využil v Židovském komorním studiu Alexej Granovskij. Jeho studio bylo známé pod titulem GOSET a uvádělo hry Šoloma Alejchema a dalších židovských autorů. Na výpravě tu spolupracoval i M. Chagall a působili zde významní herci jako B. Zuskin nebo S. Michaels, který se stal po emigraci Granovského vedoucím studia (divadlo zaniklo v r. 1949). Divadlo Habimah odjelo v r. 1926 na zahraniční turné a slavilo úspěch s inscenací Dybuka (hrál se ještě v r. 1957 na Divadle národů). Zůstalo nejdříve v Berlíně a po válce se přestěhovalo do Izraele.

PRINCEZNA TURANDOT — TRIUMF DIVADELNOSTI

Princezna Turandot C. Gozziho se stala nejvýznamnější inscenací Vachtangova. Uvedl ji ve Třetím studiu MCHATu a bylo to divadlo veselé a bujaré, plné gagů a žertů. Vachtangov zde použil principu divadla v divadle. V sále, který byl vyzdoben ve stylu čínských dekorativních maleb, vítali herci diváky v pohádkových kostýmech. Vstupovali jako současní komedianti, kteří se rozhodli v Moskvě předvést historii o kruté princezně Turandot. Když se otevřela opona, na jevišti stála ještě nehotová dekorace, jejímž autorem byl I. Nivinskij, a kolem ležely kostýmy a masky. Herci se začali oblékat, líčili se, dodělávali výpravu a pak vstupovali do hry. Hráli v typických maskách Pantalona, Brig-

helly aj., které byly ošem dobově aktualizovány — např. Pantalone připomínal rjazaňskou intonací venkovského kupce, Kalaf pečlivou výslovností moskevského intelektuála apod. Neprožívali své osudy, ale vystupovali z rolí, komentovali své jednání nebo je parodovali, zpívali kuplety. Byla to veselá podívaná mladého souboru, v níž se humor střídá s lyrikou a poetičností. Inscenace hudební, rytmická, pantomimická, obnažující hravost a divadelnost. Na závěr si herci opět sundali masky i kostýmy a stali se současnými diváky.

Princip divadla na divadle umožňoval stavět do významového protikladu svět fikce a jeviště, využívat komiky používání telefonu v pohádkové hře nebo současného oděvu místo orientálního. Jevišťe ovládly dynamické honičky, parodie a karikatury. Když Kalaf vyznával lásku, ironizoval své jednání tím, že si vyul botu a tiskl si ji k srdci. Věci, gesta i slova získávaly neobvyklé a metaforické významy v neustálých hereckých improvizacích. Prozrazovaly se předem hádanky, pletlo se vyprávění a prováděly se různé naschvály.

Princezna Turandot se stala posledním argumentem zdívalněného divadla Vachtangova a jeho fantastického realismu, který byl na hony vzdálen mchatovské poetice iluzivních inscenací. Nechtěl to vlastně v kontextu ruského a sovětského divadla té doby vlastně nic tak převratného nového. Jevrejnov, Tairov, Mejerchold, v cizině M. Reinhardt nebo J. Copeau, ti všichni rovněž sáhli k tradici improvizované komedie dell'arte. Ale Vachtangov dokázal v moderní aktualizaci obnažit neobyčejně důsledně elementární pud hravosti, vybuchující optimistickou energií právě ve chvíli, kdy Moskva trpěla hladem a zimou. Kdy už je divadlo něčím víc než uměním a kdy přináší radost i potěšení, které jsou stejně potřebné jako chléb.

Bylo to „nejčistší a nejradostnější dílo umírajícího básníka — režiséra, jenž přečkal generální zkoušku Princezny Turandot, trávající přes noc do ranních hodin v nemocniční lenoše, s ledovými obklady na hlavě, chvěje se zimnicí a ztrácí sílu k životu, ne však k básnické představě. Po zkoušce byl odnesen zpět do nemocnice, neviděl již představení, neviděl jeho úspěch a zemřel, odkazuje Princeznu Turandot, její humor, její ironii a její lyrismus neutěšitelného zoufalství nad hrou, jež je příliš krásná, než aby mohla být brána vážně“, napsal J. Honzl. Turandot se hrála s úspěchem až do r. 1940, kdy shořela výprava. A v r. 1963 se Vachtangovo divadlo pokusilo o její rekonstrukci.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Maxie Wanderová:

DOBŘE JITRO, KRÁSKO

(1 m, 7 ž; dekorace: náznaková; přel. J. Jarolímková, J. Ondřejčková, J. Pecharová, B. Chrtěk; dramaturgie: E. Schorm, M. Lukeš)

L. Petruševská:

TO JSOU VĚCI!

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

I. S. Turgenjev:

VENKOVANKA, NA TENKÉM LEDU

(11 m, 6 ž; dekorace: náznaková; přel. A. Morávková)

Maxie Wanderová

DOBŘE JITRO, KRÁSKO

Na podkladě literárního díla předčasně zesnulého novináře M. Wanderové vytvořili dramaturgoři sugestivní obraz světa současné ženy. Sedm monologů, sedm výpovědí, sedm odlišných osudů. Autorka si v žádném případě neusnadnila práci nějakým schematizováním či zevšeobecňováním jevů typických pro psychologicky i sociálně rovnoprávnou ženu naší současnosti.

Každá hrdinka přichází se svým příběhem, se svým konkrétním a neopakovatelným životem plným protikladů, rozporů a nejasností. Postavy žijí plnohodnotný a nezaměnitelný život, často velmi svérázný, často odsouzený. V tomto nejednoznačném, dialektickém postoji lze spatřovat největší pozitivum dramatického celku.

Každá postava nese svůj příběh plný vášně, úzkosti, touhy i rezignace, příběh pozoruhodně přesvědčivý, odporovaný z žité reality. Každá žena nese svůj úděl — dědictví výchovy a tradic, vlastního filozofického názoru i přirozené nespokojenosti člověka odevzdané přijímat tento úděl. Všechny postavy procházejí určitým vývojem, v životě i v uměleckém obraze. Zpodobují se ze svých snů a pocitů, komentují vlastní nezdary a neschopnosti, přiznávají ty nejintimnější touhy a slabosti.

Otevřenost, s jakou ženy hodnotí svůj vztah k muži, k dětem, k práci, je někdy až znepokojivá a vede k hlubšímu zamýšlení nad postavením ženy ve společnosti osmdesátých let dvacátého století. Plasticita, s jakou jsou vykresleny charakter jednotlivých postav, umělecký náhled, jímž autorka ozvláštnila některé situace, a především aktivizující prvek, který nenásilným způsobem evokuje divákovu zainteresovanost na předváděném ději, jsou nejsilnějšími motivy pro uvádění tohoto díla.

Ludmila Petruševská

TO JSOU VĚCI!

Hořká komedie Ludmily Petruševské vypráví o složitostech života několika žen naší současnosti. Na chatě nedaleko Moskvy se setkávají tři mladé ženy, řešící své běžné i mimořádné problémy vyplývající z jejich individuálních osudů. Jednotlivé příběhy se prolínají s komplikovanými životními cestami třicetileté lry, matky malého chlapce.

Ira je samostatná, vzdělaná žena se svéráznými názory, její vztah k okolnímu světu je modifikován nejen určitou životní zkušeností, ale také touhou vymáhat se ze závislosti na matce a žít svůj vlastní, jedinečný a neopakovatelný život. S určitou naivitou se vrhá vstříc pofidernímu milostnému vztahu, z něhož vystřízliví až ve chvíli trpkého poznání dalšího fatálního omylu. Ale ani v této kritické situaci neví, jak dál.

Positivum hry je především v nezkresleném, nejednoznačném pohledu na naši současnost. Postavy žijí své životy v dimenzích naší každodenní reality, v rozporu mezi ideály a žitou praxí, v neustálém hledání vztahových a sociálních hodnot.

Plasticky vykreslené charakterystiky představují mimořádnou příležitost pro tři herečky mladší generace.

DANIELA ŘEŘICHOVÁ

Z NOVÝCH KNIH DÍVADELNÍHO ODDĚLENÍ MĚSTSKÉ KNIHOVNY V PRAZE

Bartkiewicz Magdalena: Polski ubiór do 1864 roku.

Wróclaw, Ossolineum 1979 (D 9898)
Jen k prezenčnímu studiu.

Boor Ján: Dráma proti útlaču.

Bratislava, Slovenský spisovateľ 1980 (X 4334)

Fischer Otokar a Národní divadlo.

Praha, Divadelní ústav 1983 (S 12800)

Fuchs Aleš: Snad o něčem, snad o všem.

Praha, Melantrich 1984 (AA 26691)

Pražské quadriennale jevištního výtvarnictví a divadelní architektury 1983.

Praha, Divadelní ústav 1983 (S 12592)

Sovremennaja češskaja dramaturgija.

Praga, Dilia 1981 (X 4414)

Zájmová umělecká činnost. R. 1983.

Praha, Ústav pro kulturně výchovnou činnost 1983 (F 4113/83)

Jen k prezenčnímu studiu.

Zelenka Jan: Křeslo pro hosta.

Praha, Práce 1984 (AA 26651)

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, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímc. Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, Jan Čisaf (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Srámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, ková, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, provoz 53, Vyškov, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá objednávkou přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel. PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyzývá 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 9/1986 redakčně uzavřeno v červenci 1986.

© Panorama, Praha 1986



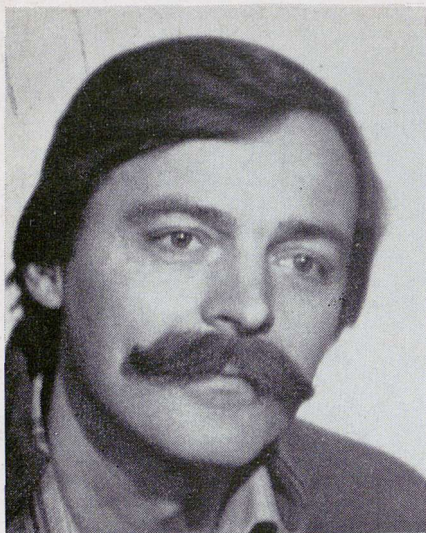
Přehlídka v Němčicích

Němčice nad Hanou se v letošním roce opět staly hostitelskou obcí soutěžní přehlídky Jihomoravského kraje, vesnických a zemědělských souborů. Náš spolupracovník, fotograf Bohuslav Pacholík, nám do redakce poslal alespoň několik fotografií souborů, které se přehlídky zúčastnily. Tylovo divadlo OB Újezd u Brna sehrálo Hubačovu Starou dobrou kapelu, Divadelní soubor OB Boleradice sáhl po hře Nikola Šuhaj autorů Olbracht, Ulrych, Nekolný, Jiráskovu a Dietlovu Filozofskou historii nastudoval Kroužek divadelních ochotníků OB Hvozdná, Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna pobavilo diváky Thomasovou Charleyovou tetou a divadelní soubor Karla Högra ZK ROH Moravské sklárny Květná přivezl do Němčic Tylovu Tvrdohlavou ženu.

(mg)

FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK





Mirko Stieber

Protože jsem měl to štěstí prožít několik let svého dětství v mámi-
ných rodičích v malém podkrkonoš-
ském městečku, měli na mě samo-
zřejmě vliv nejbližší příbuzní, babič-
ka a dědeček. A ten býval velký mi-
lovník a znalec přírody, vynálezce,
nadšenec bezmotorového létání, au-
tor krásných pohádek, ale i sochař
a malíř samouk. Takže rozhodnutí
bylo jasné — až vyrostu, budu les-
níkem a po večerech budu malovat
a sochařit.

Od těch dětských let miluje Mirko
Stieber let, létání na deltaplánu, cho-
vá psy, včely, ale ze zvířat má pře-
ce jen nejraději koně, jak dosvědči-
la žena Eva, dvanáctiletá Karolínka
a šestiletý Štěpán: Tatínek jezdí na
koní každý čtvrtek.

Protože jsem se narodil ve stavi-
telské rodině, pražský dědeček byl
inženýr architekt, táta a bratr jsou
také stavební inženýři (dokonce i
provdaná sestra se teď jmenuje Ci-
helková), šel jsem se učit na stavbu.
Po vyučení přišla průmyslová škola
a s ní nejen nejrůznější sporty, nové
literární lásky, ale i první veršote-
pecké pokusy a hraní divadla v Ma-
lostranské besedě. To divadlo se jme-
novalo Dostavník, tak jsem tenkrát,
s novou láskou, udělal i nové zá-
sadní rozhodnutí: Budu dělat diva-
dlo. A k „obrovské radosti“ obětavých
a chápajících rodičů jsem školu o-
pusťl a hlásil se na „divadelní“ gym-
názium v Hellichově ulici. Tam však
pro mé vzplanutí neměli pochopení,
a tak jsem začal „poznávat život“.
Dělal jsem topiče, osvětlovače v Ná-
rodním divadle, jezdil jsem se sanit-
kou, s několika cirkusy a publiko-
val povídky. Po maturitě na večer-
ním gymnáziu jsem se hlásil na fil-
movou fakultu Akademie múzických
umění.

Nevzali ho, dělal dva semestry na
ČVUT, ale opět se v něm ozval dě-
deček.

Přišla přednáška z chemie, profe-
sor cosi chvíli vysvětloval, pak řekl,
že je to triviální, to všichni znáte,
půjdemě dál. Všichni horlivě souhla-
sili a já, protože jsem ničemu nero-
zuměl, jsem šel dělat do lesa. Vystří-
dal jsem pak několik krátkodobých
zaměstnání a začalo nádherných pět
let studia dramaturgie na filmové
a televizní fakultě AMU... A po ško-
le přišel rok vojny, rodina, krátký
čas na Barrandově a konečné přání:
věnovat se pouze divadlu.

Ze slov dnes čtyřicátníka Mirka
Stiebera je ta přímočará touha a pev-
ná vůle přímo cítit. Koneckonců, když
mu bylo dvaatřicet, měla jeho hra
nazvaná Soukromá věc premiéru v
Divadle S. K. Neumanna v Praze. A
pár měsíců po premiéře následovala
druhá — v Národním divadle dávali
jeho Poslední prázdniny. Krátce na-
to měl jeho Paganini a Frištenský
premiéru ve Státním divadle v Brně.
Dříve se ovšem „vyučil“ na rozhla-
sových hrách (Dva, Chlapáci, Sr-
deční slabost, Babí léto). Konečně, u-
kažte mi mladého českého dramati-
ka, který se obejde bez práce pro
rozhlas a přirozeně i pro televizi. Pro
televizi napsal Mirko Stieber hry Sva-
tební noc, Svědek, Báječní milenci
potřebuji čas, Holubník a další.

Každá jeho hra je specifická tema-
ticky, žánrově i tvarově, ale všude
dominuje dnešní člověk mladé gene-
race v dnešním světě. Například Po-
slední prázdniny: pět mladých lidí,
každý jako by vyletěl z jiného hníz-
da, každý má jiný vztah k životním
hodnotám, k současníkům, každý se
zachová jinak ve vážné chvíli. Avšak
zvlášť výrazně je ta osobitost postav
znát v tragikomickém tématu okupace
Paganini a Frištenský — za všechno
každý zaplatí a nikdo se před
ničím neschová, ani kdyby si stavěl
kolem sebe silnou zeď. Rozhodně to
jsou černobílé postavy. Zato dokona-
lá psychologická motivace jednání, ať
už jde o tragikomedii z okupace ne-
bo o aktovky jakou jsou Báječní mi-
lenci či Svatební noc.

Kdy jste se vůbec prvně setkal s
divadlem?

Bylo asi stejně tak krásné a vzru-
šující jako u většiny dětí — setkání
s loutkami. S těmi prvními v zájez-
dovém divadle potomků slavného Ma-
těje Kopeckého. Ty druhé už byly
vlastní a přestože jsme měli s brá-
chou vyprodáno, půda byla plná pří-
buzných a sousedů, nebylo to ono!
Nikdo z nich ani jednou nevykřikl:
Kašpárku, pozor, drak!

Hrají vás i amatérské scény, ale
první hru, kterou jste napsal, hrálo
Národní divadlo...

To byla nádherná zkušenost a přál
bych ji každému začínajícímu auto-
rovi. Mít možnost sedět dva měsíce
na zkouškách a pozorovat při práci
režiséra Macháčka a takové herce,
jako je třeba Rudolf Hrušínský...
To byla obrovská škola a nikdy za
ní nebudu režisérovi a všem hercům

dost vděčný, protože to byla přede-
vším jejich zásluha, že se hra hrála
před vyprodaným hledištěm několik
sezón!

Ale nejkrásnější premiéru jsem pře-
ce jen zažil v Nitře. Nejenom pro to
milé přijetí, velkorysost hostitelů, ale
především pro ten fakt, že po před-
stavení zůstali všichni herci sedět u
vina až do rána a povídali si o hře,
postavách, o svých výkonech a vůbec
o divadle naprosto otevřeně a s ob-
rovským nadsením.

V Nitře nejsou filmové ateliéry, te-
levizní ani rozhlasová studia...

Asi proto patřil všechen elán a chuť
pracovat jen divadlu. S podobným za-
ujetím jsem se však setkal i v Žiž-
kovském divadle či na přehlídce a-
matérských divadel v Poděbradech.
Proto mám vždycky radost, když se
dozvim, že se ochotnické divadlo chys-
tá uvést nějakou mou věc a pokud
je to jen trochu možné, rád se při-
jedu na premiéru podívat. Skoda jen,
že se většinou teprve až z výpisu
Dilia dozvim, že se někde má hra
hrát.

Proč si amatéři vybírají vaše hry?

Na rozdíl od herců kamenných di-
vadel si amatéři vybírají hry sami.
Samozřejmě, že při tom musí přihlí-
žet k počtu osob či k náročnosti
scény, ale hlavním kritériem bude asi
vždy potřeba se k něčemu vyjádřit...
Proto si často upravují prozaické tex-
ty či si hry sami píší, a proto já,
sáhnou-li po mém textu, věřím, že to
není proto, že je tam role pro před-
sedovic Mařenu, která si už tři ro-
ky nezahrála a my teď potřebujeme
od výboru nové praktikabily...

Co připravujete pro divadlo?

Mám zhruba hotové dvě nové hry.
Sci-fi příběh Město a komedii pro
dva herce Viktoria znamená vítězství
o tak časté potřebě rodičů, realizo-
vat své nenaplněné sny skrze své dě-
ti, o věčné snaze zanechat po sobě
stopu za jakoukoli cenu. Samozřejmě,
že bych je rád viděl i na scéně o-
chotnického divadla. Problém je ale
v tom, že podle současné praxe Di-
lia, vydávat texty až po premiéře na
některé oficiální scéně, se text do-
stane k amatérům až za několik let
po napsání. S čímž by ovšem pří-
slušné úřady měly něco udělat, pro-
tože v té době obvykle už začínám
mít pocit, že jsem to měl napsat ú-
plně jinak.

Jste vy vůbec někdy s něčím spo-
kojený? Často se ve vás ozývá ten
váš dědeček?

Tenhle pocit mívá čas od času vět-
šina autorů. I kdyby neměla tak bá-
ječného dědečka. Tenkrát, když jsem
s ním chodil za město malovat kra-
jiny, jsem si říkal, že jednou... jed-
nou, až budu velký... udělám něco
velkého a dobrého. Smutné je, že ten
čas je najednou tady a rychle... tak
zatraceně rychle utíká...

Spravedlivé na tom je, že nám všem
utíká stejně. Co si myslíte o budouc-
nosti amatérského divadla?

Na rozdíl od nás nikdy neumře.
Bude tady pořád, protože v každé
době se budou rodit báječní lidé,
které s přibývajícím lety neopustí ta
krásná dětská hravost, chuť se pro-
měňovat, vžívat do jiných, nádherná
a věčná touha pokoušet se znovu a
znovu o něco nového.