

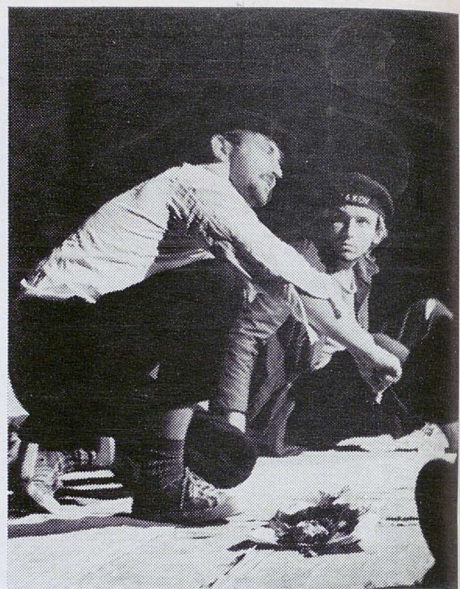
as/88

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

10



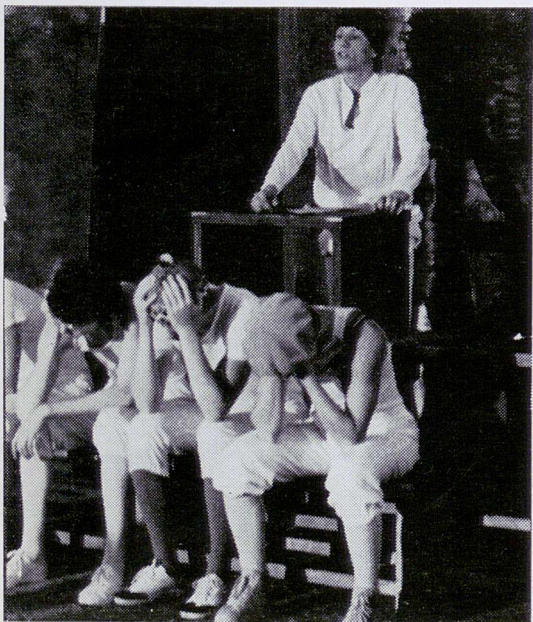


58. Jiráskův Hronov

Snímky JIŘÍHO GLUCKÁ ze studijních představení a doplňkového programu

1. DS Vjem ZK ROH Jitex Písek — I. Ůrkény, J. Javorský: Vstaň a chod'
2. Divadelné združenie ZK ROH a ZO ZDOS Partizánske — J. Krasula, P. Hodál (na motívy románu I. Ilfa a J. Petrova Zlaté tele): Frikando, frikando
3. Divadelní klub Jirásek Česká Lípa — V. Klapka: Henryk
4. Dramatický klub SKP a MěstDPM Třebíč — F. Voced'álek, J. Dejl, J. Schmid: Nová komedie o Libuši
5. Divadielko pod kupolou při PKO Košice — J. Prévert: Spectacle — Divadelné zábavky

1	2
3	
4	5



● OTEVŘENÝ DOPIS

Účastníci dvacátého kaplického divadelního léta, národní přehlídky dětských divadelních a loutkářských souborů, zaslali ministerstvu školství ČSR otevřený dopis, jehož podstatnou část zde uveřejňujeme.

(. . .) Chceme vás informovat nejen o svých poznatcích a úspěších v oblasti divadla hraného dětmi a dramatické výchovy, ale i o svých zkušenostech. Vyplývá z nich, že tato oblast estetické výchovy, kterou pro její syntetičnost pokládáme v systému estetické výchovy za klíčovou, může zasáhnout osobnost člověka v jeho komplexu, může sehrát velikou roli jak při rozvíjení jeho tvořivosti, tak při formování harmonické osobnosti včetně její citové stránky. Naše zkušenosti prokazují, že dramatická výchova je nezastupitelná v tom, že přes sebepoznávání vede k rozvíjení citlivého vztahu k okolnímu světu. A navíc díky svému důrazu na kolektivismus a kultivování mezilidských vztahů může mít mimořádný vliv na socializaci dětí.

Nezbytnou podmínkou kladného působení dramatické výchovy je však to, aby se jí věnovali lidé nejen citliví, ale i fundovaní a poučení, kvalifikovaně vzdělání. Na národních přehlídkách v Kaplici, ale dnes již i na některých krajských přehlídkách dětských souborů vidíme, že řada takových lidí už dnes s dětmi pracuje s prokazatelnými a dlouhodobými výsledky. Je to však díky tomu, že tito lidé prošli praktickými i teoretickými semináři na národních přehlídkách zde v Kaplici a v Mělníku (kde se vždy v květnu koná národní přehlídka dětských recitátorů a recitačních kolektivů) a dlouhodobými kursy dramatické výchovy pořádanými lidovými konzervatořemi při kulturních zařízeních. Tyto kursy a semináře, které vede několik málo odborníků, jejichž okruh se jen velmi pomalu rozšiřuje a omlazuje, mají tedy zatím charakter osobního a dobrovolného sebevzdělávání; nedávají jejich absolventům možnost vykonávat práci s dětmi v oblasti dramatické výchovy na profesionální bázi, ačkoliv úroveň těchto pedagogů a vedoucích dětských kolektivů má vysokou společenskou hodnotu a léty prověřené výsledky.

Je dobře, že se v současné době vytvářejí institucionální podmínky pro to, aby dramatická výchova měla své místo v mateřských školách, v družinách mládeže a na středních pedagogických školách. Je však alarmující, že neexistují regulérní možnosti, jak vzdělávat a vychovávat ty, kteří sami vychovávat a vzdělávat mají, a to v oboru, který vyžaduje kvalifikovanou připravenost. Ostatně už čtvrt století u nás existují literárně dramatické obory na lidových školách umění, ale dodnes neexistuje speciální odborné učiliště (vysokoškolské studium) pro pedagogy, kteří tam vyučují.

Na základě svých zkušeností — získaných většinou jen díky zájmové umělecké činnosti a v podmínkách, které poskytuje — vám proto dáváme v úvahu některé návrhy na opatření, která by nezanedbatelnou měrou přispěla k realizaci celospolečenského programu rozvoje komplexní estetické a etické výchovy:

- Kvalifikovaně dopracovat koncepci dramatické výchovy na mateřských školách a zajistit rekvalifikaci pro učitelky MŠ v oblasti dramatické výchovy (organizátoři letošního 20. kaplického divadelního léta udělali iniciativně první krok tímto směrem, když vedle ostatních tříd otevřeli seminární třídu pro učitelky a ředitelky mateřských škol).
- Dopracovat koncepci předmětů dramatická výchova a praktikum loutkového divadla na středních pedagogických školách obor učitelka mateřské školy — alespoň v rozsahu, jaký je dnes u oboru vychovatelství a zajistit i tady patřičnou rekvalifikaci pedagogů.
- Při domech pionýrů a mládeže a při kulturních zařízeních — nikoliv mechanicky, ale tam, kde jsou k tomu personální podmínky —, zřizovat střediska dramatické výchovy, do nichž by mohly docházet třídy ze základních škol na takové hodiny, při kterých lze k výuce využít dnes již bohatě rozvinutou metodiku dramatické výchovy (tak, jak se to osvědčuje od letošního školního roku ve velice úspěšném experimentu v Domě pionýrů a mládeže města Brna).
- Dát učitelům, kteří prošli dlouhodobými kursy dramatické výchovy, oprávnění k tomu, aby mohli provozovat tuto činnost v rámci svého úvazku, aby za tuto činnost byli společensky náležitě odměňováni, aby jim bylo umožněno pravidelně se dále vzdělávat v kursech, seminářích a dílnách dramatické výchovy a dětského divadla.

To všechno jsou opatření dostupná, vycházející z existujících podmínek, možností a institucí. Máme však za to, že je dnes neúnosné, aby tak progresivní a svými výsledky perspektivní obor, jakým dramatická výchova je, byl omezen jen na malé procento dětí, které mají to štěstí, že mohou navštěvovat některé z kolektivů pracujících v rámci mimoškolní, zájmové činnosti. Domníváme se, že bude nutné pro ty, kteří pracují s dětmi — a to zejména ve školství — vytvořit na pedagogických a divadelních fakultách nebo na jiné půdě podmínky pro získání kvalifikace, popř. její doplnění oboru dosáhlo za posledních dvacet let i díky národním přehlídkám v Kaplici, by tak mohlo být využito všude tam, kde jsou pro to podmínky.

Obsah

2 KAZINCBARCIKA 1988 — POPRVÉ POD PRAPOREM AITA/IATA

(IX. ročník festivalu věnovaného památce I. Horvátha juniora)

L. Lázňovská

58. JIRÁSKŮV HRONOV

3 HODNOCENÍ POROTY

5 POVEDENÝ ČI NEPOVEDENÝ?

J. Cisař

8 ČÍ HRONOV? LETOS DEJLŮV

(Rozhovor s třebíčským režisérem Jar. Dejlem)

10 NAVZDORY HRŮZÁM ZA PRAVDOU ŠEL

(Gustav Schorsch a divadlo tereziňského ghetta)

J. Brixl

12 PROČ SVAZ ČESKÝCH DÍVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ?

J. Doležal

13 PRŮHLEDY (Zamyšlení V)

J. Cisař

14 DRAMATURGICKÁ DÍLNA SVOBODA JAKO POZNANÁ NUTNOST?

(S. Mrozek: Emigranti)

K. Štěpánová

16 OCHOTNICKÉ ZAČÁTKY (nár. um. J. Hlaváčová)

18 SCÉNÁŘ INSCENACE AUTORSKÉHO DIVADLA A JEHO REALIZACE (Dodatek ke zprávě ze semináře klubu režisérů SČDO)

D. Zakopal

20 MALÝ DÍVADELNÍ LEXIKON

V. Gromov

22 KAPITOLY O KOMEDII (Situační komedie, fraška)

Z. Hořínek

23 . . . ZKRÁTKA POVINNÝCH TEXTŮ DOSTI !

24 HUMOR

(A. Vostrá: S ženami je kříž)

Kazincbarcika 1988 - poprvé pod praporem AITA/IATA

Kazincbarcika je moderním průmyslovým městem. Převládají zde horníci a chemici. Divadelní festival, věnovaný památce Istvána Horvátha juniora, mladého nadějného divadelníka, který jako student prvního ročníku univerzity v Szegedu nastudoval v r. 1941 se studentským souborem Hamleta, vlastně jako obraz svého života, své osudové lásky židovského chlapce k dceři důstojníka maďarské fašistické armády.

Letošního již devátého ročníku festivalu se zúčastnilo jedenáct domácích souborů a po jednom zástupci ze Sovětského svazu, NDR, NSR, Velké Británie a Československa. Další zájemci — jako pozorovatelé či seminaristé na vlastní náklady — přijeli z dvaceti evropských zemí.

Maďarské soubory postupují na tuto přehlídku podle dvojího klíče. Vítězové jednotlivých národních přehlídek velkého divadla (např. mládežnického, družstevního, studentského apod.) postupují automaticky. Kazincbarcika je tedy v tomto smyslu také národní žatvou. K účasti se však může přihlásit kterýkoliv amatérský soubor. Z nich provede výběr porota jmenovaná Osvětovým ústavem v Budapešti, který je ideově odborným garantem festivalu, jehož vyhlášovatelem je ministerstvo osvěty MLR a státní orgány města. V každém případě je tedy Kazincbarcika reprezentativním festivalem maďarského amatérského divadla. Pro maďarské soubory je soutěžní a oceněné soubory jsou navrhovány ke státní kulturní reprezentaci. Každé dopoledne se konala veřejná hodnocení představení předcházejícího dne. Diskuse nebyla zpravidla nijak bohatá. Představení obšírně zhodnotil pověřený člen poroty, z pléna vystoupili dva tři diskutující. Je však třeba poznamenat, že se určitý čas ztrácel simultánním překladem do angličtiny pro zahraniční hosty festivalu.

Československé amatérské divadlo prezentoval soubor Tylova divadla Osvětové besedy Ořeňov s hrou J. B. Thomase v úpravě Vlastimila Pešky. Ať žije Charleyova vlast. Jde o inscenaci oceněnou na Národní přehlídce vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém n. J., která se jako studijní představení prezentovala v rámci 57. Jiráskova Hronova. Na festivalu v Kazincbarcice patřila k uměleckým vrcholům. To také dokumentoval dlouhotrvající potlesk a blahopřání, které souboru tlumočili představitelé AITA/IATA. Hugh Lowesgrowe dokonce prohlásil, že dosud pochyboval o tom, že by tato komedie, podle jeho názoru zcela vyčpělá, mohla na jevišti znovu žít. O tom, že inscenace skutečně zaujala, svědčí i fakt, že se k herecké stránce poroty i seminaristé neustále vraceli v rozpravách o dalších představeních. Hodnocení odborné poroty nebylo tak jednoznačné. Ocenila hereckou a fyzickou připravenost amatérského souboru lidí ve středním věku, ocenila vtipné řešení situací zvláště v první půlce představení a schopnost použít v jedné inscenaci několika hereckých stylů. Na druhé straně se jim zdála být určitým problémem z hlediska divadelní estetiky sa-

motná koncepce úpravy spočívající v parodování parodie zase parodii.

Pokud jde o úroveň festivalu, nechci rozebírat všechny inscenace. Také v důsledku organizačního nedorozumění mezi Prahou a Budapeští jsme některé inscenace neviděli. Zajímavou stránkou byla rozhodně dramaturgie maďarských amatérských divadelních souborů. Světovou klasiku zastupovali Novokřtěnci Friedricha Dürrenmatta v provedení Tanulmányi Színház z Budapešti, Brechtova Antigona (Reflex Színház ze Zalae-gerszegu), hra bratří Čapků Lásky hra osudná (Debreceni Színház Studio), Těžká Barbora W+V (Videoton Színház-zó Csoport ze Székesfehérváru), současnou světovou dramaturgiu zastupovala hra Petera Weissa Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata (Alföld Ifjúsági Színház z Debrecenu). Dva soubory sáhly po dramatizacích literárních předloh. Dunakeszi Pincszínház uvedl dramatizaci Kafkova Zámku (ve verzi Maxe Broda, která končí tím, že zeměměřič K umírá vyčerpáním a v okamžiku jeho smrti přichází ze zámku zpráva, že s ohledem na jisté vedlejší okolnosti se mu povoluje ve vsi zůstat). Soubor z Székesfehérváru (účastnil se s dvěma inscenacemi) dramatizoval novelu G. Konráda a P. Boldisára (režisér souboru) Host, publikovanou v r. 1969 a hovořící o jednom pracovním dni soukromého učitele — právníka. Její dramatické napětí vyplývá z konfliktu volby mezi lidskými hledisky a právním stanoviskem. Divadlo Dimitrov Megyei z Veszprému uvedlo absurdní hru Lászlá Mártona Beauty of Parts (a mechanic play for observing), která vznikla v jedné z divadelních dílen a její text působí na první pohled zcela nedivadelně. Režisér Péter Tömöry si jeho zdivadelnění vyzkoušel nejprve s profesionálními herci. Jde o absurdní vizi společnosti jako roztržitého světa, v němž jedni žijí ve tmě za mřížemi nabitými proudem a druzí s nimi volně manipulují. Hodnoty světa za mřížemi jsou nutně pokřiveny a mají jinou hierarchii. Nejdůležitější je uhájení prostoru. Hra vrcholí v okamžiku, kdy lidská hlava na míse ozdobená citrónem a připravená jako ovar, hovoří o tom, že teď teprve je volná a svobodná. Některá místa byla divadelně zcela nesrozumitelná i pro maďarsky rozumějící část publika, jak se ukázalo v hodnocení odborné poroty.

Je třeba se zmínit především o třech inscenacích, které získaly ceny. Hlavní cenu spolu s finanční odměnou si odvezli budapešťští amatéři za inscenaci Novokřtěnci. Dürrenmattova hra je označována za komedii děje, tedy za zcizené divadlo, v němž zcizovací efekt nespočívá v režii, ale v látce samotné. Smysl paradoxního děje této hry není kupit hrůzu na hrůzu, ale přimět diváka k účasti, k tomu, aby nebyl lhostejný. Je to hra tragická a komická zároveň. Maďarský soubor patří k předním kolektivům. S náročným textem se dokázal plně vyrovnat. V duchu Dürrenmattova divadelního názoru vytvořil barevný scénický obraz, jehož jednotlivé scény připomínaly Boschovy obrazy a na ně odkazoval

i paradoxní děj hry. Druhou cenu získal soubor z Debrecenu za hru bratří Čapků Lásky hra osudná. Představení mělo podobu jarmarečnického divadla na divadle, v němž divák, kromě vlastní scény, může na okrajích jeviště vidět další dva plány nahlízející do zákulisí, v němž herci odkládají své masky a stávají se normálními lidmi. Zajímavé bylo scénografické řešení některých obrazů, v nichž hlavy herců oživovaly těla namalovaná na kulisě. Tématem, o němž Maďaři hráli, bylo téma zla, které dokáže zničit a pošlapat vše, a láska křehká květina nestající ani na hrubost ani na sílu peněz či intriky. Klauni z hry Těžká Barbora si spolu s představitelem Kreona ze hry Antigona odnesli herecké ceny. Klauni byli trochu neobratní, ale sympatičtí, a jejich řeči na forbině se vázaly k současně politické situaci Maďarska. Tato Těžká Barbora měla však olověné nohy. Např. ježková muzika se trochu vytratila.

Ze zahraničních souborů se představil Arbeitertheater Friederika Caroline Neuber z Reichenbachu s hrou Hanse Osterka Dobrodružství Dona Quijota, hranou jeho přáteli (holič, hospodyně, neteř, Sancho Panza, vesničané) po pohřbu. Inscenace připomínala pouťové hry nebo církevní hry, v nichž se postupně všichni zapojují do hry. Jejich Don Quijote není rytíř bez bázně a hany, ale spíše snilek a fantasta, který chce změnit život lidí kolem sebe, usiluje o lepší vztahy a sociální spravedlnost. Zajímavé bylo použití znaků v některých scénách (např. jízdy na oslu, lodi, větrné mlýny). Hra se však v druhé půlce rozpadla a stala se pouhým mluveným divadlem, které nudilo. Gap in Chicago je známá novela Raye Bradburryho. Dramatizoval ji Těatr studia z Minsku jako varující poselství před hrozbou atomové katastrofy. Byly použity tradiční prostředky psychologického herectví. Liverpool Playhouse a jejich Sweat bylo mozaikou hereckých a psychofyzických cvičení, které na sebe nenavazovaly a nebyly spojeny ani dějovou, ani tematickou kostrou. V diskusi se ukázalo, že skutečně šlo o ukázkou práce divadelní školy. Thank-express z NSR Bett n'machen - Bedding byla mozaikou drobných motivů, kroků, imaginací sexuálních iluzí, bez nichž člověk v každodenním životě není schopen komunikovat. V poslední části představení v podstatě s výstavou předcházející přípravy hrál soubor úryvek ze hry Romeo a Julie, jejichž život byl nádherný, neboť láska je největším darem života. Exprese je základem činnosti souboru a jejich základním divadelním i lidským názorem. Vedoucí souboru, který pro soubor píše a režuruje, Rolf Dennermann, patří k známým západoněmeckým divadelníkům.

Kazincbarcika 1988 přinesla tedy řadu zajímavých, ale také diskutabilních inscenací i divadelních názorů. Trochu jsem záviděla divadelníkům ze Slovenska, kteří zde byli v hojném počtu a netrpěli jazykovou bariérou.

LENKA LÁZŇOVSKÁ

CELOSTÁTNÍ PŘEHLÍDKA AMATÉRSKÝCH DIVADELNÍCH SOUBORŮ

CENY PŘEHLÍDKY

divadelnímu souboru DISK Trnava Kopánka při MKS v Trnavě

za inscenaci hry Blahoslava Uhlára a kolektivu A CO?

divadelnímu souboru STUDIO MěKS Vo-lyně

za inscenaci hry Ladislava Smočka PIKNIK

ČESTNÁ UZNÁNÍ

Alexandru Marčanovi

za vytvoření postavy Molla ve hře Gerta Hofmanna STAROSTA

Miroslavu Pokornému

za výtvarné řešení inscenace TAKOVÁ HRA

DIPLOMY

divadelnímu souboru Divadlo pre Vás CHZJD Bratislava

za uvedení hry Gerta Hofmanna STAROSTA

Divadlu AHA! MěKS Lysá nad Labem

za uvedení hry Miroslava Pokorného TAKOVÁ HRA

divadelnímu souboru SOB Horšovský Týn za uvedení hry Viktorie Hradské COMMEDIA FINITA

divadelnímu souboru DIVADLO NA HRAD-BÁCH při MKS Levoča

za uvedení hry Milana Lasici a Júlia Satinského NÁŠ PRIATEĽ RENÉ

divadelnímu souboru STUDIO DK ROH Pramet Šumperk

za uvedení hry Oldřicha Daňka ZDALEKA NE TAK OŠKLIVÁ, JAK SE PŮVODNĚ ZDALO

divadelnímu souboru J. K. Tyl DK ROH ZSE EPL k. p. Louny

za uvedení hry Istvána Örkényho RODINA TÓTU



DS DISK při MKS Trnava-Kopánka — B. Uhlár a kolektiv: A čo?

Hodnocení poroty

Gert Hofmann
STAROSTA

Vyspělý soubor Divadlo pre Vás z Bratislavy se pokusil ve své inscenaci o osobitý pohled a tvůrčí přístup k textové předloze. Humanistické poselství nasměrované v původní podobě protifašisticky, bylo zaměřeno všeplatněji, jako protest proti lidské malosti a lhostejnosti. Příběh však byl vyvázán z konkrétního prostředí, text silně zestručněn a postavy koncipovány s výraznou stylizací. Tím však došlo k příliš zjednodušené modelovosti, což se odrazilo jak v režijním a výtvarném řešení, tak v herecké složce, i když každý ze tří představitelů je zajímavou jevištní osobností. I přes posun v základním stavebním principu Hofmannova dramatu, k němuž došlo rezignací na vývoj a proměnu postav, je třeba přiznat, že se souboru i s těmito problémy základní autorovo poselství sdělit podařilo.

Miroslav Pokorný
TAKOVÁ HRA

Soubor AHA! z Lysé nad Labem reprezentoval na Jiráskově Hronově ten typ souborů, které se netají svojí generační vyhraněností a úsilím vyjádřit především svůj životní pocit a stanovisko a až potom uvažuje, jak toto všechno sdělit publiku a jaké prostředky použít. Na jedné straně se velmi přesně formuluje teze a všeobecná myšlenka díla a jako reakce na tuto teozovitost vzniká ambice vyjádřit ji velmi artistně. Taková hra je inscenace, která chce vyvolat souvislý proud asociativního myšlení, ale zároveň nechce vykládat příběh, situaci, postavy či vztahy. Divák pozná brzy, co mu soubor předkládá, o čem chce vypovídat a potom již s menší pozorností sleduje ilustraci nastolené teze. Sympatické na souboru je, že chce výrazně vyjádřit

svůj skepticismus nejen vůči společnosti, ale i jedinci, který se dá rychle a často i rád zmanipulovat. Objevuje se zde i obava ze ztráty identity jak jednotlivců, tak celé generace. Přes uvedené problémy prokázal soubor v čele s režisérem, libretistou, hercem i autorem scénografického řešení Miroslavem Pokorným upřímnost a dlouhodobou zaujatost tímto způsobem jevištní tvorby.

Viktorie Hradská
COMMEDIA FINITA

Divadelní soubor z Horšovského Týna realizoval text, který byl v původní verzi napsán jako monodrama, jako sled čtyř monologických rozhovorů, které jsou propojeny postavou komentátora. Celkový tvar má být jakýmsi uměleckým večírkem na počest slavné české zpěvačky Emy Destinové, který však neprobíhá podle představ organizátorů, protože každá z žen, které se pohybovaly v blízkém okolí umělkyně, sděluje své subjektivní pocity, které nepostihují její pravdivý obraz. Inscenace chtěla upozornit na vážné etické problémy, jako je závist, pokrytectví, znemožnění každého, kdo přerostl průměr, a upozornit na některé rysy národní povahy označené jako česká malost. Jistě nechyběl záměr představitelky čtyř žen individualizovat svůj projev. Dělo se tak však především vnějšími prostředky, dramatický dialog s divákem byl spíše vyprávěním. Značné nedostatky v jevištní řeči, ale možná i malá herecká proměna a schopnost navázat kontakt s divákem, způsobily, že divák se dovídal jenom základní informace obsažené v textu. Jsme si vědomi, že amatérské divadlo plní také funkci osvětovou, přece jenom jsme zvyklí od něho očekávat víc, než se podařilo souboru z Horšovského Týna.

M. Lasica a J. Satinský NÁŠ PRIATEĽ RENÉ

Divadelní soubor z Levoče si pro svou inscenaci vybral text poznamenaný osobitým rukopisem jeho tvůrců. Inspirace románem Ignáce Bajzy je tu spíše duchovní, jinak se satirické ostny obračejí především k pohledu na některé rysy národního slovenského charakteru a k zobrazení necitlivých zásahů do umění. Na hloubce tohoto kritického záběru se podepsala jistě i doba vzniku, čas už dnes mnohé posunul dál. Řada jednotlivých dílčích postřehů však může najít i dnes svůj divácký ohlas, a to inscenace potvrdila. Nesnažila se budovat celistvou kompozici, ale naopak zdůrazňovala spíše podobu kabaretně revuálního divadla. Jednoduché prostředky nedávaly možnost využít šance k bohatšímu divadelnímu obrazu. I herectví se spíše spokojovalo s pouhým slovním sdělením vtipů a nerozvíjelo originální řešení situací. Zdá se, že soubor velmi poctivě a bez jakéhokoliv předstírání udělal to, co v současné chvíli umí především a šel cestou, na kterou stačí.

Oldřich Daněk

ZDALEKA NE TAK OŠKLIVÁ, JAK SE PŮVODNĚ ZDÁLO

Divadelní soubor ze Šumperka si pro svoji inscenaci vybral text původně vzniklý pro zájezdovou činnost, rutinně koncipovaný, který má základní literární úroveň, ale kterému chybí výraznější divadelní a myšlenková náročnost. V inscenačním přístupu se soubor zpočátku pokusil o jistý ironizující přístup, který se však brzy vytrácel. Publikum bylo svědkem spíše odvyprávění Daňkova textu, který nebyl členěn ani interpretován. Věčný zápas mužského a ženského elementu se tu spíše konstatoval, neozvlášťoval, neměl myšlenkovou váhu a dostatečnou hravost. Teprve v poslední scéně se představitelka ženské postavy dopracovala k plastičtějšímu výkonu. Soubor ze Šumperka působil jako zástupce těch souborů, které mají větší ambice než uvěřit textu, poctivě hrát divadlo a samostatný tvořivý přístup k jevištní tvorbě nechávají v pozadí.

Kolektiv souboru a Blahoslav Uhlár

A CO ?

Inscenace divadelního souboru Disk z Trnavy Kopánky předem programově manifestuje zásadní nesouhlas s momentálním stavem divadla na Slovensku a nazývá ho krizí divadla. Příčinu krize vidí v konvenci tradičního divadla. Proti ní staví svébytný typ autorského divadla nezávislého na předem dané textové předloze, která by svazovala tvůrce k respektování zákonitostí dramatu. Divákovi je předkládán tvar, vycházející více z postupů pohybového divadla, kde se jednotlivci od počáteční improvizace pokoušejí dojít k poznání sebe sama a k pojmenování kolektivu i celé společnosti včetně mezilidských vztahů. Postupné vrstvení jevištních metafor rozšiřuje prvotní jednoduchost základních prvků výpovědi a mělo by umožnit poznání světa, jehož jsme

spolučiniteli. Zůstává otázkou, nakolik je divákovi dostatečně sdělná oscilace mezi zobrazením všednosti až banální a mezi výpovědí o závažných problémech zobrazených s divadelní fantazií a metaforou. Inscenace trnavského souboru je však bezesporu úspěšnou specifickou výpovědí o našem světě a zároveň výrazným pokusem hledat zákonitosti jiného divadelního jazyka.

István Örkény

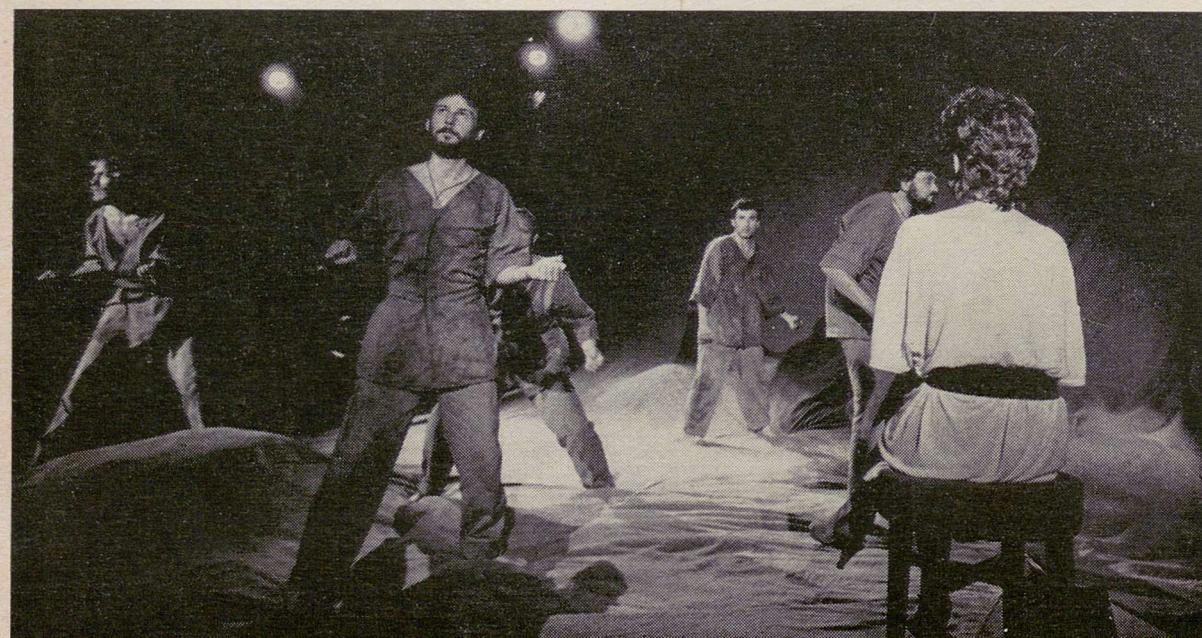
RODINA TÓTŮ

Představení souboru J. K. Tyla z Loun bylo vážně poznamenáno dlouhým výpadkem proudu. Lounský soubor se s touto skutečností obětavě vyrovnal a za těchto podmínek dokončil inscenaci v technicky nedokonalé podobě, ale aniž by ztratila své charakteristické rysy, které se projevily od samého začátku. Inscenace sama postrádala čitelný režijní výklad. I scénické zobrazení textu se pohybovalo ve velmi jednoduchém popisném realismu a dokládalo, že inscenátoři nepochopili Örkényho poetiku, jeho grotesknost, prostřednictvím které obnažuje kořeny zla jak ve společenských mechanismech, tak v člověku samém. Inscenaci, která postrádala bohatěji vyložené situace i vztahy mezi jevištními postavami, také nepřispěly některé škrtky, které mátlý vývoj situací i postav. Můžeme ocenit záměr souboru zobrazit na jevišti téma fašismu a jeho zřudných symptomů, ale zároveň musíme konstatovat, že touto inscenací nedokázal soubor svůj záměr realizovat.

Ladislav SMOČEK

PIKNIK

Inscenace souboru z Volyně položila důraz především na složku hereckou, což je v kontextu letošního Jiráskova Hronova čin ojedinelý a poměrně vzácný. Předpoklad pro to vytváří textová předloha soustředující pozornost na obnažené lidské chování a jednání ve vypjaté mezní situaci. V inscenaci se nejvíce dařilo budovat hereckou práci základní vztahy mezi postavami a vyjevovat v jednotlivých sekvencích elementární pravděpodobné vztahy lidí. Méně se dařilo rozvíjet vazby k daným okolnostem jako džungle a noc, jež jsou zdrojem trvalého nebezpečí. Ty také vytvářejí reálnou základnu, z níž roste celistvý vnitřní stav jednotlivců a jejich napětí, v němž vše nabývá polohy ostrého sváru a rozporu. Konkretizace její podstatné části byla svěřena vypravěči, připsané postavě, která nemohla přinést potřebnou míru té pravděpodobnosti, jež je potřebná pro vytvoření smyslové naléhavosti této mezní situace. Dramaturgická úprava textu přináší také další inscenační problémy, které se nepodařilo odstranit. Především proto, že přítomnost a funkce této dotvořené a připsané postavy není ani myšlenkově ani tvarově dostatečně zdůvodněna. A tak hlavním přínosem představení v kontextu letošního Hronova je, že připomíná naléhavě význam herecké složky jako rozhodující složky divadla vůbec.



DS Studio MěKS
Volyně — L. Smoček: Piknik

Povedený či nepovedený?

Z hlediska takřikajíc „oficiálního“ programu se 58. Jiráskův Hronov příliš nepovedl. Nemá cenu si zastírat, že tu byla i některá představení, která svou úrovní představovala slabší průměr krajských přehlídek. A především: chybělo alespoň jedno vskutku špičkové představení, které by ve svém tvaru i ve svém sdělení nenabízelo řadu problémů a nevyvolávalo tím i řadu pochybností. Dokonce ani slovenská nabídka v roce 1988 nebyla tak oslnivá jako v letech předešlých. I v ní se objevila přinejmenším jedna inscenace, která patřila k oné už vzpomínané krajské úrovni. I když z druhé straně divadelní soubor DISK z Trnavy – Kopánky svým představením nazvaným prostě a asi provokativně A čo? přivezl do cenami ohodnocovaného „oficiálního“ soutěžního programu Hronova 88 asi to nejlepší, co v něm bylo možno spatřit. Zkrátka a dobře: žádná sláva; spíše rozpaky a rozčarování.

Nepatřil jsem nikdy k těm, kdo z problematických představení na Hronově činili a činí téměř katastrofu. Jsem dokonce přesvědčen o tom, že tu vždycky budou, nemá-li tato přehlídka být uměle budovanou výkladní skříní, ale skutečnou reprezentací toho, co se v jistém období v ama-

térském divadle urodilo. Zvláště v tom případě, že bude její repertoár vycházet z nominací krajů, jak tomu bylo i letos. Byl jsem členem tří krajských porot a ve všech třech případech to byl úkol téměř neřešitelný vyslovit nominační návrh. Neboť jsme věděli, že ať sáhne po jakékoliv inscenaci, vždycky vybereme něco,

neobhajují — to je asi daleko komplikovanější otázka, která poukazuje k jistým zásadním posunům a proměnám v celku amatérského divadla, které se odrazily nepochybně i v oné nepovedené „oficiální“ části 58. Jiráskova Hronova.

Můžeme zajisté uvádět různé důvody, proč se v krajích tak obtížně hledala před-



Divadlo AHA! MěKS Lysá nad Labem — M. Pokorný: Taková hra

DS Divadlo pre Vás CHZJD Bratislava — G. Hofmann: Starosta

co v hronovských kritériích a souvislostech neobstojí. Jak se zdá, poroty ve většině českých krajů stály před tímtož problémem a postavily tak výběrovou komisi před nesmírně složitou úlohu sestavit českou reprezentaci na federálním Hronově 88 alespoň trochu obstojně. Tato komise udělala zřejmě to, co mohla, což považuji za nutné říci na úvod proto, že se i letos tvrdošíjně udržovala v hronovských kulóarech pověst, že někdo zatajil nějaká vynikající představení, nedovolil je na hronovské jeviště přivést. Jako člen programové rady Jiráskova Hronova mohu s klidným svědomím prohlásit, že „oficiální“ část „soutěžního“ Jiráskova Hronova byla sestavena z toho, co kraje nominovaly, a že tento český návrh byl v původním znění toho, co předložila ke schválení výběrová komise, hronovské veřejnosti předložen. Jiná je samozřejmě už další otázka, zda si někdo myslí, že v krajích se posuzovalo nedobře, mylně, že už odtamtud měl vzejít jiný nominační návrh. Nechci hájit nás, kdo jsme v krajských porotách na sebe tuto odpovědnost vzali. Už jsem konečně řekl, že jsem ve třech případech byl účastníkem nadmíru těžkého rozhodování, v němž jsme si byli plně vědomi, že můžeme být osočeni z toho, že jsme nevybrali dobře. Ale — znovu opakuji, že nás

stavení pro Hronov. A třeba se spokojit s tím, že prostě nemůže být každý rok posvícení, že osvědčené soubory, jež v minulých letech pravidelně přicházely s vrcholnou žní a vytvářely tu nejvyšší úroveň, nestačily díky provozním podmínkám amatérského divadla nic podobného připravit. Obávám se však, že to není ta nejhlavnější a nejpodstatnější příčina. Tu budeme asi všichni společně muset hledat jinde; daleko hlouběji.

Jenom letmý pohled na jakousi „tematickou“ osu 58. Jiráskova Hronova totiž přesvědčuje, že v tomto smyslu byly záměry většiny inscenací nemalé. V každém případě se v nich totiž jako červená nit vinulo úsilí zobrazit a sdělit vztah člověka a společnosti — ať už bychom tento vztah od inscenace k inscenaci konkrétně pojmenovávali jinak; jako manipulaci a sebemanipulaci, kritiku a sebekritiku atd. atd. To o něčem svědčí. Přinejmenším o tom, že amatérské divadlo v současném vývoji nechce zůstat stranou, že ve svém vedoucím a rozhodujícím trendu chápe vážně a seriózně vše, co bylo řečeno o demokratizaci jako o zvýšení podílu člověka, individuality, subjektu na rozvoji socialistického společenského systému. Jenže — má teď, v tomto okamžiku, už dost





*Divadelní soubor OB
Horšovský Týn — V.
Hradská: Commedia fi-
nita*

tendence vyžaduje výrazné rozvíjení osobnostního principu — to jest principu, jenž do popředí vysune vlastní postoj a vlastní účast na řešení daného problému. A je nepochybné, že tohle se v maximální míře týká především herectví; herce jako individuality, na níž si divák v přímém a bezprostředním kontaktu ověřuje svou účast na dění světa. Má ovšem amatérské divadlo dostatek sil — zase: teď, v této chvíli, které dokážou takto uplatňovat kolektivitu herecké práce? To jest jako kolektivitu osobností, individualit, které společně a přitom zase jednotlivě, každý za sebe, naplní tento osobnostní princip.

Těch otázek je ještě víc. Není v tomto článku čas a prostor je všechny položit — tím méně na ně hledat odpověď. Chci jen upozornit na to, že v amatérském divadle se cosi děje, co není vázáno jenom na jednu — asi ne příliš zdařilou — sezónu a tím ani ne na jeden ne příliš zdařilý repertoár „oficiální“ části Hronova. Ostatně — začal-li jsem už herectvím, pak u něj ještě zůstanu. Málokdy jsme asi viděli na Hronově tak malou kolekci skutečně dobrých hereckých výkonů. Nemohl to zachránit ani Smočkův Piknik divadelního souboru Studio MěKS Volyně, jenž sice chtěl obnažit hereckou složku, ale také právě tímto obnažením ukázal, co všechno jí chybí. Zejména ve schopnosti spojit charakteristiku jednotlivých dramatických osob s oním kolektivním výkladem společenské situace, jež je v tomto textu základním nositelem obsahu. A to přitom Piknik vedle Hofmannova Starosty Divadla pre Vás CHZJD Bratislava byl jediným představením, jenž v „oficiální soutěžní“

*DS J. K. Tyl Louny —
I. Ůrkény: Rodina Tó-
tů*

sil, schopností i možností na to, aby tento podíl svými prostředky uskutečnilo? Dokáže všechny problémy a rozpory konkrétně pojmenovat tak, aby se vtělily v neopakovatelný divadelní tvar? Nezůstává

se příliš často u pouhé vůle, která se na jevišti prezentuje jako sice zajímavá, ale pouhá teze, která je po krátké době prohlédnuta a už se nenabídne nic jiného než opakování téhož? A dále: celá tato



části Jiráskova Hronova o něco takového usiloval.

Konečně — z druhé strany tuto problematiku otevřelo i „studijní“ představení Divadelního klubu Jirásek z České Lípy. Domnívám se, že tento soubor má dnes v českém amatérském divadle jedno z nejvyspělejších jader hereckého souboru, které je schopné takto realizovat situaci. A přece — jejich Henryk je silný jenom v jednotlivých hereckých etudách, leč celek směřující k závažnému problému věčné lidské touhy, snu, který se snažíme stále uskutečnit, zůstal zase jako komplexní situace jenom nenaplněnou tezí. Velikost záměru, který tentokrát pocházel i v textové složce plně z vlastní autorské dílny, zůstala nenaplněna; opět zazněla jako pouhé heslo.

Není mým cílem probírat a popisovat všechna představení. Upozorňuji jen na některá, která po mém soudu nejvíce dokazují, že nepovedenost „oficiálního“ programu 58. Jiráskova Hronova má hlubší důvody. A to už přitom vůbec nemluvíme o tom, že se tu otevírá další velká otázka, jež pramení z důsledného uplatňování osobnostního principu v divadle. To jest: schopnost jevištního subsystému převzít zcela a totálně odpovědnost za organizaci času a prostoru, motivických a tematických linií i budování toho, co v literatuře obvykle nazýváme syžetem a fabulí. To není maličnost, neboť divadlo se tu rozchází s jazykem, jenž po více než dvě století stavěl právě na těchto zkuše-

nostech literatury. Vážím si velice soustředěné snahy už vzpomenutého představení A čo? nemilosrdně tuto tradici odmítnout a jít zcela jinou cestou. Jenže — právě v oné celistvosti uspořádání se ukázaly slabiny, které naznačují, že tato cesta byla teprve nastoupena, že na ní bude muset být absolvován jak zápas o diváka, tak o realizaci kompletní divadelní struktury, jež bude opřena jen a jen o složky jevištní realizace. Koneckonců představení nazvané Taková hra Divadla AHA! z Lysé nad Labem v jiné poloze a podobě potvrdilo podstatu tohoto problému. Leč abych byl přesný — jiná hronovská představení vycházející z pouhé interpretace textu bez dostatečného podílu osobnostního principu právě v konfrontaci s tímto zaměřením potvrdila, že jejich divadelní sdělnost — a rozumějíme tím jak myšlenkovou náročnost, tak jevištní zajímavost a přesvědčivost — je výrazně menší, že v čemsi zaostává.

Budeme-li chápat Jiráskův Hronov jako dělnou, pracovní záležitost, pak možná už tolik nebudeme mluvit o nepovedenosti. Ale spíše o problematičnosti, která vybízí k tomu, abychom se zabývali podstatnějšími otázkami, než jsou jenom výsledky, k nimž jednotlivá představení dospěla. A navíc: nemůžeme zapomenout na to, že 58. Jiráskův Hronov nabídl i znamenitý doplňkový program, v němž se představily soubory oceněné na jiných přehlídkách. Kdo chtěl, mohl v tomto programu nalézt odpovědi na některé otázky, které jsem tu



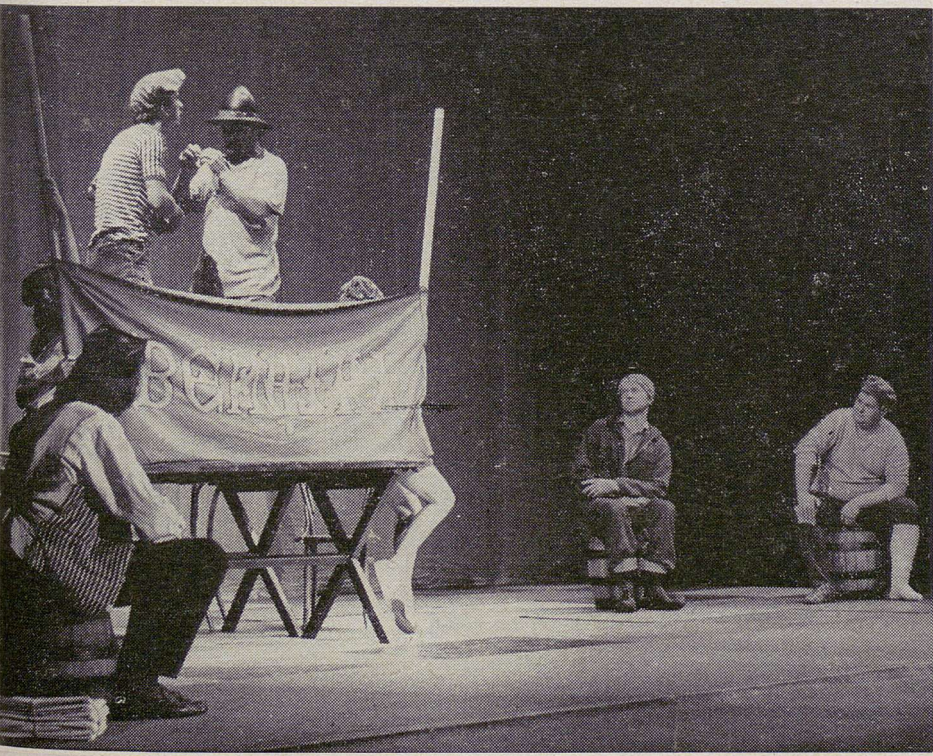
DS Studio DK ROH Pramet Šumperk — O. Daněk: Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo

položil. A možná i dojit k otázce nejzajímavější: zda ona proměna, jež tolik zasáhla ten tolikrát vzpomínaný „oficiální“ program, se netýká jenom některých proudů v našem amatérském divadle, zda v něčem nedošly k jisté hranici, kterou musí překročit v zájmu dalšího vývoje.

Beru-li doplňkový program jako organickou část Jiráskova Hronova — a jinak nemohu, neboť se mně zdá jenom logické vzhledem k tradici této přehlídky, že by měla shromažďovat to nejlepší, co amatérské divadlo nabízí — pak už se mně ten 58. ročník nezdá být tak nepovedený. Jistě — mnohá představení nás svou úrovní neuspokojila. Tady vskutku vzniká oprávněný důvod ptát se tak, jak se ptá název tohoto článku. Ale chceme-li od Jiráskova Hronova poučení a inspiraci, pak v jeho více než čtyřiceti představeních je bylo možné nalézt. Mnohdy krajně znepokojující, burcující, vybízející k úvahám i neradostným či přinejmenším ostře kritickým. Což zajisté není na škodu; naopak. Leč neméně tak především oním doplňkovým programem bylo učiněno dost pro to, aby tato kritičnost nacházela i pozitivní východiska, jež ukazují další možnosti amatérského divadla, které se mohou zúročit — přikročíme-li kromě jiného postupně, ale důsledně k dalším opatřením, jež z Jiráskova Hronova učiní jakousi divadelní žatvu — v brzké době tak, že ani jeho „oficiální soutěžní“ část, jež zřejmě zatím zůstane dále třetím stupněm české celorepublikové divadelní konfrontace některých souborů, nebude vybízet k tomu, abychom se ptali: Nepovedený či povedený?

JAN CÍSAŘ
FOTO JIŘÍ GLUCK

DS Divadlo na hradbách při MKS Levoča — M. Lasica, J. Satinský: Náš priateľ René



Čí Hronov? Letos Dejlův

Nebýt na letošním Hronově představení zvaná doplňková, zmocnila by se asi většiny účastníků festivalu těžkomyslnost. Mezi „doplňky“ dominovaly třebíčské soubory Dramatický klub a Mladá scéna, které potěšily diváky třemi inscenacemi.

Představení Aucassin a Nicolette, tak vřele přijaté na loňském Wolkově Prostějově, neztratilo po roce nic ze svého kouzla. Diváci jsou doslova strženi do děje dojemně čistého starodávného příběhu. Téměř každé slovo se stává nečekaným nositelem netušeného komického obsahu: (...) „Bugáááááár, hrabě z Valááááááns, vedl tenkráááááát proti hraběti de Bokéééééér, který se jmenoval Garéééééén“ (...) Odolat tomuto úvodnímu atakování nemožno. Již jen sledujeme, jak je středověká parodie parodována s jakousi totální láskyplností. „Jevišťe“ vydává tolik zářivé energie. — Přirozená nadání mladých herců, jejich čtveráctví, šibalství, možná i uličnictví jsou zde tu spoutána, tu rozpoutána v pohybu, v gestech, v mimice. Humor vzdácně čistý a dobrý. Hraje se a zpívá ve strhujícím rytmu.

I další inscenace Třebíčských — Nová komedie o Libuši — léčila účastníky festivalu z prožitých traumat minulých i budoucích vtipně pointovanými scénami. Náročné fyzicky, bránice stále namáhána. Výhrady přenechány kritikům.

Také pohádka H. Januszewské Malý tygr, odehraná v Parku A. Jiráska, zaujala diváky bez rozdílu věku. Přítomní porotci zde načerpali síly ke zhlédnutí dalších soutěžních programů.

Zmíněná představení jsou sjednocena osobností režiséra JAROSLAVA DEJLA. Nevšední tvůrčí nasazení vládné jeho hravé fantazii, pomocí níž dovede roznecovat radost v srdcích „malých i velkých“ herců, kteří tak podstatně přispěli k tomu, že byl festival účastníky spontánně přejmenován. — Takto jsme s J. Dejlem, ještě před Hronovem, prázdninově korespondovali:

Jaké jsou „dějiny“ tvých souborů ?

V Třebíči od roku 1979 pracuji se souborem Mladá scéna, který byl složen většinou ze středoškoláků. Zpočátku jsme hráli pohádky, později se repertoár ustálil na jedné hře pro dospělé a jedné pro děti za rok. Soubor existuje dodnes — viz Malý tygr.

Jako člen okresního poradního sboru pro divadlo jsem slyšel neustálé nářky nad úrovní a stavem dětské sborové recitace na okrese. A tak jsem si řekl, že . . . No prostě s koleginí na škole, češtinářkou, jsme dali dohromady partu šestáků a pustili se do práce. To bylo v září 1983. A tak vznikl Recitační soubor ZŠ Třebíč, Gagarinova ul. a jeho první pásmo z veršů Jiřího Závky Ahoj, moře, další rok to bylo Zavazadlo Samuila Maršaka a v roce 1986 scénická koláž Heslo Nezval. A v tomto roce většina členů ukončila základní školu a já chtěl práci souboru ukončit. Děcka byla zásadně proti, a proto jsem s nimi rád pokračoval dál. Přejmenovali jsme se na Dramatický klub, získali nového zřizovatele — Městský dům pionýrů a mládeže, začala se mnou pracovat Irena Nosková, členka Mladé scény, vznikl Aucassin

a Nicoletta a letos Nová komedie o Libuši. A vypadá to, že budeme pokračovat dál. Oni totiž ti moji „mladí“ nechtějí nějak přestat chodit do „dramatáku“ (a já taky ne). Samozřejmě že jsou nějaké změny — vloni odešla Radka (Nicoletta) na konzervatoř, další tři na střední školy mimo Třebíč, letos jde na konzervatoř Jirka Vyorálek, další přicházejí . . . Poslední dva roky souběžně pracuji na škole s novým recitačním souborem (vloni to byl, jak jinak, Žáček, jeho sbírka Kolik má Praha věží, letos Koenigsmarkova Pohádka o Nemehlovi), se kterým mi pomáhá další členka Mladé scény, dnes již pedagogická kolegyně Zuzana Vyorálková.

S oběma recitáky jsme byli pětkrát za sebou na národní přehlídce v Mělníku. Proč se o tom zmiňuji? Ne proto, abych se chlubil, ale proto, že se mi tato přehlídka nesmírně líbí. Neurčuje se tam, kdo vyhrál, kdo získal cenu. Dokonce se uvažuje o 'zrušení závěrečného galakonzertu.' Ale ! Všichni vidí všechno, povídá se o všem, je to skutečně jakási dílna a věř mi — nese to ovoce. Zvláště letošní ročník byl vynikající, teď mluvím jako pamětník, zatím jsem ovšem v tomto oboru zajíc, ale říkají to i jiní. Ale i zde jsou rezervy. Měli bychom umět ještě lépe diskutovat, rozebírat, zobecňovat.

Zpět k dramatu. Se členy souboru jsme objeli řadu přehlídek. Dá se říci po celé republice. Rádi vzpomínáme na vystoupení v Kaplici, Prostějově, Modré u Bratislavy, Dolnom Kubíně... No prostě — divadlo se pro těch patnáct mladých stalo velkým „koníčkem“ a hlavně našli partu, což se projeví zpětně i na jevišti.

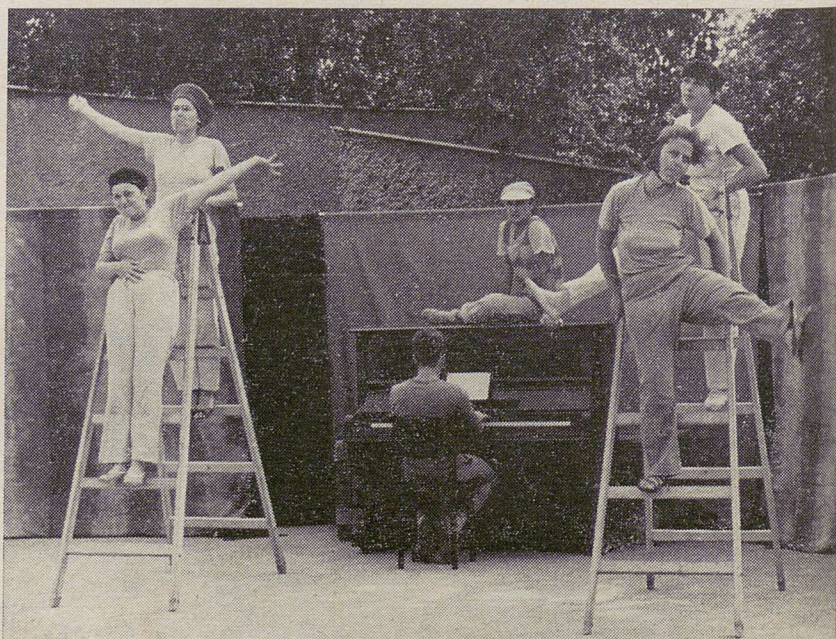
Aucassin a Nicoletta, představení do detailu prokomponované, má bezprostřednost improvizace. Za tím musí být nějaké tajemství . . .

Existuje-li, pak spočívá v tom, že se jen snažím členy souborů naučit maximálnímu uvolnění, ukáznění a soustředění. Chci, aby pochopili, co je to soustředěné uvolnění. Ono to vypadá jednoduše, ale jsou za tím hodiny práce. Jenom neustálé opakování přináší onu jistotu a nadhled. Ale vždyť je to stejné i jinde — ve sportu, v zaměstnání atd. Snažím se z nich vytvořit partu, a potom . . . Snažím se je „ukecat“, musí mi maximálně věřit — a nejen mně. Totéž platí pro ně. Musí si věřit. A kompozice představení — to už je úkol režiséra.

Učíš zřejmě češtinu . . . Máš pocit, že i na naší škole, tak sešněrované instrukcemi, lze učinit výuku hrou? Pokoušíš se o to?

Češtinu neučím. Chtěl jsem, ale v roce, kdy jsem šel na pedagogickou fakultu, se s výtvarnou výchovou (a tu jsem chtěl studovat především) otevírala jen matematika. A tak jsem „matikář“, ale lidumil.

Co se týče otázky, to by byla debata na hodiny a stohy papíru. Myslím si, krátce řečeno, že celková koncepce základního školství není nejšťastnější. Mnohdy to ještě „dorazíme“ my kantoři (kantorky). Jaksí se nám v ní ztratil ten malý človíček a taky zmizel klid, pohoda, úsměv, pochopení. Ona zmizela



i ona společenská prestiž školy a pedagoga vůbec. Víš, já například celý život vzpomínám na svou paní učitelku Karlu Pavcovou z 3. — 5. třídy. Určitě neznala žádnou dramatickou výchovu, ale co my jsme všechno zvládli — celá třída k ní chodila do výtvarky, celá třída chodila do souboru — zpívat a recitovat. Chodili jsme cvičit, podnikali výlety, prali se, zlobili, psali tresty, ona tedy byla metr. Ale ta pohoda. Dodnes si píšeme. Sem tam se i navštívíme. Nevím, zda na nás budou naši žáci také tak vzpomínat. Zahnujeme je kvantem pojmů, kvantem dat, ale ten vztah k něčemu . . . Vždyť ten výsledek vidíme kolem sebe . . . Co máš dělat při tom množství učiva se čtyřiceti dětmi ve třídě za zázraky? Při výtvarce se některé části výuky pokouším jakousi hrou dělat, při matice se snažím alespoň někdy onu napjatou atmosféru uvolnit tím, že si jen tak popovídáme. Třeba o tom, co by děvčka měla vidět v kině, divadle, co by stálo za přečtení. Anebo mám výbornou třídu — letos sedmáky — na matiku. Oni jsou přímo nabiti energií — sem tam mi předvedou, co vymysleli, co si sami zdramatizovali. Ale o bych asi na sebe neměl prozrazovat. Jenže mně je těch dětí někdy opravdu líto. On to totiž člověk hlavně pozná, když jeho vlastní ratolesti začnou procházet naším vzdělávacím procesem. No a proto ona moje relaxace v souborech; dětem bych přál spoustu vedoucích a kantorů, kteří by si s nimi hráli. Všecko je v lidech, jenže je to složité. Zvykli jsme si vzletně mluvit o estetické výchově, ale když dojde k praktickým činům . . .

Představením Aucassin a Nicoletta procházela až zázračně se proměňující rekvizita — pás látky. Její proměny jsou tak rychlé a organicky včleněné do rytmu představení, že je ani nepostřehneme . . .

Snažím se (a není to nic nového), aby každá věc, která se na scéně dostane, měla svůj význam, neustále se proměňovala . . . A látka je ve své kvalitě, proměnlivosti a hlavně dostupnosti pro mně přímo ideální. V pásmu Ahoj, moře jsme měli kruhovou modře batikovanou plátěnou plachtu — ta byla různým držením, pohybováním, překládáním mořem, vlnami, sukni, lodí, šavlí, dýmkou, plechovkou na sardinky, županem, závojem medúzy, neckami . . . Látka vymezovala herní prostor, bylo se čeho držet. (S rukama mají děti, ale nejenom ony, na scéně největší potíže.) Zároveň byl tento kus látky všudypřítomným symbolem moře, dále.

V Nezvalovi to byl pruh látky, který se nám proměňoval v řeku, stěny třídy, náhon k Texlovu mlýnu, proud vody, ve kterém plaval Nezval, abstraktní stroj, vědomosti, do nichž je básník zanatáván před maturitou, podstavec pomníku, oponu atd.

No a v Aucassinovi to byla součást celkového pojetí. Scéna byla tvořena těly herců, třemi dřevěnými lavicemi a dvěma pruhy látky, které se dostávají na scénou postupně. Poprvé se objeví v okamžiku uvěznění Nicoletty (v okamžiku, kdy je potřeba rozvinout vytváření prostoru). Látka se stává věží, prostěradlem, svazovaném při útěku, střechami města, branou; dále je to louka, na které sedí pasáčekové, různé podoby koní, pláště, moře — to se už objevuje druhý pruh. Tvoří vlny, oponu, břicho a oděv kartaghinského krále, plášť zpěváčka, který pomalu sklouzne Nicolettě z hlavy a ramen, aby ji Aucassin poznal.

A že divák nepostřehne proměny? No to je dobře! Je to otázka cviku, nácviku, vymýšlení, předělávání, upravování, aby vše bylo plynulé, logické, organické a smysluplné . . . A potom opakování, opakování . . . Až to někdy děvčka přivádělo k šílenství. Ale bez toho to nejde! Pokud má něco vypadat, jako že to nic není, potom to musí být „setsakramentsky“ nacvičené a vydřené. Nejdřív technika, potom výraz. A pořád by to mělo vypadat, jako že se to děje poprvé. A když to nejde? Znovu! Ale to je základ každé poctivé práce! A dělají to i jinde — zeptej se například v Zelenči, jak dojdou ke své nádherné dokonanosti.

Naposled jste nastudovali úpravu Vocaďákovy Nové komedie o Libuši. Jde o divadelní text odlišný od předchozích. I tvá práce se studenty musela být poněkud odlišná . . .

S každým souborem se snažím, aby nová inscenace byla trochu jiná, i když je pochopitelné, že nějaké společné rysy tu jsou.

Takže například s dramatikem: Žáček — zkoušeli jsme mj. poezii a humor, citění kolektivu; Maršak — vnímání prostoru, rytmus pohybu a řeči; Nezval — už jsme trochu individualizovali projev, próza a verše, nadsázka; Aucassin — něco mezi divadlem a sborovou recitací, kolektiv a jedinec, temporytmus, stříhy, dech. A Nová komedie o Libuši? To už je pokus o jakýsi divadelní tvar, časově nejdelší. Komedie nám dala zabrat — kluky výrazně charakterizujeme, děvčata nadále zůstávají ve skupině, pohráváme si s rolíčkami. Ale práce byla stejná — rozcvičky, etudy se zaměřením na hru, jejich spojování . . .

K Tvým posledním inscenacím neoddělitelně patří výrazná hudba. Zpívané pasáže soubor suverénně zvládá . . .

Hudba se stala nedílnou součástí inscenací dramatiků s příchodem kolegyně Ireny Noskové (Mladá scéna využívá hudební stránky od počátku.), členky „velkého“ souboru. Po návratu z vysokoškolského studia v Olomouci, kde chodila i do LŠU k výbornému Honzovi Roubalovi, jsem ji získal ke spolupráci s tímto souborem. Moc se mi osvědčilo týmové vedení. Více hlav . . . (Například s manželkou vedeme recitační soubor na její škole.)

No a Irena mj. výborně zpívá, hraje na klavír, prostě umí. A tak to byla radost. Doufám, že ona radostná atmosféra vzniku Aucassina a Nicoletty je čitelná z představení. Škoda že nám Irena odchází do Prahy. Ale už jsem „hodil síť“ na dalšího člena Mladé scény, výborného pianistu Milana Nohu. Ten dokonce umí muziku i komponovat. Dělal nám hudbu i pro naše představení Malý tygr.

A na závěr jedna „živá“ otázka pro Irenu Noskovou. Milan Noha — není to ten skvělý pianista, co v Malém tygrovi vytvářel iluzi bouřky tak přesvědčivě, že někteří diváci v parku málem sahali po deštnících?

To jsi uhádl! Milan je mocný živel. On mě dobře nahradí, (a patetický do-datek)

Já v Praze — soubor v Třebíči. Jsem ohrožena steskem . . .

**Připravil IVO MARKVART
FOTO JOSEF NĚMEC A JIŘÍ GLUCK**



Jaroslav Dejl (po představení Malého tygra)

Nová komedie o Libuši ▷

Malý tygr ◁

Navzdory hrůzám za pravdou šel

Gustav Schorsch a divadlo terezínského ghetta

Když jsem před lety pátral v časopisech, knihách i knihovnách po jménech i díle básníků, jejichž básně shodou okolností či okolnostmi historicko politickými zavláhl čas, nemohl jsem minout zapomenuté básníky okruhu ortenovského. Vedle jména Hanuš Bonn, o němž uveřejnil v tomto ročníku Amatérské scéně článek Ivo Markvart, to byla jména Jiří Klan a Jiří Daniel, kteří byli zastoupeni (podobně jako Orten) v Jarním almanachu básnickém 1940. Jen pro ilustraci:

*Po cestě času zpátky procházet se,
včerejším úsměvům tu trpkou radost dát,
rozžehnout duším lampu na hřbitově
a v máji ucítit, jak voněl loňský sad.*

*Mrtvá ústa jsou studánkou radostnou,
do noci černé vlaje mrtvů hlas,
teď prapor mlhy do očí mě bije,
čas zemřel, jenom časnost krás
mé sny si sprádá a pak utopí je.*

(Jiří Daniel: Hřbitov)

A objevil-li jsem jméno citovaného básníka, nemohl jsem neobjevit jméno Gustav Schorsch. O pár let později jsem na toto jméno narazil znovu a naše jména byla dokonce v dané tiskovině otištěna takřka společně. On v seznamu abiturientů smíchovského gymnázia v roce 1937 a já (shodou okolností) o 37 let později. Což mi nedalo a začal jsem pátrat. Našel jsem něco ve dvou knihách (Nevyučtovanou zůstává život, Praha 1947 a Theater-Divadlo, Praha 1965), něco v několika časopisech (zejména Ohnice, 1947) a něco jsem se dozvěděl v osobních rozhovorech s pamětníky, především se Schorschovou sestrou, paní Ilonou Glancovou. A cítím se vzhledem k jakémusi pocitu souznělosti ke smíchovskému gymnáziu povinen vydat svědectví o životě a díle Gustava Schorsche, jedné z významných a nejpomíjenějších osobností českého divadla tohoto století.

1. Začátek cesty

... Lidstvo vedené anděly dovedlo by se duchem přenést do závrtných výšek, lidstvo pod rukou dábů, k jejichž obrazu jsme stvořeni, dojde dřív či později své jediné spásy, to jest úplného zhroucení a záhuby. To jsou mé dojmy při četbě Ceasara. Neboť zabíjet, pane profesore, není maličkost.

(G. S.: Moje dojmy při četbě Ceasara, Ohnice, 1. 1947, č. 2, s. 27)

Gustav Schorsch se narodil 29. ledna 1918 v Praze. Již při studiu na smíchovském reálném gymnáziu se intenzivně věnoval divadlu, k němuž ho přivedla především posedlost poezií, resp. touha poezii interpretovat. Pracoval v této době v ochotnickém divadle nejen jako recitátor, ale i jako dramaturg, dirigent studentského voicebandu i jako překladatel. Již jako středoškolaák přeložil neobyčejně citlivě, s vytříbeným smyslem pro český jazyk první knihu básnické skladby Lucretia O podstatě jsoucna. Již tady Schorsch osvědčil všestranné umělecké nadání (recitátor, básník, protože zmíněný překlad je nutno považovat za básnický čin, dramatik, režisér i organizátor), které jej předurčovalo pro profesionální dráhu režiséra.

Po maturitě začal (jak bylo v této době obvyklé) studovat současně na filozofické fakultě Univerzity Karlovy a na dramatickém oddělení pražské konzervatoře. Nepřestal být činný ani ve svých dalších aktivitách — v této době např. nastudoval režisér Václav Sommer v rozhlase jeho adaptaci románu Thomase Manna Tonio Kröger. Nadaného posluchače konzervatoře si povšiml také tehdejší šéfrežisér Národního divadla Karel Dostál a v roce 1939 mu dokonce světil, po několika malých rolích hereckých, nastudování recitačních sborů v inscenaci Goethova Fausta. To se však již psalo zmíněné osudové datum a uplatňované „protižidovské“ zákony nedovolil Schorschovi opravdovou profesionální divadelní činnost nějak rozvinout. Na podzim téhož roku Němci zavírají české vysoké školy a Gustav Schorsch pracuje nadále v divadle anonymně.

Pracuje ale stále usilovně a s neutu- chajícím entuziasmem. S přáteli zakládá v Topičově salónu Divadélko pro 99. Tady inscenuje především poetické pořady, např. Horova Jana Houslistu, v němž hlavní roli ztvárnil — a ukryt v zákulisí recitoval — Schorschův spolužák z konzervatoře a přítel Jiří Orten.

Tehdy v zimě, bude to teď rok, jsem psal Cestu k mrazu a několik našich rozmluv spolu s jinými okolnostmi, do kterých ani dobře nevidím, utvořilo ve mně příhodnou atmosféru k veršům, jimž jsem se domníval dávat jakousi nadosobní ideologii, či co ...

(Jiří Orten Gustavu Schorschovi, část dopisu z 28. 9. 1940)

Během roku 1941 je Schorsch internován do „přeškolovacího tábora“ v Lípě u Havlíčкова Brodu. V těchto „humánních institucích“ se měli židé „přeškolení“ na tzv. hodnotné členy lidské společnosti. Z tábora v Lípě byli ale všichni v následujícím roce převezeni do koncentračních táborů. Schorschovým společníkem v tomto táboře byl také František Schulman, tedy básník Jiří Daniel, který se později stal manželem Ilony Schorschové, Gustavovy sestry. Z období Schorschova pobytu v Lípě se zachovala jeho korespondence s přáteli a členy rodiny. I v těchto patrně extrémních podmínkách nepouští Schorsch ze zřetel věci vyšší, nadosobní, všelidské, o nichž přemýšlet je údělem umělce, jak o tom svědčí také následující výňatek z dopisu sestře:

Myslím, že jsme se mýlili, kdykoliv jsme mysleli o svých skutečích. Víme už teď, jak mnoho (a právě z hlavních věcí) se tvoří mimovolně. Chci říci, že je patrně velice důležité být prostě účasten, žít. Tehdy, kdy jsou vyloučena rozhodnutí, kdy je potlačena bdělost, pečuje o nás v sobě patrně skutečnost sama. Panuje zákon nad člověkem, pokud živ jest. To je důležitější než vědomí, žeš podepsal nějaký kontrakt s pánebohem. Panuje patrně zákon za každého stavu vědomí. To ovšem nemá co dělat s mlobou či malátností.

V prosinci roku 1942 se Gustav Schorsch ocitá v Terezíně.



2. Terezín

V terezínském ghettu je G. Schorsch vychovatelem. Stará se o třicet chlapců ve věku od patnácti do sedmnácti let. Učí je dějinám české literatury i základům filozofie. Podle svědectví pamětníků chlapce učil (bylo-li to vůbec možné) něčemu, čemu bychom dnes asi říkali střízlivý optimismus. Vidět život takový, jaký je, neboť je takový obvykle bez naší vůle, a dokázat si v tomto životě (a v tomto světě) nalézt důstojné místo pro svou seberealizaci. A to Gustav Schorsch právě na půdě (a to doslova) terezínského ghetta dokázal.

Necelý měsíc po příchodu do Terezína, na začátku roku 1943, začíná Gustav Schorsch organizovat divadlo. Otevírá (samozřejmě tajně) divadelní seminář, v němž zasvěcuje členy svého souboru do svého pojetí divadelního umění. Bez možnosti využití divadelní techniky, podporován vynikajícím scénickým výtvarníkem — spoluvězněm Františkem Zelenkou, schopným dosáhnout s minimálními prostředky maximálního estetického účinku, dokáže Schorsch během necelých dvou let nastudovat v prostorech terezínských púd inscenaci hry německého spoluvězně Petra Klena Loutky, na jejímž překladu se navíc podílí, Gogolovu Ženitbu (premiéra v listopadu 1943) a pořady z poezie Bednářovy, Dykovy, Halasovy, Horovy a Nerudovy. V podstatě bez tištěných podkladů zinscenoval v nepředstavitelně složitých podmínkách sedm strhujících večerů, nezanedbáváje ani další úkoly, které si stanovil sám. Vyvíjí také přes veškeré potíže i další činnost organizační, jak o tom svědčí výňatek z nedatovaného dopisu Janu Dostálovi:

Pracuji ve svém oboru. Jedinou prosbu, už z toho poznáš, že o nejpotřebnější je postaráno: je tu veliký hlad po divadle a nemáme knihy, pomáháme si zatím,

jak to jde, píšeme, překládáme (ze všech jazyků). Pošli, prosím, vše, co seženeš a co neklade přílišné nároky na herce, malé obsazení je výhodné, ale není základem podmínkou, a cenzurní potíže neexistují ...

Gustav Schorsch věděl, že umění potřebuje celého člověka, a sám sebe ani své druhy nešetřil. Nikdy se nesmířil s „ochotničením“, trval na dodržení svých náročných požadavků a odměnou mu byla představení, která snesla nejpřísnější měřítko. O opravdovosti a nesmírném zaujetí Gustava Schorsche svědčí příspěvek Jany Šedové Tereziánské divadlo, otištěný v citovaném sborníku Theater-Divadlo: „Pracovní den končil v ghettu v šest hodin večer. Mezi šestou a osmou jsme hráli představení pro obecenstvo. Teprve po představení bylo možno studovat další repertoár. A dvakrát týdně byl ještě v noci Schorschův herecký seminář pro začátečníky ... Tvrdá práce na zkouškách a noční semináře, v nichž Schorsch velmi systematicky rozvíjel prostředky svého souboru ..., to vše nakonec zvítězilo nad nedostatkem zkušeností. A tak soubor časem dosáhl opravdu vynikajících výsledků. Patřilo k nim bezesporu Schorschovo představení Ženitby ...“

Pro úplnost je třeba poznamenat, že umělecký profil tereziánského divadla nevytvářel jen Gustav Schorsch. Byli tu také tvůrci jako Josef Švenk, který vědomě navazoval ve své činnosti na známou El-Carovu skupinu, Josef Lustig zase připomínal ve svém kabaretu Voskovec a Wericha, další tvůrci (Norbert Frýd) pak korespondovali s tvůrčími snahami E. F. Buriana. Gustav Schorsch rozvíjel v tereziánském divadle to nejlepší z tradice Národního divadla.

Na jaře roku 1944 začal Schorsch pracovat na své verzi Calderonovy hry Sudi zalamejský. Práce na inscenaci však přerušily masové transporty, které z Tereziánu odvedly i Schorsche a celý jeho divadelní soubor.

3. Slepá ulice

V lednu 1945 těsně před příchodem Rudé armády fašističtí vojáci zastřelili Gustava Schorsche na marodce v táboře Fürstengrube, kavalec s jeho tělem zapálili. Asi o dva měsíce později zahy-

nul na pochodu smrti z koncentračního tábora Bergen-Belsen jeho švagr Jiří Daniël ...

4. Jaký byl?

V publikaci Theater-Divadlo, ve stati Kultura v předposlední stanici, vzpomíná Norbert Frýd:

„Schorsch měl světlou pleť a hubený, astenický vzhled proroka. Jeho vyklenutý nos, výraz očí a barva vlasů připomínaly portréty mladého Schillera. Dovedl své posluchače fascinovat, udržet je po celou hodinu v prudkém napětí. Projevy ilustroval nejrůznějšími texty ... Byl to fanatik krásy, člověk bez osobních nároků a potřeb, obdařený velikou mocí nad obcí svých obdivovatelů. Jeho přisnosti, jeho apolitickému, ne-li přímo antipolitickému patosu, nechyběla ovšem ani příchuť hořké, bolestně trpké rezignace.“

Podobné svědectví podává také Jan Kopecký v knize Nevyučtován zůstává život:

„... Mezi mladými nebylo a není člověka, který by měl takovou důvěru ostatních, jako ji v těch, kdo se s ním pracovně a lidsky setkali, dovedl vzbudit Gustav Schorsch. Nebylo mu téměř dovoleno pracovat veřejně; jen na počátku války směl ještě nastudovat několik básnických večerů ... Kdo však byl na chvíli v blízkosti Gustava Schorsche, kdo jen trochu poznal tohoto čistého a hlubokého člověka, pochopí tu nadějnou důvěru početné skupiny mladých divadelníků i jejich bolest, když místo návratu přítele přichází zpráva o pravděpodobném konci jednoho z těch, od nichž bylo tolik právem očekáváno.“

Jaký tedy byl Gustav Schorsch? Z toho, co je tu napsáno, je zřejmé, že vzdělaný, pilný, všestranně nadaný, pracovitý, obětavý a službu umění jako oběť chápající. A v neposlední řadě člověk nesmírně statečný, jak o tom podává svědectví úryvek z jeho dopisu napsaného v roce 1941 v táboře v Lípě.

A věř, že jsem byl sám překvapený, jak jsem poměrně nerozmazlený, jak lehce snáším tzv. ztížené životní podmínky a zase věř: i za mnohem horších podmínek bych uměl žít a byl bych to já a ani zdaleka by mne nenapadlo zoufalství. Zoufalý budu až mi ti, které mám rád, napíšou, že jsem k ničemu a že zů-

stanu-li živ, udělám to jen pro vlastní potěšení.

A k tomu všemu, jak plyne z uvedené otázky, byl Gustav Schorsch také v podstatě skromný a rozhodně přísný nejen v posuzování druhých, ale i sama sebe. Připočteme-li k tomu pro člověka současnosti skutečně neuvěřitelné životní podmínky, o nichž už máme jen mlhavou představu (a je to dobře, že to tak je), byl Gustav Schorsch nesmírně silnou osobností, na niž bychom neměli zapomenout, bude-li už zapomenuto jeho umělecké dílo, které je uchováno pouze ve vzpomínkách vrstevníků.

5. Proč?

Proč mne tak zaujala osobnost Gustava Schorsche a proč jsem právě jemu věnoval článek a proč právě v Amatérské scéně? Také proto, že jsem sám prošel jako herec několika amatérskými soubory a v žádném jsem se ke své škodě nesetkal s režiséřskou osobností. S režisérem, který by věděl, co chce, proč to chce a jak to chce. S režisérem, který by byl zároveň nadaný, vzdělaný i tolerantní. S režisérem, kterého mně zosobňuje (podle toho, co jsem přečetl) Gustav Schorsch.

Nebo proto, že osud Gustava Schorsche je do značné míry oslavou umění a zejména divadla, protože to bylo především ono, které mu dávalo sílu jít dále po nastoupení cestě v době, kdy se zdálo být všechno marné. Je to příběh o nesmrtelnosti umění. Je to i do značné míry příběh o nesmrtelné lásce, která přesto smrtí skončila ...

A asi také proto, že si vážím osobní statečnosti, která člověku dovoluje pokračovat v práci i v tratolišti marnosti. Tam, kde je jí především potřeba.

Životní příběh Gustava Schorsche mě fascinuje i pro jeho neutuchající píli a houževnatost, s níž se snažil přinášet i v nejtěžších okamžicích nejen radost, ale i dokonalý umělecký zážitek.

6. Ale

Ale nerad bych osobnost Gustava Schorsche nějak heroizoval. Pišu o něm samé velmi pozitivní věci a možná to vypadá trochu čítankově. Jenomže ono to tak trochu čítankové je. Popisoval jsem tu osobnost, o níž předpokládám, že je pro většinu čtenářů naprosto neznámá, protože je divadelní historií ne snad zapomenuta, ale opomíjena. Osobnost, která je a doufám, že už nejen mně) vzorem v oblasti umělecké i lidské, byt' měl Schorsch sám o sobě pochyby, jak o tom svědčí jiný dopis z Lípy, také z roku 1941.

Vymstívají se zlé chyby a viny. Tvářil jsem se zřejmě před vámi vysoko nad to, kam dosáhnu, a copak s tím mám dělat teď, když už jsem otupělý jednostejností a bezvýhledností kolem sebe? Sotva mluvím, jakpak vykládat, a nadto ještě proti svým někdejší domýšlivostem? ... jsem blázně připravený na úlohu, kterou mi někteří přisuzují, mou vlastní vinou, o divadle nevím nic, zhola nic, nejsem si jistý v základních věcech, a pomýšlím-li na to, že budu jednou režírovat, jsem tu zcela nevyzbrojený ...

A jsou to ty pochybnosti, pro které o něm mohl po jeho smrti napsat jeho velký učitel Karel Dostál: „Vyvolen k oběti a vykoupěn láskou, Gustav Schorsch nepodleh.“

JIŘÍ BRIxi

G. Schorsch v úloze Hrobníka v Paličově dceři (představení konzervatoře 19. 12. 1938 v Komorním divadle)



Proč Svaz českých divadelních ochotníků?

Když byl v roce 1969 konečně založen Svaz českých divadelních ochotníků a jeho stanovy řádně zaregistrovány ministerstvem vnitra ČSR, nastal prvořadý úkol získat z řad divadelních ochotníků co možná nejvíce členů a vybudovat řádnou organizační strukturu tohoto Svazu od jednotlivých členů přes okresní a krajské organizace až po ústřední výbor. Od zrušení spolkového zákona v r. 1952 neměli divadelní ochotníci svou organizaci a z různých míst se ozývaly hlasy požadující její založení. Starší divadelníci vzpomínali na dřívější formy organizačního sepectví v DDOČ a ÚMDOČ a dávali za příklad akce zorganizované těmito spolky. Ti mladší z mládežnických souborů se snažili využít organizační strukturu ČSM, další vytvářeli při osvětových domech (dnes OKS) široký aktiv zájemců o divadlo, jehož mluvčími se staly poradní sbory jako pomocné orgány ředitelů osvětových domů. V mnohých místech okresní metodici sami postřehli potřebu podchytit iniciativu ochotníků a připouštěli i řádné volby členů poradních sborů ze širokého okresního aktivu s podmínkou vykazované trvalé činnosti zvolených, jak tomu bylo např. v Děčíně, ale i v jiných místech. Ve Středočeském kraji vzniklo dokonce Středočeské sdružení divadelních ochotníků, které bylo napojeno na krajské kulturní středisko.

Dalo by se tedy předpokládat, že organizační výstavba nově vzniklého Svazu bude rychlá a že se Svaz stane brzy většinou organizací divadelníků. První reakce tomu tak nasvědčovaly. Po necelém roce však nastaly první potíže a zájem o členství ve Svazu ochaboval. Jen celou řadou prospěšných akcí a trpělivou přesvědčovací prací se podařilo v průběhu téměř dvacetileté činnosti dosáhnout vybudování celonárodní organizace s řádně zvolenými krajskými výbory a počtem cca 4000 členů, který zdaleka nedosahuje 50 % aktivně pracujících ochotníků a loutkářů.

Příčin bylo několik. První spočívala v tom, že mnozí spojovali založení Svazu s krizovými léty i s tím, že žádost Svazu o přijetí do Národní fronty byla zamítnuta. Nebyly to ovšem důvody ideově politické, ale kompetenční; vždyť žádná umělecká organizace není členem NF. Bohužel nesprávný výklad ve vztahu k SČDO přijali nejen mnozí divadelníci, ale i nezřídka vedoucí pracovníci státní správy v okresech a krajích. Svaz svou činností přesvědčil, že tyto obavy byly mylné, dosáhl uznání jak stranických, tak státních orgánů a je jimi podporován jako organizace potřebná a nezastupitelná. Na mnoha místech je budování organizace Svazu dokonce přímo doporučeno a vstup nových členů dokonce propagován státními orgány (Středočeský kraj).

Druhou příčinou byl vztah funkcionářů Svazu a pracovníků OKS i KKS. Pracovníkům kulturních středisek vrostl ve Svazu partner, který byl z hlediska některých pracovních metod formovaných dlouholetou monopolní činností nepřijemný. Tam, kde nebyli zvyklí radit se se širokým aktivem ochotníků, kde nebyla požadována kritika a kde metodičtí a řídicí pracovníci směřovali ochotnické divadlo pouze podle vlastních představ i nálad, nastal až existenční boj proti Svazu, jako by „šlo někomu o chleba“. Chybovali však i mnozí funkcionáři Svazu, někde dokonce celé výbory, které se domnívaly, že budou řídit celou činnost ochotníků, nechápali OKS či KKS jako partnery, ale snažily se příslušné metodiky přetvářet na vykonavatele a služebníky okresních výborů SČDO. Obě tyto krajnosti nejsou sice už tak vyhraněné a konfliktní, jak tomu bylo v sedmdesátých letech, bohužel však dosud přetrvávají. Celý systém direktivního, administrativního, ba i byrokratického řízení se na myšlení a jednání představitelů státních institucí i Svazu podepsal velmi znatelně. Cesta zákonů, příkazů a opatření opatření je dodnes v mnoha místech určujícím stimulem. V současném procesu přestavby, nového myšlení a demokratizace stojíme před základním problémem přehodnotit dosavadní postoje a vztahy a pracovat tak, aby potřebná a nezastupitelná činnost ZUC byla posílena a podpořena. Je to cesta krávkoláka s častými konflikty, ale naprosto potřebná, i když se vše nevyřeší najednou. Mnohé akce Svazu, o nichž byli čtenáři na stránkách AS informováni, a oživení divadelní činnosti, které je výsledkem dobré spolupráce orgánů státní správy, zřizovatelských organizací a Svazu, jsou nejen příkladem, ale i příslibem světlejších perspektiv.

Třetí příčinou bylo — a dosud přetrvává — jakési „konzumní“ chápání členství v organizaci, ke kterému dovedla mnohé

divadelníky dlouholetá praxe v hospodářském a veřejném životě vůbec. Často se setkáváme s otázkou: „Co z toho budu mít, vstoupím-li do Svazu?“ Odpověď si ponechme na závěr.

Zauvažujme chvíli nad příčinou položené otázky. Asi nejde o požadavek přímého prospěchu. Jako příklad mohu uvést i fakt, že Svaz od ÚV až po mnohé OV SČDO sjednal v prvních letech činnosti dohody s řadou profesionálních divadel o polovičním nebo dokonce bezplatném vstupném na představení profesionálů; to se týkalo i mnohých divadel pražských (Realistické divadlo, Divadlo E. F. Buriana, Divadlo S. K. Neumana apod.). Tyto dohody, až na nepatrné výjimky, nebyly prakticky naplněny, protože výhody nebyly členy Svazu využívány, přestože se představení ochotníci zúčastňovali. Tazatelům jde spíše o zrovnoprávnění se všemi, kteří odevzdávají společnosti něco navíc. Slyšíme poukazy na brigádnické hodiny odpracované v obcích a závodech, podporu sportovců nebo i uznání učitelům vedoucím technické kroužky na rozdíl od těch, kteří se věnují dětskému divadlu. Protože se jedná o velmi malé procento takto aktivních lidí a výsledky takové činnosti se dostávají až po letech, je při běžné praxi činnosti divadelních ochotníků i loutkářů dosud na periferii zájmu státních orgánů a zřizovatelských organizací, i když v ústředním měřítku bylo již mnohé vykonáno a pokrok je nepopíratelný.

Proč tedy Svaz?

Ve stanovách Svazu je uvedeno, že jeho posláním je svou činností v duchu kulturní politiky KSČ a vlády ČSR přispívat k rozvoji ochotnického divadlnictví a k jeho uplatnění v kulturním životě socialistické společnosti. Různé formy jsou pak ve stanovách dosti podrobně rozvedeny. Kdo jiný by měl tedy právo prvořadě promlouvat k organizaci a podmínkám práce divadelních ochotníků a loutkářů než ti, kteří tuto činnost prakticky provádějí? Nabízí se tu podobenství s jakýmsi vstřícným plánováním, které je dokonce v hospodářské oblasti vyžadováno jako obecně prospěšné. Jde ovšem také o postižení a řešení hlavních problémů, které ochotníkům práci brzdí. A kdo je opět může odhalit lépe než sami ochotníci? Ale to vše je třeba řádně zvážit, formulovat a najít cestu k řešení. Bez náležité organizace se zajištěnou demokratickou návazností shora dolů a ze zdola nahoru je tento úkol nezvládnutelný. Praxe ukazuje, jak dobře vedená okresní či krajská organizace Svazu ovlivnila řadu přehlídek, seminářů i metodickou pomoc, jak dokonce i pomohla OKS či KKS vytvářet nové metodické pracovníky těchto středisek a jak rozšířila možnost uplatnění ochotníků. V ústředním měřítku pak jmenujme jen pro příklad podíl Svazu na plánu kulturního rozvoje vydaného ministerstvem kultury ČSR, prokazatelnou zainteresovanost divadelníků vyplývající z průběhu soutěží aktivity, akcí Ochotníci Národnímu divadlu, soutěž vesnických divadelních souborů, mající své vyvrcholení na Národní přehlídce ve Vysokém n. J., soutěž jednoaktových her a soutěž O pohárek SČDO, režisérské a scénografické školy, klub režisérů, přehlídky ve Štamberku s poznáním a zmapováním různých typů souborů a forem divadelní činnosti různých žánrů, podpor potřebné disciplíny, jakou je divadelní fotografie soutěží v tomto oboru, vlastní publikace Svazu a jeho spolupráci s redakcí AS i návrh na ustavení národního ochotnického muzea dokumentujícího proměny a prospěšnost ochotnické činnosti. To pochopitelně není vše. A více Svaz ještě čeká. Při komercializaci domů kultury a dalších institucí oprávněných zřizovat soubory je třeba čelit úzkým pohledům na činnost souborů pouze z hlediska ekonomického. Víme už také, že platný divadelní zákon, i když v něm poprvé v historii je pamatováno i na ochotníky, v mnohem zastaral.

Stejný názor mají i profesionálové. Problémem zůstává nadále estetická výchova na školách. Důležité jsou také příspěvky ochotníků a loutkářů k nové úpravě zákoníku práce. Stále trvá potřeba vytvoření systému vzdělávání, účinné uplatnění v mezinárodní organizaci AITA, jsou problémy v povolovacím řízení NV i těsnější spolupráci souborů. V celém dnešním procesu přestavby a demokratizace je hlas ochotníků a loutkářů bez vlastní zájmové organizace jen poloviční, ale přitom velice potřebný. Dá se říci, že čím početnější bude svazová organizace, čím více námětů se tu sejde, tím kvalitnější budou konečná návrhy ve prospěch ochotníků a loutkářů, tím silněji bude jejich hlas slyšet.

JOSEF DOLEŽAL

Zamyšlení V

České amatérské divadlo prodělalo nesporně v posledních zhruba deseti letech velký vývoj. To je — myslím — jasné a neoddiskutovatelné. Na první pohled je tento fakt patrný v ohromné diferenciaci, kterou dnes můžeme v oblasti divadelního amatérismu zaznamenat. Prvorádě je zřejmé rozdělení na divadlo interpretační a neinterpretační (tzv. autor-ské). Ale i uvnitř těchto dvou hlavních skupin probíhalo a probíhá další štěpení. Zvláště zřetelné je to v divadle neinterpretačním, kde prakticky téměř co soubor, to snaha a vůle uplatňovat jiný osobitý způsob označení a sdělení. Pokoušet se analyzovat inscenace tohoto druhu, to znamená pokaždé znovu zkoumat základní principy, na nichž je zbudován systém díla a vazba mezi jeho jednotlivými komponenty. Zásada sebevypovědi, od níž se tento vývoj začal tak prudce a do takové neomezené šíře rozkošacovat, tu prostě i nadále hraje svou důležitou roli. Jestliže na samém počátku tohoto procesu zaujímal své — až vševládnoucí — postavení téma, do něhož se vlastně zahrnovalo všechno, co souviselo s úsilím o subjektivní výpověď, pak tu ještě stále byla šance, že díky tomuto prvku dojde k hledání takového kódu, jenž bude dešifrovatelný i pro jiné. Ostatně — tehdy i dnes se díky tomu objevovaly inscenace, které daleko více sdělovaly holou tézi, než aby byly vskutku důsledně vystavěnou strukturou, v níž racionální jádro je obaleno masem a krví smyslového zážitku.

V současnosti ovšem stále více přibývá představení, která chápou jeviště — a tedy i divadlo — jako prostředek pouze nebo především k totální prezentaci sebe sama; to jest prezentaci toho, co chce, co může, čeho je schopna, co si myslí a co cítí ta nebo ona individualita. Na jedné straně to svědčí pro divadlo, pro jeho budoucnost. Neboť se tak markantně potvrzuje, že rozhodující hodnotu specifčnosti divadelního znakového systému — ukazování skutečnosti v její názorné, konkrétní podobě, která nepotřebuje slov — má a zřejmě i nadále bude mít své nezastupitelné místo mezi všemi druhy umění. Ze zkratka a dobře skutečnost, že lze vystoupit do prostoru, který obvykle nazýváme jevištěm, to jest do prostoru, jenž je určen pro ono ukazování, a být v něm, předvést se v něm v celistvosti lidské bytosti, je stále přitažlivá. Alespoň pro někoho. Zažil jsem v poslední době několik amatérských akcí nejružnějšího druhu, které se vyznačovaly především tím, že se jich ve veliké míře účastnili mladí lidé. Skoro by se dalo mluvit o střídání generací. Nebo přinejmenším o nástupu nové nejmladší generace. To je zřejmě potěšující.

Jenže: to ukazování mělo vždycky svůj smysl v tom, že takto vznikala možnost hovoru lidí s lidmi. Jeviště totiž není jediným prostorem v divadle, či lépe: není osamoceno. Je tu také prostor, jenž se jmenuje hlediště a teprve ve vztahu k němu nabývá jeviště svůj skutečný význam. Stává se místem pro sdělení, pro

zrod kódu, jenž může být vnímán hledištěm, odkud se potom na jeviště vrací zpětnou vazbou zpracované podněty a vzniká celek divadelního prostoru jako souručenství lidí spojených stejnými zájmy, potřebami, problémy. Začínám se obávat, že jistá část některých tvůrců a některých souborů na tohle zapomíná nebo začíná zapomínat. Že je pro ně především jeviště, které je dokonce občas ve funkci až terapeutické. Zbavuje tíží z traumat, které nemohou být vysloveny jinde.

Nejsem tak naivní, abych si neuvědomoval, že tohle má daleko širší a hlubší souvislosti. Je to svým způsobem fenomén sociologický, jehož kořeny spočívají mimo oblast divadla. A kromě jiného se takto v této amatérské transformaci také prokazuje, že asi přišla doba, kdy divadlo bude reagovat velice přímočaře na nejrůznější podněty v jejich obnaženě sociální a společenské rovině; že trpí přetlakem sil, které se překotně a nezadržitelně derou na povrch, cítí potřebu být předvedeny. Má to jednu ohromnou výhodu: v této transformaci není ani nutné čekat na jakýkoliv podnět zvenčí (řekněme na dramatický text), jenž tomu přetlaku vyhoví, ani složité hledat možnosti, jak se s ním svěřit. Stačí prostě vyjít na jeviště a existovat v něm. Domnívám se, že takto jednoduše a prostě to někteří chápou — a také to tak dělají. V tomto směru se pro mne tento trend amatérského divadla v ledačems podobá některým hudebním projevům — zejména jisté linii rocku — jež také vytryskly jako snaha nějak vyslovit své pocity a myšlenky. A to divadlo má — jak vyplývá z toho, že jeho síla a podstata je v onom prostém ukazování jevů v jejich přirozené podobě — ještě tu přednost, že tu ani není nutné alespoň trochu se naučit na něco hrát, alespoň částečně zvládnout hudební základy. Ukázat sama sebe, předvést sama sebe na jevišti může přece každý, kdo k tomu má odvahu a chuť.

Jak jsem už napsal: je to ohromně povzbudivé pro budoucnost amatérského divadla z hlediska jeho další životaschopnosti. Méně povzbudivé je to ovšem z hlediska jeho dalšího vývoje jako prostředku specifického druhu komunikace, což také tvoří — jak už rovněž bylo řečeno — jeho podstatu. Nejsem naprosto proti tomu, že divadlo v tomto okamžiku je pro řadu mladých lidí přitažlivé v oné rovině terapeutické. Vzpomenu-li si třeba na soubor, jenž v Borchertově dramatu Venku přede dveřmi nalezl podnět ke zkoumání svých bytostných existenciálních problémů, pak ryzost a zanícenost této sebevypovědi je pro mě velkým zážitkem. I když — to musím poctivě dodat — nejde v jistém směru o příklad nejpřesnější, protože v této inscenaci stále fungoval text, literatura, která přece jenom přisouvala jisté záchytné body svým slovním materiálem a jeho organizací. Což jinde nebývá. Nicméně — i takdy bylo jasné, že nejde o interpretační text, o jeho výklad a jevištní realizaci, ale právě jen a jen o příležitost divadlem vyslovit cosi z onoho přetlaku. A že

tedy vlastní komunikační kvalita představení postavená na organizaci materiálů jevištních komponentů ani tentokrát nestojí v popředí zájmu.

Chci tím naznačit, že pravděpodobně budeme v brzkém čase — jestliže už nejsme — svědky dalšího pohybu uvnitř amatérského divadla. Že jsme asi na prahu další proměny, která dále posune vývoj, jenž se odehrál v oněch už zmíněných zhruba deseti letech. Velice nerad bych na tomto místě činil podrobné prognózy o podobách tohoto vývoje. Ale myslím si, že už současná fáze některé věci signalizuje. Především asi dále postoupí prezentace tvůrců na jeviště bez velkého ohledu na srozumitelnost kódu. Z jistého aspektu se nám mnohé inscenace budou zdát až neumělé a jiné nám dokonce nebudou mnoho říkat, protože budou příliš automorfní; budou hlavně záležitostí těch, kdo je vytvořili. Na straně druhé pak u jisté části souborů, — řekněme těch, které už pochopí nutnost organizovat přirozenost a názornost ukazovaných materiálů jevištních komponentů — bude silit tendence k jinému druhu sdělení. Problémy už nebudou moci být v tomto případě konstatovány tak přímočaře, ale dostane se jim podoby složité životní problémové situace, která bude nazírána z mnoha stran a již v žádném případě nebudeme moci formulovat jenom jako holou tézi. A odtud se asi zvýší tlak i na divadlo interpretační, které bude muset toto traktování problémové životní situace tvůrců nějakým způsobem převzít a pro své potřeby uplatnit.

Začal-li jsem tato zamyšlení otázkou, do jaké míry mohou dnes profesionálové zasahovat do vývoje amatérského divadla, pak asi — půjde-li vývoj vskutku touto cestou — to nebude především pomocí při tvorbě inscenací. Bude asi zapotřebí ponechat plnou svobodu kolektivnímu amatérským tvůrcům, kteří tu budou muset uplatnit svou možnost prezentace životní problémové situace. Leč — na druhé straně se asi nutnost pomoci zesílí tam, kde metodicky bude zapotřebí vyjasňovat to, že prostě nestačí jenom vyjít na jeviště se srdcem a hlavou plnou pocitů a myšlenek, že nestačí jenom se vyzpovídat, ale že tato zpověď — má-li jít o divadelní systém, jehož finálním cílem je tvorba představení jako zvláštního druhu přenosu umělecké informace — musí být nějak uspořádána. Toto vyjasňování se asi stane nutností i při rozboru inscenací, při hledání klíčů, jak uchopit tu nebo onu inscenaci a jak v ní najít kvalitu, jež mohou přispět i pro poučení jiným. Jestliže jsem po léta byl přesvědčen o tom, že profesionálové se mají v amatérském divadle uplatňovat především ve sféře metodické, pak dnes se domnívám, že sám vývoj si to bude krok za krokem nemilosrdně vynucovat. Přesvědčuje mne o tom řada představení z poslední doby, kdy sice přímé zainteresování profesionálů na tvorbě inscenace mohlo vzniknout z nejlepších úmyslů, ale byla jimi dlážděna cesta do pekla. Neboť kolektivní prožitek jistě životní situace vlastní amatérskému souboru nesouzněl s oním individuálním prožitkem profesionála.

JAN ČISÁŘ

Svoboda jako poznaná nutnost?

(Sławomir Mrożek: Emigranti)

Inscenaci hry Sławomira Mrożka *Emigranti*, jejíž dramaturgickou, resp. dramaturgicko-režijní přípravu se v následujících řádcích pokouším popsat a rozebrat, nastudovala v Divadle Jaroslava Průchy Kladno - Mladá Boleslav pohostinky Jana Uherová s herci Miroslavem Hanušem a Miroslavem Táborským.

Budu se zabývat především první fází tvorby divadelní inscenace, tj. prací s dramatickým textem, i když samozřejmě tuto fázi nelze přesně ohraničit a oddělit od dalšího vývoje inscenace na zkouškách. V každé hře je mnoho momentů, jejichž smysl se ozřejmí nebo naopak zamžlí až na jevišti, a proto jen těžko může být text inscenace před začátkem zkoušek závažný a neměnný.

Úprava textu je východiskem bodem u většiny inscenací v našich běžných repertoárových divadlech, kde dramatický text a jeho interpretace tvoří stěžejní součást díla. Nebudu se zabývat způsobem práce na odlišném typu inscenací, pro které je východiskem např. téma, k němuž tvůrce teprve postupně nachází či přímo tvoří text, nebo pro které je dominantní výtvarná kompozice, pohyb, hudba apod. V našem případě se jedná o inscenaci, která svá témata hledá v předem zvoleném dramatickém textu.

Textové úpravy v sobě už implicitně obsahují představu budoucí inscenace, a proto je podle mého názoru ideální, jsou-li společným dílem dramaturga a režiséra. Každý z nich přistupuje k textu z trochu jiné pozice a jejich konfrontace může v tomto stadiu tvorby inscenace přinést mnoho podnětů, které by se při samostatné práci jednoho z nich nezrodily. Divadlo je umění kolektivní nejen ve smyslu společného zážitku hlediště a jeviště nebo spolupráce režiséra s herci, výtvarníky, hudebními skladateli či technikou divadla (a mezi nimi všemi navzájem), ale i ve smyslu stejně důležité předchozí spolupráce režiséra s dramaturgem. Právě z ní by měl vzejít základní materiál budoucí inscenace, s nímž se bude dále pracovat na zkouškách.

Obvyklá praxe v našich divadlech však vypadá tak, že textovou úpravu si dělá režisér sám, bez dramaturga, jehož podíl se pak převážně vyčerpává v literárně historickém úvodu na první čtené zkoušce a v přípravě programu. Opačný případ, kdy režisér dostane hotovou úpravu, kterou dramaturg zpracoval bez jeho účasti, je méně častý, ale obdobně nevýhodný.

Nechávám nyní stranou otázku, nakolik je vůbec myslitelné, aby se dramaturg bezprostředně a hluboce podílel na vzniku inscenace, je-li zavalen neúnosným množstvím většinou zbytečných administrativních úkonů, které jeho profesi vůbec nepřísluší. Jde mi o převládající postoj režisérů k dramaturgům a k jejich funkci v procesu tvorby inscenace.

Jejich skepse a nedůvěra ke schopnostem dramaturgů je do jisté míry oprávněná, ale je třeba mít neustále na paměti, že v konečném důsledku ze všeho nejvíce trpí divadelní inscenace. A o tu by mělo jít především. Takováto „inscenace bez dramaturga“ se pak často vyznačuje množstvím režijních nápadů, které však nejsou uplatňovány důsledně, nejsou podřízeny celkovému smyslu, způsobují rozpad inscenace na izolované detaily bez vztahu k celku apod. Existují sice výjimeční režiséři, kteří dramaturga opravdu nepotřebují, protože jsou schopni jeho práci zvládnout sami, ale ty bychom spočítali na prstech jedné ruky.

Píšu o této situaci jednak proto, že ji považuji za nezdravou pro divadlo, jednak proto, abych zdůraznila, že úzká spolupráce s režisérkou Janou Uherovou pro mě byla něčím — bohužel — ne zcela obvyklým. Hodiny a hodiny jsme spolu (a později s oběma herci) probíraly repliku po replice, diskutovaly o smyslu hry, postav, jednotlivých situací, jednotlivých promluv i scénických poznámek.

Proč vůbec zrovna *Emigranti*? Úplně na začátku byly podmínky řekněme technického rázu: dva herci měli chuť zpětvít si svou první sezónu po absolvování DAMU inscenací, která by je zajímala svým tématem i stylem a kterou by nastudovali ve svém volném čase, navíc, jako doplnění dramaturgického plánu, s generačně i názorově spřízněným režisérem. To, že volba padla nakonec na *Emigranty* Sławomira Mrożka, ovlivnila celá řada důvodů uměleckých i mimo-uměleckých a myslím, že to byla volba šťastná, i když poněkud nejistá (je to za posledních deset let druhé a za posledních dvacet let třetí uvedení Mrożka

v českých profesionálních divadlech). Práce právě na této hře právě toho autora, který nikoliv bezdůvodně patří k několika málo skutečně velkým současným evropským dramatikům, nám všem přinesla vedle spousty starostí a problémů také neocenitelné zkušenosti.

Tematická mnohovrstevnatost, která nabízí široké spektrum možných výkladů a koncepcí, je jednou z příčin Mrożkovy univerzální a nadčasové platnosti. Přitom pro nás jako pro Středoevropany má Mrożek tu přitažlivou vlastnost, že i přes mnohé specificky polské reálie najdeme v jeho díle zřetelný vliv společného kulturního regionu. Krakov, kde Mrożek žil a studoval, byl součástí Rakousko-Uherska a jeho kulturní a společenské milieu značně připomíná Prahu. A nic na této spřízněnosti nemění ani fakt, že Mrożek od roku 1963 žije v zahraničí, nebo alespoň v roce 1974, kdy napsal *Emigranty*, to ještě poznat nebylo.

Emigranti mají v Mrożkově díle trochu zvláštní postavení, je to podle jeho vlastních slov první hra, kterou se odvrací od postupů absurdního divadla. Na první pohled je to drama realistické, ale právě jen na první pohled. Mrożek v sobě nezapře absurdního dramatika a *Emigranti*, stejně jako jeho jiné hry, jsou vlastně model, což přiznává už tím, že postavy tu nemají jména, ale jen označení: AA a XX. Dva krajani, kteří by se doma pravděpodobně nikdy nesetkali, jsou v emigraci odkázáni jeden na druhého. Během silvestrovského večera a noci se pod vlivem zvláštní přelomové, k bilancování svádějící atmosféry — a také alkoholu — odhaluje jejich minulost i přítomnost, jejich pohnutky a cíle, jejich charaktery. Jsme postaveni před

Miroslav Hanuš — AA (vlevo) a Miroslav Táborský — XX



fakt, že je to jejich první společný Silvestr, ba dokonce jejich první delší rozhovor nejen s alkoholem, ale vůbec, ačkoliv spolu bydlí v jednom pokoji už několik let. Situace jsou mnohdy nekauzálně propojeny, odrážejí se od různých rozluštělých, někdy nepochopitelných asociací, velkou roli tu hrají zásahy vnější reality — zvony oznamující půlnoc, vypnutá a zase zapnutá elektrina a voda, blízkí a vzdalující se sirény, zvuky z domu ...

Určité rysy modelovosti jsou čitelné i v obou postavách, které jsou vlastně zosobněním protikladných životních postojů, hodnotových žebříčků, dvou rozdílných životních filozofií a jejich střet je střetem dvou idejí, dvou principů. Jeho hlavním tématem je pro nás otázka svobody a svobodné vůle, pro niž emigrace poskytuje v první řadě dramaticky vyhořelý dějový půdorys.

Emigranti mají samozřejmě témat více, jsou zároveň tragédií intelektu v dnešním světě, intelektu, který vnímá veškeré chyby a nespravedlnosti společnosti, v níž žije, ale nemá šanci je odstranit, a který své schopnosti a moc utrácí v morálně nepřipustné manipulaci s druhým člověkem.

Naše práce na textu byla při vědomí zmíněné modelovosti vedena z velké části snahou o co největší možné polidštění obou postav tak, aby inscenace vypovídala více o dvou lidských osobnostech než o jimi reprezentovaných idejích. To byl pochopitelně jen jeden z více cílů, jež každá textová úprava sleduje a jímž se budu dále podrobněji věnovat.

Pokusy o rozšíření lidského rozměru se týkají především postavy intelektuála politického emigranta AA (M. Hanuš), která je v plném znění takřka k nesnesení. Změn jsme dosáhli vedle škrtnutí nepřímým tím, že postava gastarbeitera XX v interpretaci M. Táborského dostala rysy sebeuspokojení a agresivity, které částečně opravňují, i když neomlouvají, chování a jednání AA.

Co se týče škrtnutí, jedná se vedle míst, která až příliš ponižují stejně dost minimalizovanou lidskou důstojnost XX, hlavně o pasáže, v nichž AA popouští uzdu svým brilantním vyjadřovacím schopnostem takovým způsobem, že jsou bez slovníku cizích slov — a někdy i přes jeho použití — nesrozumitelné. Pro ilustraci uvádím jen několik takových částí promluvy AA, jejichž škrtnutí jsme považovaly přímo za svou povinnost nejen vůči postavě, ale i vůči divákům:

Hlavní je, že je to rovnost autentická, evidentní, ba až přehnaná, karikaturisticky expresionistická. Nebo: Neexistují žádné dějiny in abstracto, kamaráde, to si myslí jen idealisti, kteří pojímají historii jako nového boha, entité. Ne, já nejsem hegelovec. A jinde: Magický, to jest takový akt, při němž se arbitrárně realizuje totožnost elementů, které reálné, to jest rozumové, totožné nejsou. Takováto místa vadí při čtení mnohem méně, než když zazní z jeviště, protože čtenář se u nich může zastavit, případně se k nim i později vrátit, zatímco divák tuto možnost nemá. Unikne-li mu smysl nějaké promluvy, unikne mu definitivně.

Podobné pohnutky nás vedly i k dalšímu typu škrtnutí, jimiž jsme odstranily ně-

teré vedlejší motivy, které sice také svým způsobem rozšiřovaly informace o postavě, ale ještě více odváděly pozornost od hlavního tématu a znepekňovaly situaci. Pak je třeba se rozhodnout, je-li důležitější nový detail nebo sledování hlavního tématu, z něž vychází další vývoj. Naším krédem přitom bylo, že co není opravdu nutné, je zbytečné, a proto na jevišti nepatří.

Tyto škrty se týkají obou postav. U AA jsou to většinou zamlžené metafory a přirovnání, jejichž prostřednictvím nahlíží z různých stran jednu a tutéž myšlenku, aniž by ji nějak podstatně rozvíjel, u XX pak často vzpomínky vyplývající z jeho primitivně asociativního myšlení, které mají jen velmi volnou vazbu k probíhajícímu dialogu a mizí v nenávratnu bez jakýchkoliv pozdějších ozvěn.

Zároveň jsme se snažily omezit znásobené opakování jen mírně modifikovaných myšlenek, které je v Emigrantech dosti časté. Objevuje se tu i prosté mechanické opakování replik, jež protahuje dialog, zpomaluje jeho tempo a vyvolává pochybnosti o duševní pohotovosti a hbitosti obou aktérů, která je jinak zejména u AA zcela nepochybná. Jeden příklad ze všechny.

(původní verze):

XX: Byls ženatej?
AA: Dvakrát.
XX: Jak dvakrát?
AA: Rozvedl jsem se. Tak na zdraví.
XX: A děti?
AA: Jaké děti... Á děti. Ne, děti nemám.

zkrácená verze:

XX: Byls ženatej?
AA: Byl.
XX: A děti?
AA: Ne, děti nemám.

Výsledkem je výrazné zrychlení a oživení dialogu, který nyní mnohem více než v původním textu připomíná stichomytii, což je „forma dialogu veršovaného dramatu, v němž pro promluvu nebo repliku zúčastněné postavy stačí jeden řádek textu“. (Slovník literární teorie. Praha 1984, s. 355)

Podobně jako pro nás platí, že promluva, která není nutná, je přebytečná, platí také další podobné nepsané pravidlo, že všude tam, kde je možné použít k sdělení významu akce, gesta či intonace, dostávají mimoverbální prostředky přednost před textem, který by je jen popisně zdvojoval. Třeba celostránkovou diskusi doprovázející přípravu na oslavu Silvestra odehrají herci jen s použitím dvou replik.

V neposlední řadě je zapotřebí u každé hry cizí proveniencí (a někdy i u her českých) věnovat pozornost konkrétním reáliím, které odkazují k nám nepříteli blízké skutečnosti, k jinému časoprostorovému kontextu, než v jakém je hra inscenována. V Emigrantech třeba XX zdůrazňuje jako kuriozitu, že vlaky jezdí na elektrinu, neboť doma jsou parní, nebo vzpomíná na to, jak v dětství chodil bosý do školy. Často se tu také setkáme s odvoláním se na Boha a církev, které u nás nezní ani zdaleka tak samozřejmě jako v Polsku. Dost otažité je v našich podmínkách i sám způsob existence XX, ono gastarbeiterství, totiž legální vycestování do zahraničí za práci, které pro

nás nepřipadá v úvahu. S tím se ovšem nedá v úpravě nic dělat.

Práce s textem neznamená pouze škrty, ale také už zmíněné diskuse o smyslu hry, situaci, postav, vůbec rozdělení textu na jednotlivé dramatické situace, pojmenování jejich hlavního tématu, určení kulminačních bodů, zvratů a střihů. Nelze opomíjet ani scénické poznámky, např. poznámka *od této chvíle jsou zřetelné pod vlivem alkoholu* se pro nás stala vodítkem k uchopení celé značně vypjaté a místy zmatečné poslední třetiny.

Svůj díl si žádá také vyjasnění detailů, které při běžném čtení mohou uniknout pozornosti a v konečném výsledku nehrají hlavní roli, ale s nimiž je třeba se vyrovnat, protože jen málokdy je něco ve hře náhodou a vše, co se objeví na jevišti, má povahu znaku, který o něčem vypovídá, ať už jej diváci přečtou správně, špatně, nebo vůbec ne.

V Emigrantech sem vedle rekonstrukce pretextové historie a potextové perspektivy [tj. toho, co lze předpokládat, že se s postavami dělo před tím, než jsme se s nimi setkali, a po tom, co jsme je opustili] a mnoha podružností patří hlavně otázka, kde se vlastně drama odehrává. Víme jen, že v emigraci, s největší pravděpodobností v západní Evropě, ale pokud jde o určený konkrétní země, nechává nás Mrozek v nejistotě. Jediné dva náznaky si odporují: když chce XX zdůraznit jazykové znalosti AA, použije obratu *parlé, parlé*, který poukazuje k románské oblasti, ale silvestrovská noc se ohlásí písní *Stille Nacht, heilige Nacht*, příslušející spíše oblasti germánské (tady je navíc rozpor mezi Silvestrem a vánoční koledou, ale zřejmě jde především o sám fakt svátku, obřadu, k němuž se váže velebná hudba, byť i vánoční). Nakonec jsme se po mnoha debatách rozhodli, že Emigranti se pro nás budou odehrávat v zemi pro Slováky asi nejméně příznivé — v NSR —, a ono *parlé, parlé* jsme tudíž nahradili slovy *sprechen, sprechen*.

Největší a jedinou skutečně zásadní změnu doznal v naší úpravě závěr. U Mrozka AA po pracném odvrácení XX od sebevraždy dokončí svůj monolog vleže na posteli a hra končí tím, že *je slyšet mohutné chrápání XX. AA se otočí oblíčkem ke stěně. Po chvíli se do chrápání ozve jiný zvuk, vzlyky, napřed tiché, ale pak stále hlasitější, srdceryvné. Od začátku se nám zdálo, že drama, které se vyvíjí v ostrých protikladech a konfliktech, nesnese takovýto sice lidský, ale příliš otevřený a poněkud beztvřavý závěr, a proto jsme všichni s nadšením přijali nápad Miroslava Hanuše, který dává inscenaci potřebnou divadelní i filozofickou tečku. AA neodvážně oprátku, která zbyla po neuskutečněné sebevraždě XX, ale nechá ji viset nad stolem jako memento mori a po dopovězení závěrečného monologu jí použije sám. AA je na konci hry v naprosto bezvýhodné situaci, zhroutily se mu veškeré teorie a ideály o světě a o místě člověka jeho typu v něm, jediného druhu dohnal k pokusu o sebevraždu... Dali jsme mu možnost dotvrdit jeho představu člověka jako bytosti podléhající jediné své vlastní svobodné vůli. Alespoň ve smrti, když se mu to nepodařilo v životě.*

KAROLA ŠTĚPÁNOVÁ

FOTO MILOŠ STRÁNSKÝ

Dejte mi toho lva taky...

Národní umělkyně **JANA HLAVÁČOVÁ**, členka činohry Národního divadla v Praze, představitelka desítek nezapomenutelných filmových a televizních postav. Setkali jsme se v hereckém klubu ND a nad šálkem kávy se začaly odvíjet vzpomínky.



Tatínek byl nadšený ochotník. Babička — tedy jeho maminka — z něho chtěla mít právníka. Tatínek dal přednost divadlu. Ne, nebyl herec z povolání. Hrál v Malostranské besedě, v Městřanské besedě, tam s nimi působil jako režisér i František Salzer... prostě divadlo bylo pro něho láskou i posláním. Jako své zaměstnání si zvolil knihovnu. Byl knihovníkem na ministerstvu těžkého strojírenství, dokonce se stal předsedou knihovnické organizace. I tak si myslím, že více energie věnoval divadlu a přestal, teprve když vážně onemocněl. Pak už pokračoval se své životní touze mým prostřednictvím. Žil mými výsledky a úspěchy a měl radost, když se mi dařilo, po čem on jenom celý život toužil.

Děti ochotníků přicházejí na jeviště většinou dost brzy.

Nebyla jsem výjimkou. Půjčili mě už jako malé děcko do hry, v níž jsem měla být na jevišti a jen sedět s panenkou na klíně. Mně se to zřejmě zdálo málo, a tak jsem co chvíli svévolně zasahovala do hry, dá se říci, že jsem ji soustředěně ničila. Ale svůj výstup jsem rozšířila mnohem podstatněji, než bylo v plánu. Když mi bylo asi šest nebo sedm let, hostovala jsem v žižkovském divadle Akropolis, kde působila známá Míla Mellanová. Hra se jmenovala čapí mládě a já jsem dostala roli chlapečka. To už jsem věděla, co hraju, a plnila jsem režijní pokyny.

Už od malička jste tedy chtěla být herečkou.

Dá se to tak říct. Vyrůstala jsem v lásce k divadlu a ani jsem si neuměla představit, co jiného bych měla dělat. Rodiče mě v tom podporovali, nikdo mi hrát nezakazoval. Ještě jsem musela na gymnázium, protože tehdy právě vyšel zákon, že DAMU je vysoká škola a musí být pro přijímačky maturita. Když jsem s gymnáziem skončila, podala jsem přihlášku na

DAMU. Jako druhou školu jsem si napsala pedagogickou fakultu. Dneska se mi tedy vyplnila i ta druhá volba. Když jsem dostala nabídku učit na DAMU, dost jsem váhala, zda ji přijmout. Vychovávat mladé lidi je velmi odpovědná činnost. Nakonec jsem svolila a udělala jsem dobře. Jsem ráda mezi mladými lidmi, dobře se mezi nimi cítím, myslím, že posluchači i učitelé se mohou obohacovat navzájem...

Ale vraťme se do vašich školních let.

Chodila jsem na libeňské gymnázium a už tam se dalo dohromady pár lidí a začali jsme připravovat divadlo. Byli mezi nimi i další pozdější profesionální herci. Vzpomínám na Brotánka, na Ivana Jandla. Ten získal za filmovou roli už v dětství dokonce Oscara... Nastudovali jsme Noc na Karlštejně od Jaroslava Vrchlického. Já jsem představovala Alžbětu. Hráli jsme to dokonce několikrát, myslím, že docela s úspěchem. Soubor se pak rozpadl. Netvořili jej jenom studenti a už vůbec ne z jedné třídy, takže jak mladí lidé odcházeli do praktického života, na ochotničení nezbyl čas. Ve škole jsem taky recitovala při nejrůznějších příležitostech. Ale na soutěže mimo školu jsem se nehlásila. Byla jsem vždycky trochu „nervák“, a tak jsem ze strachu zaváhala. Pociťovala jsem příliš odpovědnosti, kdybych měla reprezentovat i školu, nejen sama sebe. Ta přemíra odpovědnosti mi vždycky byla na škodu. Zřejmě byla příčinou i určité indispozice, když jsem přišla ke zkoušce na DAMU. Prostě nervově jsem selhala, nevzali mě. Studenti ze starších ročníků mi radili: Odvolej se! Dokonce se rozhodli, že mi odvolání sami sepiší. Vůbec jsem nevěděla, že se pořádaly ve stejném roce ještě nějaké opravné zkoušky. Ale pozvali mě k nim, a tak jsem se na školu dostala ještě týž rok. K té první zkoušce jsem si připravila monolog Laurencie z Fuente Ovejuna Lope

de Vegy. Asi to nebyla dobrá volba. Mě to totiž citově hrozně sebralo. Já se toho přímo bála. Naučila jsem se text napaměť, ale opravdu jsem ho říkala až na té přijímačce. A tak jsem se z toho rozplakala.

Co na to komise?

Vstal František Vnouček, podal mi kapesník a řekl: Vona je taková hubená holka, ještě by nám tu na škole ochořela, šla domů a nechala divadlo divadlem. Tak zkouška skončila a já odešla i s tím Vnoučkovým kapesníkem. Pak jsem o tom všem přemýšlela, hledala jsem odpověď na otázku, proč to tak dopadlo. Chovala jsem k divadlu příliš velký obdiv. Tehdejší hvězdy byly pro mne něčím příliš vzdáleným... a najednou byly tady přede mnou. Seděly v komisi. Já se měla před ně postavit a předvádět se. Paní Vlasta Fabiánová, Vítězslav Vejražka, Radovan Lukavský, Miloš Nedbal, František Vnouček... čím byli ke mně laskavější, tím jsem se cítila hůř. No nakonec podruhé všechno dopadlo dobře a neztratila jsem ani ten rok.

Po škole jste nastoupila v Plzni.

Dostala jsem z Plzně nabídku a přijala jsem ji ráda. Pamatuji se, jak jsem jednou — ještě jako studentka — hostovala v Národním divadle. Seděla jsem tam v koutku šatny a všiml si mě pan Pešek. Dal se se mnou do řeči. Říkala jsem mu, že studuju druhý ročník a on se ptal, co mám v plánu dál. Řekla jsem mu poctivě, že to ještě nevím a on přispěchal s radou. Ne abyste šla hned do Prahy, povídal. Nejdřív musíte jít ven, něco se naučit. Jinak vás zastrčí do šuplete a z toho se už nedostanete. Venku budete mít příležitost si zahrát i velké role a to je jako když to pak později najdete... Řídkla jsem se tou radou. A tak jsem do Plzně odcházela ráda, se zvědavostí i napětím.

A neklamala jste se...

V žádném případě. Plzeň byla a dodnes je naším špičkovým divadlem. A možná že mi pak někteří kolegové, kteří zůstali hned v prvním angažmá v Praze, dokonce záviděli. Zdomácněli v malých roličkách, zatím co já hrála všechno. Pěkná role od Lady Macbeth až po Manon Lescaut. Role různorodé, byla to taková škála, že lepší školu jsem dostat nemohla. A to prostředí bylo přímo fantastické. Všem šlo o divadlo, všichni jsme na ně byli pyšní, fandili jsme si, byli jsme jako jedna rodina, která táhne spolu. Konečně — mimo rozhlas tam nebyla příležitost k vedlejším výdělkům, a tak se všechna naše práce koncentrovala na divadlo. Zkouška, představení, klub, pořád jsme byli spolu, pořád jsme si měli o čem povídat. Byli jsme pohromadě strašně rádi. A vztahy byly přímé a otevřené. I když se někdo s někým neměl rád — což v životě bývá —, nebyla v tom zákeřnost ani intriky. Po profesionální stránce to byla výborná škola, osobně pět krásných let. Dodneška mám mezi Plzeňáky řadu dobrých přátel. A i když se třeba rok dva nevidíme, můžeme pokračovat, kde jsme přestali.

Pak jste přece jen přijala nabídku ND a odešla do Prahy.

Nabídky do Prahy chodily už předtím. Ale mně se z Plzně nechtělo, byla jsem tam šťastná. To, že jsem odešla, bylo pak spíš z důvodů osobních. Kolegové, kteří věděli, že mě Vítězslav Vejražka přijel do Plzně „kupovat“, říkali: Musíš! Povzbuzovali moje sebevědomí. Když všechno bylo domluveno, já jsem místo radosti propalakala ten večer v klubu. Věděla jsem, že mi kamarádi nezdávidí příležitost. A oni věděli, že jejich přátelství potřebuju. Byla to doba, kdy ještě režiséři jezdili ven a vybírali si herce pro kamenná pražská divadla.

Ale vy jste v Národním divadle hostovala už předtím. A to nemyslí jen jako studentka.

Hostovala jsem ve třech hrách. S Milenou Dvorskou v Topolově Jejich dnu v Krejčově režii. Druhá byla Tasja v Gorského hře Dostigajev a ti druzí a pak Hermie v Shakespearově Snu noci svatojánské. Ty první hostovačky? Zůstaly pro mne v jakémsi zvláštním „oknu“. Na podrobnosti se mnoho nepamatuji. Vím jen, že oporou mi tehdy byl můj dnešní manžel Luděk Munzar. Tenkrát jsem mu ještě říkala Mistře a přitom jsem věděla, že takového bych chtěla mít bratra nebo kamaráda, prostě člověka, na kterého se lze spolehnout, kdo řekne pravdu, třeba trpkou, ale dokáže pomoci. I když nepotkával, už vědomí, že tam je, mi pomáhalo.

Později, jako manželé, jste nejednou hráli spolu. Jaký je to pocit?

V partnerském vztahu na jevišti je to partner jako každý druhý. Ze začátku jsem mívala trému. Taky trochu stud. Asi jsem se trochu bála, že se před ním shodím. Pak jsme se dlouhá léta na jevišti nepotkali. Po delším manželství se tenhle pocit začal měnit. Je to výhodné pro souhru na jevišti, když se partneři dobře znají, nemusí hledat jeden k druhému cestu, ladit se na stejnou strunu. Je tu zvýšená citlivost. Když jeden promluví, druhý hned pozná, co je za tím. Slyší i to, co řečeno nebylo. Například nedávno jsme hráli společně v Janáčkově. Ve Lvu s bílou hřívou. Bylo to příjemné, protože se partneři nemusí vzájemně studovat, vědí o sobě.

Přechod do Prahy znamenal i partnerství s umělci, které jste uznávala, obdivovala. Měla jste i teď trému?

Že se ptáte. A jakou! Začínala jsem ve hře Arthura Millera Po pádu. Mým partnerem byl Karel Höger. On hrál Arthura, já Marylin. Tedy Magü. Už při první zkoušce jsem nebyla schopná text po-
rádně přečíst. Seděla jsem vedle něho a něco pípala, nebyla jsem s to vyslovit pořádně větu. Jednou po zkoušce se mě pan Höger zeptal: Co teď budete dělat, kam jdete? Pokrčila jsem rameny, že nemám nějaký nutný program. A on mi nabídl, že budeme spolu ještě chvíli zkoušet. V té roli byly velké manželské scény. Praštetě měl, naléhal. Ale já ho sotva třepla. Ani pořádně křičet jsem na něho nemohla. On do mne začal bušit. Takhle! Takhle! Nebojte se mě praštit! Postupně ze mne opadávala tréma a od toho dne jsem začala spolupracovat. Pochopila jsem, že to se mnou myslel dobře. Vyhecoval mě.

Z pocitu obdivu k těm nejlepším se vyvinulo partnerství...

Jsem ráda, že jsem k těmto lidem počítávala obdiv. Příliš sebejistoty asi herci nespíívá. A domyšlivost už vůbec ne. Měla jsem strašlivou radost, když mě pak začali brát mezi sebe, když mě později vyznamenávali i svým přátelstvím.

Co váš vztah k začínajícím hercům na první scéně?

Myslím, že my jsme k nim hodní, všichni se jim snaží pomoci, usnadnit jejich první kroky na jevišti.

Divák současnosti vás zná především z televize a z filmu. Jaký máte poměr k těmto dvěma uměleckým odvětvím?

S filmem jsem si dost dlouho nevěděla rady. Televize mi byla svým způsobem práce bližší. Zkoušit se jako v divadle, klade se ovšem důraz na detail. Před kamerou jsem byla nesvá. Navíc jsem měla dvě malé děti. To se snáz uvolňuje na jedno odpoledne než odjíždět točit filmové exteriéry. Proto pro mne byla televize z mnoha hledisek výhodnější. A musím říct, že jsem dostala dost šanci, potkávalo mě štěstí na dobré role i dobré režiséry.

Na co dodnes ráda vzpomínáte?

Na jeden z prvních seriálů. Byl jednou jeden dům. Role Anděly Hrachové byla z těch krásných. Ráda vzpomínám na všechny věci, které jsem hrála u Pavla Háši. To je mimořádně pracovitý a laskavý režisér. Člověk u něho nemá strach, že ho nechá zabloudit. Krásná práce byla na Ikarově pádu a Tažných ptácích režiséra Filipa. Na Vyhnanství s J. Adamcem, či na Haně Kvapilové s Rážou a na Ženě z Korinta s autorem O. Daňkem.

Lidé vám asi hodně píší.

Dost. A já si toho vždycky vážím, protože vím, co znamená sednout a napsat. Nikdy jsem necítila ješitné uspokojení z toho, že mi lidé píší, a nepočítala jsem jejich dopisy. Mám ráda ty hluboké a krásné, z nichž každý je vlastně jediný, protože vyjadřuje myšlenky, pocity, vztah člověka, který někomu píše, protože musí. O tom se pak nedá nějak hovořit blíž, protože to je záležitost pisatele a adresáta.

Máte představu o dnešním amatérském divadle?

Nějaký skutečný přehled nemám. Je málo času. A když se občas večer vyšetřím, musím se podívat na své žáky z DAMU. Jejich počet se rozrůstá. A když je chci občas vidět, musím třeba do Pardubic, do Plzně, jinam... a já potřebuji vědět, jak žijí, hrají, jak se projevují.

Takže ochotníky jste blíž pak už nikdy nepoznala?

Měla jsem možnost hostovat v šesti představeních v Jiráskově Lucerně v Trho-

vých Svinech. Tehdy jsem nebyla sama. V tomto ochotnickém představení hostovali i tři muži: Cestmír Randa, Vladimír Brabec a František Němec. Bylo to krásné představení. Pro mne to byl strhující pocit, jak ti lidé to dělali opravdu na doraz, podávali maximální výkony, jakých byli schopni. A vycítila jsem, že i pro ně to byl svátek, že s nimi hrajeme. Mohu říci, že jsem i sama pro sebe z této spolupráce získala, načerpala.

Přicházejí k vám na školu adeпти herectví. Jsou mezi nimi lidé, kteří mají za sebou nějaké amatérské začátky.

Myslím, že valná většina z nich už jevíšťe okusila. Neumím si představit, že by se někdo rozhodl jít studovat herectví a přitom to bylo rozhodnutí čistě teoretické. Hráli na škole, v lidových školách umění, v amatérských klubech. Pro výuku je ideální, když student nemá návyky, kterých ho pak musíme zbavovat. Ale praxe z LSU nebo ze studentských souborů se nemusí projevat nepříznivě. Při zkouškách to například neznamená ani klad, ani zápor. Je to otázka talentu, jeho míry, pak píše, jestli z adepty bude skutečně herec.

Máte role, které byste si ještě ráda zahrála? A co hrajete nejraději?

Odpovím jako ten řemeslník ze Snu noci svatojánské: Dejte mi toho lva taky! Nemám ráda šuplata a mám z nich přímo hrůzu. Strach ze stejného typu rolí. Láká mě různorodost. Hrát něco, co jsem ještě nehrála, hledat, jak na něco nového přijít. Nikdy nemít pocit, že teď už vím, jak na to. Naopak, stojím-li před novou rolí, vím, že nevím nic. A zase hledat, lámat si hlavu, jen se neopakovat.

Měla jsem — a dosud mám — štěstí na důvěru režisérů, že mi svěřují role, které spolu nijak nesouvisí. Že mohu stále rozšiřovat škálu charakterů. Například Pavel Háša mi nabídl Káču k Čertovi na zemi a jedinou ženskou roli v Muži se srdcem kovboje. A mezitím řadu dalších, zcela odlišných postav. Totéž Jiří Adamec. Televize je svým způsobem i riziko. Jde o to nezklamat důvěru režisérů — i diváků —, neudělat jim ostudu. Snažit se, aby inscenace něco přinesla i zásluhou postav, kterou hraju. Nikdy jsem si o žádnou roli neřekla. Vždycky jsem hrála jen to, co mi režiséři nabídli.

Máte dcery a ty se budou rozhodovat, co s vlastním životem. Jak se vy postavíte k jejich volbě?

Ať si vyberou, co chtějí, jen když je to bude těšit. Já jim nikdy neřeknu ne. Ať dělají cokoliv. Starší si už vybrala. Je inženýrkou — zootechničkou a je v Kladruzech u koní. Co bude dělat mladší, to ještě nevím.

Chtěla byste, aby byla herečkou jako vy?

Asi bych velkou radost neměla. V tomto povolání je radost a štěstí jen prchavým okamžikem. Celý život vlastně dokazují — sobě i druhým —, že moje práce není marná. Kdybych si řekla: Tak teď už všechno umím, tak bych jako herečka asi skončila. Ale kdyby si dcera toto povolání vybrala, nikdy bych jí to nezakazovala. Jen bych ji upozornila, jak je to náročné a složité povolání. Každý má jiný vkus, nikdy se nelze líbit všem. A člověk nikdy není s prací hotov. Proto ráda šiju a pleťtu. To jsou věci, kde vidím, jestli se povedly nebo ne. Stejně jako když vypleju záhon nebo natru plot. Kdežto v umění tahle jistota chybí.

Děkuji za rozhovor.

(Ká)

Scénář inscenace autorského divadla a jeho realizace

(Dodatek ke zprávě ze semináře klubu režisérů SČDO)

V závěru zprávy, která uzavírala naše hronovské snažení na tvorbě scénářů autorského divadla, bylo vysloveno přesvědčení o možnosti jejich realizace. ÚV SČDO i klub režisérů pro to vytvořily vhodné podmínky.

Od napsání závěrů semináře a jejich vytištění uplynul tak dlouhý čas, že už bylo možno určitou, byť omezenou, realizaci jednoho scénáře uskutečnit. Tato zpráva chce co nejvěrohodněji popsat, pokud to jen lze, tvůrčí atmosféru na dotváření výpovědi ochotnického kolektivu, který se ujal inscenování scénáře. Je celý spolek pohromadě? Po skončení loňského Jiráskova Hronova, když se ukázalo, že máme prostředky jen na realizaci jednoho scénáře, byl s. Petrem Scherhaufem dohodnut postup realizace. První verze scénáře byla doplněna o scénografickou část a s ním konzultována. Vlastního nastudování se P. Scherhauf nebudě zúčastňovat, ale do práce vstoupí v tzv. období generálek, a to za přítomnosti pokud možno co největšího počtu účastníků JH, klubu režisérů a dalších zájemců, zainteresovaných na realizaci. Díky obětavosti členů divadelního souboru Boletice, OV SČDO a OKS v Děčíně se demonstrace scénáře s následným praktickým cvičením uskutečnila ve dnech 28.—29. května 1988 v Děčíně za účasti cca 30 osob.

Autoři scénáře: J. Svoboda, J. Hartig (který v inscenaci také hrál) a M. Koukolská. Režii měl J. Doležal.

Jaký byl syžet textu? Je celý spolek pohromadě? v předvedené podobě? Ochotnický spolek NAZDAR připraví k významnému výročí hru o pádu tyрана (Caesara), protože členové již nechtějí hrát stále jen to, co je obvyklé a co se při takových příležitostech žádá (O věrné lásce Pyrama a Thisbé). Po schválení titulu je hra předvedena publiku za účasti čelního představitel (hejtmana) města. Obecenstvo je strženo hrou herců, ale „po zavraždění tyрана“ odcházejí představitelé města a hra je zastavena. Dochází k vyšetřování a dva hlavní představitelé jsou zajištěni. Spolek se schází v ztenčeném počtu, je vyměněn vedoucí kolektivu a nadále se bude hrát jen to, „co se žádá“. Při čtení nové hry se pak ukáže, že i ta může být chápána jako provokující, a tak ze spolku odchází sotva zvolená nová vedoucí (učitelka) a její příznivci. Zůstanou dva poslední nadšenci.

Shakespearovský kompilát tvořily úryvky z her Sen noci svatojánské, Julius Caesar, Mnoho povyku pro nic. Inscenace byla připravena pro provozování na jevišti. Jednotlivá prostředí (klubovna spolku, římská ulice, senát, vyšetřovací místnost atd.) se proměňovala dílem nábytkem a dílem se určovala nápisem, který se zavěšoval na zadní horizont. Změny se uskutečňovaly před zraky diváků, opona se nezatahovala a sál plnil funkci hlediště i pro samotnou hru spolku, do kterého přicházel hejtman zvenku, stejně jako publikum.

U popisu prostředí, kde se hrálo, se chvíli zastavíme, protože mělo v další práci na inscenaci zásadní význam. Nutno říci, že inscenace byla připravována původně úplně jinde, než kde se předváděla. Bývalá sokolovna, dnes stále fungující jako tělovýchovné, restaurační a ubytovací zařízení, má sál s jevištěm a přísálí (klubovnu) vzájemně propojené. Do obou se dá vstoupit z vestibulu. Jeviště je špatně vybaveno pro provozování divadla (nefungující opona, neexistující světelný park ap.) a navíc jsou v sále špatné akustické podmínky.

První část semináře začala tím, že soubor předvedl podobu, kterou si připravil. Ukázka pak byla kolektivně rozebrána. Samozřejmě byl brán ohled na rozpracovaný inscenační tvar, a proto byla nutná určitá míra tolerance. A jak to bývá na seminářích s P. Scherhaufem zvykem, začalo se sdělováním okamžitých nápadů. Co účastníci zaujalo, co viděli a co ne. Šlo samozřejmě o určité zjednodušení pohledů. Komplexní názor měl vzniknout až souhrnem dílčích poznatků jako výsledek kolektivního rozboru, shody po debatě. Co kolektiv seminaristů napadlo, k čemu byly připomínky (v sledu jak šly za sebou)?

- špatně slyšet
- spojit klubovnu a vyšetřovací místnost
- zjasnit linii hry a spolku
- využít neutěšeného prostředí sálu a jeviště
- nepoužívat karikaturu „ochotničiny“
- začlenit přestavby do hry

Autor cyklu D. Zakopal v monologu A. Gelmana Na pranýři



- příchody osob individualizovat
- více odlišit charaktery
- dějová fakta je třeba divadelně ozvláštnit
- řešit příchod hejtmana ve vztahu k obecenstvu
- vyčistit prověřování textu policejním direktorem
- využívat klaky při příchodu hejtmana
- vypointovat dějové fakty
- hrát vztahy v „civilu“ ve vztazích ve „hře“
- hrát Caesara jako šmíru?
- sjednocení jazyka různých překladů?
- diferenciaci funkcí vyšetřovatelů
- kontakt s divákem — využít diváckého prostoru
- velké pauzy mezi jednotlivými částmi
- podle textu „se měli řehtat jako koně“ — nedělo se
- dořešit reakci paní učitelky na odchod hejtmana
- byla to zjevná nebo nahodilá provokace s výběrem textu?
- jsou členové spolku blbci, nebo ne?
- dotvořit atmosféru (hudba, scéna)
- pracovat s prázdnými židlemi
- dořešit příchody z pléna
- využít stolků, látek, židlí
- určit žánr
- problémy změny postavy člena spolku Tlamy v Bruta
- rozfázovat vraždu, aby vše bylo čitelné
- scénograficky řešit změny textů (plakátů) kalendářovým způsobem
- transparentně odlišit, ozřejmit, co je „civil“ a co „hra“
- zvýhodnit konfidenta?
- dodržet slavnostní ráz zasedání senátu
- reakce postav na oznámení, že přijde hejtman
- repliky začínají vždy od nuly, není to dialog!
- více přesvědčit, zčitelnit důvody jevištního jednání
- musí se hrát vážně, ochotníci nejsou hlupáci!
- držet se původní myšlenky
- větší hra kolem příchodu hejtmana a vůbec reakce na jeho jednání
- svržení tyрана jako hlavní scéna
- odlišit v kostýmech, kdo je kdo
- řešit, kdo co udal?

Základním krokem pro třídění připomínek bylo připomenutí výchozích podmínek tvorby a cíle scénáře, t.j. vazby tématu — formy (prostředků) — žánru a prostředí. Heslovitě šlo o hloupost, političnost, zvrhlost, tajemství, současnou hru, soudní proces. Vyznění inscenace musí sledovat myšlenku, jak nesmyslnost a hloupost úřadu může změnit osud lidí a zbrzdit jejich dobrou snahu a iniciativu. Pod vedením P. Scherhaufa se začala probírat celá inscenace od počátku po jednotlivých dějových faktech.

Za výraznou změnu oproti předvedenému na jevišti lze považovat to, že se všichni soustředili na prostředí, v němž právě

byli, v němž se právě pracovalo. Začal se soustředěně promýšlet a nahlas formulovat vývoj příběhu v daných realitách. Rešila se struktura celé hry (postupně dějové fakty), kde se co bude odehrávat a jak bude děj postupovat. Na nic se nesmělo zapomenout!

Tak např. se muselo vyřešit organické zapojení světelných změn se změnou prostředí, řešení časového posunu (změnou textu na plakátu, který zval na představení), umístění jednotlivých hracích prostředí v rámci místností sokolovny (klubovna spolku v přísálí, změnou stolů lze docílit úpravu pro vyšetřování, sál tělocvičny jako divadelní sál a jeviště jako prostor pro vlastní hru Caesara, vodění publika mezi jednotlivými hracími prostory a jeho zapojení do vývoje příběhu, situování hejtmana a jeho doprovodu jak ve vztahu k jevišti, co se na něm hrálo, tak ve vztahu k publiku — měl vyhrazenou první řadu, která nesměla být obsazena diváky, o to se staral policejní dozor, mezi diváky byla klavka, která vítala hejtmana, fázovaly se reakce hejtmana a policejního direktora na hru na jevišti včetně reakcí klavy).

Všechť všeho toho, co muselo být dořešeno na místě a do detailu (žádný nesměl být opomenut), by byl velmi dlouhý a nemohl by nikdy postihnout tvořivou atmosféru, již se zúčastnili všichni, pochopitelně včetně hrajících. Po zformulování celého příběhu v nových podmínkách se začalo znovu zkoušet pod vedením P. Scherhaufera. Pozměněný scénosled vypadal takto: Divák přichází do přísálí, kde je v rohu podélný stůl, židle, na stěně diplomy a nápis „Ochotnický spolek NAZDAR“. Přichází vedoucí spolku, chystá zkoušku. Na prověrku přichází policejní direktor, aby zhodnotil to, co si ochotníci vybrali. Změna titulu se mu nezdá, ale souhlasí s jeho navrhováním s patřičnou výstrahou. (V tomto případě došlo ke změně posloupnosti dějových faktů oproti předchozímu inscenování. Vedoucí spolku ohlášení změny titulu tak již měl ověřeno předem, nikoliv dodatečně. Členové spolku, v plném počtu až po příchodu věčně se opozdávající učitelky, se pustí do přípravy „Tyranova pádu“.

Je zdůrazněna skutečnost, že na představení přijde hejtman města. Po skončení zkoušky vedoucí vyvěsí na dveře sálu (vchod z klubovny) plákat o konání představení pozitří. Odchází, zhasíná a zamývá. Opětovné otevření, rozsvícení provádí přicházející strážník, který přepisuje na plakát „pozitří“ na „DNES!“. Pak přichází policejní direktor, strážník ho vpusť do sálu. Když direktor prověří přípravu sálu, je dovoleno divákům vejít do hlediště. O to, aby nebyla obsazena první řada, se stará strážník. Přicházejícího hejtmana vítá policejní direktor a celý sál vyprovokovaný klakou. V průběhu představení na jevišti (scény včetně popisů prostředí zůstaly z původního zpracování, dořešily se rychle proměny, upustilo se od ochotnického „šmírování“, pracovalo se více na jednotlivých fázích výstupů, vztazích a úlohách postav) však nezbyl čas na co nejvěrnější interpretaci ve stylu alžbětinského divadla. Hejtman mění svůj vztah k slyšenému: od vřelého aplausu (tím se podařilo odčlenit jednotlivé výstupy hry), přes vlažné přijetí druhého výstupu (domluva o spiknutí), až po odmítnutí, rozhořčenou reakci proti jásašícímu publiku („Pryč s tyranem!“) a výrazný odchod ze sálu. Strážník na pokyn policejního direktora přerušuje představení a vyhání lidi ven ze sálu. Ti se ocitají znovu v přísálí, v klubovně, kde jsou svědky přípravy pro vyšetřování a jeho vlastního průběhu včetně přivedení a zajištění dvou členů spolku („těch, kteří to tak hráli, že pobouřili lidi, protože pan autor, cizinec poměrů neznalý, to tak napsat nemohl“).

Po odchodu komise přichází značně skleslý vedoucí spolku, smotává nápis „NAZDAR“ a očekává příchod dalších členů. Pozdě přicházející učitelka sděluje, že vedoucí už není vedoucí, a že vedením byla policejním direktorem pověřena ona. Bude se hrát „Pyramos a Thisbé“ a prologu se musí ujmout bývalý vedoucí spolku. Ten však v průběhu jeho čtení zjistí, že naplňuje jeho představu o funkci divadla vůči publiku a čte ho s náležitým citem. To pozná i učitelka a s hysterickým výkřikem: „... už je to tu zase, copak představení z ochoty musí končit v base?“, opouští klubovnu.

K staronovému vedoucímu spolku se přidávají se sympatiemi zbývající členové a také někteří noví z publika. Vedoucí znovu vyvěšuje nápis „Ochotnický spolek NAZDAR“, všichni zasedají ke stolu a on může prohlásit: „Teď je spolek pohromadě!“

Je samozřejmé, že takto popsaná skutečnost je velmi zjednodušená a nemůže plně vystihnout atmosféru tvorby a všechny nuance. Je také samozřejmé, že za tak krátký čas nešlo vše dopracovat do konce. Cenné však bylo vidět P. Scherhaufera „při práci“, i když předem tvrdil, že před tak velkým kolektivem nikdy nerezíroval. Cenné bylo, jak se v nových podmínkách, jiném prostředí a při ujasnění motivů a vztahů proměňuje uvědomělá herecká práce založená na znalosti textu. Cenná byla také obětavost členů ochotnického souboru z Boletic, který se ujal funkce „zkušebního králíka“ a zhostil se jí lépe než na výbornou. Vřelě díky. Cenné bylo zjištění, že se tato forma práce na seminářích klubu režisérů osvědčila a že by se s ní mělo počítat i pro budoucí období.

Na závěr semináře bylo možno konstatovat, že akcí v Děčíně se uzavřela jedna etapa vzdělávacího cyklu ochotnických režisérů, která započala v roce 1985 seminářem „Inscenování v nepravdělném prostoru“ v Chotěboři a pokračovala akcí v Praze a pak na Jiráskově Hronově. V Děčíně se podařilo organicky propojit obě témata do jednoho výsledku — realizace autorského scénáře v podmínkách nejvlastnějších a nejtýpějších pro naši ochotnickou činnost a vlastně podporujících vyznění záměru. Z besedy, která se v Děčíně uskutečnila, vyplynula řada námětů pro další semináře. Předsednictvo klubu režisérů SČDO připraví další plán vzdělávání svých členů, který rovněž naváže na probíhající II. režisérskou školu SČDO. Další novou vlastovkou v tomto smyslu může být materiál „Režisérské osobnosti soudobého divadla“, který slíbil zpracovat Peter Scherhaufner ještě v tomto roce pro potřeby KR SČDO.

DUŠAN ZAKOPAL
FOTO JIŘÍ GLÜCK

PROMĚNY REKVIZITY

v představení Dramatického klubu SKP a MěstDPM Třebíč Aucassin a Nicoletta

FOTO JOSEF NĚMEC A JIŘÍ GLÜCK



DRAMATICKÉ UMĚNÍ je jednak umění divadlo psát, jednak umění divadlo hrát. V obou případech je hlavním předpokladem nadání (talent, vloha). V tzv. produktivním dramatickém umění vytváří básník dramatický text. U kolem reprodukčního dramatického umění je tento text plasticky vyjádřit a vzbudit v divákově příslušnou estetickou emoci. Jedno nemůže existovat bez druhého, jsou to elementy spjaté ve funkční jednotě. (I improvizací divadlo se opíralo o scénář, buď podaný ústně nebo napsaný, byť jako jednoduché schéma.) Forma je dána jednak kategorií (činohra, zpěvohra, balet, pantomima), jednak určená dobově (romantický sloh, realistický sloh) a společensky.

DRAMATIK je autor dramatických textů. Některé školy tvrdí, že se lze tomuto povolání naučit. Zatím není takový dramatik znám. Člověk se může naučit jistým zásadám, jak má vypadat drama, televizní hra, rozhlasová hra, filmový scénář, stejně jako se může naučit míchat barvy, napínat plátno a držet v ruce štětec. Tím se z něj ovšem ještě nestane spisovatel nebo malíř.

DRAMATIS PERSONAE, latinský název pro seznam osob, který je uváděn na začátku textu divadelní hry.

DRAMATIZACE je převod nedivadelní prózy do dramatického útvaru. Ne každý román, novela nebo povídka se hodí k přepracování na jevištní útvar (rozsah, bohatost děje, množství osob atp.).

DRAMATOMÁNIE je označení pro vášnivou přichylnost k dramatu, k divadlu, která může vykolejit až v chorobný stav.

DRAMATURG (z řec. drama, urgoi — tvořit drama), tvůrčí pracovník v divadle (rozhlasu, filmu, televizi), zabývající se posuzováním, vyhledáváním a výběrem her pro repertoár divadla; je-li to nutné, spolupracuje s autory na úpravě jejich textů, sestavuje divadelní programy a jiné takové publikace, navrhuje tzv. dramaturgický plán. Slovem „dramaturg“ rozuměli starší Řekové dramatického spisovatele, ve Francii je tomu tak dosud. V Německu se název užívá pro označení divadelně a literárně vzdělaného, s praxí obeznámeného poradce divadelního vedení od dob Lessingových (v letech 1767-68 dramaturg hamburského divadla). Lessing chápal úkol dramaturga jako literárního a uměleckého poradce ředitelů i herců, jako divadelního básníka a kritika, posuzujícího uváděné kusy a herecké výkony z hlediska zásadních estetických a metodologických zorných úhlů, jakož i prostředníka mezi divadlem a obecností. Začátkem 19. stol. se úloha dramaturga a sféra jeho zodpovědnosti dále diferencuje: výběr her pro herní plán, překlady a zpracování kusů pro vlastní scénu (sám Goethe udílel dramaturgům právo k úpravám svých her), spolupráce s autory a režiséry, práce pro veřejnost. Posléze vystupuje dramaturg jako vědecký a kulturně-politický pracovník, naplňuje ideový program divadla a jeho koncepci konkrétní náplní, kterou pak režisér se souborem realizuje. Odpovědné povolání dramaturga vyžaduje přizpůsobivost, aby mohl být hodnotným, iniciativním partnerem režiséra, kolektivní publika, autorů, teoretickou i praktickou vybavenost, znalost divadelní historie i techniky, všestrannou informa-

nost, sociologické vzdělání, všeobecné vzdělání atd. Dramaturg, vytvářející dramaturgický profil divadla, musí být i znalcem prostředí, ve kterém a pro které divadlo funguje.

DRAMOLET (z franc.) je malé, zdobené drama, krátká činohra, obvykle o jednom jednání.

DRAPERIE (fr.) je závěs, výtvarně naaranžovaný kus látky, který vypadá dekorativně.

DRURY LANE neboli The Theatre Royal je nejhistoričtější divadlo v Londýně. Bylo založeno roku 1672 a od té doby si udržuje významné místo v anglickém divadelnictví. Od roku 1742 do roku 1776 tu hrál nejslavnější anglický herec David Garrick, od roku 1814 další historická postava světového divadla Edmund Kean, pracovali zde slavní básníci jako Sheridan, Byron aj.

DRYDEN John (1631-1700), anglický dramatik a kritik doby restaurace. Původem z puritánské rodiny, ale později se měšťácko-puritánským myšlenkám vysmíval. Napsal kolem 25 her, mezi nimi několik moralit (comedy of manners), jako Svatba podle módy, Amfitryon.

DUMAS Alexandre starší (1803-1870) proslul především jako romanopisec (Tři mušketýři, Hrabě Monte Christo atd.). Jako dramatik byl zástupcem romantického směru a třicet let zásoboval pařížská divadla truchlohrami o lásce; zajímala ho především historická témata (Královna Kristina, Marion Delorme), život umělců (Kean). Jeho nemanželský syn Alexandre Dumas mladší (1824-1895) se rovněž věnoval románu i divadlu, kde bojoval o realistické pojetí (théâtre utile), které by postavilo divadlo do služeb řešení sociálních problémů. Největšího úspěchu dosáhl hrou Dáma s kaméliemi, ve které vynikala Sarah Bernhardtová.

DÜRRENMATT Friedrich (1921), švýcarský dramatik, romanopisec a esejista. Zastává názor, že komedie je jediná dramatická forma, schopná zobrazovat svět a přitom — v éře atomové bomby — poukázat na jeho tragické stránky. Navazuje vědomě na Aristofana, Nestroje, Wedekinda, Brechta. Z nejvýznamnějších her si uvedme: Návštěva staré dámy, Herkules a Augiášův chlév, Meteor, Soudce a jeho kat, Fyzikové.

DUSEOVÁ Eleonora (1859-1922), italská herečka, ve své době vedle Sarah Bernhardtové nejslavnější herečka kontinentu. Vynikala nejen v klasických, ale i v současných dramatech. Podnikla turné po celém světě, hrála i v Praze.

DVORECKIJ Ignatij (vl. jménem Izrail Moisejevič D., 1919), sovětský spisovatel, dramatik a filmový scenárista, narodil se na Sibiři a odtud také čerpá látku většiny svých děl, ve kterých se snaží nastínit a řešit aktuální problémy naší současnosti. Hry: Trasa, Výbuch, Bouře ve sklenicích, Člověk odjinud, Saša Bělovová atd.

DVORSKÉ DIVADLO, mohli bychom též říkat aristokratické, feudální, dvořanské divadlo, byl jev započatý v renesanci a dosahující vrcholu v baroku (1550-1750). Renesancí knížecí dvory si potpěly na slavnosti, průvody, podívanou velkého stylu,

zejména v Itálii, kde vrostly divadelní stavby ve Florencii, Parmě, Vicenze atd. Divadlo se tu zatím věnovalo obnově antických tragédií a sahalo též po původní formě. S rostoucím vlivem protireformace sílí snaha realismus těchto her potlačit a nahradit bohatou iluzivností, sloužící v neposlední řadě církevnímu a absolutistickým účelům. Ze štedrých příspěvků feudálních velmožů se divadlu dostává víc a víc scénické nádhery, kolosální výprava a přepych kostýmů se vyšínuje co do důležitosti na úroveň textu a hudby a někdy dokonce převládá. Tón začalo udávat Španělsko, tehdy díky americkému zlatu nejobtější země Evropy. Ve svém letním sídle Buen Retiro vybudoval král Filip IV. (1621-1665) velké divadlo, vedené dramatikem Calderónem. Byl to skvostný sál, osvětlený šesti mohutnými svíčkovými kandelábrů, po stranách byly zamřížované lóže, v parteru lavice potažené koberci. Na představení přicházela královská rodina, když už bylo shromážděno veškeré publikum. Po příchodu pozdravil král dámy a usedl ve své lóži, vyzdobené s nevidanou pompou. Po boku měl svého trpaslíka. Během hry seděl král bez hnutí, po posledním aktu se kolem něj směl shromáždit kroužek aristokratů k rozmluvě; král měl přitom s ohledem na přítomné dámy klobouk v ruce. Dámy seděly v parteru na lavicích, pánové stáli za nimi. Scénické umění v Buen Retiro, kde pracovali italští architekti Lollo a Fontana, bylo na úžasné výši, stejně jako v obdobných divadlech v Evropě. Bylo tu vidět hory, sopčící oheň, zemětřesení, bouře na moři, zmltající loděmi, nádherné paláce, proměny lidí v bohy a naopak, Olymp se shromážděním bohů a Tartaros s pekelnými mukami, zámky, které se na mávnutí kouzelnou hůlkou vynořovaly ze země, mraky, komety, ďáblové. Většinou se tato složitá mašinérie zříkala pozadí, které by překáželo, a ponechávala volný výhled do krajiny. Se stavbou honosných budov pro operní divadlo vzmohlo se umění práce s kulisami, perspektivou atd. Po stránce dramatické znamenalo ovšem barokní divadlo úpadek, protože antické a bájeslovné náměty se opotřebovaly a básnická stránka byla překrývána kypivou krásou dekorací. Na této cestě pak jistý čas pokračovalo jezuitské divadlo. Tím se vrcholy tvorby dvorního barokního divadla staly obecným majetkem. Nalezený výpravný styl se udržel jako systém až do konce minulého století; sloužil ovšem už jinému, vyvinutějšímu dramatickému umění. V Německu se dvorské divadlo etablovalo jako nápodoba francouzského absolutismu v řadě feudálních sídel jako tzv. dvorní divadlo (Hoftheater). Vládnoucí knížata (i knížátka) považovala divadlo za renesanční součást vládnoucí moci. Intendantem byl obvykle dvoran — šlechtic. Obvykle byl brzdou případných pokrokovějších snah ze strany spisovatelů a občanských divadelníků. Většinou také tato dvorní divadla ustulala, jedině s výjimkou „divadelního“ věvodu meinigenského. Po roce 1918 byla tato divadla převedena do veřejných rukou (stát, země, město).

EDLIS Julius (1929), sovětský dramatik a scenárista, autor skoro dvaceti her, ve kterých zaujímalu lyrickou formou líčí „všední“ problémy každodennosti. Hry: Kde jest, Ábele, bratr tvůj? Mé bílé město, Červen, počátek léta, Vlnolam, Argonauti, Stříbrný les, Mše pro dívku atd.

EKKYKLEMA byla pohyblivá vysouvací část jeviště v antickém řeckém divadle, která umožňovala divákům, sedícím po stranách hlediště, aby mohli sledovat scény, odehrávající se uvnitř paláce nebo chrámu. Vyjela pravděpodobně na kolejkách dopředu na scénu a po odehrání interiérového výstupu se zase zasunula zpátky.

ELIOT Thomas Stearns (1888-1965), anglický básník a dramatik. Vynikl již svou první hrou (1935) *Vražda v katedrále*, líčící příběh mučednictví Thomase Becketa a v podstatě obnovující náboženské drama. T. S. Eliot se v několika hrách opíral o antickou látku a vytvářel veršovaná dramata, jako např. *Rodinné shromáždění* na motivy Oresteie, *Zasloužilý státník* na motivy Oidipa.

ENTRÉE (fr. vchod, vstup, úvod), výraz, kterého se používá v divadelní mluvě při popisování nějakého neobvyklého dramatického, ať již vážného nebo komického, vstupu postavy na jeviště. Rovněž označuje prostě jistým způsobem efektivní nástup.

EPICKÉ DIVADLO. Řecký výraz „epos“ znamená děj, vyprávění děje, na rozdíl od lyriky, která líčí city. Epické divadlo byl pojem, ražený ve dvacátých letech německými divadelníky, např. Brechtem, Piscatorem aj. Brecht říkal, že epické divadlo působí nikoli na city diváka, ale na jeho rozum. Aristoteles nazýval epickým divadlem takové, které nezachovává jednotu času, takže můžeme pod tímto názvem rozumět takový divadelní kus, který uvádí jednoduše o jasné celou sérii příhod a dějů. Je to něco jako dokumentová montáž. Byla hojně používána v dělnickém a agit-propagačním divadle, protože mohla ukázat vývoj postavy v různých situacích a prostředích.

EPIGON je člověk, který netvůřícím způsobem napodobuje nějakého vynikajícího umělce, přejímá jeho nápady, styl atd. Původně znamenal epigon stoupence, následovníka.

EPILOG čili doslov je v literatuře dovětek, v dramatu dohra, která následuje až po skončení vlastního děje a vyslovuje jakési fakt předchozího představení. Antiční autoři v epilogu rádi sdělovali divákům své úvahy o povaze a dalších osudech postav hry, později byla v němž též obvykle vyslovována prosba o shovívavost publika vůči autorovi a hercům, poděkování za trpělivost a v komediích pak přímá žádost o potlesk.

ESTRÁDA (španělsky) je název jakéhokoli zvýšeného pódia, ať už zabudovaného nebo samostatného. Na estrádách vystupovali žongléři, řečníci, jokulátoři atd. Stejně tak, jako se technického výrazu „scéna“, tj. jeviště, začalo užívat i pro výjev, který se na ní děje, nazývá se v poslední době i vystoupení umělců s příležitostným programem, který nemá vnitřní dramatickou vazbu, estráda. V tomto slova smyslu je estráda volně seřazení určitého počtu čísel rozličného uměleckého typu a žánru bez vnitřní dějové souvislosti.

EURIPIDÉS (asi 480 - 406 př. n. l.), poslední z trojice velkých dramatických umělců řeckého starověku. Jeho tvorba znamená předěl mezi dramatiky starého Řecka. Euripidés zobrazoval lidi „jaci vskutku jsou“, takže mu někdy bylo vytýkáno, že jeho dramata už nejsou učitelem občanských cností. Napsal asi 90 her, z nichž 19 se zachovalo. Jeho pochybnosti o uznávaných, neměnných pravdách a dogmatech a výběr-

ně vykreslené postavy, především žen, jsou natolik silné, moderní a přesvědčivé, že se jako autor zapsal do historie světového dramatu. Ukazoval na námětech z mytologie lidské vlastnosti. Z her uvádíme aspoň Médeiu, Ifigenii, Elektru, Hippolyta, Foiničanky, Kyklopa atd.

EVERYMAN (anglicky kdekdo), nejznámější anglická náboženská moralita, vzniknuvší kolem r. 1500. Smrt přináší Everymanovi výzvu, aby se dostavil před soudnou stolicí boží. Everyman se bojí a zoufale hledá někoho, kdo by ho na té cestě doprovázel. Jenže zjišťuje, že v této kritické chvíli jej všichni opouštějí, pouze „Dobré skutky“ se s ním vydávají na poslední cestu.

EXIT (latinsky, množné číslo exeunt) nalézáme zejména ve starších divadelních textech jako poznámku pro „odchází“.

EXPOZICE (latinsky expositio - výklad), je v klasické struktuře dramatu úvodní část hry, která seznamuje diváky s místem a časem děje, s hlavními osobami, situací a vzájemnými vztahy.

EXPRESIONISTICKÉ DIVADLO. Expresionismus (fr. expression - výraz) bylo umělecké hnutí na začátku 20. století, které vzniklo nejprve v malířství jako reakce na impresionismus. Zatímco tento hlásal převahu dojmu (impression), expresionismus považoval za svůj cíl vyjadřovat vnitřní zážitek na výsledku, kterým duch optický dojem zpracoval, oprostiv se od vnějškových forem; expresionismus byl tedy založen na idealistických předpokladech. Expresionistické drama chtělo zachytit všechny jevy stále se měnícího života. Proto byl jeho děj často překotný, odehrával se ve skocích, spokojoval se zobrazováním lidí jako typů (muž, žena, voják) a zřikal se psychologického vývoje. Někaké ústřední expresionistické divadlo se nikdy nevytvořilo, určitá divadla hrála díla expresionistických autorů, většinou politické povahy. Tento směr pracoval s emocí, popíral součinnost rozumu v umění, působil barvami, zvukem, tělem. Na expresionismus navázalo divadlo kubistické, dadaistické, funkcionalistické (Bauhaus). V podstatě to byly umělecky anarchistické experimenty a nedošly širšího ohlasu.

EXTEMPORE (latinsky tempus - čas) je změna nebo přídavek k namemorovanému textu, který herec, stržen příležitostí, okamžitým nápadem nebo postřehem, provede. Občejně je to nějaký vtipný dovětek, narážka na nějakou aktualitu; zejména komikové často extemporuji. Režiséri to neradi vidí, nevhodné extempore může narušit celý smysl dialogu.

FABULE (latinsky fabula - příběh) je děj nebo událost, která je látkou k dramatickému (literárnímu) zpracování. Spisovatel bere příběh buď ze skutečnosti (historie, aktualita), anebo fabuluje sám ze své obrazotvornosti.

FAGOTIN bylo jméno cvičené opice, kterou měl francouzský masticár, zubař a loutkář Jean Brioché, vystupující kolem roku 1650 se svým divadélkem v Paříži. Opice velká skoro jako člověk oblečená po lidsku, byla součástí jeho produkce a budila senzací. Měla i dřevěný meč a ten se jí stal osudným. Básník a fanfaron Cyrano de Bergerac pokládal Fagotina za sluhu, který se mu poklebuje, a tasil kord. Opice zamávala rovněž svým mečem a Cyrano ji prokládal.

FALLOS (phallos), řecký název pro mužský pohlavní úd. Jeho nápodobu z vycpané kůže nosili antiční herci komedií jako symbol, plodnosti, bujnosti a současně zemité nízkosti. Fally nabývaly někdy nestvůrných rozměrů. Asi je nosily i ženy, účastníci se propovídných diónýských slavností jako zpěvačky (komedia - venkovský zpěv) fallických písní, opěvující úrodu. Phallophorové byli nosiči těchto odznaků plodnosti při původních obřadech.

FARCE (francouzsky, z latiny farcire - cpát), druh humoristického divadla, líšící se od normální veselohry snahou najít zdroj veselí v důmyslném proplétání složitých a trapných situací, ve kterých se ocitají stereotypní lidské figurky, aniž se pokouší jim vtisknout hlubší charakteristiku. Nejčastěji pojednává o manželských zápletkách (ložnicové frašky). Hranice mezi farsí a komedií je velmi pohyblivá.

FÉERIE (francouzsky), označení zvláštního druhu výpravné hry, čerpající námětově z nadpřirozeného, pohádkového světa. Féerie (též féerie) mívá bohatý děj, nákladnou výpravu, nádherné kostýmy, nechýbí ani taneční čísla.

FELSENSTEIN Walter (1901 — 1975), rakouský režisér, naposledy intendant berlínské Komische Oper. Věnoval se hlavně opěře a klasické operetě. Zavaděl do praxe hudebního divadla Stanislavského metodu, svým novým výkladem a přístupem překonal stávající operní konvenci a hlásal cestu k realistickému hudebnímu divadlu.

FESTIVAL, v původním slova smyslu „svátek“, je výraz, kterým označujeme slavnostní přehlídky uměleckých děl. Mezi nejznámější divadelní festivaly patří shakespearovský festival v anglickém Stratfordu, letní festival v Dubrovniku, wagnerovský festival v Bayreuthu atd.

FEYDEAU Georges (1862 — 1921), francouzský autor vaudevillů, frašek a veseloher, mistr satiry, se kterou se vysmíval měšťáctví. Hry jako *Dáma od Maxima*, *Boby* nechce, *Neběhej mi tady nahatá* atd. dosud neztratily svůj půvab.

FIALKA Ladislav (1931), český mim, jeden ze zakladatelů pražského Divadla Na zábradlí (1958), kde pracoval s pantomimickým souborem. Jeho tvorba znamenala pokrokový průlom do evropského kontextu pantomimy a má obdobnou hodnotu jako tvorba paříského mima Marcela Marceaua, který se ostatně mohl opírat o tradiční francouzské vzory (Debureau, Decroux). Fialkovým cílem bylo syntetické pantomimické divadlo, scéna volné fantazie s tragickými i komickými prvky, často založená na klauniádě. Získal řadu mezinárodních cen.

FIELDING Henry (1707 — 1754), anglický spisovatel a dramatik, který navázal na tehdejší anglickou „komedii mravů“, rozpusťl veselohru z prostředí aristokratických hejsků. Zbavil ji aristokratické výlučnosti a prohloubil ji citově. Současně vložil do svých komedií i satirickou kritiku politických praktik své doby. Způsobil veřejný rozruch, který nakonec přiměl vládu k omezení počtu londýnských divadel, kdy bylo zavřeno i jeho divadlo, a zavedení cenzury (1737). Když mu takto byla znemožněna další divadelní činnost, předsedal Fielding na psaní románů (např. *Tom Jones*, *Jonathan Wild*), které si rovněž získaly velkou oblibu. Z her uvádíme například: *Švihák z Templu*, *Kavárenský politik*, *Don Quijote v Anglii* atd.

Situační komedie, fraška

Čistou formu situační komedie najdeme už před více než dvěma tisíci lety u římského komediografa Tita Maccia Plauta (cca 254—184 př. n. l.) ve hře pojmenované podle komických hrdinů **Menaechmové** (Menaechmi), jejíž řecká předloha se nedochovala. Děj je založen na záměně totožnosti dramatických postav. Tento fabulační postup, nazývaný též **qui pro quo** (kdo za koho), se těší v celé historii situační komedie veliké oblibě a jeho možnosti se zdají být nevyčerpatelné. Plautus motivuje své záměny nahodile, ale přesvědčivě: existenci dvou k nerozeznání podobných bratrů — dvojčat, z nichž jeden se ztratí a druhý (původním jménem Sosicles) dostane v upomínku na něho dodatečně stejné jméno — Menaechmus. Když dospěje, vydá se Menaechmus II (Sosicles) hledat ztraceného bratra a dostane se posléze do Epidamnu, kde Menaechmus I žije. Náhoda takto svedla do bezprostřední blízkosti dva stále k nerozeznání podobné bratry, aniž o tom jeden či druhý ví. Začíná hra omylů a nedorozumění, v níž se v různých obměnách opakuje základní motiv záměny: zjednodušeně řečeno sklízí Menaechmus II různé výhody plynoucí z postavení domáckého Menaechma I (ženatého a opatřeného milenkou) a Menaechmus I nese za jeho činnost odpovědnost. Hra omylů a nedorozumění může pokračovat tak dlouho, dokud se oba bratři tváří v tvář nesetkají. Když se tak stane, dochází k rychlé anagorizaci — k poznání a vysvětlení totožnosti i všech nedorozumění, které ze záměny vyplynuly.

Plautova hra se stala předlohou mladému Shakespearovi, který podle ní napsal svou první komedii přilehavě pojmenovanou **Komedie omylů** (1592—93), u nás známou pod názvem **Komedie plná omylů**. Má ještě daleko k onomu komplexnímu pojetí komedie, o němž byla řeč v 5. kapitole, ba v jistém smyslu je svou žánrovou vyhraněností a redukcí komična jeho opakem. Ale Shakespearův dramatický spár se nezapřel ani u této začátečnické hříčky. Pomineme-li poetické zabarvení díla, v němž se už rýsuje Shakespearův charakteristický rukopis, spočívá novum díla jednak v jeho vážném zarámování (příběh otce obou bratrů, syrakuského kupce Egeona, který byl zatčen v Efezu a hrozí mu trest smrti), jednak ve zdvojení dvojnického motivu. K dvojici dvojčat — pánů (u Shakespeara nesou jméno Antifolus — Efezský a Syrakuský) přibyla dvojice stejně k nerozeznání podobných dvojčat — sluhů (Dromiů). Tak se zmnohásnila možnost situačních nedorozumění: k omylům pocházejícím ze záměny Antifola Efezského za Antifola Syrakuského přibýly záměny obou Dromiů, ale navíc ještě nedorozumění mezi pány a sluhou, když se dostane efezský pán k syrakuskému sluhovi a naopak. Pán se obvykle rozčílí nechápavostí a údajnou drzostí domnělého sluhy a ten nevinně strčí výprask. Anebo se dostane svůj ke svému a sklídí společnou potupu: ve vrcholné scéně na začátku III. dějství se

Antifolus Efezský se svým sluhou marně pokouší dostat do vlastního domu na oběd. Dromio Syrakuský je nechce pustit dovnitř a Dromio Efezský se právem rozčiluje, že byl okraden o místo i jméno. Uvnitř zatím hoduje Antifolus Syrakuský. Adriana s domnělým manželem po boku posílá skutečného manžela pryč, nazývají ho mizerou. Uražený Antifolus Efezský vyhrožuje, že vyrazí dveře, ale nezbude mu než odejít s prázdnou. Situace připomene scénu z jiné Plautovy hry (Amfitryon), kde bůh Merkurius v podobě otroka Sosia nechce vpustit domů Amfitryona.

Způsob rozuzlení je u Shakespeara obdobný jako u Plauta, ale je navíc spojen se záchranou odsouzeného otce i s nalezením ztracené matky, která žila v Efezu inkognito jako abatyše.

Kromě antických předloh čerpala novodobá situační komedie i z druhého základního zdroje — ze středověkých frašek. I klasicista Molière (1622—1673), který se do dějin komedie zapsal hlavně jako tvůrce komedií charakterů a mravů (Lakomec, Tartuffe, Misanthrop), psal kromě těchto „vyšších“ komediálních žánrů, které zařazuje mezi velké druhy i zákonodárce Boileau, také komedie „nižšího“ typu — frašky, inspirované domácí středověkou tradicí. Zvláště náročné příklady skýtají jeho doktorské komedie — **Létající lékař**, **Doktor láska** (1665) a **Lékařem proti své vůli** (1666). Námět posléze jmenované hry o domnělém lékaři, který se nechá vlastní ženou donutit k provozování umění, k němuž sice nemá žádnou kvalifikaci, ale v němž dosáhne kupodivu úspěchu, pochází ze středověké fable **Sedlák lékařem**. Motivace záměny profesí je dána intrikou. Martinka, aby se pomstila manželů Sganarelovi za výprask, označí ho za lékaře, který zapírá svou živnost, dokud nedostane holí. Sganarel je tak násilím donucen ujmout se léčby Gerontovy dcery Lucindy, která oněměla, což brání jejímu sňatku s mužem, jehož jí vybral otec. Při setkání s Leandrem, kterého Lucinda proti vůli jejího otce miluje, zjistí Sganarel příčinu její nemoci a řešení je nadsadě.

Molière používá drsné prostředky středověké frašky — libuje si ve výprascích, fyziologické a obscénní komice (Sganarel v rámci své profese ohmatává chutnou kojnou Jakubku), paroduje lékařské praktiky a manýry (Sganarel komolí latinu, blábolivě „cituje“ z Aristotela, vede nesmyslné úvahy o lidském organismu, jeho anatomii a poruchách). Cílem není jen živelná komika, ale též ostrý výsměch tehdejší medicíně, jejíž stereotypní a drastické léčebné metody (pouštění žilou, klystýry a dávidla) měly mnohdy blíže k šarlatánství nežli k vědě.

Autor přitom mířil velmi adresně a doslova vysoko. Ve hře **Doktor láska** uvedl do děje „satiricko-parodické obrazy několika králových dvorních lékařů, jež pojmenoval řeckými jmény podle jejich typických

vlastností nebo používaných metod léčby: jméno **Desfonandres** znamená vlastně, zabijec lidí, **Macroton**, dlouhý tón (jeden z dvorních lékařů totiž mluvil velmi pomalu), **Bahis**, štekající, hafající (jiný z králových lékařů totiž štekavě brebtl), **Tomès** znamená doslova, řezník, protože králův dvorní lékař d'Aquin rád pouštěl žilou; jméno **Filerin** pak označovalo toho, který měl rád hádky..." (Vladimír Brett: Molière).

Termínem fraška byla původně označována převážně část komediální tvorby středověku, žánrově ještě dosti různotvárná. U Molière se fraška vyhraňuje jako specifický typ situační komedie. V pozdějším vývoji se pojmy situační komedie a fraška stávající takřka synonymy, snad s jediným rozdílem, že označení situační komedie je bezpříznakové, neutrální, technické, kdežto frašku si spojujeme s komikou drsnějšího, divočejšího, „bláznivějšího“ rázu. K nejvyššímu rozkvětu přivedlo frašku v tomto novém, relativně ustáleném významu 19. století.

Podstatné novum přináší do žánru všestranný a plodný vídeňský komediograf Johann Nepomuk Nestroy (1801—1862), jak ukáže rozbor jedné z jeho nejzdařilejších lokálních frašek **Byt k pronajmutí** (1837), která nese v originálu neuvěřitelný titul **Eine Wohnung ist zu vermieten in der Stadt. Eine Wohnung ist zu verlasen in der Vorstadt. Eine Wohnung mit Garten ist zu haben in Hietzing**. Pan z Pupenců (v překladu Jaroslava Pokorného) zasubuje dceru Amálii s Augustinem Skálou a z této události vyplývá nutnost vyměnit byt. Hlava rodiny s doprovodem manželky, sluzky a čtyř dětí ve věku 15, 11, 7 a 2 (Amálie zůstane doma) se vypraví prohlédnout si několik bytů k pronajmutí. Jako lavina se řítí toto mnohohlavé těleso městem i předměstím a všude vyvolává poušť. Hned na první štaci Pupenec zaplane k Madam Chaly, majitelce kabinetu voskových figur a začne se jí dvořit. Ale to nejhorší teprve přijde: kluci objeví ve skříni bývalého milence domácí paní Eduarda (jenž se tam skrýl, abych zachránil pověst své dámy), zamknou ho a Pupenec z roztržitosti odnese klíč. Zdánlivě nepatrná náhoda přinese hned na další štaci plody. U Strášírybků se chystá svatba a ženich (samočejmý Eduard ze skříně) nepřichází. Když přijde pokojská Chalína pro klíč, Pupenec neváhá svatebčany nediskrétně informovat o mládenci ve skříni a jakmile se vysvobozený ženich objeví, Pupenec ho hned identifikuje, čímž nejen zmaří svatbu, ale připraví si též, aniž to tuší, svého vlastního zetě. Ale do té doby se přihodí ještě mnohé. Pupenec prožije riskantní milostné dobrodružství, Amálie se zklame ve svém původním ženichovi, nevěrném Skálově, a vyslyší svého druhého obdivovatele Eduarda, který zase nic necítí k nevěstě vybrané tatínkem a byl od ní vysvobozen Pupencovou neomaleností a — náhodou.

ZDENĚK HOŘÍNEK

... ZKRÁTKA POVINNÝCH TEXTŮ DOSTI

Kratičký článek Dosti Wolkra 1988 (AS 5/88) vyprovokoval Jiřího Hraše k odpořeví v AS 9/88. V polemickém koubí otazníkú, vykřičníkú a zpochybnování jednotlivých slov takřka zanikne, že se J. Hraše vyhýbá přímé odpovědi na základní otázku, proč stále a stále a stále ... povinný Wolker. Odpověď J. Hraše přesto považují za podnětnou, i když jí nemohu přitakat.

Co bude jádrem našeho sporu? Nejen povinný Wolker, ale i povinná sociální reportáž. Zkrátka povinný text vůbec. Považují tyto „povinnosti“ za něco zcela nepatřičného. Mají jediný konečný efekt — omezují, otravují, znechucují většinu recitátorů, porotců i diváků. Ale zvykli jsme si omílat Wolkra, přivykli jsme výročním tématům, voleným někdy s rozumností až šprýmovnou.

Toto metodické, drasticky výchovné administrování předchází každoročně Wolkrova Prostějova a tam vrcholí. Dvacetiletým lidem, těm nečetným, kteří se uměleckému přednesu věnují, bývá předpisováno téma, jež je mnohým zcela vzdálené. Zvolený text mají zaujatě a přesvědčivě interpretovat. V oboru, pro nějž je svoboda volby základním atributem. Nebo lépe — měla by být. Je-li nadržovaná téma pro recitátora nepřijatelné, volí nouzové řešení — báseň nebo prózu Jiřího Wolkra (tu poslouží některý z výborů, tu svazky Díla nebo Spisů). Jako by se zapomnělo, že ne celé, ostatně nerozsáhlé, Wolkrovo dílo představuje opravdovou uměleckou hodnotu. V žádném případě není jednoznačné „klíčovou hodnotou české moderní poezie, kterou může recitátor těžko ve své tvůrčí praxi obejmít“. Jistěže musíme Wolkrovo dílo znát, ale není nutno jím rok co rok krmít recitátory všech krajů a věků. A ještě — toto dílo, ve svém jádru tak ryzí, si přece nezaslouží, aby se stávalo únikovým povinným textem. Jistěže tento polemický střet nevyřeší otázku hodnoty Wolkrova odkazu. Spor o Wolkra probíhá vlastně již od jeho smrti. Proti Wolkrovi kultu vystupovali mj. F. Halas, B. Václavěk, V. Závada. S kritickými výhradami ho přijímal Julius Fučík. Slabin Wolkrova díla si byl vědom i Šalda, jenž svůj článek Deset let z r. 1934 končí těmito větami: „Každá nová linie vývoje básnická zahajuje se u nás postojem citovým; myslím, že je to charakteristický znak malého národa, který se bojí riskovat, a když riskuje, riskuje jen napolo. Ale má tomu tak být i pro budoucnost? Taková je ta otázka pro všechny, kdož mají uši k slyšení.“ Napsáno před padesátí čtyřmi léty ... A ještě připojím jeden citát: „... považují obvyklé třídní vydání celého Wolkrova díla za veliký omyl. Minimálně celý díl juvenilní měl vyjít v menším nákladu pro literární odborníky, neměl však být zahrzen do celého díla. [...] Představte si tu spoušť, kterou natropí u nezavěšeného čtenáře tyto chlapecké verše, tyto odvary odvarů. [...] (Ludvík Kundera, List SMS, 1947—1948, s. 68-69)

Jiří Hraše opakuje jinými slovy (ovšem bez vykřičníků v závorkách), že recitátor „má vždy v povinné volbě dvojitou možnost“. Letos tvořila druhou polovinu této velkorysosti „sociální reportáž českého

autora nebo autora žijícího a tvořícího na území ČSSR — k počtům únorového vítězství“. Někde bylo v krajských propozicích uvedeno v závorce: „např. K. Čapek, Olbracht, Jul. Fučík, kromě Reportáže psané na oprátce“. Propozice neprecizovaly rozsah pojmu sociální reportáž. Mohla to snad být jakákoliv sociální reportáž? Měli bychom obdivovat výběr středočeského Kische, Fučíka, Němcové? Jak by byla přijata třeba reportáž našeho indologa o postavení ženy v indické společnosti. Jak by asi byla hodnocena reportáž o narkomanech v NSR?

Žádný z účastníků Wolkrova Prostějova nemá možnost zhlédnout přednes všech tří kategorií. Nemůže srovnávat. Probíhají odděleně na různých místech. Mohu sdílet zážitek z Domu služeb, kde se konala soutěž I. kategorie. Přítomní tu strávili pěkné dopoledne. Vyslechli tři Tváře za sklem, sledující pozorně interpretační objektivnosti. Verše ladění „Dnes jako jindy páni si za stoly sedli, důstojní páni a vznešené dámy ... — ty vždy potěší každého milovníka poezie. Také porotce. Dvakrát Balada o snu, dvakrát Horské růže. Sociální reportáž byla v této kategorii národní přehlídky zastoupena úryvkem z textu Stanislava Budína Dynastie Kennedyů (pasáž popisující události těsně po zavraždění prezidenta) a prózou Jana Skácela. Při vzácné vyvinuté fantazii se tyto texty do vymezeného tématu vešly.

V závěrečné diskusi porot s recitátory — v diskusi málem přízračné — vyplynulo, že problémy se žánrem reportáže byly i v kategoriích dalších. Navíc se ukázalo, že se porotci podstatně lišili ve vymezení pojmu sociální reportáž. To přimělo jihočeskou metodickou Helenou Bendovou a také několik nejmladších recitátorů k nekompromisně formulovaným otázkám na adresu poroty a určovateli povinných témat: „Jak je možné, že se tu před námi, po skončení soutěže, kdy už jsou známy výsledky, dohadujete o definici žánru, který byl zadán a který jste hodnotili? Nemáte-li jasno vy, podle jakých kritérií jsme si my měli volit texty?“ Shrnuji: Téma sociální reportáže nebylo šťastně zvoleno. Wolkrovo dílo se stalo únikovým tématem. Vybírali si ho opět i ti recitátoři, kteří k tomuto dílu nemají momentálně žádný vztah. (Opakuji: mnozí ho mají, nebo si ho najdou — pak ovšem přijdou s Wolkrem dobrovolně jako letos svitavský soubor s představením Jako pel?) To, že se objevovaly a objevují i zajímavé výkony, na věci nic nemění.

Např. MUDr. Vladimír Kubát (2. místo ve III. kat. na WP) recitoval v krajské soutěži Baladu o snu s jakousi razantní sugestivností, ale také se skrytým tichým zoufalstvím, neboť by v Prostějově mohl prezentovat některý z dalších textů, jemu drahých, jímž by mohl připravit skutečný divácký zážitek všem zúčastněným. Takhle přijde s volitelným Holanem. Připravuje se na jeho mocnou báseň Neprátelům léta, prožívaje se k jejímu smyslu. A aby se vlk nažral, „zainterpretuje“ i Baladu o snu — je to interpret zkušený a také (on se neurazí) otrlý jako většina soutěžních harcovníků. VI. Kubáta ovšem povinné texty poněkud

unavují, stejně jako všechny vyspělejší recitátory, kteří nechtějí čekat na metodickou berličku povinného textu (plánuje se prozíravě na pětiletku dopředu).

Ten, kdo přednáší, by přece měl být (nebo se stávat) vyhraněnou individualitou, osobností, jež představuje své lásky a bedlivě střeží svůj způsob hledání, svou vlastní cestu k chápání smyslu umění, literatury.

O pochybenosti povinných textů se v kuloárech WP hovoří již léta, jenže vzdělavatelsko-buditelský setrvačník tiká urputně a rytmicky ... Ten se nezastaví. Za rok čeká na mladé recitátory „dílo ze slovesné lidové tvorby prozaické či veršované, ze slovenské nebo české, v původní folklórní podobě nebo v umělém zpracování, které lidový charakter původního materiálu respektuje“. Veselé téma, formulované s dojemnou akribií. To bude bodrosti na prostějovských scénách. Interpret-cynik si třeba řekne: „Tak z tohoto materiálu si nevyberu. Ale co, zbývá tu celý oceán Wolkrova díla. Už to mám, už to vím, všechny neotřelou interpretací Balady o očích topičových překvapím.“

Jako dokument připojuji nepodepsaný článek Dosti Wolkra, který vyšel v Pásmu v r. 1925. Jeho autory byli, jak se později ukázalo, František Halas, Bedřich Václavěk a Artuš Černík.

(it)

Sotva umřel, stal se „největším básníkem generace“, aby po něm nemohlo přijít nic většího. Všichni, kdož nevěří v možnost nového, a všichni, kdož cítí svou vlastní nemohoucnost, velebí jej jako ztracenou spásu. Zdálo by se, že s Wolkerem je už i poezie mrtvá. Ex cathedra se hlásá, že Wolker byl začátkem i koncem poezie. Ano, byl alfou a omegou, ale toliko úseku, a poezie dnes proudí jinudy. S mrtvými žijí jen ti, kdož nemají dosti životnosti.

DOSTI WOLKRA! Tento výkřik diktován jest poctivostí k básníkovu dílu. Moha se ozvat, vykřikl by takto sám proti kupení sentimentálních a vzlykavých výkřiků a superlativů „evangelium mládeže, zjevení, lyrický génus, největší básník generace atd.“, neboť jeho snem a hrdostí bylo poctivé dělnictví. Pánové, existuje i zdvořilost k mrtvým! Básník třídního boje byl povýšen na básníka národního, jeho proletářské buřičství se mu odpustí za jeho uměleckou nevybojnost. A tak se zvedají Wolkrovi opony divadel, měšťák tone v sentimentalitě, vždyť mrtvého básníka může dokonce i milovat — jako mrtvou již revoluci. Povýšen byl na básníka národního — proti této profanci, za níž by se byl stydl nejvíce Wolker sám, nikdo se neozval — dostal se do čítanek. Dává se u maturit. Dohořela jeho buřičská ožehavost.

DOSTI WOLKRA! Byl prý posledním velkým špatným básníkem — ideologickým. Jeho smrt mu zabránila, aby se stal dobrým. Měšťácká cucá dnes z této nemilé příhody ctnost. Vytvářel prostě a se vši tvůrčí naivností nové lidství, proto jsme ho milovali, nevytvořil však nového tvaru. Těsně za ním počíná opravdu nové a velké umění.

ALENA VOSTRÁ

S ženami je kříž

MUDr. Havlík: Konečně sám! ... To zas byl týden! A to je každý rok! Jarní prázdniny! Všichni si berou dovolenou: asistent Kotátko, Bobek, Čechová, Wiedermeyer ... no všichni! Všichni mají děti, děti mají volno, tak hurá na hory! A kdo to odnese? Havlík! Zase Havlík! Samosebou. Vy jste svobodný, Eduarde, vy nemáte rodinu ... To je prostě spiknutí! I sestřičky. Až na Ilonku. Jinak nikde nikdo. Personál lyžařů! Jenom já a dr. Sekera ne. Ale ten na sál nejde, už nevydrží stát na nohou. Angiitis obliterans, nojo, ten si dělá jenom ambulanci, no aspoň že tu mám z krku ... Čtvrt na sedm! ... To je malér! — To není možné ... Ale houby ... čtvrt na šest. Proto. Čtvrt na šest, klid ... Já mám snad trému ... já to věděl ... já mám trému! To jsem celý já ... teď bych nikomu nic neurčím ... ani injekci bych nedal ... Snad jsem nic nepopletl ... ježíšmarjá, kam jsem to ... á ... tady, sláva ... Neztratil, mám! ... Mám ... „... jistě Vás to překvapí. Adresu jsem si zjistila, ... rychlík přijede na hlavní nádraží v sedmnáct padesát, ale naproti mi radši, prosím Vás, nechoďte, domluvil jsem se s kolegy, že děti odvedou do hotelu samy a já bych k Vám hned z nádraží přijela taxíkem. Jinak bych určitě v Praze zabloudila. Píšu zmateně, já vím, ale vůbec se nemohu soustředit. Už pozítří! Snažím se představit si Vás bez bílého pláště. Jsem jako ve snu. Na shledanou, konečně na shledanou! Vaše vděčná pacientka Žofie Hudrová.“

Sedmnáct dvacet, to už jede! Jede! Z Lanškrouna. Už se blíží. Za půl hodiny je v Praze. Jestli nebude mít vlak zpoždění! Potom taxíkem ... jestli chytne taxíka ... ale co by ho nechytla, ačkoliv v tuhle dobu ... to znamená ... řekněme v půl sedmé by tady mohla zazvonit! Za hodinu! Necelou! Za necelou hodinu sem vstoupí žena! Žena! To by se, panečku, vážení kolegové divili. A sestřičky! A Čechová! To byste vyvalovali oči! To už by nebyl „ten brambora Havlík“! Brambora Havlík dnes očekává dámu, vy fupáskové, dámu! Žofii ... Hudrovou. Hudrová ... Hudrová. Já si z ní pamatuju akorát tu kýlu. Kdybych jí řezal hlavu, to bych si snad vzpomněl. Nebo kdyby mi poslala fotku, ale to ona ne. Krásná neznámá Hudrová. Nojo, kdoví jak vlastně vypadá, co když je škaredá? Ale to určitě není ... jinak by si přece netrouf-

la. Nemá ale tušení, že si člověk nemůže všechny ženy pamatovat. Na stole. Přikryté, že ano. Nemůže, vidí jen orgán. Kdyby se rozkrájel, tak nemůže! Hm, psaníčko. Z toho nepoznám nic, nejsem grafolog. Ale radost z něj mám! Miluje mě žena! Z Lanškrouna! Až na to, že nevím, která to je. [Telefon] Kristepane, už je ... Žofie! ... Prosím, dr. Havlík. Kdože? ... Olda? ... Nene, tady žádnéj Olda nebydlí ... tady je byt doktora Havlíka ... no dobře, prosím, nic se nestalo. Omyl. Zaplatpámbu. To jsem se polekal. Až mě z toho začalo bolet břicho ... nojo, břicho ... Ježíšmarjá, nebude Hudrová to břicho? ... Zánět pobřišnice? Akutní, na jedenáctce ležela ... To by byla rána! Ta dlouhá, černá, nohátá! Hudrová ... Hudrová ... None, to by byla ... ale kdepak, to přece byla ta perforace abdomis, ne, ta černá, dlouhá. Ne, nic. Konec. Pláší se mi hlava. Není to Hudrová, vyloučená věc. Nemůže být. To jsem rád. Kdepak, to není Žofie ... Já už vím. Už vím! Už jsem si vzpomněl! No Hudrová ... samosebou! Mám ji! Vidím ji! Ďulíčky. To byly ty Ďulíčky! Když se usmála! Na šestce ležela, správně. Obrázek. Svatý obrázek! To ... to byla Hudrová. To je Hudrová! Strangulační ileus! Chtěla rychle zhubnout, kalupinka. Já to věděl! Zauzlení střeva! Kdepak kýla! Střevu! Opojná žena, opojná. Žofie Hudrová, ano. Žofinka. Tak ona je paní učitelka ... Koho by to napadlo ... Ale co když to není ona? Co když je to nějaká úplně jiná ženská ... nenene ... nesmysl ... Hudrová byla ta na šestce, ta s těmi Ďulíčky. Žofinka ... Tři čtvrtě! Já si tady klidně dumám a nemám pohostění! Co já jí jen nabídnou? Ztratene, to je malér! Já jsem na to úplně zapomněl. Nemám něco v lednici? Hloupost, tak leda lanškroun ... ale houby lanškroun — lanšmít! Ale to se nehodí, to není dieta. Na ten odoperovaný ileus. Mela, mela ... jo, vždyť já koupil chlebičky! Málem bych na ně zapomněl. No, moc jich není, měl jsem koupit přece jen víc ... no co, pozvu ji do restaurace, nějaké nůbl. Ale květiny! Ty taky nemám! Panebože, květiny, co si jen pomyslí! To jsem to zas vymýnouk ... skočím je koupit, snad ještě budou mít někde otevřeno ... ale co když mezitím přijde? ... Jsem barbar ... snad mi to promine. Jistě. Jistě mi to promine. Teď mám poprvé jistotu! Že to není žert. Životní šance, začnu žít! A kdoví, možná ...



kdo to může vědět ... třeba bude i svatba! To by byl na klinice poprask! Koukněte na toho moulu Eduarda. Na tu buchtu! Sestřičky, medičky, všichni! To bude bomba! Přišlo jaro! Já jsem tak šťastný člověk ... třeba už jde po schodech ... Kristepane, musím si dát panáka na kuráž ... kam jsem to ... aha, v tašce ... [Zvonek] A je to tady, přijela! Já snad upadnu. Namouduši. Já snad neotevřel! [Zvonek] Blbost — zase telefon ... Havlík ... coco ... á — Ilonka. No, Ilonko, co je ... nojo, ale já mám ... já teď zrovna ... já, Ilonko, teď nemůžu ... nojo, akutní cholektistomna ... vždyť je tam, hergót, Sekera, ne, k čemu si ho tam pěstujeme ... aha, tak on ... Tak ať jí dají na sál ... a Vaněček ať pro mne ... jo on už jede ... tak to připravte, já jdu dolů. — Ale co, při mé smůle to určitě bude ta černá z jedenáctky.

(Vítězný monolog z X. ročníku soutěže O pohárek SČDO 1988 v podání MIROSLAVA RADY zaujal též diváky Večera přátelství na 58. Jiráskově Hronově.)

FOTO JIŘÍ GLÜCK

DIVADELNÍ REALIE

- Představitost sice nemá, ale zato má utkvělou představu, že musí něco napsat.
- O tom, co je těžká pozice, by mohla nejlépe vyprávět lehká múza.
- Úraz v hledišti — zasažení diváka vystříleným tématem.
- Ve hře bylo všechno dominantní. Doprovodná byla jen myšlenka.

ROMAN KOZEL

amatérská scéna

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v naskladatelství a vydavatelské Panoramě, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Tomáš Cach. Redaktor Ivo Markvart. Grafická úprava Ottilie Strnadová. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Cisar (předseda), Jarmila Cerníková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Lenka Láznovská, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 78 14 82 3. Tiskne: Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS-ÚED Praha, záv. 01, adm. vývozu tisku, Kovpákova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny — středa 7–18 hod., pátek 7–13 hod., PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — 03, Kubánská 139, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku. Kašpova 19, 160 00 Praha 6. Nevyžádané příspěvky redakce nevrací. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 10/1988, redakčně uzavřeno v srpnu 1988.

© PANORAMA, Praha 1988

46 027



II. Minifestival DAMU (25. – 28. 8. 1988)

Orchestr Malé divadelní pouti hraje závěrečnou píseň, je 28. 8., neděle večer, „osazenstvo“ Valdštejnské zahrady v Praze se za bouřlivého potlesku rozchází domů... To byl záměr. Místo toho se diváctvo během nedělního závěrečného, zbytečně natahovaného galavečera postupně po anglicku vytrácí, takže se kýženě očekávaného zvolání: „II. ročník Minifestivalu DAMU je za námi, ať žije ročník třetí!“, dočkala jen hrstka vytrvalých. Škoda. Škoda, protože jinak měl Minifestival nad očekávání úroveň víc než dobrou. Oproti loňskému ročníku se letošní organizátoři akce (Pavel Langer, Martin Těšitel) zaměřili opravdu jen na představení studentů DAMU (Skupinka, Rodinné album, Večer tříkrálový, Kdyby prase mělo křídla, Co kdyby, loutkářský Faust a Bezhlavý rytíř). Výjimku tvořil jen komponovaný pořad písniček, improvizace a pohádek, tzv. Malá divadelní pouť, které se zúčastnili i studenti FAMU, filozofické a pedagogické fakulty a jejich přátelé.

Sem spadalo i „apoliticky politické, analyticky syntetické, didakticky poetické etc.“ představení Ondřeje Höppnera a Ondřeje Mrázka (VSE, FF UK). Pořad úsměvných písniček, úsměvných básniček a ještě úsměvnějšího vyprávění a improvizace. Pro mne bylo jejich vystoupení asi největším objevem Minifestivalu. Ani ne tak pro profesionální úroveň, ale pro živost, schopnost navázání kontaktu s publikem a právě pro onu úsměvnost, se kterou přistupovali k dnešnímu zaplňovanému světu.

Z čistě „damáckých“ představení zaujalo pásmo z díla S. Leacocka Stání šťastné a Kateřiny Vinické (absolventky DAMU). Hravost, písničky, a hlavně vynikající umění přednesu přikovalo publikum do zahradních laviček a na hodinu a půl je donutilo zamyslet se. A zasmát.

Letošní ročník Minifestivalu byl vůbec poznamenán smíchem a osvobozujícím úsměvem. Studentskou recesi a uvolněním. Organizátorům patří díky. Při odbourání organizačních nedostatků tu máme další hodnotnou divadelní tradici pro perná pražská léta. Za rok na viděnou.

FOTO IVAN MALÝ

MARTIN MEJSTŘÍK



Vítězslavu Šrámkovou

● PhDr. Vítězslava Šrámková ● Ústřední metodička pro umělecký přednes a netradiční autorské divadlo – odborná pracovnice divadelního oddělení Ústavu pro kulturně výchovnou činnost ● Členka porot přehlídek a festivalů amatérského divadla, uměleckého a dětského přednesu ● Autorka metodicko odborných publikací ● Členka redakční rady časopisu Amatérská scéna ● Publicistka

Co vás zvláště přitahuje k vaší práci?

Existují v zásadě dva typy metodiků ZUC. Jedni, které odradí spousta věcí mimo domov, služební cesty, množství úkolů, které je nutno zvládat jeden přes druhý, odborné nároky. Tedy rozsah, intenzita a proměnlivost práce, jejíž efekt není jednoduše patrný. Její podceňování a časté nepochopení nejen ze strany nezavěšených, ale v případě neúspěchu představení či výkonu i ze strany amatérů. Ti to brzy vzdají. Druzí fanaticky věří ve smysl této práce, považují ji za zajímavou a vzrušující, i když náročnou a často rizikovou. Ti jí propadnou asi navždy. To je můj případ.

V čem vidíte největší nároky a rizika své práce?

Problém je už v tom, jak vše stihnout. Metodik by měl sledovat svůj obor, jeho souvislosti amatérské i profesionální, jeho teorii i praxi. Ale měl by také citlivě vnímat a registrovat jeho proměnlivost, umět třeba v ještě zašmodrchané a rodící se inscenaci odhadnout drápek lidské a umělecké výpovědi, poznat neotřelost obrazu, odhalit tvořivý náboj zastřený ještě neumělostí nebo naopak naddimenzovanou provokativností. Estetické citění je podmíněno vkusem: často se trápím otázkou, zda budu i zítra tolerantní k novému, nepodlehnu-li rutinnímu vnímání. Jenom doufám, že tomuhle nebezpečí trochu čelím už tím, že si ho uvědomuji. A ještě víc tím, že se snažím — a je to taky mou pracovní povinností — obklopovat se chytrými lidmi, externími spolupracovníky vysokých odborných kvalit.

A v čem jsou ta rizika?

Dalo by se říci, že amatérské divadlo, ale i přednes, vzniká jako specifický výraz vnitřního citového a myšlenkového přetlaku, tvořivosti, radosti ze hry a jejího sdělení. Kouzlo amatérského divadla bývá právě v tom a překonává i nedokonalost výrazu či jednotlivých složek. Jenže mnohdy nejde odhadnout ani zaručit, že se podaří fixovat kvalitu výkonu i pro příště. Problém přenosu inscenace, zopakování „neopakovatelné“ atmosféry představení znají i profesionálové, u amatérů má ještě větší rozpětí. Z toho pak otázky na přehlídkách „kdo to sem vybral“. Omylem, chybné předpoklady i neúspěchy metodika jsou veřejné a mnohdy je za ně považováno i to, co nemůže příliš ovlivnit.

Ale je pochopitelné, že diváci chtějí na přehlídkách vidět dobrá představení.



Kdo by nechtěl! To je přáním metodika, který je připravuje, ale i porot v okresech a krajích. Snaží se vybrat to nejlepší, ale mohou vybírat jen z toho, co vzniklo. A nejsou všechna období stejně plodná. Přehlídky mají smysl především jako setkání lidí, kteří si chtějí předvést svou práci a společně s odborníky o ní pohovořit. Je jistě snazší prohlásit, že je představení špatné, než se snažit vysledovat, které prvky jsou v něm pozitivní a co brání jejich rozvoji.

Jaké vidíte podstatné problémy současného amatérského divadelnictví?

Souvisí to se zmíněným výběrem na přehlídky. Základna amatérského divadla se zužuje, což pochopitelně ovlivňuje i početnost a růst tzv. špičkových souborů. Ještě v sedmdesátých letech byla situace příznivější. I výzkumy potvrzují odklon lidí od kulturních aktivit. Takže vidíte budoucnost amatérského divadelnictví ohroženou?

To rozhodně ne, i když v nejbližší době asi nemůžeme počítat s tím, že by zájem mladých lidí o divadlo — a to jak tvůrčí, tak divácký — nějak prudce vzrostl. Ostatně o početní, ale i kvalitativní stagnaci amatérského divadla nehovoříme jen u nás, ale za problém to považují např. i v Maďarsku a Polsku. Divadlo se nevyvíjí přiměřeně, ale ve vlnách a v závislosti na celém komplexu společenských a kulturních vztahů. My musíme k jeho rozvoji přispívat koncepčním ovlivňováním, podporou tvořivosti a perspektivních tendencí, ale i zvyšováním poučenosti amatérů a dá se říci zkvalitňováním přemýšlení o divadle. Jak ukazují semináře a diskusní kluby národních, ale i dalších přehlídek, do značné míry se to i daří, ale je to nekončící proces.

Co vás vzrušuje na uměleckém přednesu?

Dává největší prostor pro uplatnění fantazie člověka, který je schopen ho vnímat. A pak na malé časové ploše a malém prostoru textovém i faktickém dokáže silně zapůsobit zdánlivě jednoduchými prostředky. Dnes bohužel dost lidí přestává silu a kvalitu slova vnímat, ani se na ně nedovede soustředit. Trochu se nelze divit, když zna-



jí přednes jen v jeho utilitární a nezrovna kvalitní a osobitě podobě např. kulturních vložek na schůzích. Situace uměleckého přednesu není jednoduchá, protože rozpor mezi nároky, které klade na práci přednášeče, a jeho společenským uplatněním se zvětšuje. Obecný názor, že přednášet může skoro každý, kdo zrovna nešíšlá, je nesmysl. Vyžaduje stejně náročnou práci jako jiná umělecká činnost a potřebuje odbornou průpravu a vedení.

A ještě těžší je to s inscenováním poezie...

Především proto, že poezie jako nejstylizovanější literární druh klade vysoké nároky na přesnost a jemnost transformace do stylizace jevištní. Proto považují tvorbu divadla poezie za velice náročnou a nesmírně jí fandím. Pracovala jste vy sama někdy jako amatérský divadelník?

Jistěže jsem v dětském a středoškolském věku recitovala a hrála divadlo. Zvláště to divadlo, v němž jsem jako dítě hrála, nebylo zrovna nej kvalitnější. Ale myslím, že ve mně dokázalo vyvolat potřebu divadla. Pak středoškolské divadlo poezie, v něm už se za vedení výborného profesora třibil i estetický názor. To považuji za velice důležité a velké štěstí, když člověk v nejcitlivějším věku potká učitele, který ho naučí vnímat krásu poezie a divadla a dá mu možnost vlastní činnosti ji jakoby aktivně zažít. Škoda že středoškolských souborů není víc, z výchovného hlediska jsou rozhodující.

Vzpomínáte si na nějaký příjemný zážitek s amatéry v poslední době?

Když pominu některá příjemná a vlastně přátelská setkání, měla jsem největší potěšení z úrovně recitačních souborů na národní přehlídce v Mělníku, z pěkné výstavy scénografie na Šrámkově Písku a pak z překvapivě vysoké úrovně a odbornosti názorů a postřehů mladých lidí na veřejné diskusi k představení divadel poezie na Wolkrově Prostějově. Na práci metodika je nejkrásnější, že se víc než ostatní setkáváme s lidmi, kteří nejsou lhostejní, jsou vnitřně bohatí a zapálení pro věc, kterou dělají.

MARKÉTA ČAŇKOVÁ