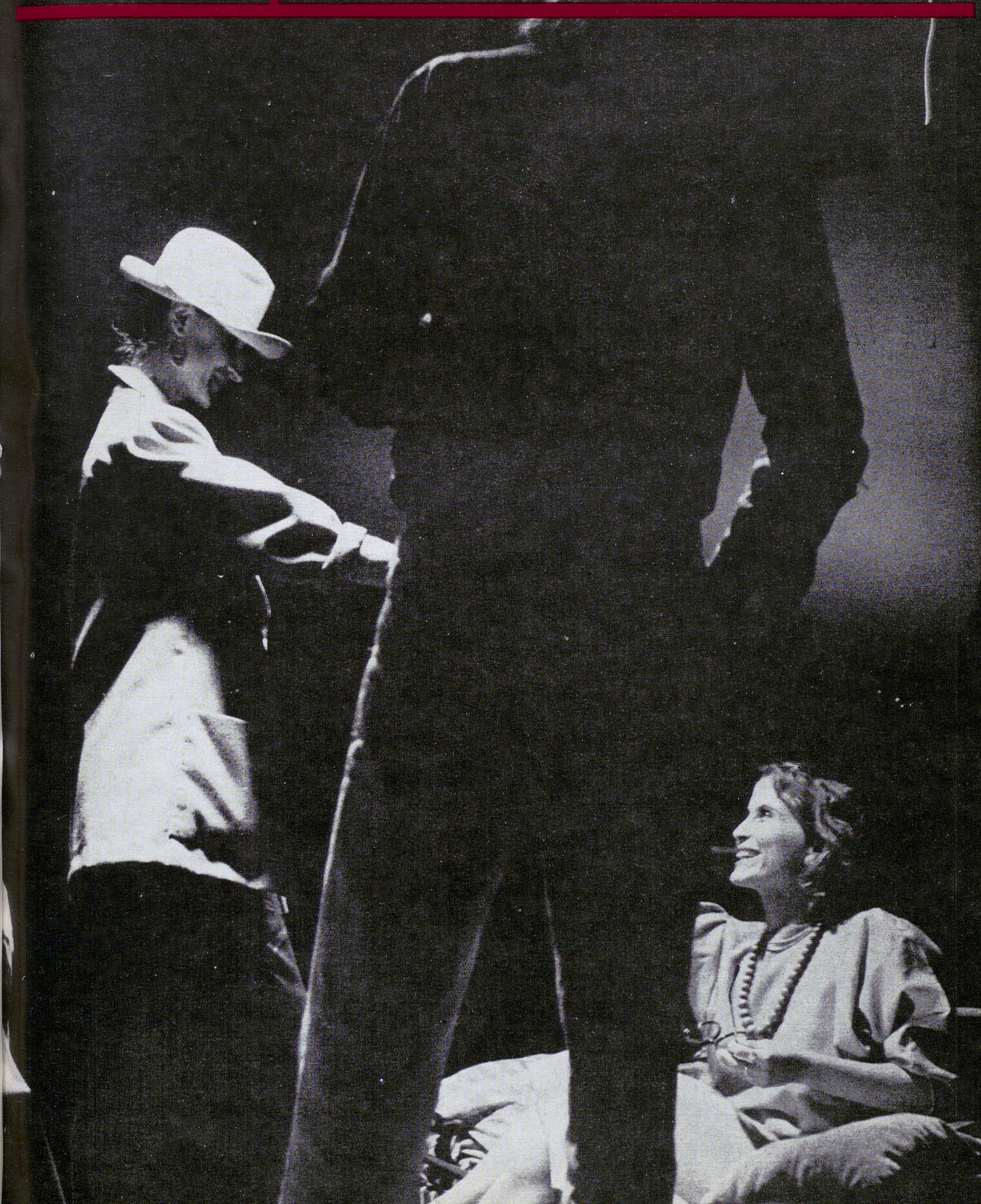
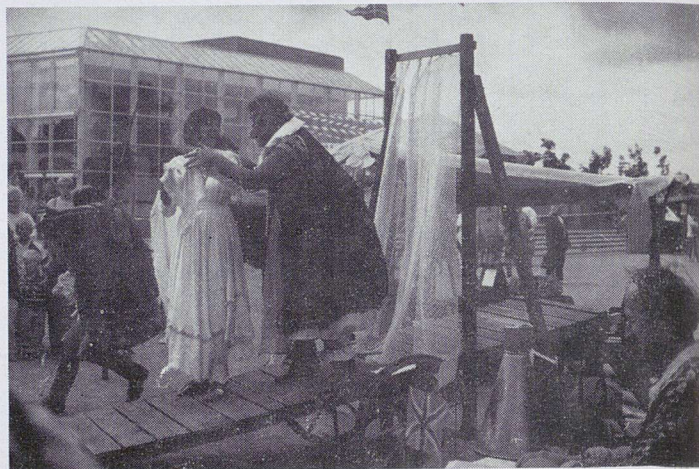
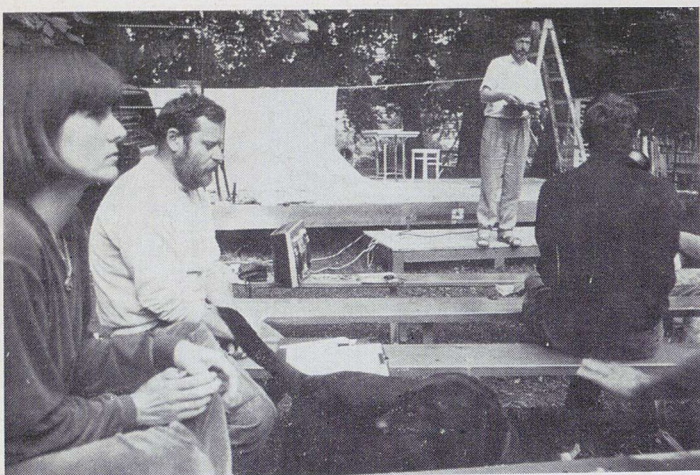


as/87 10

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

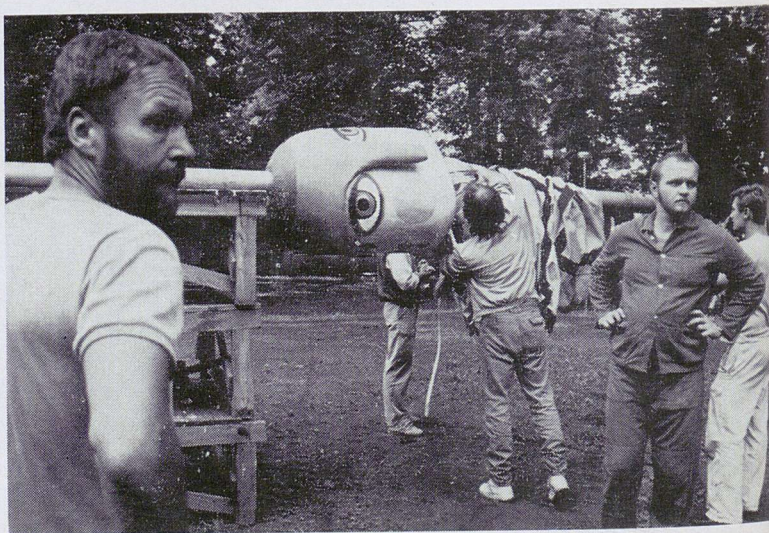




Divadelní pouť

FOTO ZDENĚK MERTA

jako uzavřený zábavní program v přírodě, se konala letos na přelomu srpna a září na Střeleckém ostrově v Praze. Měla svou premiéru před třemi lety. Inspirována tradičním lidovým divadlem a zábavou konce 19. a začátkem 20. století, tak, jak se uplatňovala kolem jarmarků, poutí a jiných veřejných událostí pod širým nebem je stylizována do současného divadelního projevu. Kromě „živých“ herců využívá loutek a výtvarných prvků vůbec. V režii J. V. Kratochvíla, za spolupráce výtvarníka J. Krejčího, bylo součástí divadelní mozaiky tak, jako v minulých letech, Klepovo rodinné divadlo marionet, rakvíčkové divadlo ZUBZAZUB, Kočovní společnost Josefa Kočvary, přibýlo Poutové varieté a již tradičně se těšily oblíbené Kramářské písně. A co chystá V. Kotek „ředitel“ poutě na příští rok? Samozřejmě Střelecký ostrov, zájezdy po hradech a zámcích v ČSR a po letošním úspěšném vystoupení v Dánsku další zájezdy do zahraničí. (gb)



● REZERVY STÁLE ZŮSTÁVAJÍ

Na slavnostním zahájení 57. Jiráskova Hronova, které se letos uskutečnilo v Jiráskově divadle, všechny přítomné hosty, účastníky a návštěvníky letošní národní přehlídky amatérských divadelních souborů přivítal předseda MěstNV v Hronově Oldřich Cvrček. Po něm se ujal slova náměstek ministra kultury ČR dr. Josef Svagera, který přednesl slavnostní projev, z jehož obsahu přetiskujeme.

Stojíme na prahu 57. Jiráskova Hronova, který je významnou ústřední přehlídkou amatérského divadla v rámci Festivalu zájmové umělecké činnosti na počest 70. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Divadlo, označované často za nejpůsobivější umění, má v naší kultuře nezastupitelné místo. Svými tradicemi je spjaté s bojem dělnické třídy za společenský a sociální pokrok a také dnes je jedním z uměleckých nástrojů ovlivňujících širokou veřejnost.

Amatérské divadlo, součást naší divadelní kultury, vstupuje do tohoto procesu jako prostředek formování osobnosti člověka, rozvoje jeho tvořivé aktivity a společenské angažovanosti a prochází mnohými proměnami. Amatérské divadlo dneška směřuje k pojetí divadla jako sebevypovědi. Divadelní inscenace se stává kolektivním divadlem svých tvůrců, zaměřuje se na hledání adekvátního vyjádření současnosti. Tento fakt potvrdily sjezdy tvůrčích divadelních svazů, když konstatovaly, že naše socialistická současnost vyžaduje dramatická díla, v nichž je pravdivý obraz hrdinů dneška, je umělec-kým zosobněním mravního potenciálu naší současnosti.

Letošní Jiráskův Hronov je jedním z mezníků na cestě amatérského divadla za vyšší ideovou i uměleckou kvalitou. Nestojíme však pouze na prahu přehlídky toho nejlepšího, co se letos v amatérském divadle u nás urodilo, ale i na prahu tvůrčí dílny amatérského divadla. V diskusních klubech v Klubu mladých divadelníků jistě řada z vás najde nové podněty a cennou inspiraci pro svou další práci. V případě obohacené koncepce letošního Jiráskova Hronova jsme také vycházeli z kritického přehodnocení loňského ročníku, což se odráží jak v dramaturgii, tak v tvůrčí dílně či studijních představeních.

Nezapomínejme na to, že amatérské divadlo nepředstavuje pouze Jiráskův Hronov. Je to především padesát tisíc divadelníků, kteří se ve svém volném čase aktivně věnují této společensky užitečné činnosti. I oni jsou stavebním kamenem připravovaného celospolečenského programu estetické výchovy. Ve stovkách představení navazují kontakt se svými diváky, neboť divadlo jako umění komunikace musí s divákem programově počítat. Obohacují a zkrášlují život v místech a dokazují, že potřeba vyjadřovat se divadelními prostředky zůstává živou kulturní potřebou socialistického člověka. Pro její uspokojování musíme vytvářet dobré podmínky v řídicí, organizační a metodické práci. Všichni víme, že být se mnohé podařilo, rezervy stále zůstávají. Jsou v jednotném uplatňování hodnotících kritérií, jsou ve vyšší účinnosti státní odborné metodické péče, jsou v práci a odpovědnosti zřizovatelů, jsou v koordinované spolupráci státních orgánů se společenskými organizacemi Národní fronty, jsou v efektivnější součinnosti s profesionální tvůrčí uměleckou frontou. Potřebný prostor k tomu dává Program rozvoje zájmové umělecké činnosti do roku 1990 s výhledem do roku 2000, schválený vládou ČR. Konstatovala to i odborová konference o amatérském divadle, jejíž závěry je třeba realizovat v každodenní praxi.

Pokrokové tradice Jiráskových Hronovů nás naplňují oprávněnou hrdostí a jsou zároveň závazkem pro současné amatérské divadlo. Věřím, že i 57. ročník přinese inspirující umělecké výkony, že i dramatikovo slovo najde odezvu v hledišti, že kulturně politické i ideově odborné cíle této přehlídky budou naplněny.

● DIVADLO DETEKTIVEK

Zdá se, že herce Vitalije Solomina, který hrál roli doktora Watsona v populárním televizním seriálu o Sherlocku Holmesovi, láska k detektivce neopustila. Škoda jen, že detektivky jsou na repertoáru divadel tak vzácné.

Proto hned, jak vznikla myšlenka založit v Moskvě divadlo detektivek, se Solomin s radostí zapojil do jeho organizační přípravy. Kromě Solomina se přípravy účastní herci J. Semenov, V. Livanov a E. Voroncov. Velkou pomoc poskytuje nově vznikajícímu divadlu nejen ministerstvo kultury SSSR, ale i ministerstvo vnitra, které přidělilo budoucímu divadlu místnosti na ulici Dzeržinského.

V připravovaném divadle se budou hrát hry známých detektivních spisovatelů C. Doyle, A. Christie, G. Simenona a dalších. Nové divadlo nebude mít stálý divadelní soubor. S populárními herci budou uzavírány smlouvy na dvě až tři sezóny, zpravidla však na tak dlouho, jak dlouho bude představení na repertoáru. Divadlo počítá rovněž s tím, že bude zvát k pohostinským vystoupením významné zahraniční umělce. Divadelní soubor bude spíše připomínat kolektiv natáčející film.

(apn)

Vyšší nároky

Jádrem hlavních směrů kulturně výchovné činnosti pro rok 1988, které nedávno schválila vláda ČR, je postupná realizace komplexního pojetí kulturně výchovné činnosti v cílevědomém plnění pětiletých plánů rozvoje mimoškolské výchovy a vzdělávání a plánu rozvoje zájmové umělecké činnosti do roku 1990. To klade vyšší nároky na profesionální i dobrovolné kulturně výchovné pracovníky v jejich každodenní činnosti při hledání nových forem práce. Rozhodujícím kritériem je přitom kvalita a efektivnost kulturně výchovného působení.

V obsahové orientaci kulturně výchovné činnosti v místech vystupuje do popředí její ideologická funkce, podíl na masové politické práci, aktivizaci lidí, programové spojování kulturního rozvoje v místech s pracovní činností lidí, s konkrétními úkoly závodů a institucí, směřující k společenskému rozvoji míst.

Společným nástrojem jsou jednotné plány kulturně výchovné činnosti koordinované s programy rozvoje tělesné výchovy a branně zájmové činnosti v místech. Plán nelze chápat jako strnulý a uzavřený, ale jako otevřený všem iniciativám lidí a institucí, směřujících k plnění a překračování volebních programů, vycházející vstříc úkolům a potřebám lidí. Proto jeho tvorba nemůže být formální záležitostí, ale je závažným úkolem jak národních výborů, tak společenských organizací Národní fronty, zájmových organizací i co nejširšího okruhu občanů. Proto by měl být veřejně projednáván, posuzován a hodnocen. Současně s tím je třeba hledat formy a metody k rozšíření okruhu těch aktivistů, kteří jej budou realizovat. Rozšíření podílu dobrovolných pracovníků se stává výrazným impulsem k lepšímu uspokojování zájmu lidí i jejich aktivizace pro společnou věc.

Realizační opatření v místech mají přispět k lepšímu využívání kulturních zařízení bez ohledu na zřizovatele, zlepšit koordinaci a podíl všech resortů na rozvoji místní kultury, s využitím sdružování prostředků a spojováním aktivit všech organizací, které se na kulturně výchovné činnosti podílejí. Komplexní rozvoj kulturně výchovné činnosti rovněž vyžaduje zvýšit její podíl na plnění programu péče o životní prostředí ČR, schválené vládou na léta 1987–1990.

Obsah kulturně výchovné činnosti bude orientován na podporu boje za mír a odzbrojení, za zmírnění mezinárodního napětí, na podporu celého komplexu mírových iniciativ Sovětského svazu. Organizátoři kulturně výchovné práce by měli v této souvislosti rozvíjet internacionální a vlasteneckou výchovu, výchovu k obraně vlasti. V práci je třeba využívat pokrokových tradic, památných míst národně osvobozených i sociálních bojů a dosažených výsledků 40 let budování socialismu.

V jednotlivých oblastech kulturně výchovné činnosti je třeba zejména v práci kulturně výchovných zařízení při organizaci výchovy uměním a k umění soustředit pozornost na nové formy práce, propagaci, popularizaci a šíření socialisticky angažované umělecké tvorby. Vytvářet všestranné podmínky pro ustavování a činnost klubů přátel umění.

VŘSR a české divadelnictví

Díváme-li se s časovým odstupem na historický vývoj umění, pozorujeme na první pohled jen ty jeho složky, které prošly několikanásobným a nemilosrdným sítím dějin. Výsledný obraz však v takovém případě bývá zkreslený.

Divadelní hry přelomu 19. a 20. století, které jsou dodnes hrány, představují jenom nepatrný zlomek divadelní produkce těch let a ve své době nepatřily k nejúspěšnějším. Tehdejší divadelní senzace jsou naopak nenávratně zapomenuty, i když v dobách slávy dosahovaly i neuvěřitelných dvou set a více repríz. V uplynulých dvadesátí letech se rovněž od základu změnilo i pojetí herectví. Scénické provedení tehdejších her, a to i těch, které v jiné podobě přežívají dodnes, se podobalo spíše opernímu herectví nebo kostýmovaným recitacím pásmům. Určitou výjimku tvořila pouze romantická dramata, ale i ta koncem minulého století získávala strnulější podobu.

Divadelní svět centra fin de siècle, Paříže, zůstává pro dnešek zachycen v legendárních plakátech Alfonse Muchy. Nejznámější z nich je patrně Sarah Bernhardtová jako Gismonda, (1895), plakát, známý stejně dobře v Sovětském svazu jako v USA, v Japonsku nebo u nás. Právě na něm můžeme vidět selektivní funkci času ve vývoji kultury.

Obraz zůstal živý a stal se součástí světového kulturního dědictví. Ale kdo by dnes chtěl znovu inscenovat Gismondu, ve své době tak populární? Přitom Victorien Sardou (1831–1908) patří k těm nemnoha dramatikům, jejichž některá díla se hrají dosud. Dnešní diváky by však neuspokojoval ani herecký výkon slavné Sarah Bernhardtové. Vyzněl by ve srovnání s dneškem velmi staticky a příliš pateticky. Naše mentální zastavení odpovídá době o devadesát let mladší, realitě jiné epochy. Přesto i dnes zapomenuté hry a herci, kteří zmizeli v propadlísti času, vytvářeli základy pro další výboje, ze kterých těžíme i my.

Je trochu neobvyklé zvolit příklad Muchova plakátu a polozapomenutého francouzského dramatika proto, abychom připomněli blížící se výročí VŘSR a jeho vliv na ruské a sovětské divadlo. Není to ale náhoda. Rusko mělo již od sklonku 18. století velmi úzké vazby na francouzskou kulturu, a nebyly to vazby jednostranné. Velcí mistři ruského realismu nacházeli své čtenáře dříve ve Francii než v Rusku, Turgeněv vydal celou řadu svých knih dříve francouzsky než rusky a nebyl sám. Naopak ruské prostředí velkých měst bylo silně frankofilské.

A ještě jedna podobnost, která není náhodná. Francouzské divadlo bývalo často velmi angažované. Politické skandály provázely uvedení některých starších her téhož Sardoua, je-

hož jméno se později objevilo na Muchových plakátech. Satira Strýček Sam byla cenzurou zakázána, a Thermidor, drama dotýkající se bolestných stránek francouzských novodobých dějin, vyvolalo dokonce bouřlivou interpelaci v senátu, kdy Clémenceau s rukou na srdci zvolal: „Revoluce je nedílná a musí se přijímat celá!“

★

Roku 1904 umíral čtyřiačtyřicetiletý lékař, spisovatel a především světový dramatik Anton Pavlovič Čechov. Právě on svým dílem, které dnes důvěrně zná snad každý školák, vytvářel tradici ruského moderního dramatu. Tři sestry nebo Višňový sad, lyrická psychologizující dramata o lidech, zaskočených proměnami doby kolem nich, předchází nejlepším dílům Maxima Gorkého. Právě na inscenacích Čechovových her umělecky vyrostl Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1865–1938), muž, jehož jméno se stalo zaklínadlem moderní režie, herectví a herecké psychologie a pedagogiky, synonymem pro moderní divadlo vůbec. Roku 1898, když spolu s Vladimírem Němirovič-Dančenkem (1858–1943) zakládali Moskovskij chudožestvennyj teatr, však ještě těžko mohli tušit, že MCHAT se stane školou pro divadelníky z celého světa. MCHAT, Čechov a Gorkij, to je však pouze část kořenu, ze kterých po revoluci vycházela nová tvorba, básníci a dramatici 20. a 30. let.

Roku 1904 zemřel Čechov, o rok později Ruskem oťásl výbuch první ruské revoluce a po jejím potlačení a dlouhém dozívání se dostavila reakce. Společenský a kulturní vývoj v Moskvě a především v tón udávajícím Petrohradě směřoval do stále hlubší vleklé krize. Latentní nebezpečí nového revolučního výbuchu si uvědomovali všichni, a to tím silněji, čím více se blížila tušená bouře první světové války. První kapitoly Křížové cesty Alexeje Tolstého zůstávají výmluvným svědectvím té doby.

Ruské divadlo desetiletí 1907–1917 až na MCHAT ovlivňovala zejména módní zahraniční produkce lehčích žánrů nebo dekadenti typu téměř pornografického Arcybaševa, v literatuře bylo cítit znatelný ústup od realismu směrem k mysticismu nebo specificky ruskému démonismu. Anarchistické hnutí se přizpůsobilo těmto tendencím a stalo se platformou pro působení provokatérů. Vynikající obraz duchovní atmosféry těchto chvil zachytil ve svém Petrohradě Andrej Bělj. Východiště z těchto krizových jevů v literatuře a dramatu se pokusila najít také skupina akmeistů.

Když Gorkij nazval desetiletí 1907–1917 nejhanebnějším z dějinách ruské literatury, hodnotil je z pohledu nedávných bojů na kulturním poli, ve

chvíli, kdy se porušení monolitní tradice ruského realismu zdálo být velkou škodou pro jeho další vývoj. Dnes, s odstupem mnoha desetiletí, vidíme, že právě v této bouřlivé době vznikaly mnohé tendence a formy, které později naplnili největší básníci a dramatici Října.

Byli to především akmeisté, a mezi nimi Anna Achmatovová (1888–1966) a Nikolaj Gumiljov (1886–1921), kteří v duchu novoklasicismu usilovali o očištění jazyka, jasné a přesné vyjadřování a nahradili symbolistický nihilismus a bezradnost ideou světla, síly a tvořivé práce. Stáli sice na odlišných pozicích, revoluční dění jim bylo cizí, ale nevědomky připravovali výrazové prostředky, které později ve službách revoluce využil Majakovskij a další.

Charakteristické bylo sepětí ruské avantgardy se světovým vývojem. Jak Achmatovová, tak Gumiljov prožili část prvního desetiletí za hranicemi. Achmatovová se osobně znala s většinou čelných představitelů francouzské moderny a byla důvěrnou přítelkyní slavného malíře Amedea Modiglianiho. Nikolaj Gumiljov zase proslul nejen jako básník, ale také jako kritik a překladatel, byl často nazýván ruským Kiplingem a jeho vliv na nastupující generaci byl obrovský.

V jedné oblasti však dosáhlo ruské divadlo právě v těchto letech světové proslulosti. Balet byl na sklonku minulého století považován za jakési nižší umění. O jeho rehabilitaci se zasloužil Sergej Pavlovič Ťagilev (1872–1929) se svou skupinou Ruský balet. Její vystoupení od roku 1909 v Paříži obnovovala slávu baletu a propagovala ruské divadlo. O jeho úroveň se zasloužilo i to, že Ťagilev programově spolupracoval s předními výtvarníky své doby a autorem scénických návrhů pro Ruský balet byli mimo jiné i Pablo Picasso a Vasilij Kandinskij. Spolupráce s divadlem lákala i další, především ruské výtvarníky: pro divadlo tvořil i spoluzakladatel abstraktního malířství a největší z první generace porevolučních malířů Kazimir Malevič a svou tradiční spolupráci s divadelníky proslul Marc Chagall. Sovětské divadlo tedy mělo z čeho vycházet a nebylo bezdůvodně vzorem pro pokrokové divadelníky na celém světě.

Na velmi malé ploše jsme dnes, při příležitosti slavného výročí, chtěli připomenout slavné tradice ruského a sovětského divadla, pokusit se o skromný a netradiční pohled na východiště té epochy, která stála u zrodu moderního světového divadla. Měli bychom si vždy uvědomovat, že to byl vývoj mnohotvárný a rozmanitý a čerpal z většiny avantgardních tendencí své doby, který formoval sovětské divadlo a dává mu jeho nenapodobitelnou tvář dodnes.

Národní přehlídka amatérských divadelních souborů, pořádaná v rámci Festivalu zájmové umělecké činnosti 1987 na počest 70. výročí Velké říjnové socialistické revoluce.

CENY PŘEHLÍDKY

Souboru Studio MěKS Volyně,
za inscenaci hry Clauda Confortése
„Maratón“

Divadlu Lucerna KDP Praha,
za inscenaci hry Woody Allena „Zahraj to znovu, Same!“

**Divadelnímu souboru Vicena
SKP Ústí nad Orlicí,**
za inscenaci hry Oldřicha Daňka „Vévodkyně valdštejských vojsk“

ČESTNÁ UZNÁNÍ

Miloslavu Pikolanovi
za vytvoření postavy Livarota Ducasse
ve hře Clauda Confortése „Maratón“

Miloši Librovi

za hudební spolupráci na inscenaci
„Hra na Dr. Johanna Fausta, Praha II,
Karlovo náměstí 40“ Jiřího Suchého
a Ferdinanda Havlíka

Janu Roubalovi

za inspirativní autorsko režijní přístup k inscenaci „A od toho tygra vy strach nemáte?“

Jaroslavu Fišerovi

za vytvoření postavy Allana Felixe ve hře Woody Allena „Zahraj to znovu, Same!“

Alexandru Gregarovi

za režii a vytvoření postavy Profouse ve hře Oldřicha Daňka „Vévodkyně valdštejských vojsk“

DIPLOMY

Divadelnímu souboru MěKS Prachatice
za uvedení hry Grigorije Gorina „Thyl Ulenpiegel“

**Divadelnímu souboru
ZK ROH Metra Blansko**

za uvedení hry Jiřího Suchého a Ferdinanda Havlíka „Hra na Dr. Johanna Fausta, Praha II, Karlovo náměstí 40“

**Divadelnímu souboru
DK ROH Sigma Olomouc**

za uvedení hry Jana Roubala „A od toho tygra vy strach nemáte?“

Divadlu Dialog DK ROH Plzeň
za uvedení hry Jevgenije Švarce „Drak“

Hodnocení poroty

Dovolte mně, abych jménem poroty předložil hodnocení inscenací uvedených na 57. Jiráskově Hronovu, který se koná jako národní přehlídka amatérských divadelních souborů. Přehlídka se uskutečnila ve dnech 1.–8. srpna 1987. Posláním přehlídky bylo mimo jiné přispět právě v roce oslav sedmdesátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce tvůrčím způsobem k objasňování ideových a uměleckých principů amatérského divadla i prokázat jeho nesporný přínos všem tvořivým silám socialistické společnosti.

Přehlídka byla koncipována jako tvůrčí dílna, jejíž obsah i význam se realizoval v jednotlivých akcích i v jejich vzájemném propojení. Diskusní kluby, které vedli poučení a iniciativní moderátoři za účasti porotců, podrobná analýza práce souborů s porotou, Zpravodaj, který orientoval zájem divadelní veřejnosti a otevíral diskuse, pracovní náplň Klubu mladých, mnohem výraznější účast studijních představení a další akce v rámci přehlídky se staly místem často vášnivého hledání a řešení otázek spojených s tvořivostí, komunikativností i angažovaností socialistického amatérského divadla.

Loňský JH přinesl řadu problémů, které konstatovala i zpráva poroty. Dovolte, abych letos s jistotou radosti jménem poroty konstatoval, že letošní 57. JH znamenal kvalitativní obrát a přinesl výrazné pozitivní hodnoty. Charakterizuje ho cesta k současným tématům, kvalitní předlohy s jasným humanistickým posláním, pestrá žánrová skladba, inscenace angažovanější, divadelně tvořivější i průkazný přínos studijních představení s účastí generace mladších souborů.

V týdnu od 1.–8. srpna hodnotila porota sedm inscenací. Výběr obsahoval dvě hry české, dvě hry sovětské, dvě současné hry západní a jeden text český, budovaný na základě cizí

literární předlohy. Porota analyzovala ideově umělecký záměr jeho zobrazení, jednotlivé složky inscenace, celkovou tvořivost souborů, sdělnost i celkový přínos z hlediska poslání socialistického divadelního umění.

Grigorij Gorin

THYL ULENSPIEGEL

Soubor Městského kulturního střediska z Prachatic inscenoval závažný Gorinův text, který nastoluje základní otázky etiky jednotlivce i společnosti v jejich vzájemné vazbě a podminěnosti. Inspirativní dramaturgická volba však přinesla ve své realizaci řadu překážek, se kterými se soubor musel vyrovnat. Dramaturgická úprava patrně sledovala zpřehlednění textu ve smyslu fabulačním, ve svých důsledcích však přinesla jisté ochuzení a zjednodušení psychologického zázemí postav a posuny v oblasti motivační a tematické. Významně bohatý jednoduchý text Gorinův se často tvůrcům vzpíral a znesnadňoval dosažení účinnější komunikace s divákem. Většina interpretů nedokázala překonat jisté statickosti až deklamativnosti a vytvořit tak vzrušující, aktivně jednající, bohatě charakterizované postavy. Přesto však divák cítil vnitřní zaujetí celého kolektivu pro tento druh divadelní práce a snahu sdělit myšlenkové poselství Gorinova textu a připojit svůj hlas na stranu těch sil a principů, které posouvají vývoj společnosti kupředu.

Claude Confortés

MARATÓN

Soubor Studio z Volyně připravil inscenaci, která je hravá, temperamentní a vyvážená ve všech složkách, zejména v oblasti pohybové, jejíž předností je kromě jiného mimořádné herecké nasazení. Určitý problém

inscenace se objevuje ve druhé polovině, v níž dochází k jistému zjednodušení základního tématu hry, kdy v obraze maratón — život, jde o to, svůj život nepromarnit a počestně i když ne jako první závod životem dokončit. Postavy zde postrádají větší vývoj, diferenciaci a situace jsou budovány s menší plasticitou. Rozdíl mezi startem a cílem životního maratónu je budován spíše přímočaře, než ve velkém oblouku proměny. Přes tyto výhrady však oceňujeme všechny pozitivní hodnoty inscenace i její hudební stránku, její komunikativnost, sdělnost a schopnost aktivně a zajímavě oslovit diváka.

Jiří Suchý, Ferdinand Havlík

HRA NA DR. JOHANNA FAUSTA, PRAHA II, KARLOVO NÁMĚSTÍ 40

Soubor závodního klubu Metra Blansko realizoval večer, který je vynikající především ve své hudební složce — hereckopěvecké a muzikantské. Posuzováno očima žánru hudebně zábavného divadla jde nesporně o špičkovou inscenaci, která zároveň ukázala na možnosti amatérského divadla v oblasti, která zdaleka nestojí stranou jeho zájmu. Inscenace však ukázala určité problémy přenosnosti divadelních textů J. Suchého, které vždy stojí na principu jedinečného osobního přístupu svého tvůrce nejenom jako autora, ale i jako herce. Každá inscenace těchto textů by měla přes vlastní hereckví doplnit a dosadit tuto kvalitu, která dotváří plnokrevnou divadelnost a realizuje ideový záměr. A právě to se inscenací nepodařilo realizovat průkazně a přesvědčivě. A tak nevzniklo představení, které by bylo vyvážené ve všech složkách a které by nabídl originální a sugestivní výpověď o světě. Bylo však jasným dokladem, že i v této žánrové oblasti může vyspělý soubor vytvořit hodnotné, kultivované představení.

Jan Roubal

A OD TOHO TYGRA VY STRACH NEMÁTE?

Divadelní soubor Sigmy Olomouc přivezl do Hronova představení osobité a zvláštní poetiky, která vychází z jiných zdrojů, než z klasického činoherního divadla. Touto poetikou se pokusilo jeviště konkretizovat mnoho-
vrstevnatou předlohu vytvořenou podle Saroyanovy novely Tracyho tygr.

Inscenace se snažila spojit princip bohaté mimoslovní podívané, jež měla vytvářet samostatnou obraznou rovinu s principem etického vyprávění, ale i realizovat situace konkrétním jednáním postav. Sympatické a oprávněné úsilí souboru odhalit další možnosti divadla naráželo na nezbytnost vytvořit mezi všemi použitými prvky jednotící vazbu. A tak se stávalo, že jedna složka výrazu překrývala druhou, každá nesla svůj vlastní význam a mnoho prostředků jakoby ztrácelo svou funkci. Ale i tak bylo čitelné poctivé úsilí souboru vyslovit velkou humanistickou Saroyanovu myšlenku, která přitakává kráse života.

Soubor poskytl nové podněty k dalšímu přemýšlení o cestách současného divadla a nesporně obohatil tvář letošního Hronova.

Woody Allen

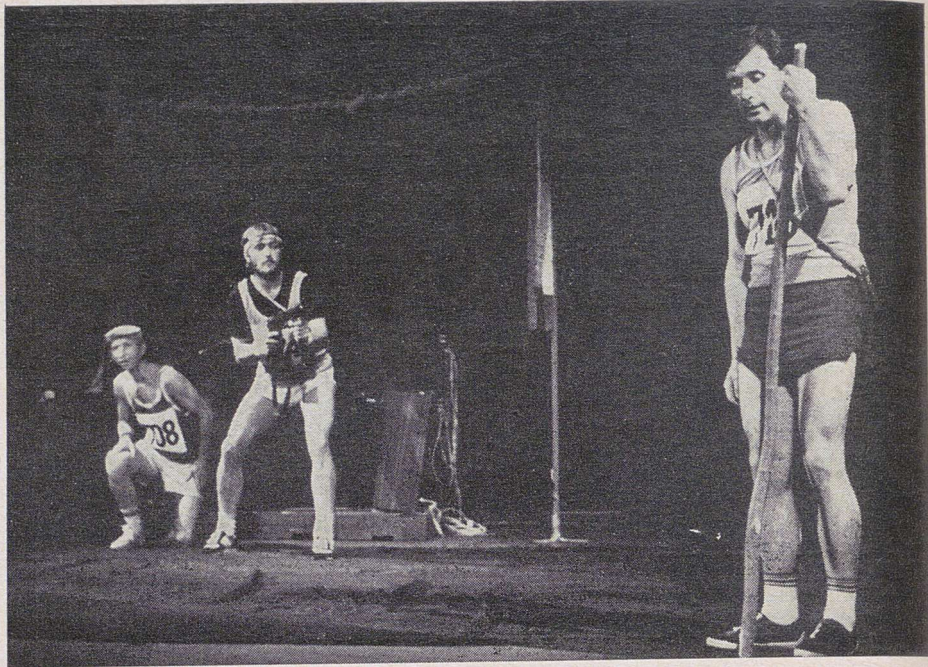
ZAHRAJ TO ZNOVU, SAME!

Pražský soubor Lucerna zvolil znamenitě napsaný komediální text, v němž se autor vysmívá přetvářce, bezhlavému přejímání filmových vzorů, falešným citům a pózám, ale v němž jde především o hledání a nalézání sama sebe. Předpoklady textu byly plně využity a obohaceny jevištní invencí režiséra Petra Scherhaufera, mimořádnými hereckými dispozicemi Jaroslava Fišera i osobitým přínosem ostatních členů souboru. Inscenace je precizní ve své výstavbě, proměnlivá v temporytmu, přesně pointuje jednotlivé výstupy, a spolu s Fišerovým přirozeným a nádherně komediálním projevem, vitalitou a lidskostí vytvořila v hledišti výbornou atmosféru. K této inscenaci je nutno přistupovat v kontextu ostatních přehlídkových inscenací, jako k možnosti rozšiřovat paletu žánrů amatérského divadla. Setkali jsme se s inscenací zábavnou, komunikativní, která inteligentně vypoovídá o současném člověku současnému divákovi.

Jevgenij Švarc

DRAK

Divadelní soubor Dialog z Plzně uvedl starší, avšak stále platnou hru sovětského dramatika Jevgenije Švarce. Trvalá hodnota této pohádkové alegorie, nesporně obecnější smysl textové předlohy nabízí dnešním inscenátorům možnost nalézat v ní živé aktuální významy. Toho si byli plzeňští dobře vědomi. Jejich výklad a především jevištní realizace však nepromluvíly dostatečně živým jazykem. Soud nad nesmyslností despotické moci a varování proti deformacím spo-



DS Studio MěKS Volyně C. Confortés: Maratón

lečnosti 20. století zobrazili spíše popisně, schematicky. Přenesené významy v inscenaci fungovaly doslovně, bez možnosti probouzet divákovu fantazii a účast. Tento problém se v interpretaci postav promítl v nedostatečné aktivitě hereckého jednání i v nedostatečné charakterizaci postav, v souhře pak v neproměnlivém temporytmu. Oceňujeme však, že si soubor kladl vysoký cíl — realizovat živou, společensky angažovanou in-



DS Lucerna KDP Praha Woody Allen: Zahraj to znovu, Same!

scenaci. Cesty, které zvolil, však tentokrát nevedly k jeho naplnění.

Oldřich Daněk

VÉVODKYNĚ VALDŠTEJNSKÝCH VOJSK

Soubor Vicena z Ústí nad Orlicí si vybral pro svoji inscenaci hru O. Daňka, která patří k nejzajímavějším a nejnáročnějším, které vznikly v posledních letech. Silné protiválečné téma, ale i téma jednotlivce jako subjektu i objektu dějin bylo průkazně realizováno nejenom důslednou režijní koncepcí Alexandra Gregara, ale také mimořádně kolektivní, hluboce angažovanou a vzrušující prací celého hereckého kolektivu. Využívání všech jevištních složek, jako scénického zvuku, řešení scénického prostoru i přehlednost situací vedlo k vytvoření silně apelativního, metaforického jevištního tvaru, který s emocionální silou komunikoval s hledištěm. Vévodkyně valdštejnských vojsk uvedená v závěru přehlídky se tak stala logicky jejím ideovým i uměleckým vyvrcholením.

57. JH dnes končí. Dovolte mně, abych z tohoto místa poděkoval jménem poroty všem pořadatelům za výborné podmínky a každodenní zájem o naši práci. Dovolte, abych poděkoval moderátorům diskusních klubů jako inspirátorům tvůrčích diskusí i za spolupráci s porotou. Dovolte, abych poděkoval všem členům poroty za odbornost, spolupráci a taktnost při jednání se soubory. Děkuji všem těm, kteří se, ať svou tvůrčivou prací nebo účastí, podíleli na letošním úspěšném 57. JH. Dovolte, abych v závěru vyslovil přání. Ať se všichni ve zdraví sejdem na příštím 58. JH.

DOC. FRANTIŠEK LAURIN
předseda poroty 57. JH

Svědék i účastník

Padesátý sedmý Jiráskův Hronov lze posuzovat z různých úhlů. Samozřejmě na prvním místě se nabízí hodnocení vycházející z úrovně jednotlivých inscenací. Nicméně, bych tentokrát rád toto hledisko učinil méně důležitým a podíval se spíše na některé obecnější souvislosti. Jsem totiž přesvědčen o tom, že Hronov 1987 měl některé rysy, které si to plně zasluhují. Ačkoliv dělám s obavami jakékoliv prognózy, přesto se tentokrát odvážím tvrdit, že budoucnost ukáže jak velký význam měl sedma-padesátý ročník této přehlídky amatérských divadel. A zase: ne pro své dílčí výsledky – rozumějme tím jednotlivá představení – ale především jako celek, jenž naznačil dost zřetelně současný stav českého amatérského divadla i potvrdil některé vývojové tendence.

Zajisté, tohle všechno nelze odtrhnout od předvedených inscenací, ale zejména ne od podob divadelního jazyka a druhů i žánrů divadla, které tyto inscenace představily. To je první podstatná souvislost letošního Jiráskova Hronova. Bylo to celkem 13 představení; z toho 7 tvořilo hlavní část programu jako reprezentanti krajů, čtyři byla studijní a dvě byla hosty: zahajovací představení v pátek 31. července (DS Krakonoš SKZ Vysoké nad Jizerou s Vodseďálkovou hrou Nová komedie o Libuši a dívčí vojně v Čechách, která připomněla dávnou tradici ochotnického českého divadla) a poslední v sobotní večer 8. srpna (DS J. Chalupku ZK ROH Mostáreň Brezno s inscenací hry M. Urbana Beta, kde si?), jež upozornilo na trvalé vztahy českého a slovenského divadelního amatérství.

Nás ovšem musí zajímat především oněch 11 představení, jež tak nebo onak prošly sítím okresů a hlavně krajů, byly jimi doporučeny a ať chceme nebo nechceme tvoří, – neboť výběrová komise nesáhla jinak při definitivním sestavování hronovské dramaturgie než po tom, co kraje navrhly, – jistý vzorek amatérské práce. Protože pak tentokrát bylo minimum rušivých vlivů, jež by zvenku zasahovaly do konečného výběru a v poslední instanci vůbec žádné, tak asi lze tento vzorek považovat za dost průkazné svědectví. Což znamená, že 57. Jiráskův Hronov byl v tomto smyslu poměrně pravdomluvným svědkem o tom, jaké současné amatérské divadlo opravdu je.

Ríkám tohle s vědomím, že samozřejmě leckteré formy a typy amatérského divadla se na Hronov nevejdou, že měl a bude mít i v budoucnu své hranice. Přesto však, pokud jde o projevy divadla hraného dospělými pro dospělé, bylo to svědectví podle mého názoru, tak jak znám amatérské divadlo, velmi poctivé. Především v tom, že předložilo důkazy o šíři divadelního jazyka – a rozumějme tím způsob uspořádání znaků, které amatérské divadlo používá, aby označilo skutečnost a komunikovalo o ní s divákem – jež dnešní amatérské divadlo charakterizuje. Nejde teď jenom o divadlo interpretační a neinterpretační (které běžně nazýváme autorským), i když ani jedno z nich na Hronově 1987 nechybělo a mladí diváci vnímali rozdíl mezi oběma těmito jazyky velmi ostře.

Nemohu si teď odpustit malou odbočku. Zažil jsem před časem Hronov, na nichž starší část obecnstva prudce, příkře, agresivně a nesnášenlivě odmítala všechny podoby tzv. autorského divadla. Dnes se situace obrací. Mnozí z těch kdysi vášnivých bojovníků, i když třeba nejsou nadšení, se trpělivě snaží porozumět tomuto divadelnímu proudu a dokonce se dá říci, že většina hronovských diváků už dokáže rozpoznat v něm hodnoty (pokud tam jsou) a přijmout je alespoň jako závažný podnět k přemýšlení. Zatímco mladá generace ve svém programu divadla jako sebevypovědi nechce prostě nic jiného netolerantně ani znát, natož potom přijmout. Přiznávám samozřejmě každému plné právo na vlastní pojetí divadelní práce i na to, že za ně bude bojovat. Ale poslouchám-li dnes některé názory, potom mne svou zjednodušeností: co je neinterpretační je dobré, ostatní je špatné, zarážejí.

Ale konec odbočky: vraťme se k jádru věci. Jím je vskutku uspořádání soustavy znaků. Dovolte mně nyní připomenout, že znak je objekt, jenž má schopnost poukazovat k jinému objektu nebo skupině objektů. Znak má tedy vždycky samostatnou konkrétní materiální hodnotu, již také vnímáme. Což platí vrchovatě a výsostně pro divadlo, kde prakticky každý materiál použitý na jevišti funguje nějak s něčím ve své přirozené rovině, např. barvou, strukturou látky, užžitnou praktickou hodnotou rekvizity, která je zakódována v její předmětné podobě, a samozřejmě lidským tělem. Všechny tyto kvality jsou samy o sobě schopné vysílat k divákovi jisté zprávy: komunikovat s ním. Asi



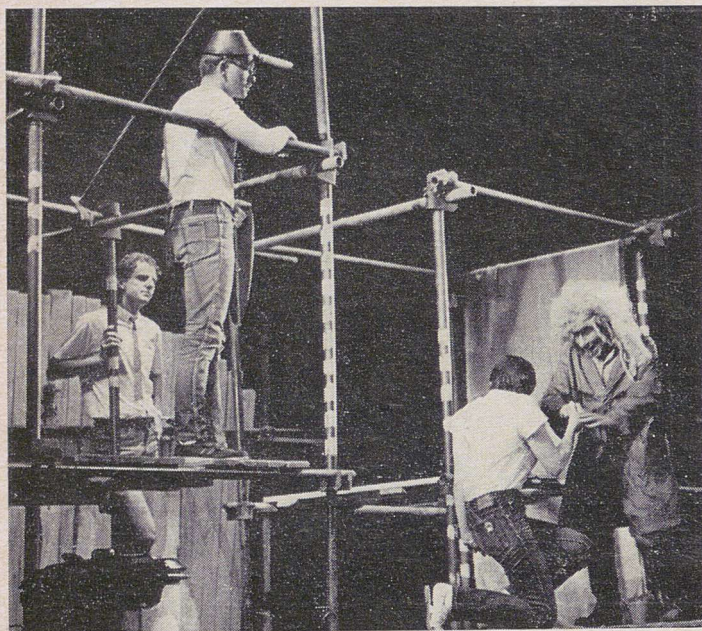
DS Vicena SKP Ústí nad Orlicí — O. Daněk: Věvoakyně valdštejnských vojsk.



DS Lucerna KDT Praha — Woody Allen: Zahraj to znovu, Same!



DS Studio MěKS Volyně — C. Confortés: Maratón.

DS Dialog Plzeň — J. Švarc: *Drak*.DS MěKS Prachatice — G. Gorin: *Thyl Ulenspiegel*.DS Metra Blansko — J. Suchý, F. Havlík: *Hra na dr. Johanna Fausta*.

však nikoliv tak, jak jsme většinou zvyklí — v podobě sdělení, které si můžeme přesně předvést do slovní formulace, dát mu v pojmech striktní racionální vyjádření. Jsou zajisté inscenace, které sílu přirozené materiální sféry potlačují, snaží se ji záměrným uspořádáním užívat jako znak, jehož poukaz k jiné skutečnosti je slovně na bázi tématu co nejvíce vyjádřitelný. Ale chce-li být divadlo naprosto svébytným divadelním jazykem, což chce, potom tak musí činit i posílením samostatnosti výpovědi, jež spočívá na materiálu patřícím jevišti. Tím nutně zvyšuje i účinnost těch jeho vlastností, které nemají rysy záměrně vytvořeného znaku.

Omlouvám se za tento teoretický odstavec, ale bez něho bychom nemohli plně pochopit svědectví, které podal o stavu našeho amatérského divadla 57. Jiráskův Hronov. Neboť tu byly přinejmenším dvě inscenace, které šly výrazně touto cestou a autorství (to jest původnost) svého sdělení, své informace stavěly do značné míry na vizuální stránce, která osvobozenou podstatou některých materiálů tvořila ideovou rovinu, aniž by ji bylo možné svést jenom do koryta tématu. Inscenace souboru AHA! z Lysé nad Labem tak činila především výtvarnou složkou. Byla to nesporně nejlepší scénografie, již Hronov 1987 předvedl. A to nejenom pojednáním a řešením prostoru jeviště, ale i kostýmem a třeba takovou rekvizitou, jakou byly ohromné kytice, jejichž barevnost dotvářela jako konkrétní materiál v emocionální sféře situací, navozovala asociace, bez nichž prostě nebylo možné v plnosti pochopit jednání herců. Ta inscenace se jmenuje *Sen* a její téma, budované do velké míry i na dějovém pásmu milostného poblouznění a z něho plynoucích zmatků Shakespearova *Snu noci svatojánské*, lze nepohnutně pojmenovat jako téma manipulace s lidmi, která jim vnucuje i nejtímnější zážitky, nahrazuje jedinečnost jejich fantazie předem připravenou a regulovanou, někým jiným filtrovanou skutečností.

Protože hlavním „manipulátorem“ je moderátor, jenž tolik připomíná moderátory velkých televizních show, pak pod toto téma můžete zahrnout i téma ztráty vlastního postoje ke světu, který je zaměňován za jakýsi všeobecný prefabrikát iluze o životě. Jenže, ta samostatná výtvarná hodnota jde dál. Na konci představení se nadšení ochotníci, kteří do této manipulace rušivě vstupují jako nežádoucí živel a sehraji v roli řemeslníků ze *Snu noci svatojánské* známou epizodu o Pryamovi a Thisbe, skutečně zabijí. Viděno a chápáno jenom z hlediska tématu inscenace a především z tématu, které sem přináší dějové pásmo Shakespearova textu, to působí trochu násilně. Leč v kontextu oněch nezáměrných přirozených znaků, jež patří hodnotám materiálu, se nabízí zdůvodnění, které směřuje kamsi k problému žití, jež muž byla vzata možnost autentičnosti a pravosti i ve snu, takže zbývá jen autentičnost a pravost smrti.

Neformuluji toto zdůvodnění jako téma: mluvím o něm jako o asociaci, kterou nabízejí všechny souvislosti inscenace; nikoliv jenom ty, jež jsou vázány na slovní a mimoslovní jednání herců. V tom je asi hlavní potíž inscenací zbudovaných v tomto divadelním jazyku. Leckdy vskutku nenabízejí určitý výchozí klíč ke čtení a pochopení situací a vyžadují po divákovi, aby prováděl složité operace k dešifrování významů a jejich smyslů. Ani *Sen* nebyl zbaven těchto problémů — a ještě ve větší míře potkaly další inscenace tohoto typu. Jmenovala se A od toho tygra vy jich nemáte? a na základě Sarayanovy novely *Tracyho tygr* ji realizoval DS DK ROH Sigma z Olomouce.

Tato inscenace uvolňovala pohyb věcí a lidských těl a snažila se z nich vytvořit onu vizuální, samostatně působící významovou stránku jako nositele obraznosti, která byla inspirována metaforickou rovinou literární předlohy. Na druhé straně však musela sledovat i epickou rovinu jejího vyprávění — a tady se přirozeně nevyhnula tvorbě situací tak říkajíc „klasickým“ činoherním způsobem: jednáním lidí ve vztazích mezi sebou. Často se tyto dvě polohy nespojovaly, neboť tu nebyl dán onen výchozí klíč a navíc: pohyb rozvíjející vizuální stránku narůstal až do jakési barokní přebujelosti a potlačoval kauzální spojitost epického vyprávění. Bylo dost diváků, kteří na těchto problémech inscenace ztroskotali; pouze tušili její záměry, ale dovnitř její tkáň nepronikli. To však nic nemění na tom, že spolu se *Snem* byla tato inscenace v jistém směru nejmarkantnějším projevem dalšího vývojového směřování té tendence amatérského divadla, která už delší čas posiluje samostatnost oné části obsahu, která je vázána na tvořivost aktivity tvůrců.

Nejpozoruhodnějším projevem interpretačního divadla na letošním Hronově byla inscenace *Daňkovy Vévodkyně* valdštejnských vojsk DS Vicena SKP Ústí nad Orlicí. Jistě — sám text

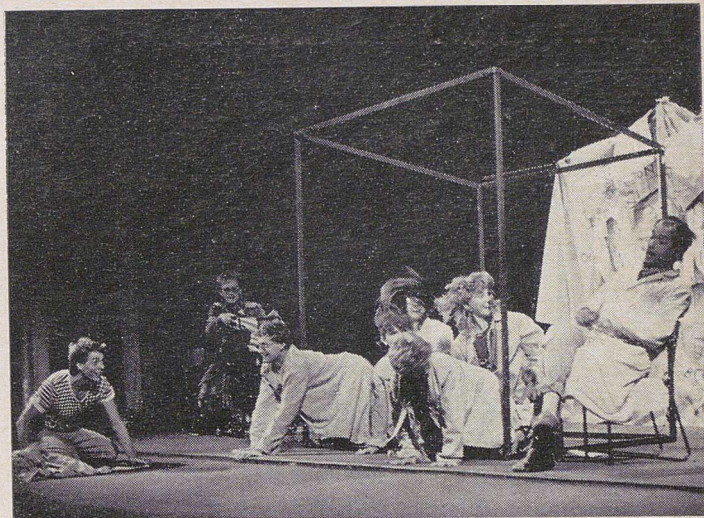
nabízí zajímavé realizační úkoly realizační a neméně tak řadu potřebných a podstatných témat. Přesto všechno by se však mohl stát svým způsobem nezáživým traktem podobným přesně rozvržené šachové hře. Ustecká inscenace položila důraz na prudkou a naléhavou smyslovost; skoro by se dalo říci až živočišnou agresivnost. Existuje především v herectví, které kreslí individuálně charakterizované postavy s využitím psychofyzických autentických daností jednotlivých představitelů. A spojuje je v jeden celistvý kolektiv dravostí temperamentu, s níž se skoro posedle chtějí — tu s větším, tu s menším zdarem — zmocnit všichni herci osudů postav napsaných Daňkem i témat, která je v textu zajímavá a která si vybrali. Ale existuje i v tom, jak režie zachází s jednotlivými komponenty; jak třeba hudbou klene atmosféru jednotlivých situací i dynamický oblouk, jenž vtahuje diváka do prudkého spádu událostí. Jistě — tato inscenace nabízí klíč k pochopení hudby skrze tematizovanost, ale zároveň ji popřává, aby působila právě jenom jako hudba a naplno zaznívala ve své specifické komunikační hodnotě.

Znovu jsme u podstaty věci. Divadlo přítomnosti si čím dále tím více uvědomuje specifičnost své komunikace, která funguje na principu bezprostředního vztahu mezi hledištěm a jevištěm. A není to jenom v tom, že herci mohou přímo hovořit se svým divákem, ale právě i v bezprostředním působení materiálu v jeho přirozené podobě. Kdybych měl nyní říci v čem spatřuji nejzákladnější obecnou souvislost celku 57. Jiráskova Hronova, potom bych jí hledal v hledání specifické divadelní komunikace. A všechny zásadní záporny i klady jednotlivých inscenací pramenily z toho, zda se jí podařilo najít či nikoliv. Například inscenace Švarcova Draka (Divadlo Dialog DK ROH Plzeň) ji nenašla vůbec. Měla nesporně své téma, či spíše záměr: ukázat jak velice těžké je obnovovat normální a svobodné vztahy mezi lidmi, napravovat pokřivené charaktery, když před tím všechny podmínky byly tyto vztahy i charaktery křivily a mrzačily. Jenže princip divadla na divadle, kdy skupina současníků si hraje na tohle téma pohádku, selhal. Tak všechno bylo na jevišti doslovné, bez jediného náznaku obraznosti, jež přece pohádka tolik potřebuje a hlavně: bez možnosti navázat skutečný dialog s divákem, neboť ten sledoval jen ilustraci slov. A to přesto, že se představení snažilo velice často hrát přímo s divákem.

Stejně doplatilo na nedostatek divadelní komutativnosti studijní představení LŠU z Prahy 1, Biskupská ulice. I když jistě nelze upřít představitelce čtyř postav v divadle jednoho herce (Commedia finita V. Hradské) herecké předpoklady, to hlavní, co vlastně činí tuto jevištní produkci divadlem — kontakt s divákem — se nedostavilo. Neboť představení se soustředilo jenom na proces převtělování, přetělesňování; vytvářelo iluzi uzavřenou do prostoru jeviště a popíralo tak samu podstatu tohoto divadelního druhu, jež je v přímém rozhovoru herecké osobnosti s obecností. Stručně řečeno: nejde a nemůže tu jít o interpretaci dramatické postavy, ale životního problému.

A jsem-li už u problému interpretace jako výkladu a jevištní realizace nějakého problému, potom se nemohu nezmínit o inscenaci Tylova divadla z Ořechova u Brna. Zahrálo jakoby Charleyovu tetu, ale skutečně jen jakoby. Neboť modifikací cimrmanovského postupu divadla-přednášky učinilo tématem svého představení nejrůznější divadelní interpretační možnosti a posléze sám svět divadla nahlížený jako proces zrodu této interpretace. Soubor tu takto našel šťastně možnost překlenout své herecké nedostatky. Ne tím, že by je skrýval; naopak tím, že je činil vědomou součástí této komunikace o divadelní interpretaci. Opět tu bezprostředně zazněl materiál inscenace svou přirozeností a navíc ona přednáška, umožňoval trvale zatahovat obecnost do jevištního dění; činit z něj dalšího člena charleyotologické společnosti, kterou představují herci na jevišti.

Vracím se opět na sám začátek těchto úvah o souvislostech 57. Jiráskova Hronova. Mohu snad nyní konstatovat, že ona otázka uspořádání znaků se u tohoto aspektu jeví především jako otázka uskutečnění naprosto svěbytné a ničím nezastupitelné divadelní komunikace. Jak jinak si třeba vysvětlit velký divácký úspěch inscenace hry W. Allena Zahraj to znovu, Same!, jenž byl také úspěchem divadelní kvality. Jistě — základ je už, pokud jde o onen úspěch divácký, v samotném textu obrátě a chytře napsané konverzační hry, která má všechny předpoklady rozesmávat. Ale je tu i cosi navíc, a to je herectví; především výkon představitelů hlavní role, který vytváří bezpečně sepětí s hledištěm a vnucuje mu pocit důvěrně známé skutečnosti, důvěrně známých životních realit a problémů přesto, že děj vyrůstá z realit životního stylu jistě vrstvy ve Spojených státech. Divadlo Lucerna KDP Praha tak ve



DS DK ROH Sigma Olomouc — J. Roubal: A od toho tygra vy strach nemáte?



Divadlo AHA! Lysá nad Labem — W. Shakespeare, M. Pokorný: Sen.



Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — J. B. Thomas, V. Peška: Ať žije Charleyova teta.

DMD MěKM SSM Litvínov — K. Tomčík: *I ty, Caesare.*DS J. Chaloupku ZK ROH kpt. Jaroše Mostáreň Brezno — N. Urban: *Beta, kde si?*DS Krakonoš SKZ Vysoké nad Jizerou — F. Vošedálek: *Nová komedie o Libuši...*

FOTO JIŘÍ GLÜCK

spolupráci s profesionálním režisérem a výtvarníkem dokázalo přejít po mostě, na němž vzniká více než jenom předvádění dějů, které jsou k smíchu.

A z druhé strany: DS ZK ROH Metra Blansko přijel s inscenací předlohy, která má ve svém titulu vepsány dva autory: J. Suchého a F. Havlíka. Právem, neboť Hra na dr. Johanna Fausta, Praha II, Karlovo náměstí 40 se přinejmenším rovnoměrně opírá o svou hudební složku jako o složku textovou. Soubor také plně využil podílu hudby a svým gustem, chutí i jistotou, s níž na jevišti zpíval a muzicíroval našel okamžitě dotek s divákem. Totéž však už neplatilo o herectví, kde se příliš projevovala jakási obecnost v tvorbě dramatických osob a kde chyběl onen nejvnitřnější zápal a vlastní přínos, jenž byl cítit z interpretace písní. Snad mně bude dovoleno říci, že v tom okamžiku, kdy se přestalo zpívat, bylo najednou všechno odtážité, trochu studené a akademické a dostavoval se pocit, že se díváme přes skleněnou stěnu do akvária.

Mohu ústřední problém komunikace doložit ještě dvěma dalšími inscenacemi. DS Studio MěKS Volyně dosáhl svým Maratónem plné pozornosti hlediště tam, kde konkrétní hereckou akci realizoval běh tří závodníků, kteří v tom velkém závodě chtějí uskutečnit své sny a zároveň se projevují ve všech svých lidských slabostech. Tady se krok za krokem zdvihalo téma obyčejné lidské slušnosti, kterou je třeba zachovat stůj co stůj — i za tu cenu, že nám nebude dáno zvítězit. Jakmile však v závěru ve shodě s Confortésovým textem režijně-výtvarnými prostředky se inscenace snažila mimo hereckou akci vytvořit z maratónského běhu metaforu celého lidského života, byla komunikace porušena, protože se ztrácela ona blízkost a divácký souznějící prožitek lidských osudů.

Gorinův Thyl Ulenspiegel byl svým způsobem příliš velkým soustem pro DS MěKS z Prachatic. Skoro bych řekl, že mu ve všech směrech kladl nástrahy téměř nepřekonatelné, které se projevíly zákonitě v řadě problémů. A přesto: hronovské publikum přijalo toto představení s porozuměním, protože cítilo, že celý kolektiv v tomto textu cosi hledá, co je pro něj velice důležité; chce vyslovit něco podstatného o vztahu člověka a doby, co nezávisí jenom od textu a jeho obsahových hodnot.

Což ctí hronovské obecnost a svým způsobem i přiznává vliv tzv. autorského divadla, které nepochybně svým působením zvýšilo schopnost vnímat a oceňovat ty hodnoty inscenací, jež spočívají na tomto osobnostním přínosu. Koneckonců potvrdilo to i studijní představení Docela malého divadla z Litvínova, pro něž se otázka komunikace s obecností stala ožehavým prubířským kamenem. Jejich vlastní text s názvem *I ty Caesare* je apokryfem, který se na historických událostech snaží postihnout jisté obecnější problémy zrodu diktatury a diktátora. Ovšem, tento text počítá s provokací a plnou spoluúčastí obecnosti. V odpoledním představení nastala mezi hledištěm a jevištěm doslova propast — a výsledek byl tristní. Ale i tak diskuse ocnily snahu mladých lidí jít svou divadelní cestou za oslovením diváka: za výpovědí, která chce být něčím víc než pouhým sledem jakoby revuálních čísel. A když se navíc večerní představení povedlo, když divák začal plně jít s sebou, tak přes veškerou divadelní neumělost se inscenaci dostalo uznání jako jedné z oprávněných cest amatérského divadla.

Tady už 57. Jiráskův Hronov přestává být pouhým svědkem o stavu našeho amatérského divadla. Stává se vskutku účastníkem jeho aktivní činnosti, jeho usilování, jeho tvořivosti. Neboť nezapomínejme, že drtivá většina amatérů nejedná na Hronov jenom jako diváci, ale také jako ti, kdo se chtějí poučit, kdo chtějí z jeviště získat podněty pro sebe. Proto jsou tak důležité diskuse v klubech, byť je třeba otevřeně říci, že onen posun v divadelním jazyku, který uvolňuje čím dále tím více označovací a komutativní hodnotu materiálů přináší leckdy problémy, s nimiž se diskuse jenom těžko vyrovnávají.

Nicméně, i proto onen vzorek amatérského divadla, který Hronov 87 předvedl, měl svou nepochybnou inspirativní hodnotu. Představení studijní se v tomto smyslu zcela plnoprávně a rovnocenně proloupla s představeními hlavního programu a nad slunce jasněji se tak ukázalo, že není nejmenšího důvodu před jakoukoliv podobou amatérského divadla Hronov uzavírat. Naopak, prosívá mu to znamenitě a má-li být i v letech příštích svědkem a účastníkem toho, co se v amatérském divadle děje a co tvoří jeho společenskou funkci, pak se asi ještě dále bude do široka otevírat konfrontaci všech možností, jimiž divadlo komunikuje se svým divákem.

I proto bylo dobře, že 57. Jiráskův Hronov nastolil problém komunikace s takovou důrazností.

JAN ČISÁŘ

KDO ZASEDNE V POROTĚ?

Divadelní představení na letošní národní přehlídce amatérských divadelních souborů bude posuzovat odborná porota v následujícím složení:

Předseda: doc. František Laurin, vedoucí katedry herectví DAMU a režisér Národního divadla v Praze. Členové: prof. dr. Jan Císař, CSc., vedoucí katedry režie a dramaturgie DAMU, dr. František Sokol, ředitel Naivního divadla v Liberci, Ján Zavarský, scénograf Divadla pre deti a mládež v Trnavě, Tomáš Engel, ředitel Ústředního loutkového divadla v Praze, Michal Tarant, režisér Východočeského divadla Pardubice, a Marie Boková redaktorka časopisu Scéna. (čís. 1)

PATRONÁTNÍ ZÁŠTITA

Patronátní záštitu nad jednotlivými soubory, které se letos představí na národní přehlídce, převzalo rovněž deset podniků, závodů a družstev: ČKD Hronov, Agrostav Hronov, ČSAD, závod 503 Náchod, MEZ Náchod, závod 02 Hronov II, Kovopol Police nad Metují, Elton Nové Město nad Metují, ZTS Stavostroj Nové Město nad Metují, SD Jednota Hronov, Tepna Náchod, závod 07 Hronov, JZD Nástup Žďárky. (čís. 1)

OHEŇ PŘÁTELSTVÍ

(gm) — Počasí se přece jenom umoudřilo a déšť se rozhodl, že nebude kazit krásnou atmosféru, která provází vzplanutí ohně přátelství v Jiráskových sadech. Po průvodu městem, v jehož čele šla kapela následovaná divadelníky ze souboru Krakonoš z Vysokého nad Jizerou, třímajícími hořící pochodně, jimiž po slavnostním úvodu, v němž kromě jiných promluvil předsedkyně SČDO dr. Stanislava Weigová, zapálili hranici. Všichni ti, kteří se shromáždili u přírodního parketu v Jiráskových sadech pocítili onen krásný, nedefinovatelný pocit ochotnické soudržnosti a skutečného přátelství. (čís. 1)

DVĚ VÝSTAVY

Součástí 57. Jiráskova Hronova bývají tradičně i doprovodné výstavy. Ani letos tomu nebude jinak. Od dnešního dopoledne až do konce přehlídky je od 9—16.30 hodin v malém sále Jiráskova divadla otevřena výstava Josef Čapek a divadlo, sestavená z ukázek scénografické tvorby tohoto významného hronovského rodáka. Ve stejný čas si mohou zájemci prohlédnout ve výstavní hale Jiráskova divadla výstavu Ruská a sovětská literatura v tvorbě českých ilustrátorů, kterou tvoří originály předních českých autorů z fondu Okresní galerie výtvarného umění v Náchodě, jež celou výstavu připravila. (čís. 1)

AMATÉRSKÉ DIVADLO A SČDO (ANKETA)

Nedovedu si představit tyto pojmy jeden bez druhého. To mi připadá jako zahrádkář bez zahrady. Já jsem na jedné straně funkcionářem Svazu českých divadelních ochotníků, na druhé straně jsem amatér, který pracuje v souboru. Tyto dvě skutečnosti nemohu od sebe odtrhnout, to se prostě nedá oddělit. Myslím

si, že člen SČDO má ostatním amatérům pomáhat a ne pouze dělat svazovou činnost. Vždyť krajská metodická sama nemůže všechno zastat a zde by měli právě zkušební členové SČDO poskytovat rady a pomoc zejména praktickou.

Svaz českých divadelních ochotníků je zájmová organizace, která sdružuje amatéry. Pořádá své akce, ale nechce suplovat činnost státních orgánů a jiných organizací. U nás v Severočeském kraji jsme většinovou organizací.

Jaromír Kejžlar, Krupka (čís. 2)

ČESTNÁ UZNÁNÍ

Na návrh ÚV SČDO udělil ministr kultury ČSR čestná uznání Ladislavu Lhotovi za celoživotní nezištnou službu ochotnickému divadlu (pomáhal při organizaci 55. ročníků Jiráskova Hronova) a Vladimíru Dědkovi za podíl na rozvoji amatérského divadla na okrese Mělník. V. Dědek pracuje v ochotnickém divadle od roku 1948, nejprve jako herec, později jako režisér souboru Nové divadlo v Mělníku (soubor kulturního domu kpt. O. Jaroše v Mělníku), je členem okresní poroty a poradního sboru OKS pro dětské divadlo. Čestná uznání předal včera oběma soudruhům náměstek ministra kultury ČSR dr. Josef Švagera. (čís. 2)

TOK INFORMACÍ

Šestnáct zástupců sdělovacích prostředků se akreditovalo na letošní národní přehlídku a v tiskovém středisku v I. patře budovy SOU ČSSD se téměř permanentně ozývá klapot psacích strojů a vytáčení telefonních čísel mateřských redakcí. Pochopitelně, nejčilejší byli, vzhledem ke svému celotýdennímu nepřetržitému toku informací, pracovníci Československého rozhlasu a Československé televize. Jejich zvukové a obrazové šoty se objevily v éteru a na obrazovce již v sobotu bezprostředně po slavnostním zahájení Jiráskova Hronova. (čís. 3)

TŘI VETERÁNI

Ne, teď nebude řeč o známém filmu režiséra Oldřicha Lipského. Kruh přátel Jiráskova divadla uspořádal v neděli dopoledne ve Slavii „Setkání s nejménějšími“, besedu na počest těch ochotníků, kteří se zúčastnili dvacetkrát i vícekrát Jiráskova Hronova. Pamětní listy se svým jménem a počtem „Hronovů“ převzalo celkem 52 veteránů, mezi kterými byli i tři premianti s neuvěřitelnou šňůrou účastí. Míla Labík z Červeného Kostelce se totiž zúčastnil 56 ročníků Hronova a jen o jeden „start“ méně mají na svém kontě Láda Lhota z Prahy a ing. Ladislav Hrudík z Náchoda. (čís. 4)

MUŽ MNOHA TVÁŘÍ

Jako každý rok i letos jsme v Hronově přivítali režiséra Divadla na Vinohradech, docenta pražské DAMU, divadelního teoretika, rytíře řádu belgického království Františka Štěpánka. Jako režisér se zašel podívat na ořechovskou Charleyovku, jako docent se pozdravil s mnoha svými žáky, jako divadelní teoretik dlouze diskutoval v „Ponorce“ a jako rytíř se prý chystá na plzeňského Draka. (čís. 5)

ZÁJEM O KLUBY

Zájem o kluby roste! Tento potěšitelný fakt, který v minulosti zdaleka nebyval samozřejmostí, dokumentuje i napěchovaná třída diskusního klubu „C“, kde se tisnilo 103 účastníků, což na druhé straně zase poněkud znemožňuje rozvinutí plodné diskuse a zapojení co největšího počtu lidí do ní. Proto padl již návrh uvažovat do budoucna o rozšíření stávajících tří klubů ještě o jeden. (čís. 5)

HOSTĚ V HLEDIŠTI

Také včera jsme přivítali v dějišti a v hledišti čestné hosty letošní národní přehlídky. Byli mezi nimi členka předsednictva KV KSČ, hrdinka socialistické práce Dobromila Vávrová, ředitel II. odboru ministerstva kultury ČSR dr. Jan Kohout, vedoucí odboru kultury VČKNV ing. Vladimír Hetflejš a další. (čís. 6)

JAKÝ BUDE 60. JH?

(red) — Neznámý přispěvatel, signovaný značkou —vr—, vsunul pod dveře redakce Zpravodaje 57. JH obšírný příspěvek pro rubriku O čem se hovoří, kde se ptá, jak daleko jsou přípravy na oslavy 60. JH a zdali bude vydán k této významné příležitosti nějaký sborník.

Na koncepci oslav 60. JH se dosud nepracuje, vždyť na letošním ročníku se teprve sbírají zkušenosti, jak kupříkladu určit operativnější účast studijních představení v příštím ročníku a řeší se pochopitelně řada dalších problémů, kterou přináší věc tak proměnlivá, jako je divadlo.

S vydáním nového sborníku o Jiráskových Hronovech se v dohledné době nepočítá, ale tazatelově pozornosti doporučujeme, obsáhlý sborník nazvaný „55 JH“, který v roce 1986 vydal Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze ve spolupráci s MěstNV v Hronově. V každém případě jde o reprezentativní publikaci, která plně uspokojí i odborný zájem o historii tak významného divadelní události, jakou je právě JH. (čís. 7)

SVATEBNÍ CESTA

(L.L.) — Novomanželé Klimešovi uzavřeli manželská pouta při cestě do Hronova v sobotu 1. srpna v Poděbradech a dorazili ještě včas, (nevěsta ve svatěbním!) na vítání souboru STUDIO Volyně v 19.30 před Jiráskovým divadlem. Svatební noc prožili v Hronově se mnou pod jednou střechou v Riegrově ulici, ale samozřejmě ve svém samostatném pokoji, svého přechodného bydliště. (čís. 7)

Z DOVOLENÉ NA HRONOV A ZPĚT

Že ta naše láska k divadlu není žádný špás... Manželé Blažkovi z DS Krakonoš z Vysokého nad Jizerou tráví právě dovolenou na Slovensku. V pátek 31. července 1987 vyjeli ráno autem kolem osmé z Nitry, aby dorazili včas do Hronova, večer sehráli s úspěchem své role v Komediji o Libuši a po půlnoci nastoupili cestu zpět na dovolenou! (čís. 7)

Vzrůstá úloha a význam herce

Reditel a umělecký vedoucí Litevského divadla opery a baletu, předseda vedení Litevské divadelní společnosti, národní umělec SSSR Vegilius Norejka se v rozhovoru s dopisovatelkou APN Irinou Makarevičovou rozdělil o své názory na založení nového tvůrčího společenství – Svazu divadelních pracovníků SSSR.

„Myšlenka na vytvoření Svazu je velmi krásná, jeho založení přišlo právě včas,“ řekl Vegilius Norejka. „Již dlouho jsme ve snaze sdružit se očekávání jeho vznik. Svaz je pro nás nezbytný především proto, že bude sloužit ušlechtilé věci – sjednocování všech divadelních pracovníků – herců, režisérů, dirigentů, scénických výtvarníků, kritiků a těch pracovníků divadla, jejichž jména se většinou neobjevují na divadelních plakátech.“

Až dosud jsme, my herci, nebyli sjednoceni, to však naprosto neznamená, že by snad republikové divadelní společnosti byly nečinné, že by pracovaly bez zájmu. V našem životě však nebyla jednotá, mám na mysli to, že jsme dostatečně neznali jeden druhého, zřídka kdy byla příležitost ke vzájemným stykům s našimi kolegy z jiných republik. Zdaleka ne všichni pravidelně pohostinsky vystupovali na koncertech či hráli v divadelních inscenacích jiných divadel, prostě neexistovala pevná půda, která by sblížila nás, profesionály. Já osobně mám často příležitost hrát jak u nás v SSSR, tak i v zahraničí a pociťuji na sobě, jak jsou tyto styky užitečné – umělecky i lidsky.“

Podle názoru Vegilia Norejky musí Svaz v nejbližší době věnovat značnou pozornost řešení otázky tvůrčí výměny mezi divadly, výměny herců, režisérů, dirigentů i scénických výtvarníků, vypracovat přesný systém pohostinských vystoupení jak v na-

ší vlasti, tak i v zahraničí – zrušit „soudromé vlastnictví zvláště výrazných talentů, tak je to u divadel běžné.“

„Důležitý v této věci je systém a prosazení spravedlnosti,“ zdůraznil V. Norejka, „aby významní představitelé divadelní tvorby nezůstali nevyužití – jak uznávání mistrů, tak mladí umělci.“

Co má podle Vašeho názoru, podniknout Svaz v prvních obdobích své práce?

Především – vytvořit dobrou organizaci, takovou, která by byla schopna pohybat divadelnictvím směrem kupředu, klidně, důstojně, bez zbytečných vnějších efektů, bez zbytečné obřadnosti. A našim nejbližším úkolem je vytvoření společné materiální základny, k čemuž musí všechny republiky přispět svými finančními prostředky do všesvazové „pokladny“. Teprve pak je možné zahájit tvůrčí přestavbu. Vedení nového Svazu musí co možná nejdříve získat morální sílu a možnost disponovat materiálními prostředky.

Je nám samozřejmě známo, že v UV KSSS se připravuje dokument o zlepšení materiální situace herců. Hovořil o tom Michail Sergejevič Gorbačov na setkání s divadelními pracovníky před zahájením ustavujícího sjezdu Svazu divadelních společností SSSR. Samozřejmě, jedním z prvních úkolů je, že každá republiková společnost předloží své návrhy vedení Svazu.

Jaký je Váš vztah k experimentu, který se v tomto roce začal uskutečňovat v 75 divadlech v SSSR? Experiment předpokládá zásadní přestavbu tohoto modelu organizace divadla, který existoval po mnoho let – tedy svoboda při volbě repertoáru a termínů uvádění her a různých tvůrčích organizačních problémů...

Domnívám se, že realizací tohoto experimentu v divadle vzrůstá úloha a vý-

znam herce v divadelním kolektivu. Současně s tím však vzrůstá i odpovědnost za tvorbu, za budoucnost divadelního umění. A nejen to, více se budeme opírat o individualitu herce, odměňován bude v závislosti na tvůrčím přínosu. Dokonce existuje i konstruktivní plán – odměňování podle bodovacího systému. Oč jde? Řekněme, že herec hraje v jednom dějství, kde zazpívá: „Usedněte prosím ke stolu...“ – získá jeden bod. Part Othella je ohodnocen kupříkladu deseti body... A dejme tomu, že každý bod představuje 25 rublů odměny...

Současně je třeba říci, že v experimentu – ostatně jako v každém tvůrčím počínání, jehož dopad neznáme – se vedle sebe nacházejí jak pozitivní, tak i negativní principy. My však musíme postupně měnit svou práci, vždyť dnes všechno – tvorba i organizace – je vloženo do našich rukou. Máme, řekněme, roční plán, státní dotaci, veškerý tvůrčí život bude řídit umělecká rada divadla... Taková demokracie v divadle, upřímně řečeno, to je něco naprosto nezvyklého.

Jestliže doposud bylo všechno soustředěno v rukou vedení divadla, jež sestávalo, dejme tomu, z deseti lidí, pak nyní mám v umělecké radě – čtyřicet tři pracovníky. I já, jak mne někdy napadá, to tedy budu mít těžké! Kolik názorů bude na řešení jedné otázky! A tyto názory bude třeba sjednotit. Nese to s sebou i určité nebezpečí – abychom přitom všichni nakonec „neutronuli“ v záplavě papírů a dokumentů. O to více je však nutné stále zkoušet, nebát se jít vpřed. Od toho tu experiment ostatně je. Něco prokáže životaschopnost, něco beze stopy zase zmizí, všechno se však uvede do pohybu...“ (ii)

Chvála invence a talentu

Často žehráme nad tím, jak naše kulturní úroveň vlivem masového konzumování televizních pořadů upadá, ale možná, že to s námi ještě není tak hrozné. Alespoň čich pro nesporné kulturní hodnoty stále máme. Jistě, chodí se na Angeliky a Čenítky ze Saint Tropez, ale všechny rekordy láme Amadeus a ani při Fellinim či Bergmanovi nezejí kina prázdná. Pokud jde o nákup knih, bývá často už ve čtvrtek spolu s tzv. bestsellery vyprodáno vše, co je opravdu pozoruhodné. To, že se ve frontě koupí Hrabal, Suchý, Fuks, či Skácel, je pocho-pitelné, to, že se rozprodá ze setrvačnosti Páral, nepřekvapí pozoruhodné je, že čtenáři bezpečně odhadnou i kvality prvotiny. Alespoň opožděná prvotina Alexandry Berkové Knížka s červeným obalem se na pultech ani neohřála.

Povídky A. Berkové se z šedi velkého množství debutů posledních let, či lépe řečeno ze šedi současné literární tvorby vůbec, opravdu vymykají. Je kdo se o kulturní dění zajímá hlouběji, pro toho nemohlo být jméno debutantky neznámou. Upozornila na sebe už několika scénáři svěžích televizních her, které byly od její první Pánské jízdy v roce 1983 postupně realizovány. Ve svém zatím posledním „televizním opusu“ Bumerang si pod vedením K. Smyczka dokonce i zahrála. Kromě toho se autorka ráda a často zúčastňovala různých besed a své povídky už nejednou porůznu předčítala. Řada spřízněných duší její Knížku s červeným obalem tedy už netrpělivě očekávala.

A čekali na ní nejen čtenáři, ale i divadelníci. Nehledě na to, že A. Berková si v současné době uvádí v komponovaném agenturním pořadu své povídky sama, uvedla ze stejného soudku Slzy za ušima Zuzana Skalníková se šansonierem Zdeňkem Ši-

manovským. V Plzni v divadle Pod lampou nastudoval soubor divadla poezie MKS tři povídky z výše zmíněné knížky pod názvem Pentameron, Veselka, no a Funus.

Mozaiková stavba většiny povídek Alexandry Berkové využívající odposlouchaných citací z naší nejběžnější skutečnosti, které v celku stylizované lyrické výpovědi vytvářejí tu ironické, tu satirické, tu symbolické významy, přímo k uplatnění v divadlech poezie vybízí. Režisérka a dramaturgyně inscenace Alena Zemančíková použila ve scénáři text tří povídek, ve kterých autorka prozatím nejvíce vsadila na lyrizovanou hyperbolickou výpověď o lidech a o světě. Metaforicky bohatý text dotvořila při inscenování řadou působivých jevištních metafor. Připomeňme alespoň nápadité využití lahví a hrnečků ožívovaných často jen nepatrnými pohyby, či mnohovýznamovou hru s pláštěm.

Soubor divadla poezie, který sídlí v divadle Pod lampou (pod jeho střechou působí ještě několik dalších skupin), vykristalizoval už v kolektiv, který ví, co chce a který to také umí podat. Zdena Bartáková a Stanislav Smitka se zatím nejlépe cítí v traktování skutečnosti viděné očima básníka, zatímco Jarka Jehličková a Jiří Ulrych s chutí obohacují lyrickou výpověď humornými i tíživými pocity z uvědomování si různých absurdit naší současnosti. Atmosféru vhodnou k oscilování těchto pocitů dotvářejí jazzovými improvizacemi v průběhu představení František Kučera a Karel Cába.

Po zhlédnutí poslední premiéry jsem na rozpacích, zda více velebít invenci režisérky Aleny Zemančíkové či talent jedné „z nejstarších mladých začínajících autorek ve střední Evropě.“ Je třeba velebít obě.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Umělecké sdružení VRATA - Divadlo malých uniforem

Ve druhé polovině června se na pražské ostrově Štvanice konala pozoruhodná akce s názvem Štvanice na alkohol. Ačkoliv byly její hlavní náplní tři koncertní bloky, na její přípravě se podílelo nemalou měrou i Umělecké sdružení Vrata, jehož aktivita spočívá v nejrůznějších divadelních podobách. Projekt tohoto typu nebyl v historii Vrat nijak ojedinělý. Velkou pozornost si vysloužilo i představení s názvem Akce v kleci, na němž se podílelo celkem osmdesát účinkujících. Vedle Vrat se tu objevily i hudební skupiny Matěj Čech, Laura a její tygři a Nahoru po schodišti dolů band, ale také cikánský folklórní soubor, taneční studio Uno a řada dalších hostů (mj. i Lenka Vychodilová z RS Vpřed v roli protagonistky rock'n'rollové opery založené na Rockarii, dávším hitu Electric Light Orchestra). Akce v kleci se konala v klubu Na Rokosce a její celkové pojetí bylo pro tvorbu Vrat zcela charakteristické. Dokumentovalo jejich těsné sepětí s hudbou a výtvarným uměním. Již u vchodu byli návštěvníci vtlačeni do zvláštní „ptačí říše“ díky výzdobě i hlasům nejrůznějších opeřenců z magnetofonových pásků a celý klub byl vlastně proměněn v obrovskou voliéru.

Důraz na výtvarnou stránku není u Uměleckého sdružení Vrata náhodný, první podoba souboru vznikla totiž v roce 1983 na SUPŠ na Žižkově. Původně se jednalo o čistě divadelní projekt, ale záhy se začala krystalizovat jejich pozdější orientace. Projevilo se to již v představení nazvaném Kessel, které se konalo v rámci konce školního roku a obsahovalo kromě scének také parodie populárních zpěváků a taneční výstupy. Už tedy byly předznamenány projekty typu Akce v kleci, tedy to, jak bychom mohli poněkud paradoxně nazvat „avantgardní estrádu“.

První velký úspěch Vrat na širší veřejnosti se dostal již v lednu následujícího roku, kdy dostali na starost představení na plesu UMPRUM v Lucerně. O hlas byl jednoznačně kladný, Mladý svět tehdy dokonce napsal, že „něco podobného Lucerna ještě nezažila“. Už tehdy jasně vyplulo na povrch, že se těžiště budoucí aktivity Vrat přesouvá na taneční výstupy. To nutně muselo vést ke srovnávání s Baletní jednotkou Křeč.

Jak tuto spojitost vidí vedoucí Vrat Zdeněk Suchý?

„Křeč považuji za nejlepší divadelní skupinu tohoto žánru. Od počátku jsem tíhnul k jejich pojetí, k velkým choreografiím. Ale bránil jsem se podobností s nimi. Už kvůli tomu, že ve Vratech nebyli tak výrazní tanečníci, snažil jsem se o určitou koncepci anti-tance. Každá naše taneční etuda měla příběh nebo gag, to znamená, že pro nás byl příběh prvotní, zatímco v Křeči byly pointy hlavně v choreografii. Teprve nedávno jsem přišel na to, že není nejdůležitější se jim náslílně nepodobat. Také přišlo do Vrat mnoho nových lidí a já jsem se přestal omezovat jejich schopnostmi a začal jsem realizovat svoji původní představu, tedy větší taneční choreografie.“

Štvanice na alkohol byla pro Vrata důležitá také tím, že jejich vystoupení doprovázela hudba napsaná kytaristou Romanem Šteflem speciálně pro tuto příležitost. To znamená, že byla podřízena koncepci a dávala větší prostor vlastní myšlence představení, tj. boji proti alkoholismu. Umělecké sdružení Vrata sice od svých počátků spolupracovalo s amatérskou skupinou Nahoru po schodišti dolů band (jejichž bubeníkem je Marek Brodský), ale jejich doprovod při koncertech kapely vyzníval někdy příliš ilustrativně a pouze dubloval myšlenky textů, zatímco na Štvanici bylo spojení s hudbou mnohem organičtější a obě složky se vzájemně doplňovaly.

Pro Vrata bylo vždy charakteristické, že nešlo o striktně uzavřené společenství. Jejich aktivita měla mnoho podob. Jednou z nich bylo i natáčení filmu Všude doma, dobře nejlip (rež. I. Tatiček), který letos získal hlavní cenu na amatérské přehlídce mladé kamera Uničov. Vystupovali také v Mim session Borise Hybnera a stali se základním kamenem pro jeho volné pokračování s názvem Promimte! Zdeněk Suchý vytvořil také příležitostný soubor Umělecké sdružení Vrátko, v němž dětské aktéři předváděli některá starší čísla Vrat.

Vývoj souboru by se dal rozdělit zhruba do tří etap. Každou z nich charakterizuje jeden pořad. V červnu roku 1984 mělo premiéru představení s názvem Doušky (založený na hudbě Michaela Kocába), které obsahovalo zhruba třicet samostatných výstupů, jenž postupně nahrazovaly nové a v konečné fázi zůstalo z původní koncepce pouze osm scének. Určitý zlom nastal po příchodu nového člena Petra Čtvrtníčka, také absolventa SUPŠ, který do té doby spolupracoval s několika amatérskými divadly, např. souborem Gong. Do jeho příchodu byl autorem veškerého repertoáru výhradně Zdeněk Suchý. Tvář souboru se však změnila odchodem několika členů na vojnu a bylo potřeba vytvořit nový program, na němž už spolupracoval právě Petr Čtvrtníček.

Druhou fází souboru charakterizuje představení s názvem Hra v původním znění,

kteří mělo premiéru v září roku 1985. Tentokrát sáhli autoři po zahraniční hudbě. Na jejím základě vytvořili parodii na styl breakdance, který přeměnili na prejtandance, tedy „tanec řezníků a jitrnic“. Kromě tanečních výstupů se v novém programu objevily také parafráze na různé televizní a rozhlasové pořady. Mezi vrcholná čísla patřila například soutěž Kdo chytá v žitě?, v níž se projevil dokonale cit pro absurdní humor, stejně jako při realizaci parodie rozhlasového pořadu Jak se máte Vondrovi? s podtitulem Ze života Stevie Wondera (provázená hudbou tohoto amerického černošského zpěváka). Zároveň nejnovějším projektem Uměleckého sdružení Vrata je příprava nového pořadu s názvem D.M.U. (Divadlo malých uniforem). Toto pojmenování vzniklo na základě snahy vymezit žánrové zařazení souboru.

Zdeněk Suchý o tom říká: „Všichni se nás ptali, co vlastně jsme. Ale odpověď nebyla jednoduchá, protože nejsme ani pantomima, ani divadlo, ani show nebo taneční skupina, a proto jsme se rozhodli vymezit vlastní divadelní směr. A to je právě divadlo malých uniforem.“ Ukázky z tohoto programu měli diváci možnost zhlédnout již při Akci v kleci, s premiérou se však počítá až na jaře příštího roku, neboť soubor čeká návrat Petra Čtvrtníčka z vojenské služby. To je ostatně i důvod, proč se Vrata v současnosti věnují především jednorázovým akcím.

Určitou slabinou dřívějších vystoupení Vrat bylo občas přílišné rozměňování jednorázového nápadu na příliš velké ploše a gag tak ztrácel svou působivost. Právě Štvanice na alkohol však naznačila, že Vrata nehodlají přeshlapovat na místě, a že jsou schopna utáhnout i pevnější koncepci. Navíc soubor stále ještě prochází častými personálními změnami (za dobu jeho působení prošlo Vraty téměř padesát herců), ale pokud se Zdeněkovi Suchému a jeho spolupracovníkům podaří vytrvat v nastoupené cestě, věřím, že se můžeme dočkat ještě mnohých příjemných překvapení.

PETR SLABÝ



Módní přehlídka ze Štvanice na alkohol FOTO J. VLČEK

Malé Svatoňovice 1987

Malé Svatoňovice, rodiště Karla Čapka, se staly v květnu hostitelem prvního ročníku Krajské soutěže venkovských divadelních souborů Východočeského kraje. A je třeba říci, že pořadatelé si vybrali místo znamenitě. Spolupořadatel, ZK ROH Dolu Z. Nejedlý, se o účinkující i porotu staral vzorně. Divadelní sál i ostatní prostory závodního klubu byly ideálním místem pro setkání amatérských divadelníků. Představení byla hojně navštěvována a diskutovalo se živě do noci. Ukázalo se, že nový typ přehlídky je velmi potřebný.

Co přehlídka v základních obrysech ukázala? Dramaturgicky je to jasná převaha her domácí provenience — tíhnutí k hrám české klasiky, která je v řadě souborů s láskou a tradicí oživována, ale stejným dílem jde o orientaci v titulech současné české dramatiky. Výběr současných sovětských her je motivován povědomím o zajímavých hodnotách v této oblasti, byť konkrétní příklady ze svatoňovické přehlídky svědčí zatím spíše o hledání, než o optimálně zvolených titulech. V oblasti interpretační lze konstatovat převahu tradičnějších inscenačních postupů, ve většině případů velikou péči věnovanou výtvarné složce, ale především oporu v hereckém zázemí souborů. Rádi připomínáme i ne zcela běžný fakt, dobrou úroveň jevištní řeči.

Jako první představení zhlédli svatoňovičtí diváci inscenaci místního souboru Čtyři případy doktora Mejzlíka, dramatisaci čtyř povídek Karla Čapka. K svému slavnému rodákovi mají vřelý vztah a na představení je to vidět. Dramatizace působí místy literárně a mnohomluvně. Soubor ovšem tento určitý nedostatek překlenul spontánním herectvím, vsadil na chuť do hry, nestanovuje si apriorně styl, žánr či tempo inscenace. Tímto osobitým přístupem dosáhl dojmu bezprostřednosti, dokonce i pocitu zdivadelnosti zcela nedivadelních prvků. Celkovému rámci představení se vymyká pouze závěrečná povídka Zločin v chalupě změnou charakteru scénografie, použitím jiných režijních postupů a rozvlácným literárním filozofováním.

Inscenace Čtyři případy doktora Mejzlíka se opírá o zkušené herecké zázemí a vhodné typové obsazení; jejím hlavním přínosem je zcela vlastní, původní přístup, nezátěžkaný jakoukoliv spekulací či epigonstvím.

Divadelní soubor Eduarda Vojana ZK ROH Vigona 09 z Brněně sáhl po závažném společenském tématu. Hra současného běloruského dramatika Alexeje Dudareva Na prahu se dotýká vážného problému — alkoholismu. Autor přistupuje k tomuto neblahému jevu spíše emocionálně. Už proto je tato hra velmi obtížná při jevištním ztvárnění. Soubor z Brněně tyto problémy vytušil a úpravou hru alespoň zkrátil, redukoval některé motivace apod. Přes tuto snahu je inscenace zdoluhavá. Pozornost diváka oslabují na jedné straně moralizující imperativy — na druhé straně nedostatek základních informací o postavách. Po herecké stránce působil soubor disponovaně (hlavně v dámské části souboru) a

zdá se že tento nesnadný text jeho případné možnosti spíše svazuje. Velkým přínosem pro vyznění závěru inscenace byla postava Buslajova synka Grišutky (Danek Procházka); v nelehké situaci byl chlapec přirozený a milý, takže pomohl překlenout problémy textu.

Přes sympatickou snahu souboru vybrat si nový, nehraný sovětský text (šlo o československou premiéru), i spolupráci člena Divadla bratří Mrštíků z Brna, se nepodařilo vytvořit plně přesvědčivou inscenaci. Jde zde opět o problém dramaturgické volby.

Českou klasiku na přehlídce reprezentovala inscenace Maryši bratří Mrštíků v podání souboru Osvětové besedy z Dolní Dobruče. Soubor má bohatou tradici v uvádění her klasického českého dramatického odkazu. Jeho inscenace Maryši však přinesla řadu otázek, které vycházejí už z volby tohoto titulu. Text má sice řadu krásných příležitostí pro vyzrálé představitele, jimiž soubor disponuje, ale každá inscenace této hry stojí a padá s představitelkou Maryši. A zde si režisér musel být vědom, že vhodnou představitelkou zřejmě v souboru nemá.

Režie se omezila na vymezení aranžmá a vedení herců v základní rovině. Hraje se především text, ne dramatické situace, slovní jednání je málokdy naplněno. Tempo představení je nevyrovnané, většinou jednotvárné a rozvláčné, trpí množstvím nefunkčních pauz. Problémem inscenace je i nedostatek mimo-slovního, fyzického jednání, dramatické střety jsou málo výrazné. Scéna je jednoduchá, náznaková, režisér si bohužel ztížil práci tím, že poskytl hercům pouze dva možné nástupy, a tak se hraje většinou na širí scény.

Inscenace Maryši souboru z Dolní Dobruče reprezentuje určitý typ tradičního vesnického divadla, který má ve svém prostředí bezesporu plně opodstatnění. Přesto se však tuto Maryšu nepodařilo naplnit dostatečným emotivním a významovým obsahem.

Soubor Osvětové besedy v Kunčicích nad Labem Kroužek dobrovolných divadelníků, si rovněž ztížil práci dramaturgickou volbou. Text Vlastimila Venclíka Dušičky aneb Setkání v sádře, původně určený pro rozhlas, vykazuje řadu formálních i obsahových nedostatků. Pocit „rozhlasovosti“ je převažující, dva protagonisté jsou většinu hry upoutáni na lůžko, text skýtá minimum podnětů k mimo-slovnímu jednání, o budování situací vůbec nemluvě. Do tohoto nedivadelního textu se soubor pustil přesto s vervou.

Je dobře, že soubory hledají v oblasti současných českých her, bylo by však potřeba, aby se náročněji zamýšleli nad úrovní zvoleného textu. To, že text byl vydán Dilií, nebo že jej uvádějí herecké skupiny jako zájezdová agenturní představení, ještě není zárukou kvality.

Divadelní soubor J. K. Tyl SK ROH ČSD z Meziměstí si zvolil jednu z nejzajímavějších, ale také nejnáročnějších současných českých her. Hra Oldřicha Daňka Válka vypukne po přestávce zpracovává moderní autorskou metodou volné otevře-

né struktury ostrých střihů, zkratek, prolínání časoprostorových rovin, konfrontace reálných situací s vnitřním světem hrdinových reflexí téma lidské a umělecké odpovědnosti. Specifikum hry spočívá navíc v tom, že autor popisuje prostředí, které důvěrně zná — prostředí profesionálního divadla. Lze říci, že se soubor s těmito nezvyklými nároky vyrovnává, a především po stránce režijní, se ctí. Inscenace respektuje autora, a to téměř doslovně, včetně scénických a kostýmních představ vtělených do autorských poznámek.

Válka vypukne po přestávce v podání souboru z Meziměstí je dramaturgicky i inscenačně poučený tvar, sympatická je zejména snaha souboru nezjednodušovat si úkoly, ochota vyzkoušet své síly na náročném textu, ctižádost seznámit publikum s vrcholy současné české dramatiky.

Mimo soutěž obohatil svatoňovickou přehlídku inscenací hry Grigorije Gorina Thyl Ullenspiegel divadelní soubor TJ Sokol Nový Hrádek. Soubor výtečně komunikuje s divákem v nesnadno zvládnutelném prostorovém řešení tzv. arény, scénografie je jednoduchá a střídmá, přitom velmi vynalézavá. Stejně prostá a působivá je i hudební složka inscenace.

Herecký soubor je převážně mladý s řadou nezkušených členů. Přes tyto herecké rezervy jde o práci pozoruhodnou a v rámci amatérského divadla v kraji převyšující běžný průměr. Proto mělo uvedení této inscenace na závěr krajské přehlídky venkovských amatérských souborů svůj význam: připomeňme si, že jde o venkovský soubor, který dokázal ve skromných podmínkách překročit svůj stín a dát tak možná i příklad ostatním.

Porota měla nelehkou práci. Zhlédnutá představení se výrazně lišila stylem, žánrem, inscenační úrovní i adresou. Hlavním kritériem se nakonec stala osobitost a samostatnost v přístupu, jakož i inspirativnost předváděných prací.

Na prvním místě se umístil domácí soubor Karel Čapek ZK ROH Dolu Zdeňk Nejedlý s inscenací Čtyři případy doktora Mejzlíka. Porota zejména ocenila, že soubor jde vlastní cestou a náročné úkoly, které si klade, řeší bez vnějších efektů svérázným rukopisem a se zjevnou oddaností textu a divadlu. Druhé místo obsadil divadelní soubor J. K. Tyl SKP ROH ČSD Meziměstí s inscenací hry Oldřicha Daňka Válka vypukne po přestávce. Třetí místo nebylo uděleno. Porota dále udělila několik osobních ocenění — diplomů.

Svatoňovická přehlídka prokázala ve svém prvním ročníku své opodstatnění, přinesla mnoho zajímavých impulsů a poznatků a poznatků pro další práci v oblasti amatérského divadla. Poukázala též na nedostatky, zejména v dramaturgii, a to jak ve výběru her, tak v jejich náročnější a důkladnější explikaci. Venkovské divadelní soubory mají u nás bohatou tradici a jejich místo v národní kultuře je a bude i nadále nezastupitelné. Tím spíše je třeba vzájemné konfrontace a svatoňovické setkání by mohlo přispět k navázání vzájemných inspirativních vztahů.

JOSEF LÉDL

Divadlo Dialog DK ROH Škoda v Plzni — Witold Gombrowicz: Yvonna, princezna burgundánská. Na snímku princ Filip (J. Štrbík), Yvona (I. Drahozalová), Cyril (P. Cerný).



Zpráva o Yvonně

Když si soubor Divadla Dialog DK ROH Škoda v Plzni vybral ke studiu Gombrowiczovu Yvonnu, princeznu burgundánskou, ani jeho členové netušili, jak tvrdý oříšek tu mají k rozlousknutí. A to je možná jeden z důvodů, proč „rozumné“ soubory nechaly ležet překrásný text tak dlouho ladem. Od šedesátých let, kdy časopisecky vyšel adekvátní překlad J. Simonida, těžící komiku z napětí mezi současným jazykem a historickým prostředím, byla Yvonna uváděna jen dvakrát — v Ústí a na školní scéně JAMU v Brně. (Letos nastudovala tétož Gombrowicze souběžně s Dialogem i pražská Lucerna).

Elegantně brutální komedie o Yvonně předjela už ve třicátých letech lecos z postupů divadla krutosti a divadla absurdity, přičemž Gombrowicz zachytil a zužitkoval ony později tak inspirativní proudy z vazbou na polskou tradici — poněkud ji zromantizoval.

Krysztóf Wolicki, domácí vykladač díla Witolda Gombrowicze, charakterizoval ve své studii W. G. aneb bolest v užnuté paži Gombrowiczovo umělecké snažení jako otázku jak na jevišti realizovat to, co je mezilidské. A neobvyklými, napjatými mezilidskými vztahy, je jeho princezna burgundánská doslova nabita.

Nebude, myslím, na škodu zmínit se nejdříve o tom, o čem Gombrowiczova tragifroteska vlastně pojednává, aniž by se pochopitelně prozradilo, že vrahem je zahradník (dovolím si v tomto odstavci využít i několik dalších postřehů K. Wolického). Přesycený a znuděný princ Filip cítí odpor k prostředí ve kterém žije. Burgundánský dvůr je škvele zorganizovaný, opírá se o tak pevnou hierarchii a tak všezahrnující ceremoniál, že pro Filipa, který se chce od něho distancovat a přesto v něm zůstat, zbývá jediná možnost,

jak zpřetrhat dosavadní vztahy, a tou je absolutní mezaliance, protože obyčejná mezaliance rovněž patří k tradici a ceremoniál s ní počítá. Partnerkou v této mezalianci je Filipovi degutantní Yvonna, dívka nejen málomluvná, bázlivá a nemotorná, ale jaksi naprosto nijaká. Je tak „prázdná“, že se dá pochybovat o její existenci. Úsilí Filipa zamilovat se do Yvonnny, neboť pouze láska může mezalianci zdůvodnit, se ukáže jako marné. Dvůr se sice snaží se vším se smířit, ale Yvonnina biologická dekompozice probouzí nebezpečné asociace, přivádí lidem na mysl jejich vlastní i cizí nedostatky a vady. Čím méně je Yvonna schopna existovat jako taková, tím více se stává vnitřním majetkem každé z postav, identifikovaných s její prázdnotou. Výchovná akce se mění v agresi korunovanou nakonem hromadným vražedným útokem...

Nad textem, ze kterého vyzáruje poetická aura dokazující, že ho psal básník jeviště, nad textem, který vyrůstá ze zdánlivě absurdní logické konstrukce naplněné úporným myšlením, které nás přesvědčuje, že básník Gombrowicz byl založením vlastně filosof, se soubor podruhé sešel s Václavem Beránkem, hostujícím režisérem Divadla J. K. Tyla. V. Beránek správně odhadl, co je v textu dodnes sugestivní a nadčasové a co je poplatné době vzniku a gejzír uvažování a bonmotů na místech obzvláště rozvitych radikálně proškrtal. Pro jevištní vyjádření textu se nechal ovlivnit jednak divadlem masek (všechny postavy si během hry na určité repliky nasazují bílé masky s úsměvem, aby je v závěru hry vyměnily za černé masky smutku) a zároveň divadlem inspirovaným Brechtem (inscenaci rámuje v textu epizodní, ale režisérem domyšlená postava žebráka, která před kaž-

dým obrazem předřikává za doprovodu melodie kramářské písně pouštěné z kazetového magnetofonu, co se teď bude odehrávat).

Věřím tomu, že zkušený režisér, který se navíc na inscenování tohoto textu několik let těšil, vymyslel režijní koncepci snadno a rychle. Ovšem o to obtížnější bylo tuto koncepci herecky naplnit. A to nejen pokud jde o předání množství významů uložených v jednotlivých replikách textu, i těch které lze tušit kdesi za textem, ale i pokud jde o postižení celkové atmosféry burgundánského dvora, která by měla být obraz od obrazu a scéna od scény napjatější, chvěvivější, horečnatější. Mám za to, že se soubor po dlouhém a poctivém zkoušení vyrovnal s hereckými úkoly čestně.

Naštěstí se beze zbytku vyrovnala se svou rolí představitelka Yvonnny (I. Drahozalová), která svojí neotesaností provokuje partnery i hlediště, která ale pod slupkou strnulosti a jalovosti dokáže vyjádřit rodící se hluboký cit, který je vzápětí znehodnocen povrchním partnerem. Bylo pro soubor nesmírně důležité, že začínající herečka našla brzy díky režisérovi vedení a vlastní inteligenci tu přesnou míru „drastických“ výrazových prostředků.

Pro mě osobně bylo od prvního přečtení textu velice dráždivé druhé hlavní téma hry, příběh prince Filipa a jeho snaha o překročení toho, co ho omezuje, o překročení sama sebe, jeho snaha vůli naučit se milovat tu, co je mu odporné. Ovšem jeho snaha vymanit se z únavného vegetování v zaběhnutém společenském rituálu jeho třídy je stejně impulzivní a nesoustavná jako divoká a končí nutně krachem. Filipův příběh má leccos společného s filosofií Čecha Ladislava Klímy, jehož dílo a životní osudy Gombrowicz sice znát mohl, ale určitě neznal. Představitel Filipa (J. Štrbík) působí bezesporu zajímavě, typově odpovídá režijnímu záměru, ale aniž bych chtěl nějak snižovat množství odvedené práce nad nejozřejmějším partem hry, mohl by se v dalších reprízách pokusit ještě výraznějším způsobem vyklepnout oblouk princova vývoje.

Z překvapivě dobráckého a liberálního dvora udržujícího železný ceremoniál si nejvíce prostoru obhájila královna Markyta (S. Trčková) přesnou stylizací rozkydanosti posedlé veršotepectví. S ní dobře drží krok vlní pamětníci starých hříchů — král Ignác (J. Thurn) a hofmistr (J. Pelech).

K až neočekávaně spontánnímu, kladnému ohlasu prvních představení přispěla nezanedbatelnou měrou jistě i půvabná a čistá scéna J. Chmelové. V kontaktu s divákem se objevily však už i první problémy především v závěru inscenace, kde bude nutné lépe načasovat sekvenční se stroboskopem i závěrečný nástup žebráka. Soubor už je však léta zvyklý během repríz leccos doladovat, tak se alespoň ani tentokrát nebude nudit.

Tenhle můj příspěvek nemá být recenzí popisované inscenace, práce na její přípravě jsem se zúčastnil, je tedy spíše zprávou o Yvonně, princezně burgundánské a tak jsem svůj článek také nazval.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

● SOUTĚŽE PRO INSPIRACI

Každý z příspěvků na národní konferenci o amatérském divadle byl veden snahou pomoci do budoucna oboru, kterému jsme se upsali, mnozí doživotně. Snažila jsem se jako ostatní přinést svoji trošku do mlýna a dovolila si dokonce formulovat jisté závěry. Netáhala jsem je z palce, ani nespolehala na letitou praxi; za zády mně stál solidní – byť malý – průzkum v divadelních souborech Jihočeského kraje. V jednom z bodů závěrů jsem hovořila o tom, že soutěží by mělo být využíváno k inspiraci – nikoli devastaci – kolektivů, k dosažení tvůrčí atmosféry mezi autory inscenace a hodnotiteli. Byla jsem požádána o rozšíření tohoto závěru, proto tak činím i za předpokladu další diskuse. Bude-li konstruktivní a věci poslouží, bude dobře.

Hned v počátku musím konstatovat, že jsem zastánce soutěží divadelních souborů. Především proto, že musí existovat solidní soutěžní řád, který motivuje každého, kdo jen trochu chce. Jak prokázal náš průzkum, především městské divadelní soubory uvažují při volbě titulu zároveň i o přihlášce do soutěže. Nejzákladnější úvaha o jisté systematické práci amatérského kolektivu je v tomto případě ideální. Je to linka, kterou bychom rádi viděli v práci všech souborů: soutěžní řád – úvaha o hře, která má předpoklad žádoucího vyjádření se – studium inscenace – plánovaná premiéra – účast v soutěži. Taková práce – především u lidí zvyklých na jakýsi řád – má smysl, lze jí ledacos obětovat.

Není tomu tak u všech souborů. Počítatelně. Povahy lidí jsou různé, systém práce také. Odlišný je např. u vesnických souborů, jak to průzkum prokázal. Netroufají si, čekají, až jak inscenace dopadne. Také tímto se jaksí vydělují z kontextu. Často mně to připadá, jako když se říká: kdo chce, hledá způsob, kdo nechce, hledá důvody. To je však jen část problému. Pojďme pokračovat.

Námět, názory jsou již vysloveny či vtěsnány do určitého titulu (mluvíme o tradičním divadle, které je nejpočetnější). Jde o jeho nastudování a o účast v soutěži. Hned po uveřejnění Divadelního zákona jsme zavedli systémy přípravy dramaturgických plánů, které projdou sítí: vedení souboru – zřizovatel – OKS – OK ONV – KKS – OK KNV. Mají jeden, a to zásadní smysl: kromě všeobecně potřebné informační hodnoty pracovní impuls pro metodická zařízení. Pro případ, že by se např. okresní metodik na tvorbě dramaturgického plánu rovnou nespolehl – tak pozor! na toto soubor nestačí, tady je zapotřebí takové či onaké pomoci, tohle stojí za vyvinutí maximálního úsilí atd. Podotýkám, že za dramaturgický plán se nepovažuje prostý výčet titulů.

OKS i KKS už předběžně vědí, s čím mohou počítat do výběru na festivaly a soutěže, kam upřít svoji metodickou práci. Dozvědí se, co bude možné zařadit příp. do systému Mládež a kultura, čeho se dá využít při rozličných příležitostech. Po schválení OK ONV ví i zřizovatel, že finančně a morálně podporuje správnou věc. Jaké možnosti skýtá

tento systém poradním sborům, je nabíledni.

Připusťme, že se soubor přihlásil do soutěže. Každoroční kolotoč je v pohybu... Takže, je-li postup přibližně takový, jak byl uveden, nemělo by se na žádném stupni soutěžního cyklu stát, že se „nezasažená“ porota obuje silou své erudice do celého kolektivu či do tvůrčí inscenace – „jak jste na tohle přišli, kdo vám to poradil, vždyť si nevíte rady s tou či onou složkou, co jste vlastně chtěli sdělit, nemáte na to síly, mrlháte energií, závěr jste znejasnili, my si vaši práce vážíme, ale... etc.“ doplňte si sami.

Velmi příznacně sáhla do problému autorka Malého zamyšlení v Rudém právu 5. 8. t. r. v úvaze Chybějící nám kritéria? konstatováním, že hodnotová kritéria umělecké tvorby existují, jen je přinejmenším neznáme nebo neumíme uplatňovat. A o to tady jde. Kritéria jsou, či měla by být, známa oběma stranám: tvůrcům i hodnotitelům. Ani jedni se k nim bez soustavného vzdělávání nedostanou. Amatéři je navíc proti profesionálům dána velká výhoda: mohou se svými hodnotiteli průběžně konzultovat, radit se, společně hledat optimální řešení. V tom je také zlaté jádro metodické práce. Nezapomněli jsme na to? I letos na Jiráskově Hronovu zaznělo, že je nutno zvýšit pozornost hodnocení už v okresech. Dodávám, že by se pozornost měla upřít i na meziokresní kraj – ústředí. I tak by mohlo dojít k větší inspiraci a tvůrčí atmosféře.

Nechci tvrdit, že tento proces si zasluhuje jen kolektivy, které se rozhodly soutěžit. Většinou svojí přihláškou potvrzují, zatím, statečnost. V každém případě však stojí v prvním sledu našeho zájmu. Pro ně by měla být soutěž důsledná od místa po ústředí, tedy po nejvyšší kolo. Když už se kolektiv dobrovolně odhodlá, ať se jednou za čas dozví, jestli je první. Touha soutěžit je přirozenou vlastností každého člověka, nejen dítěte. Proto hlasuji pro soutěže. Konečně, už staří Řekové soutěžili v divadle; z jejich výsledků žijeme už nějaké tisíceletí.

LIBUŠE ZBOŘILOVÁ

● HODNÍ NÁSLEDOVÁNÍ?

Divadelní odbor Tyl osvětové besedy v Bakově nad Jizerou patří již řadu let k velice aktivním souborům ve Středočeském kraji. Nastuduje ročně pravidelně nejméně jedno představení celovečerní hry pro dospělé, se kterým potom zajíždí do okolních míst v okrese i mimo něj. Zúčastňuje se přehlídky Pojizerských her v Dobrušce aj. Soustavně pracuje s dětským a mládežnickým kolektivem, který hraje pro děti a je dobrým zázemím i perspektivou pro výchovu nových, mladých kadrů Tyla. Průběžně připravuje Tyl pásma i akce k významným výročím, spolupracuje s Městským národním výborem a Osvětovou besedou na všech společenských akcích ve městě. Pro dospělé připravuje během roku zajímavé a přitažlivé Večery v klubu s pestrým a zábavným pořadem. Svědčí to o dobrém vedení celého kolektivu a především o dobré partě, kterou Tyl už po léta je. A to je také onen magnet, který do pěkného divadelního sálu Radnice přitahuje nejen návštěv-

níky, ale i hostující soubory, které si vždy rády přijedou do Bakova zahrát.

Bakovští si zvou vedle inscenací amatérských souborů i představení profesionálů. Sami pořádají každý rok Přehlídku angažovaných her, o kterou je vždy velký zájem divácký a hostujících amatérských souborů. Letos se tento festival opět na dva víkendy v listopadu 1987 připravuje.

Bakovští nezapomínají ani na své členy a dovedou ocenit dlouholetou a záslužnou práci členů souboru. Dvakrát ročně, vždy po půl roce hodnotí na členské schůzi činnost souboru. Předsedkyně Lída Brodská kromě činnosti souboru zhodnotí i záslužnou práci jednotlivců, především jubilantů, kteří v tomto pololetí dosáhli, nebo dosáhnou kulatého výročí narozenin. Toto jubileum připomene nejen kytičkou, ale i dárkem a gratulací celého souboru.

Byl jsem letos účastníkem tohoto Večera jubilantů v prvním pololetí 1987 a opět mě mile překvapila velká účast členů souboru na tomto večeru, krásná pohoda a atmosféra. Členové souboru se postarali o zajímavé, neobvyklé ale perfektní občerstvení z vlastních zdrojů. Domácí kapela všem k dobrému chuti zahrála a tak se soubor i hosté dobře bavili.

Odjížděl jsem s přesvědčením, že bakovští ochotníci jsou stále dobrou partou a s přáním, aby měla dlouhé trvání a výdrž a byla příkladná nejen všem ochotnickým souborům, ale i kolektivům ZUČ.

LADISLAV LHOTA

● VYSOKÁ ŠKOLA CHOREOGRAFICKÁ V MOSKVĚ

Na základě rozhodnutí ministerstva kultury SSSR se v Moskvě zřizuje vysoká škola pro baletní umělce. Proslulé Moskevské choreografické učiliště poskytuje nyní střední odborné vzdělání. Nová vysoká škola – Moskevská vysoká škola choreografická – umožní studentům ve vzdělání pokračovat. Studentům na fakultách baletního mistrovství, pedagogického a interpretačního umění se dostane stejných vědomostí jako posluchačům jiných humanitních vysokých škol.

První studenti budou přijati již v příštím roce. Uvedená vysoká škola bude umístěna v nové budově sousedící s učilištěm. Bude mít k dispozici školní divadlo, taneční třídy, pedagogické kabinety, sportovní halu a menzu pro studenty. Spojovací chodby budou mezi všemi místnostmi baletního městečka. Mezi pedagogy budou také mistři z Velkého divadla. Katedru choreografie a fakultu baletních mistrů bude řídit národní umělec SSSR, profesor Jurij Grigorovič. (it)

● TO BYLO OSVOBOZENÉ DIVADLO

Pod tímto názvem vydal Supraphon v historickém archivu na gramofonových deskách písně a scénky Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka z let 1928 až 1938. Chronologicky řazená antologie sleduje, jak se typický humor slavné dvojice V+W dostává od „soukromého dadaismu“ k politické satíře, k protifašistickému vlastenectví evropského významu. (čt)

Rozvíňte řady

Vstupní verš Majakovského Levého pochodu předznamenává charakteristicky nástup recitátorů v osvobozené republice 1945. Nastoupili především mladí, mládež sdružená ve Svazu české mládeže, mladí komunisté a studentské recitační skupiny.

Ze stručného návodu v letáku kultprop. odd. sekretariátu ÚV KSČ se dozvíme základní pokyny pro sborovou recitaci. Především, že jí odpovídají verše, které mohou „uplatnit její speciální efekty“. Jsou to např. a) střídání množství a jedince, sborů a sól buď v reálném vzáhu (přímá řeč sólisty a vypravěčský či hodnotící hlas sboru) nebo v kontrapozici významové, ideové, např.: „slova, dělník je smrtelný“ říká jeden hlas, vážný, jaksi sehnutý pod tíhou tohoto krutého osudu jednotlivce, avšak sbor, tento nositel nesmrtelného života množství, jásavě vpadne „práce je živá!“ atd.; b) uplatní se „davová hesla, výkřiky, výzvy“; c) je možno kombinovat dva texty současně, např. v Baladě o námořníkovi „zatím co část sboru stále opakuje „jde vlna za vlnou“ recitují ostatní sólově a sborem další verše předzpěvu“; d) lze pracovat se zvukomalbou, tak třeba „doznívá ještě výsoco zpívané a vydržené poslední „á“ ze slov „žárovka zpívá“, zatím co sólista volá „ženo má, ženo má...“.

Denní tisk a pohotově vydávané „revoluční básnické letáky“ byly prvními dramaturgickými vitálky — krom vzpomínek na předválečný repertoár a tisky i knihy uschovávané v hloubi knihoven. Recitovaly se čerstvé „verše dne“, sovětských básníků, Neumann, Wolker, ale i Neruda.

Agitprop sekretariátu ÚV začal vydávat edici brožur „Pásmo“ s hotovými sestavenými pořady na aktuální témata. Takové pásmo leckdy bylo nejrozsáhlejším bodem členské schůze strany a např. pásmo k narozeninám Klementa Gottwalda vlastně programem celým: nahradilo referát, kulturní program — i diskusi. V těchto pásmech se pracovalo se spojovacím textem, citacemi dokumentů a s úryvky veršů podle „potřeby výkladu“, respekt k umělecké jednotě, k stylu, k celistvosti výpovědi uměleckého díla — především básně — byl minimální, účel tu byl jiný. Za čas se ukázala svažující role předloh a rozvinuly se zkušenosti vedoucích: „Pásmo“ se proměnilo na tematické sborníky (Lenin, Neruda atp.).

Mládež se tedy chopila iniciativy a splnila úkol Zdeňka Nejedlého: „obrat ke kultuře plné živého obsahu“.

Divadlo E. F. Buriana zahájilo svoji prvou sezónu po válečném přerušení práce Gestapem (jako D⁴⁶) náročným nastudováním Jobovy noci Fr. Hrubína (nejlepší poémy na okupační téma vedle Šikancových Heinovských nocí v naší literatuře). Burian „soustřeďuje se na slovo, monumentalizované mohutným sborem, a pracuje metodou koncertního dirigenta na vypracování jeho nejjemnějších hudebně hlasových kvalit a nuancí“ (J. Hájek).

Naděšená amatérská mládež chtěla zvýšit a zlepšit kvalitu svých, dosud nejčastěji živelných výkonů: a tak ÚV ČSM vyhlásil STM — Soutěž tvořivosti mládeže.

V prvním ročníku (1946) soustředila ve všech oborech všeho všudy 800 účastníků úhrnem, za 15 let (1961) napočítala 1,200.000 účastníků a z toho v uměleckém přednesu 400.000 sólových i souborových recitátorů. Mezitím se z krajské soutěže Wolkrův Prostějov stala od r. 1958 ústřední či národní přehlídka (vyhrazená samostatně přednesovému oboru, jako se oddělily i jiné obory do samostatných oborových soutěží a přehlídek). Ta letos oslavila svůj jubilejní 30. ročník.

Umělecký přednes se snažil vyvíjet k větší umělecké náročnosti a kvalitě a na vývoj, především společenský, také působit. Společenský vývoj ovšem také zpětně působil na vývoj přednesu. V roce 1948 bylo rozhodnuto o Jiráskově akci (tj. především vybudování muzea a lidového vydání díla). Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ s uspokojením vyhlásil, že „formalismu byl vypověděn nejostřejší boj jako úpadkovému pozůstatku kapitalistické minulosti“ (1949).

Do umění přednesu se tato změna společenské atmosféry přenesla poměrně rychle a jednoznačně: Dynamika nadšení a kolektivní iniciativy se obrací do komornějšího projevu, akcentuje sólový přednes (příp. pořad z několika sól) a sborový přednes ustupuje do dětských souborů (kde je tolerován jako vhodný výchovný prostředek). Dramaturgie se obrací k národní klasice, ke kulturnímu odkazu k historické a ovšem, k revoluční tématice. Byla to doba, o níž pozdější historický pohled řekne, že v ní „strašák formalismu vzbuzoval v naivním vědomí upřímný odpor a rozhořčení“.

První osvobodivý průlom způsobilo (1952) vydání Ščipačevovy sbírky Sloky lásky, která otevřela právo a možnost na „soukromé téma“ v umění, a v následujícím roce nastudování Fr. Štěpánka v Burianově (tehdy) Armádním uměleckém divadle pod označením „divadlo poezie“. „Hledáme pro revoluční myšlenky takové tvůrčí prostředky, které by jim daly zaznít s maximální úderností a emotivností“ (z programu). Tyto prostředky spočívaly v adresnosti výkonů hledišti, v navození jakoby logické či náznakové dějové vazby textů a v prostorovém aranžmá recitátorů. Situace pro průlomy nebyla ovšem ještě zdaleka jednoduchá: pořad Náš Halas v AUD měl 1. 12. 1954 premiéru bez úvodního slova básníka-národního umělce, který se omluvil, a — bez dalších repríz. Čtvrt roku na to, ve 3. čísle nového časopisu Ochotnického divadla (předchůdce Amatérské scény) národní umělec E. F. Burian mezi radami amatérských recitátorů považoval za nutné se distancovat od „formalismu“

Fotografie souboru, který nastudoval pro členskou schůzi KSČ životopisné pásmo o Gottwaldovi (1946)

i od vlastní tvůrčí minulosti a praxe: „Bývaly doby, kdy se přednášovalo v kroužcích všelijak rytmicky a zpěvavě bez zřetele k obsahu veršů, jenom pro zvukový efekt. Mladí lidé se zhlédli v jazyku a zatožili také něco takového dělat v recitaci. A vznikly všelijaké dědrasbory, voice-bandy, recidaky a jiné zkomoleniny, kde se zvučelo, bzučelo, syčelo, kde se dokonce i slova vymýšlela, aby byla synkopická“. Tak tohle my teď také nechceme dělat.“ (OD 1955, č. 3).

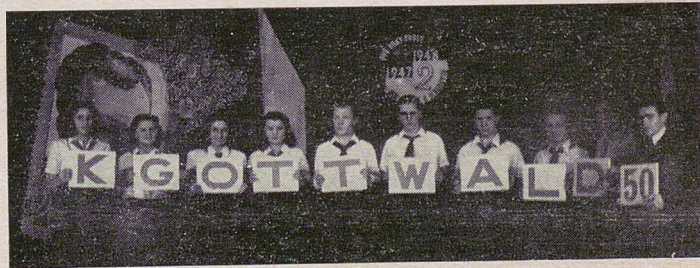
Ale impuls byl dán. Amatéri se s nadšením chopili vzoru „divadla poezie“, kolektivní formy, složené ze sólistických výkonů v obložení jevištních možností. Nejčastěji se realizovaly verše Ščipačevovy a černošské poezie, teprve později se témata i prostředky rozšiřovaly. Dokonce profesionální divadla (nebo jejich herci) se několik let vyjadřovala také divadlem poezie. Několik vynikajících inscenací (S. K. Neumann, P. Bezruč, K. Běhl, K. Konrád) vytvořil režisér Dudek, kolektiv dp v Pardubicích vydal K. Urbánek atd. Ačkoliv 1. celostátní konference o uměleckém přednesu (1953, Bratislava) mluvila jen o přednesu, o přednášce, o sólistovi, přednes (zvl. amatérský) se opět „zkolektivizoval“. Zrodil (obnovil) dokonce uvolněnější scénickou formu — literární kabaret, která sehrála osvobozující roli i v uvolnění tvaru samého divadla poezie. Jako kdysi voiceband inspiroval práci recitátorky Ludmily Pelikánové, tak nyní Sloky lásky přivedly přednes ke scénářům inscenované poezie.

Další tvůrčí impuls vzešel opět od E. F. Buriana: svoje nové koncertní nastudování Máchova Máje tentokrát dotáhl až do částečného zhudebnění a kryl svoji základní voicebandovou techniku označením „kantáta“. Nastudování mělo úspěch, ale šidlo v pytli neutajíš a tak se v pochvalné kritice ozvalo, že „už je na čase revidovat paušální odmítání sborové recitace“ a spíše „této formy uměleckého přednesu s prospěchem využít“ (L.d. demokracie).

To už vyšly první knihy o přednesu ze sovětských zkušeností (1953: Verchovskij, 1957: Aksenov) a zatím co Orbis vydává sborník, historicky shrnující scénáře divadla poezie od Honzla po Dudka, přichází překvapení brněnského kolektivu X-61 v podobě nového výrazu — asociativní koláže Inzerát na skrývanka.

Ostatně ne náhodou už v té době po osvobozujícím XX. sjezdu KSSS stranická usnesení přestávají mluvit o výchově pracujícího lidu, nýbrž mluví opět o „rozvoji každého člověka“ (usnesení o světové práci, 1958). Tím se zřetelně vracejí ke slovníku Marxovu a jeho výměru socialistické komunity, v níž „svobodný rozvoj každého je podmínkou svobodného rozvoje všech“ (Manifest).

JIRÍ HRAŠE



Kudy vede cesta k syntetickému divadlu, které sdružuje všechny prvky, působící na divákově vnímání — na zrak, sluch, cit — zahrnuje v sobě nedělitelně slovo i hudbu, pohyby i výtvarnou složku? O tom bude dnes svými vzpomínkami vyprávět umělecký vedoucí a režisér Studia Y, které je součástí pražského divadla Jiřího Wolkra, Jan Schmid.



Jan Schmid a syntetické divadlo

Původně jsem na divadlo vlastně nemyslel. Spíš na kreslení, malování, výtvarný projev vůbec. Já jsem rodák z Tábořska. Tatínek byl lesák a tak jsme pochopitelně bydleli v myslivně. Na samotě u Plané nad Lužnicí. Hájovna neskýtá mnoho příležitostí vytvořit si nějakou dětskou partu, společenství stejně starých dětí. Mám jen mladší sestru. Byl jsem většinu času sám, navíc tenkrát byla válka. Snad proto jsem si našel jako zálibu kreslení. Maloval jsem si figurky, předměty a s nimi jsem si hrál něco jako divadlo.

Já jsem si své tehdejší „hry“ dokonce poznamenával a nějakou náhodou některé tyhle dětské deníky zůstaly zachovány dodnes. A musím říct, že se ve své podstatě tak moc neliší od toho, co dělám dneska. Je zvláštní, že mě nijak neokouzlovali králové a princezny. Ani vojáci, což ve válečném čase není nepochopitelné. Zato jsem miloval zvířata, především koně. Pro ně jsem vymýšlel krátké děje a ty jsem kreslil a hrál. A v téhle činnosti jsem částečně pokračoval i v myslivně v Krkonoších, kam jsme se po válce přestěhovali.

A co loutkové divadlo?

Jeho kouzlu jsem na čas propadl později ve Frýdlantu v Čechách, kde bylo naše další působiště. To jsme bydleli v domě s velkým dvorem, kde o dětskou společnost nebyla nouze. Založili jsme klub „Hoši severu“, měli jsme ve staré prádelně klubovnu. Navíc tam bylo staré domácí loutkové divadlo. Hráli jsme s ním, řekl bych netradičně, a já začal pro tohle své jeviště skládat příběhy jak

pro loutky, tak současně pro nás „herce“. Dávali jsme je na dvoře nejdřív jen tak pro pár dětí. Jenže diváků bylo stále víc a my nakonec začali vybírat i vstupné. To trvalo od začátku padesátých let, kdy jsem nastoupil do učiliště v Novém Boru. Učil jsem se malířem skla. Na učilišti byla zase příležitost uplatnit tu svou — zatím nedefinovatelnou touhu vyjadřovat onu syntézu, k níž jsem se začal už tady propracovávat. Tam jsme se víc zabývali muzikou, skládal jsem písničky, vymýšleli jsme útvary podobné skečům, prostě jsme se bavili.

Pak jste vstoupil na sklářskou uměleckou průmyslovou školu...

V Železném Brodě začíná patrně mít má činnost autorskou povahu. Výtvarná určitě, ale přes různé promyšlené recese, i divadelní. Samotné výtvarno mi nestačilo, chtělo to pohyb a čas. Obraz, který se hýbe. Ve škole jsme provozovali různé mystifikace a jiné produkce divadelní povahy, dnes by se řeklo generační divadelní pokusy. Na druhé straně jsme také účinkovali v divadelním souboru Tyl. V tomto sklářském městečku, které bylo v minulosti českou enklávou v německém okolí, byla zakořeněna tradice českého ochotnického divadla. Tady také hrávali Železnobrodské pašijové hry — vlastní texty českého lidového divadla — a potom i vlastenecký repertoár. To je hluboká a nekomerční tradice, která zůstala zakódována i v ochotnickém spolku, který si i po válce udržel úroveň. Hrál jsem se zdejšími ochotníky menší role, ale především jsme pro ně dělali s Karlem Vaňurou, dnes sklářským výtvarníkem, scénografii.

Další posun ve vývoji přinesl váš pobyt na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze?

Když jsem nastoupil na Umprum, začal jsem s poměrně širokou kulturní činností. Především jsem si uvědomoval, že je třeba hledat souvislosti, skládat si žebříčky hodnot, i já jsem pocítoval nedostatek současných encyklopedií, jak pokud jde o jejich počet, tak o jejich skladbu a náplň. Právě v té komparaci, srovnávání událostí, jevů, dějů, nevyhovovaly. A zase se mi stalo divadlo prostředkem, jak tyto skutečnosti vyjádřit.

Organizoval jste proslulé Inspiromaty.

Byl jsem jedním z organizátorů těchto produkcí. Měly nejrozumnější formy. Spíš než divadlo to byla podívaná, zážitek, autentická sebeprojekce. Jednou jsme pojali divadlo jako sportovní utkání na základě sportovních pravidel, třeba i s rozhodčím. Což je jen jeden z příkladů. Míšení žánrů a rozbíjení stylu, to byl přímo program. Věci spojoval duch, materiál, téma a ne estetické návody nebo naučné metody. Dávali jsme do kontextu zcela nesourodé věci, když dávaly dohromady smysl, přestože „styl“ to zcela vylučoval. Taky jsme pořádali „křty“ nových posluchačů, v ateliéru to byly taky pozoruhodné vlastní autorské produkce, téměř hepeningové. Hlavně to byla velká legrace. Mnohdy absurdní. K humoru jsme inklinovali, protože ho jednak bylo a je stále málo, jednak proto, že humor unese věci i vážné, filosofické, přijímali jsme humor taky i jako určitou psychoterapii, ale především jako životní názor.

Projevili jste už tehdy zájem o divadlo jako životní povolání?

Ano a ne. Ze zájmu jsem chodil na přednášky k Alfrédu i Emilu Radokovým na DAMU. Zcela vážně jsem uvažoval o tom, že začnu studovat režii. Tehdy mi řekl Emil Radok, tehdy už velmi proslulý režisér: Já jsem taky nic takového nestudoval. Důležité je, aby se člověk neučil věcem, které jsou společné všemu umění, elementárním zákonitostem, aby člověk pochopil zákon kontrastu jako smysl růstu. Rytmus, dynamiku, střídání klidu a napětí, rozlišování věcí hlavních a vedlejších, zkrátka poznávání zákonitostí života. Pochopil jsem, že je důležité mít svůj rukopis, dneska bychom řekli poetiku. To, co jsem chtěl dělat já, vycházelo z analýzy, destrukce a měla následovat nová stavba. Pokud možno ve všech uměleckých podobách. Byla to doba, kdy jsem začal objevovat sám sebe. A to rozhodlo, že jsem zůstal v sochařském ateliéru.

Po skončení studia jste odešel do Líbče, jako šéf výpravy Severočeského loutkového divadla?

Navíc jsem tu učil na Lidové škole umění ve výtvarném oddělení.

Nehyl to krok zpátky. učit na „lidušce“?

Ne, naopak, to byl další krok v cestě za mou představou. Nabídl jsem jim totiž syntetický výtvarný předmět, přesahující jednotlivé obory, zejména směrem k práci s materiálem, ale zasahující až k teorii a dějinám umění; zachycující kontext mezi uměním, společností a dobou. Nerozdělal jsem děti, jak je obvyklé, do tříd podle věku. Měl jsem pohromadě mládež od osmi do dvaceti let. To, co všechny věky spojovalo byl určitý společný jmenovatel myšlení, které se ozřejmuje a prohlubuje od dětství do dospě-

losti. Všechny věkové kategorie se ve svém projevu vzájemně inspirovaly, od popisnosti k fantazii a naopak.

Sám jsem někdy žasl, jak dokáží děti pochopit věci, které rodiče a starší lidé chápat neuměli. Člověk se nesmí k dětem sklánět ze své chytrácké dospělosti jako hotový k nehotovým. Kontakt je v tom, že dítě je partner. Tento experiment trval téměř pět let. Časem jsme dospěli k tomu, že jsem s těmito posluchači začal dělat i divadlo. Vlastně proto, abychom tomu, co jsme dělali, dali další rozměr, ale i proto, abychom si tyto věci názorně ozřejmili. Bylo to velice zajímavé období a tady jsem přišel na mnohé z toho, co jsme pak dělal v Ypsilonce.

Jako výtvarník jste začal v Severočeském loutkovém divadle i režisovat. A zase to bylo syntetické divadlo?

Bylo to zpočátku především výtvarné divadlo. Nebo řekněme: syntetické divadlo. Hráli jsme s loutkami i s živým hercem, s maskami a hlavně v úplně jiné scénografii. S jinak řešeným hracím prostorem. Vymyslel jsem si scénický mobil, na němž, a kolem něhož se odehrávalo všechno. Bylo to mnohem dřív, než se to obecně ujalo na českých jevištích.

Vzpomínám si, že jedna taková inscenace vyhrála v roce 1963 v Brně celostátní přehlídku profesionálních loutkových divadel, a že to byla inscenace, která do té doby vyvolávala řadu protichůdných názorů kritiky, jež hraničila až s odporem.

Upravil jsem si hru L. Dvorského Poklad baby Mračnice. Nakonec porota ocenila, že nejde o žádný naschvál, ale že celá inscenace vychází z jiného vztahu k dětem. Loutkáře většinou zajímala loutka a nesmyslně se naopak oni zabývali loutkovostí a většinou už je tolik nezajímala adresnost jejich práce. Že dítě není pro nás objekt výchovy, ale partner dialogu. Takové divadlo se pak nepitvoří a nepodceňuje diváka. I v Ypsilonu je divadlo dialogem a divácké partnerství je zásadou, dnes ovšem daleko víc propracované kolektivní improvizací.

Na vojnu jste šel už jako postarší mladík...

V sedmadvaceti. A měl jsem vousy. Bylo mi víc než veliteli útvaru... Bylo to v Liberci.

Přirozeně jste založil na vojně divadelní amatérský soubor.

Na Ypsilonku jsem myslel už před vojnou, ale tam se fakticky zrodila ve své první podobě. Mezi vojáky jsem našel několik zajímavých typů a spolu s několika kolegy z loutkového divadla a později i z divadla F. X. Šaldy jsme začali dělat divadlo jinak, než se dělalo. Byla to příležitost spojit vše, co jsem zatím poznal a co jsem chtěl. Netušil jsem, že bude mít Ypsilonka dlouhé trvání. Myslel jsem na divadlo na jednu dvě sezóny. Nastudovali jsme autorskou inscenaci s názvem Encyklopedické heslo: XX. století. Byla to koláž, jevištní montáž, divadlo faktu. A skutečně, byla to „jen“ paleta. První díl encyklopedie od r. 1900 do roku 1930, druhý díl až do roku 1960. Filosofický kabaret. A zase hledání souvislosti. Motívem bylo sebezpoznavání, sebeurčení. To byla krásná doba. Byli jsme jako blázni. Vyhráli jsme celostátní přehlídku vojenské umělecké tvořivosti ve Sliači a národní přehlídku amatérského divadla v Písku.

Tak se z vojenského souboru stal soubor civilní. Ale jak se pak zprofesionalizoval?

Po vojně jsme pracovali v Severočeském loutkovém divadle nad své pracovní povinnosti. To se týkalo nás i herců z Divadla F. X. Šaldy. Vedle řádně nastudovaných inscenací začali jsme s nejrůznějšími improvizacemi neopakovatelného charakteru. Jezdilo se třeba po jevišti na motorce, vařilo se tam, zkrátka přenášeli jsme sem běžnou činnost, i když v jiném kontextu. No a této „amatérské“ práce stále přibývalo. Je pochopitelné, že s termíny byly potíže, že jednotlivé činnosti vzájemně kolidovaly. Doba byla příhodná a tak jsme se zprofesionalizovali. Stali jsme se druhým souborem Severočeského loutkového divadla, které pak přijalo název Naivní divadlo.

Vím na vás, že jste autorem tohoto názvu. Kolik vás tehdy bylo?

Sedm herců, ostatní zůstali v externím vztahu. Dál jsme měli charakter studia — otevřeného divadla, takže okruh spolupracovníků se měnil. Někteří přešli do angažmá až později, jako třeba Mirek Kořínek.

Nastudovali jste řadu pozoruhodných inscenací. Jezdili za vámi diváci z Prahy i odjinud, patřili jste ke svěží krvi v divadelním těle své doby. Proč jste přesídlili do Prahy?

My jsme v Praze hráli celá léta, skoro každý měsíc, takže nějakou „oblastní izolaci“ jsme nikdy nezažili, zvlášť při naší experimentální povaze práce, jak je běžné u oblastních repertoárových divadel. Já bych klidně v Liberci zůstal, ale byly tu dva důvody. Především začátek sedmdesátých let přinesl silnou centralizaci i v kultuře, takže možnosti v kraji bylo čím dál tím méně. Za druhé herci dostávali stále více možností k seberealizaci v televizi, ve filmu, ale i pro tyto podniky pracovat s mimopražskými herci začalo být obtížné. Třeba jen dovážet si lidi denně sto kilometrů do Prahy a zpátky, to je značné minus. A nešlo jen o Sobotu nebo později o Lábus, ale ve stále větší míře i o další. Takže byla nálada propražská — a v Liberci to už dál opravdu nešlo. Několikrát se část souboru vyměnila a při jedné takové výměně se naskytla možnost přejít do Prahy.

Podmínky pro práci byly opět lepší?

Naopak. Bylo to nejdřív jako z bláta do louže. V Praze jsme se vraceli k podmínkám téměř amatérským: Zase jsme si museli sami dělat všechno. Nový provozovatel nesplnil své sliby a Ypsilonka se provozně potácela, což mělo i neblahý dopad umělecký. Nicméně, jádro souboru se stmelilo a břemeno změn se přenášelo i na nové pilíře souboru. Někteří odpadli a možná, že to bylo dobře. Umělecký profil se začal proměňovat — z libereckého DIVADLO SVĚT na aktuálnější DIVADLO ČLOVĚK. Od encyklopedické šíře k lidské výjimečnosti, jedinečnosti a prohloubenosti. Ale poučení z tohoto období tu je. Nejhorší, co může studiové divadlo potkat, je utápění se v byrokracii a doplácet na zkostnatělou strukturu našeho divadelnictví a zastaralé metody řízení.

Můžete charakterizovat základní rozdíl amatér — profesionál?

Já bych řekl, že pocit amatérství, pokud by se kryl s pojmem dětství by měl zůstat člověku na celý život. Nepřestávat

si hrát nebo alespoň mít smysl pro hru, nepřestávat se divit, být tak trochu dítětem. Léty se prohlubuje postoj a jako profesionál si nemůže člověk jednoduše vystoupit ze hry, kdy ho napadne. Jeho „hra“ se stane závaznou, je součástí umělecké výpovědi. Pocit hravosti nesvazuje, naopak člověka otvírá a osvobozuje.

Režisujete dnes i v televizi a rozhlas. Jaký k tomu máte vztah?

Na moc věcí mimo divadlo nemám čas. Televize je zajímavá, ale těžko se tu vytváří stálá parta spolupracovníků. Jediným kritériem je tu množství lidí, kteří se na obrazovku dívají a zapomíná se na experiment. Televize je příliš továrna, než aby mohla dát úplné uspokojení z tvorby. Ale některé mé „pokusy“ stály, myslím, za tu námahu. Naopak rozhlas mě velmi baví, i když jsem původem výtvarník a mé myšlení má spíš vizuální charakter. Ale všechny vjemy vizuální mají svého partnera v oblasti akustické. Líbí se mi, že tu mohu pracovat jen s nimi a plastický výtvarný obraz evokovat. Uchem jen zdánlivě vnímáme svět „jako za druhé“, ale není to pravda. Oko sbírá informace, těch je víc, provokuje spíš rozum, kdežto to, co vnímáme uchem, dosahuje hlubší zážitkové citový. Skrze sluch umíme abstrahovat.

Naši čtenáři vás znají i jako televizního a filmového herce. Já sám jsem vás viděl v několika desítkách filmů a televizních her...

O hereckou kariéru jsem nikdy neusiloval. V divadle jsem začal hrát taky proto, že jsem se snažil ukázat kolegům, jak bych si to asi představoval. Mělo to jakýsi režisérsko-pedagogický smysl. Na filmové plátno mě přivedli kolegové režiséři mé generace: Chytilová, Herz, Schorm a další. S nimi jsem začal. Mám rád postavy, které v syžetu hýbou příběhem nebo ho nějak ozvlášťňují. Mohu říct, že na takové role mám dost štěstí. Ale i tato moje práce „navíc“ je limitována režijemi a autorstvem v Ypsilonce.

Napsal jste i několik prací vysloveně literárních.

Ano. Knižčku Léto bude ve čtvrtek a teď se v Čs. spisovateli připravuje próza S očima navrch hlavy. V současné době pracuji na jakési subjektivní encyklopedii dvacátého století, která bude celá psána rukou, bez hranice mezi textem a ilustrací. Snažím se prakticky postihnout dobu života mého tatínka. Jak už jsem řekl, byl lesník, hrál nadšeně i ochotnické divadlo. Ale důležitý v mé knížce není jeho vlastní život, ale především doba kolem něho, kontext a inspirace, proměny způsobu myšlení generace.

Co říkáte naší nejmladší generaci?

Zajímá mě nesmírně. Žádná doba se neobejde bez mentálních posunů, které pravidelně každá nastupující generace přináší. Člověk by sice měl zůstat svůj, ale neměl by ztrácet o těchto proměnách přehled. Učím výrazové herectví a režii na loutkářské katedře DAMU. Vidím, jak se žebříčky hodnot pomalu mění. Při našich cvičeních hledáme společného jmenovatele například mezi tím, co jsem dělal a dělám v Ypsilonce a mezi jejich názorem na svět. Člověku mohou utéci všílňivé časové věci, po kterých zítra ani pes neštěkne, ale neměl by mu utéci kontext mezi jeho dobou a mladými, kteří přinášejí něco nového.

(ká)

Publikum, kritika, hodnocení

Autorská divadla si vytvářejí (nebo o to alespoň usilují) svou osobitou divadelní poetiku, svůj osobitý (jak jsme si navykli říkat) umělecký profil. To jistě znamená určité omezení dramaturgického záběru i divadelní metody. Ale toto omezení se ve srovnání s dramaturgickou bezbřehostí a inscenačním eklekticismem většiny repertoárových divadel jeví jako pozitivum; je výrazem nikoliv omezenosti, ale určitosti a konkrétnosti uměleckých záměrů. Svoboda toho, kdo může všechno, je vždy jen zdánlivá: i tvůrce, který si neklade žádné meze, může jenom tolik, kolik může. „Divadlo bez břehů“ dokáže na vhodném místě (např. v hlavním městě) a s dobrým náborářem přilákat do hlediště široký, velmi široký okruh diváků. Váží se na atraktivní hry, populární herce, případně i na honosnou divadelní budovu, aniž si tím utváří svého diváka, diváka zaujatého pro určitý divadelní způsob, diváka plně sdílejícího postoj divadelních tvůrců. Autorská divadla jsou divadla chudá, divadla s malými sály a s malými soubory. Jejich technické vybavení je minimální, ale tohoto minima se snaží maximálně využít. Jejich divácký okruh je užší, ale jsou to jejich diváci. Diváci, kteří nechodí na jednotlivé hry nebo na jednotlivé herce, ale na své oblíbené divadlo, na „Hady“, „Provázky“, „Ypsilonu“, Vpřed, Sklep, Křeč, Mimosu atd. atd.

Vedle „specializovaných“ divadel (a s nimi) existují i více nebo méně „specializovaní“, mnohdy i fandovští diváci, kteří dobře „slyší na“ určité jevištní vyjadřování, na určitou jevištní řeč. Takoví diváci jsou pochopitelně citlivější, chápavější a v důsledku toho též aktivnější vnímavější než diváci nahodilí, tak říkají všeobecně divadelní.

Jsem přesvědčen, že taková „specializace“ je nezdravá. Nic není pro všechny, leda voda, vzduch, slunce a chleba. Nejde o to, aby všichni chodili na všechno, ale aby si každý zájemce o umění našel své.

Autorská divadla si většinou nenařikají na své publikum. A pokud si nařikají, pak je to jejich vlastní vina: mají takové diváky (a tolik), jaké (a kolik) si zaslouží. Právem si však nařikají na odborné nebo spíše „odborné“ hodnocení své práce, které většinou postrádá onu chápavost a citlivost normálního hlediště, aniž toto manko vyhrazuje nadbytek skutečné odbornosti. Nevztahuje se to na úzkou skupinu zejména mladších divadelních teoretiků, které autorská divadla přitahují jako umělecké novum, kteří k nim přistupují jako k problému, s nímž je třeba se teoreticky vyrovnat: popsat a pochopit jejich tvůrčí metodu a umělecké postupy, interpretovat je sémanticky, esteticky i sociologicky. Vztahuje se to však na běžné, sériové hodnotitele divadelních děl (což v praxi znamená premiér) zvláště v denním tisku, kteří nechápou specifický umělecký charakter autorského divadla a mechanicky na ně přenášejí kritéria všeobecně divadelní,

tedy kritéria v daném případě neadekvátní. Každý umělecký postup, každý výrazový prostředek má svůj smysl jedině vzhledem k tématu a k systému, v němž je uplatňován, jeho platnost a tedy i hodnota je relativní, nikoli absolutní. Všeobecné kritérium tzv. divadelního profesionalismu je zcela zavádějící, protože nehledě k nesmyslnému termínu (což esteticky záleží na tom, dělá-li někdo něco z „profese“ nebo z „ochoty“?) předpokládá jakési všeobecně platné divadelní normy a kvality bez zřetele k účelu a cíli, z nichž po praktické redukci nezůstane mnoho více, než že herec má umět mluvit a nemá být chromý. Z hlediska operního pěvce se může Louis Armstrong jevit jako „nemocný hlas“ (to mi řekla před lety jedna nepříliš dobrá operní altistka), z hlediska poněkud jiného se to jeví každému znalci jazzu poněkud jinak.

Není zde místa k zevrubné kritice kritiky. Omezím se proto jenom na několik nejčastěji uplatňovaných neadekvátních kritérií. Běžný deníkový kritik postupuje při hodnocení autorských inscenací stejně jako při hodnocení běžných repertoárových titulů. Vyplňuje jako vždy osvědčený recenzní dotazník, v němž se nejedná o vydatné pomoci materiálu otištěných v programu charakterizuje hra, pak následuje zmínka o tom, jak se režisér zhostil svého úkolu, pak jsou charakterizovány jednotlivé herecké výkony (Romeo a Julie byli mladí a zamilovaní, chůva hubatá, rodiče přísní nebo zlí), následují případné zmínky o scéně a hudbě (scéna byla výstižná a hudba melodická, případně rytmická) a v závěru se vysloví hodnocení, podle něhož inscenace byla až na některé nedostatky zdařilá nebo přes některá povedená místa nezdařilá. Takové kritické vyjádření, při jehož charakteristice přeháním jen málo, není s to hodnotit ani tuctovou inscenaci tuctového divadla, v případě autorského divadla je však úplně scestné, protože nerespektuje ani specifickou divadelní strukturu, ani její specifický zrod, vycházející z myšleného předpokladu, že inscenační práce spočívá v pouhém ztlesknění předem daného hotového literárního díla.

Pochybené je též hodnocení divadelní tvorby podle premiér s většinou netypickým publikem. Inscenace autorských divadel jsou často na repertoáru řadu let a dosahují velkého počtu repríz. Po padesát, stu, stopadesát reprízách se představení (při onom způsobu práce, v němž důležitou roli hraje improvizace) podstatně promění. Považovat takovou inscenaci za „zhdnocenou“ recenzí premiéry je — mírně řečeno — povrchní. Nehledě k oné frapantní disproporcii, že se dílu dlouhého života věnuje stejná pozornost jako neprovedené inscenaci, která je po deseti, patnácti reprízách stažena z oběhu — nebere se vůbec v úvahu, že autorská divadelní práce je proces, tvůrčí proces a nikoli nové vydávání nebo vystavování jednou provždy hotového a neměnného

díla. Boleslav Polívka z brněnského Divadla na provázku se vyslovil o svém herectví: „Ani nevím, jak některá gesta vlastně dělám. Všechno se vyvíjí od reprízy k repríze. Snažím se slyšet a vidět, jak a na co diváci reagují. A tak vypouštím, domýšlím...“ (Mladá fronta, 18. 3. 1987) Takový způsob práce, který se běžně praktikuje — individuálně i kolektivně, nelze postihnout jednorázovými recenzemi.

Za nejzávažnější lapsus při hodnocení autorských divadel, lapsus, který se objevuje spíše v širších kritických zamýšleních, považuji nesprávné chápání vztahu dramatického textu a inscenace. Skalní stoupenci prvotnosti literárního dramatu jako jediného východiska divadelní tvorby vytýkají studiovým divadlům nedostatečný respekt k literární složce divadla a přeceňování mimoslovních výrazových prostředků. Je pravda, že některé soubory inklinují v některých případech (např. Bylo jich 5 a 1/2 v Ha-divadle) k pantomimické činohře a na druhé straně můžeme sledovat rozbušení pantomimických souborů, které si naopak zhusta vypomáhají mluveným slovem. Hranice divadelních druhů jsou překračovány. Ale pro to najdeme i v historii divadla řadu zdaleka ne zavržených předobrazů. Je snad Boleslav Polívka horší mim proto, že si nezavřel ústa na zámek, jak bývalo v nedávné minulosti zvykem?

Ale většina představení autorských divadel s mluveným slovem pracuje a jejich myšlenková a emocionální poselství nejsou méně závažná než u inscenací všeobecně použitelných dramatických děl. Domnívají se snad zmínění kritikové, že by Divadlo na provázku nebo Ha-divadlo dosáhlo vyšší umělecké úrovně, kdyby místo Labyrintu světa a Iusthausu srdce nebo Útržků z nedokončeného deníku hrálo „pravidelné“ hry Hubačovy nebo Boučkovy (abych jmenoval autory relativně slušné kvality)? Na jedné straně se nařiká nad stavem soudobého českého dramatu a na druhé straně se autorská divadla, která vykazují nejvyšší počet původních novinek, kárají pro despekt k dramatu. Jde zřejmě o nedorozumění plynoucí z toho, že se nerespektuje specifický způsob tvorby, která nemyslí v kategoriích literárních, ale divadelních — v kategoriích jevištních situací a vztahů, k nimž a zároveň s nimiž se v bezprostředním měřítku k tématu vytváří nebo přizpůsobuje i dramatický text jako podklad slovního jednání na scéně.

O oprávněnosti uměleckých postupů autorských divadel svědčí aktivní ohlas hlediště. Kritik neochotný se smířit s jejich pojetím divadelnosti se ocitá ve vzduchoprázdnu. Kritik uplatňující při hodnocení neadekvátní odborná kritéria se jeví hloupější než nehloupější divák, který sice neuplatňuje žádná odborná kritéria, ale přijímá v oboustranném zájmu pravidla hry, která mu inscenátoři nabízejí.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Průvodce po Ejzenštejnovském programu výchovy režisérů

To všechno zachycuje formou soupisu výzkumu, výběrem charakteristik, fotografického materiálu, zápisků, náčrtků a typických dat tak, aby mohl materiál předložit v konkrétní, sociálně pochopené faktické podobě jako určitý možný základ umělecké a obrazné formy ztvárnění skutečnosti. Tento typ praxe 1. ročníku probíhá v době letních prázdnin, aby student mohl zvolenou práci realizovat v podmínkách nejbližších a nejznámějších. Téma vybírá student se zřetelem na prostředí a podmínky, ve kterých se bude v době prázdnin pohybovat.

Z kinematografického hlediska se tu vychovává to, co bychom mohli nazvat filmovým průzkumníkem. A my – divadelníci – bychom to mohli nazvat divadelním průzkumem, ne? Vlastnosti vychované v tomto ročníku jsou nezbytné ve všech etapách tvůrčího ztvárnění skutečnosti. Z hlediska odborné kvalifikace může ten, kdo by tady ukončil své studium, získat kvalifikaci technického pomocného režiséra.

DRUHÝ ROČNÍK. III. SEMESTR. VÝRAZOVÝ PROJEV.

Oddíl první – Praxe výrazového projevu: 1. Režijní plán: Praktické transponování nejjednoduššího scénaristického úkolu nebo situace do řetězu dramatických událostí. Metody kolektivního diskusního výběru.

1. Analýza situace. Sociální charakteristika jednajících osob a dějově emotivní výklad. Stanovení výchozích výrazových bodů. 2. Organizace události v prostoru: a) seznámení s technikou trojitého záznamového grafu; b) plán statické situace a světla; c) výrazový pohyb jedné postavy v nepohyblivém prostředí. 3. Organizace události v prostoru a čase: a) seznámení s technikou čtyřnásobného grafu; b) plán dynamického prostředí, dynamický zdroj světla; c) koordinace výrazové činnosti a vzájemných pohybů řady postav; d) plán masové scény. 4. Speciální organizace události v prostoru: a) kruhový plán (typ cirkus); b) obvodový, (který obklopuje diváka); c) na portál; d) na bod (přechod k pochopení záběru). 5. Speciální organizace události v čase, přechod od režijního plánu k jednoduchému montážnímu listu. 6. Speciální zvuková organizace události. Specifika rozhlasové hry a rozhlasové inscenace. 7. Praktické provádění analogických režijních domácích úkolů, které provádějí skupiny studentů. Kolektivně diskusní skupina jako přechodný stupeň od práce celé posluchárny k individuálnímu zpracování úkolů. 8. Individuální úkoly.

Pro zápočet z této kapitoly doporučuji prostudovat můj překlad části Ejzenštejnova Umění mizanscény Návrat vojáka z fronty uveřejněnou v Kapitolkách z režie, Osvetový ústav Bratislava, 1984, a porovnat jej s výše uvedenými body.

V prostoru, který je vyhrazen tomuto Průvodci není možno se předmětem obírat podrobněji, ale o technice záznamového

grafu si lze přečíst v knize S. M. Ejzenštejna, tužkou, perem, Praha 1966.

II. Všeobecné pokyny, konkretizované v průběhu praktik:

A. V tvůrčím procesu: 1. Tvůrčí fenomén ve svém reálném průběhu. Jeho úplný obsah společný pro všechny tvůrčí oblasti. Praktická účast v něm (kolektivní a individuální). 2. Teoretická exkurze do oblasti existujících učení a systémů: a) jejich jednostrannost, chápána jako hypertrofie jednotlivých fází normálně probíhajícího tvůrčího procesu; b) sociálně historické příčiny; c) chybnost mechanického dělení na „vnitřní“ a „vnější“ techniku. Chybnost mechanické „syntézy“. Skutečná jednota v tvůrčím procesu jako celku. Jeho metodika; d) racionální využití existujících systémů ve vztahu k určitým fázím tvůrčího procesu.

B. V kompozici: 1. O pojednání. 2. Zákon podřízenosti jednotlivých částí a jednotlivin jednotě záměru celistvého řešení. 3. Postup přeměny slovesně-obrazného vyjádření do obrazu jednání. 4. Neudržitelnost formální logiky a nedostatečnost „zdravého rozumu“ (B. Engels) při řešení uměleckých úkolů. Náhorné příklady. Rozbor typových omylů. Dialektičnost správného řešení. 5. Ze základního melodramatického úkolu vytvořit buffo-komický a patetický plán. Postupy takového převodu, doplněné krátkým výkladem o podstatě komična a patetična (podrobný výklad těchto otázek je v VII. semestru). 6. Organizace výrazového projevu na člověku. Gesta, mimika, zkoumané jako mizanscéna soustředěná na člověka. Mizanscéna jako mimický projev, přerůstající do třízřetěrového prostorového projevu. 7. Totéž uplatněno i na intonaci. Přechod k plánu dialogu a monologu. Prostorově a intonačně. 8. Stadiální posloupnost vývoje a kompoziční charakter jednotlivých prvků výrazového projevu.

Náplň učebního plánu ve III. a IV. semestru je každopádně zlatým hřebem umění režie. Věčná škoda, že přes 40 let různých proklamací o tom, že Sovětský svaz je náš vzor, doposud nebylo přeloženo do češtiny Sebrané dílo S. M. Ejzenštejna (čtyři 400 stranové knihy). Objevy a režijní postupy zde popsané považují zcela bezkonkurenčně za to nejlepší, co jsem kdy o technice a praxi režie četl. A to správcové „zamčeného pokoje“ (AV SSSR) zcela zodpovědně prohlašují, že je to pouze necelá pětina(!) skutečného díla S. M. Ejzenštejna. Nejsem citátoman, ale snad se příliš neprohřeším uvedením některých citátů S. M. Ejzenštejna, zvláště, když prostor určený tomuto Průvodci nedovoluje více:

„Mimo roviny činů „reálných“ jsou v každé scéně činy „zobrazující“, alegorické-jakýsi podtext smyslu činů. Tyto dva plány – každý v jiné logice jím pokrývané oblasti – jsou dva elementy, které se nacházejí v každé mizanscéne. Taková mizanscéna je vždy obrazem přemísťování a činů postav – nutných v logice

jejich jednání a v daném momentě hry – a vytváří plán obrazový a zobrazující. Mizanscéna musí odhalovat prostorově tuto vnitřní dynamiku vzájemných vztahů jednajících postav. Jak se to dělá skrze uvedení odpovídajících prvků hry herce rozkrývajících vnitřní motivy nám ukazuje mise en jeu. Jak to vypadá v prostorovém a pohybovém náčrtku samotného jednání herce, v jeho gestu nám ukazuje mise en geste.“

„Hledte nikdy nepřidávat na scénu nic, co není nutné. Jenom když jsou využity všechny početné možnosti a nejsme s to vyřešit daný úkol, tehdy a jenom tehdy můžeme na scénu uvést nový faktor.“

„Ostře a dynamicky pociťující situaci a jednání dramatické postavy, musíme v hlavních rysech ulovit zákonitost základní výrazovosti a převést ji do nějaké konstruktivní formulace, kterou pak necháme na scéně oživnout.“

„Všimněme si zákonu jednoty a boje protikladů, který nachází své uplatnění v kompoziční zákonitosti. Každé reagování probíhá v protikladech, ve vzájemném pronikání protikladných řešení. Můžete to prověřit v libovolných podmínkách.“

„Při plnění jakéhokoliv scénického úkolu není špatné se zaposlouchat do terminu, který ho označuje nebo obrazně nazývá a pak rozvinout tento slovní obraz do odpovídajícího obrazu jednání.“

„Slovní obraz – označení – nám vždy dá základní klíč k hybnému ztělesnění a uskutečnění scénické akce. Jaká je k tomu cesta?“

Jediná: Ostře, úplně a beze zbytku se vžít do situace, pociťt ji a podle možnosti co nejpřesněji označit tento pocit. Pocity jsou totiž jenom elementárním výsledkem bezprostředního vlivu světa na smyslové orgány člověka.“

Oddíl druhý – Dějiny výrazového projevu:

A. Učení o motivu: Motiv jako inspirátor projevu. Zpětná reakce: komplexní a diferencovaná.

B. Výrazový projev jako boj motivů: Sledování tohoto jevu počínaje bojem několika motivů až k protikladné reakci na společný motiv. 1. Nižší stádium: a) výrazový projev rostlin: heliotropismus a geotropismus; b) tropismus vyšších živočichů a specifika jejich reakcí na rozdíl od rostlin. Reakce zárodku. 2. Stádium reflexů. Tradice předchozích etap a nové kvalitativní změny dané etapou. 3. Mimovolné pohyby. Úplné reakce zcela rozvinutého procesu projevu. Nové kvalitativní specifika dané etapou. 4. Sociální a psychologická reakce člověka.

Uvedený přehled podává krátké dějiny kvalitativního vývoje výrazových projevů od stadia nejjednodušších projevů nejnižších organismů – až po úplné, vědomé reakce člověka jako společenské jednotky. Vychází z materiálu předchozího odborného předmětu psychologie a chování člověka a doplňuje ho o specifické otázky výrazových projevů.

PETER SCHERHAUFER

Čtu Stanislavského

Zamyšlení nad „režisérskými partiturami“ zakladatele Moskevského uměleckého divadla.

Podrobná režijní partitura dovoluje konstatovat, že byla pochopena a vystižena nanejvýš geniálně individuální tvářnost jednotlivých postav v rámci maximálně zdůrazňované pravděpodobnosti děje. Samozřejmě nastudování Racka, sehrané 17. prosince 1898 před poloprázdným hledištěm, podstatně se odlišovalo od vize vtělené do poznámek K. S. Stanislavského. Mnohé se nepodařilo uskutečnit díky ohraničenému počtu zkoušek, jiné mělo na svědomí nepochopení herců, další motivovalo teprve uzrávající vědomí totální odlišnosti čechovské dramatiky a jejích scénických požadavků. Rozhodující však zůstávalo vědomí nezbytnosti, jak sblížovat divadelní umění s realitou představovanou dosud nepochopeným dramatickým dílem, jak se odpoutávat od navyklých představ a dosavadního stylu v duchu požadavků novodobé literatury inspirované kritickým realismem a doprovodnými proudy symbolismu i impresionismu.

Jako novátorské se ukázalo vlastní pojetí výpravy: namísto malovaných kulís vymezujících hrací prostor nastoupila sem „reálná životní situace“, v níž se herci museli chovat přirozeně a nemohli zde zaujímat pózy, recitovat a předstírat. Konkrétní prostředí pro konkrétní lidské jednání. Nutno však dodat, že zahajovací sezóna v divadle Ermitáž měla na svědomí nevhodných kompromisů: scházela zde potřebná hloubka jeviště, nedaly se uskutečnit požadavky K. S. Stanislavského ohledně osvětlení. Děj se přenášel na předscénu, blízkost hlediště znervozňovala herce a bránila potřebnému soustředění. Některé podrobnosti odpadly ku prospěchu představení — proto se neobjevila na scéně usedlost na druhém břehu jezera, kde žila Nina Zarečná, scházela část domu, kde pobýval Sorin aj.

Není bez zajímavosti, že i v těchto nepříznivých okolnostech se uplatnila praktičtí V. I. Němirovič-Dančenka, který uměl využít minima. Tak domácí divadlo v prvním dějství nahradila improvizovaná opona natažená mezi dvěma stromy, před ní se připravovala Nina, Treplev oprašoval kostým, potom Nina zaujímala pózu za průsvitnou oponou, která nakonec odhalila začínající herečku v záhybech kostýmu připomínajících křídla racka. Přesto však oba režiséři vyžadovali od výtvarníka V. A. Simova neuskutečnitelné: perspektivu alejí, průhledy do zákoutí parku, výhled na jezero. Prostor něčemu podobnému nepříl, k prospěchu odpadly keře, záhony slunečnic, střecha skleníku a přemíra stromů. Výtvarník společně mnohem více na atmosféru dotvářenou s pomocí osvětlení. Domácí divadlo se díky malé hloubce jeviště posunulo do popředí a neslo v sobě dojem zvláštního poklidu narušovaného prudkým nástupem soumraku, bledým měsíčním svitem. Jistá míra pedantčnosti V. I. Němirovič-Dančenka preferovala více zvukovou kulisu: bučení stáda krav a bekot ovcí, výkřiky v dálce, odbíjení věžních hodin troubením pastýřů, signály nočního hlídače dávající klapačkou vědět, že plní povinnosti, volání racků, neurčité pta-

čí hlasy, štěkot psů — a v domě hra na klavír.

Tohle všechno mělo dotvářet ovzduší provinční usedlosti, kam život z hlavního města prostřednictvím návštěvy Arkadinové a Trigorina. Nelze tedy podobné detaily připisovat K. S. Stanislavskému, který se jich ujal s přehnanou horlivostí. Ostatně oba režiséři v té době zbožňovali zvukovou kulisu rozváděnou do širé a charakterizující prostředí mnohem více než výprava a osvětlení. Poznámky v režijní knize Racka určují množství zvuků, jež mohly navodit iluzi proudu intimního života a konkretizovat pozadí realisticky koncipovaného příběhu.

Pro úplnost nutno dodat, že vskutku neodpovídá pravdě představa, jako by naturalistické tendence prosazoval V. I. Němirovič-Dančenka, zatímco K. S. Stanislavskij směřoval k básnickým polohám. Opak je skutečností. Korekce měla vzájemnou podobu a někdy prosplávala, jindy násobila problematické stránky podmíněné zákonitým sblížováním divadelního umění s realitou, snahou dospívat k maximálně věrohodné iluzivnosti. Režijní kniha K. S. Stanislavského dostupná nyní v přesném a úplném znění, vydává svědectví ve dvou směrech. Jednak potvrzuje výklad Racka jako příběhu odehrávajícího se na venkovském statku, z něhož se odvíjí závažná úvaha o smyslu umění, vztazích spisovatele a čtenáře, hodnotě literatury i oprávněnosti novodobých proudů; jednak tu nachází výraz dávné téma K. S. Stanislavského, instinktivní nenávisť vůči převaze materiálních hodnot nad duchovními, nepochopitelné sobeckosti, nezájmu o lidské hodnoty, nechtí pomáhat druhým. Téma smyslu života a obhajoba vztahů úměrných programu lidskosti.

V režijní knize lze rozpoznat dramaturgické úpravy, které nemají podobu zásahu. Většinou se omezují na dílčí škrtky, nerespекtování autorských scénických poznámek — což mělo v dobovém kontextu podobu málem divadelní revolty a kritika něco podobného odpouštěla jen výjimečně. Stanislavskij porušoval tyto poznámky vždy, když mu nekonvenovaly s přesnou lokalizací jednotlivých dějství. Jinak text považovali zakladatelé v duchu představ kritického realismu za neporušitelný a k zásadnějším dramaturgickým zásahům se neuchylovali. Na samém počátku prvního jednání zvýraznil Stanislavskij ovzduší dusného srpnového večera ozařovaného paprsky zapadajícího slunce. Vycházela večernice, v dálce se blýskalo a hřmělo. Kvály záby, vyli psi, zvonilo klekání. Nad jevištěm se vznášela prazvláštní atmosféra nudy, zaběhnutého způsobu života, s níž oprávněně nesusouhlasil Treplev. Postavy se trávily v akci, režisér jim nedovolil usednout. Máša se procházela s Medvědkem, Sorin a Treplev se prodírali křovím, přelézali rozestavené lavice a židle. Treplev vyběhl Nině v ústřety a ozařoval její tvář zápalkami.

Každá akce byla promyšlena do sebe-
menší maličkosti a scénická realizace představovala něco na způsob redakce rozsáhlého díla, z něhož odpadly příliš

rozsáhlé části. Ostatně kritika příznivě nakloněná autorovi i divadlu nabádala k „větší uměrnosti“ a poukazovala na zbytečné nelogičnosti vyplývající ze snahy o krajnostní napodobení reality.

Režie mohla interpretovat Racka jako drama osamělé Niny Zarečné, opuštěné a oklamané, jako střetání temperamentního, začínajícího spisovatele s nelidskou matkou atd. atd. V. I. Němirovič-Dančenka odváděl K. S. Stanislavského od podobných banalit a stále mu naznačoval jinou možnost: vyhledávání „utajených dramát a tragédií každé z postav“, nikoliv přímočaře pochopeného konfliktu. Každou postavu život nějak poznamenal, každá nesla v sobě zklamání a hořkost dosavadních proher bez ohledu, zda se tvářila spokojeně a vzbuzovala dojem úspěšnosti, vyrovnanosti aj. „Intenzivní život“ pod povrchem, utajený svět citů a vášní, mikrodramata zasahující do života každého.

Proto po přerušeném domácím představení, když Treplev odběhl, musela Arkadinová znervoznět a přecházet rázným, takřka vojenským krokem podél rampy. Trigorin pozoroval měsíc a dal se do psaní poznámek. Dorn kreslil holí do písku. Máša nevěděla, co dělat. Sorin rozhořčeně mávnul rukou, povstal z místa. Samrajev vylezl na kládu a dirigoval sbor zpívající někde v dálce.

Všechny postavy se musely dějovou akcí vyrovnat s faktem Treplevova odchodu a musely k němu zaujmout stanovisko vtělené do scénického jednání. V tichu zešfeleného parku vznikalo utajené drama, libovalo si v náznacích, pauzách a všem, co podporovalo oproti dovednosti citu. Divák musel přemítat o nadání Trepleva, uvažovat o jeho vztahu k Nině, vytvářet si představu o vztazích mezi matkou a synem a ponořovat se do čaruplného ovzduší venkovského večera s jeho zvuky, tajuplností a mnohým, co se omezovalo na pomlky, náznaky.../12

V mchatovském muzeu dochované scénické návrhy, množství zažloutlých fotografií navozuje nádech secese posilující dojem „teskného ovzduší“ celého představení. Tehdejší kritika i účastníci představení se zmiňují o pravém opaku — „výrazném realismu“ plném dramatického napětí. Zdá se, že časový odstup násobí stránky více sentimentální. Stanislavskij i Němirovič-Dančenka měli na paměti nebezpečnosti prvního dějství, kdy během monologu Niny v domácím představení zazněl v hledišti Alexandrinského divadla spontánní smích bez ohledu na herecký výkon V. F. Komissarževské! Zde se poprvé střetly představy hlediště s autorovými a tehdejší scénická praxe nedovedla najít způsob, který by vyloučil komickou reakci. Proto všemožně posilovali dojem domácího představení a zasvěcovali diváka do jeho příprav, aby si zvykl na amatérské ovzduší, chápal je jako jistý vzruch v prostředí prostoupeném nudou a stereotypností obědů a večerů. Rozestavovaly se židle a lavičky, v zákulisí se objevovaly postavy služebnictva s nejružnějšími rekvizitami. Udýchaná Nina se česala, upravovala kostým, přecházela za oponou, silueta prozrazovala, že zaujímá patřičnou pózu. Drhnoucí provaz opony, siluety přihlížejících v pološeru, křik ptactva a kvákání žab popřené Němirovičem-Dančenkem, který obhajoval „Tajuplné ticho“, do něhož zaznívalo jen zvonění z dálky. Korekce přijatá Stanislavským bez reptání.

Po napjatém a nervózním prvním dějství následovalo sluncem proteplené druhé, do něhož se promítaly vzpomínky na Treplevou hru. Opona dávno zvětšela, strhl ji vítr a na druhé straně scény vznikl „koutek klidu a pohody“. Na podlaže rozprostřený koberec, polštáře, veškeré pohodlí pro zpomalený rytmus rozhovorů těch, kdož opustili hlavní město a ponořili se do venkovské přírody. Přemíra šálků, příborů, bonbónů, jablek. Čechovovské setkání při snídani se zdálo Stanislavskému příliš lakonické, proto, posunul časovou hranici a rozehráhl složitou přípravu oběda. Dorn ležel na obořci a pohvizdoval si operetní melodii; Masha dopíjela čaj. Trigorin měl sedět v pozadí a chytat ryby, což nedovolila malá hloubka jeviště, proto musel usednout na schodech besídky. Arkadinová střepávala drobečka se šatů, tanečním krokem obcházela hosty, nabízela čaj, oplývala veselím. Předváděla se jako herečka, Dorn ji odměňoval potleskem a voláním „bravo“. Potom se rozprostřela v lehátku, Dorn ji předčítal z novin.../13.

V prudkém dením světle měly však vyniknout některé detaily dříve nepostřehnutelné. Výtvarník V. A. Simov tu prosadil „vlastní téma“, pohled na zpustlou aristokratickou usedlost prostoupený pochopením a soucitem. Dojemné loučení s minulostí, jež vynikala porozuměním pro krásu - bez ohledu na sociální motivace, které scénografa příliš nezajímaly. Proto se na scéně objevily oprýskané sloupky altánu, poškozené schody vedoucí na terasu, neupravené a zpustlé aleje. Stanislavskij neprotestoval, zajímalo jej něco jiného. Původně si představoval herecké akce na podlaže, představitelé čechovovských postav se však snažili zaujímat „ladné pózy“, hověli si a předstírali velkopanské nicnedělání. Nezbylo, než se rozloučit s prostoro- vým viděním mizascény a umístit na předscénu několik židlí přinesených z jídelny.

Jak známo, druhé dějství přináší velévýznamný dialog Niny a Trigorina, jemuž Stanislavskij věnoval prvořadou pozornost. Nejprve vznikl dojem řadového setkání. Nina ustupovala před Trigořem až na terasu, pak usedla do houpací. Trigorin se opřel o opěradlo, houpal ji a hovořil výrazně s mnoha nuancemi. V druhé polovině dialogu se situace obrátila: Trigorin se přemístil na sedadlo u stromu. Nina se rozložila u jeho nohou a sledovala jej obdivnými pohledy. Výsledek sice neodpovídal předpokladům, zřejmě díky nezkušenosti herečky M. L. Roxanovové a Stanislavského pojetí Trigorina, které se ukazovalo jako zjednodušené. Režijní kniha naznačuje rozpor mezi požadavky režiséra Stanislavského a možnostmi herce Stanislavského, uchváceného pasivními stránkami postavy Trigorina v míře neúnosné. Rozpor, který dostával najednou odlišnou podobu a připouštěl i druhou z možností, kdy herecké zkušenosti předjímal režiséřská východiska.

K venkovskému životu patřilo podle režiséra Stanislavského neustálé stolování, které vnášelo jistý vzruch do nudného koloběhu dne. Jedno jídlo končilo, pro druhé se prostíralo. Masha tu servírovala, přinášela čajník, mazala chléb máslem, nabízela pirohy, pokládala vajíčka do kalíšků, rozdávala zavařeninu na malé talířky. Řada dějových akcí přímo či nepřímo souvisela

s rituálem obědů, večeří a snídaní. Na scéně se jedlo, pilo, rozléval čaj na talířky, chladil foukáním, uskrával. Sousta určovala pauzy v dialogu, nejednou se mluvívalo s plnými ústy - jako v opravdovém životě.

Každá postava má v režijní knize přesně vymezené dějové akce. Některé přinášejí vynikající postřehy a plně odpovídají individuální charakteristice postavy, jiné jsou příliš podrobné a odvádějí pozornost stranou, další jsou výsledkem nemístného uchvácení režiséra, zbytečně kopírující životní děje a upadají do žánrové drobnokresby. Tak Sorin se měl mimoděčně smát, obvykle nevhodně. Vyhlížel zpustle, marně se snažil uvádět do pořádku tím, že si čistil kabát, přilazoval vlasy, prsty pročesával vousy, nebo chvatně stíral sliny z límce. Režisér jej považoval za málo pohyblivého, proto často odpočíval, usedal, hověl si v posteli. Občasně se pokoušel šaškovat. Tak před domácím představením napodoboval vojenský krok a nemotorně cvičil s holí jako s puškou. Jakmile usedl, zahaloval se do přikrývky, poté obtížně vstával a s potíží domácnostní kráček. Nohy ho neposlouchaly, častokrát se musel opřít.

Treplev měl podle Stanislavského jednat nanejvýš podrážděně, každé gesto prozrazovalo napětí, v němž žil. Od prvního objevení se na scéně vypadal nějak zvláštně, něčím se odlišoval. Charakterizovala jej křečovitost gest a úsečnost slov. Proto se usilovně prodíral keři, klestil cestu Sorinovi, kterého houpal tak vehementně, že jej vyhodil na zem. Neustále si oprašoval šaty, utahoval kravatu, nervózně pohyboval prsty. Hned usednul, hned vstal, nervózně přecházel, lehal si na prkna, sám se houpal, rval trávu, lámal zápalky, odhazoval papírosu. Když přerušil představení po cynické replice Arkadinové, nedovedl se ovládnout. Vztekle dupal, vyskočil na lavičku a řval tak silně, že to bylo trapné. Neměně tak křečovitě objímal Dorna, když ho utěšoval v závěru prvního dějství. Trhavě vytahoval kapesník, skrýval tvář v dlaních, vytrhnul se Dornovi z objetí, odhodil MASHU stranou a nervózně mával rukama. Pobíhal po terase, nosil s sebou zastřeleného racka, pohazoval jím, dupal a svíral hlavu v dlaních. Stanislavskij zprvu nevěřil v nadání spisovatele Trepleva a Němirovič jej musel usilovně přesvědčovat, že nejde o pouhou koketérii venkovana, který se vydává za literáta. Přesto neupustil od charakteristiky Trepleva jako nervózního jedinice, který se nedovedl smířit s okolím.

Režijní kniha „Racka“ potvrzuje, že Stanislavskij vyžadoval afektované stavy oplývající nervozitou a přepětím, aby vnášel vzruch do venkovského prostředí, které znal méně a kde si zatím nedovedl vysvětlit příčiny napětí mezi postavami. Respektive hledal je ve vnějškové motivaci, méně v nitru postav. Tím se pochopitelně porušovala lyrická atmosféra díla a mnohé se dostávaly do roviny blízké melodramatickému sentimentu.

Charakteristika Arkadinové vycházela z představy o zhyčkané umělkyni, zastírající sobectví s pomocí póz, hysterie a ženské kokotérie. Stanislavskij ji chápal jako primadonu dvorních scén, která se k synovi chovala jako německá guvernánka. Jakmile ji cokoliv vyvedlo z míry, striktně odpovídala, kráčela vojenským krokem a velela rozmáchlými gesty. Ruce za zády, krok

odměřující místnost, rytmizovaný přednes textu - panovačná, omezená žena.

Třetí dějství podle režijní knihy mělo všemi možnými způsoby naznačit „krizový moment“ ve vývoji děje. Stanislavskij tu spo- léhal na nahromaděné realie, konkretizaci představy nastávajícího odjezdu. Věrohodnost domácího interiéru - pohodlný divan, nedbale rozestavěné židle, ohořelé svíce na stolku navozovaly dojem poklidu narušovaný množstvím náhodně rozhozených cestovních kabel, krabic na klobouky a kuf- rů. Režisér zde považoval za vrcholný moment Sorinovo omdlení a spor Arkadinové s Treplevem. Snažil se zabránit čemukolivi, co mohlo vytvářet představu opakování, zdvojení. Každý z těchto výjevů měl působit jiným dojmem díky odlišnému rytmu. Když Sorin přesvědčoval Arkadinovou o nezbytnosti poskytnout synovi peníze, děl- lal to s nesmírným taktem. Mnohé nazna- čovalo, že o podobných věcech hovořil už nejednou. Tím více útočil na cit, odvolával se na příbuzenské vztahy. Vznikal dojem, že předem ví, nakolik je podobné téma nepříjemné pro Arkadinovou a jak se mu bude snažit vyhnout. Napětí narůstalo, Arka- dinová útočila. Sorin se je snažil uvolňovat, proto si pohvizdoval, procházel se kolem kulatého stolu v jídelně a nepokrytě na- značovalo, že nevěří argumentům uváděným Arkadinovou, která se stále více rozhořčo- vala. Přestala jíst, hněvivě odsekávala, kle- pala nožem do stolu, aby se nakonec teat- rálně rozplakala. Režijní kniha do detailu rozvádí paralelní linie: na jedné straně takti- ni, leč systematický nátlak ze strany Sorina, a na straně druhé vehementní ob- rana Arkadinové posedlé lakotností. Linie, které vyústí do výjevu Sorinova omdlení zbaveného nadnesené divadelnosti. Spor Sorina vyčerpal, udělalo se mu špatně, uvědomil si marnost snažení, jak usmířit matku se synem. Pociť beznaděje dopro- vázel stav připomínající bezvědomí. Sta- nislavskij chtěl dokonce vystrašit obecen- stvo, které se mělo bát o Sorina a předpo- kládat, že snad dokonce zemřel.../14

Výjev je rozveden do sebemenšího de- tailu: Arkadinová koketovala, jedla, pře- rušovala jídlo, pila, pohrávala si s nožem, klepala s ním nervózně o stůl, chvatně obra- cela pohár, a neustále opakovala „ne“. Nejprve koketně, poté znuděně, nakonec hystericky. Od konverzační samozřejmosti k rozhovoru vyslovené pro ni nepříjemnému, z něhož se snažila vyklouznout s pomocí hysterického pláče.

Požadavek maximální věrohodnosti a krajnostní iluzivnostní neznamenal popře- ní všeho, co pomýšlelo na hlediště - po- kud ovšem podporovalo pravděpodobnost chování dramatické postavy. Stanislavskij si nesčetněkrát zapisuje, jak zapůsobit na hlediště. Sám hodnotí vymyšlené „efekty“, nejednou se o nich vyslovuje s despektem, natolik je považuje za „laciné“. Ke shod- ným závěrům přivádí interpretace sporu Arkadinové s Treplevem. Čechovův text ob- sahl řadu strohých replik: matka je tu o- značena za lakomce, ironizovány její he- recké výkony, vysmíván milenc... V dra- matice 19. století by podobný výjev vážně poznamenal vztahy mezi postavami, jež by se zásadně pozměnily. Ne tak u Čechova, kde spor proběhne, ale nemá takové důs- ledky.

KAREL MARTINEK

Politické divadlo E. Piscatora

Německé divadlo po 1. světové válce nemohlo ignorovat podobně jako sovětská divadelní avantgarda revoluční zápasy proletariátu o uchopení moci v zemi. Divadlo se angažuje v tomto boji jako nástroj agitace a třídního uvědomování, každé divadelní představení se samo o sobě stává politickou manifestací. Politika se nepromítá jen do osudů dramatických postav, ale je vyjadřována jasnými postoji divadelních umělců a stává se dominantním rysem každého představení.

Přední režisérskou osobností politického divadla se stal ve dvacátých letech Ervin Piscator, který se během několika let dostal do popředí berlínského divadelního života, ale jeho kariéra stejně rychle s nástupem fašismu končí. Po dlouhých letech emigrace a průměrných inscenací v Západním Německu však ještě jednou jeho jméno a divadelní koncepce zazářily v šedesátých letech. Zase jen na několik let, které tentokrát přerušila smrt.

FORMOVÁNÍ SVĚTONÁZORU

Narodil se v lednu 1893 a prohlašoval se za potomka kalvínských pastorů a překladatele Bible do němčiny. Netoužil ovšem žít asketickým životem jeho rodiny a nepřál si zdědit po otci obchod. Utekl do Mnichova, kde studoval literaturu, umění a také herectví. Svůj „život v umění“ však musel odložit, protože měl 20 let a hodil se Německu víc pro zákopy právě začínající války než pro dvorské divadlo v Mnichově. Válka a divadlo se od této chvíle budou v jeho životních osudech spojit a prolínat.

Koncem roku 1917 se Piscatorovi poštěstilo vstoupit jako herec do frontového divadla, které se formovalo ve Flandrech pod názvem Deutsches Theater Kortrijk a uvádělo lehčí repertoár: frašky, operety a veselohry. Piscator hrál obor amantů a bonvivantů a učil se základům hereckého řemesla. Bylo to divadlo užité a k rozptýlení, v němž se krutost stýkala se směšností, ořesný fakt s banální fikcí, frontové bláto a plyn v Ypres s Offenbachovou Krásnou Helenou.

Tato podivná zvrácenost všech hodnot minulosti nemohla mladému herci, který psal verše, uniknout. Už za války, ale hlavně po ní, se formuje jeho radikální světonázorový postoj, vedoucí ke vstupu do komunistické strany. V lednu 1919 se objevil v Berlíně, tedy v době, kdy na ulicích bouřily demonstrace a zápasy komunistů se sociálními demokraty. O vztahu politiky a umění se vedly spory i v kruhu levicových dadaistů, kde se Piscator setkal s G. Groszem, W. Mehringem, bratry Herzfeldovými i s R. Huelsenbeckem, který sem právě přijel po úspěšných vystoupeních z curyšského Cabaret Voltaire. Mnozí s ním později budou spolupracovat v jeho divadle.

Umění se mělo pro berlínské dadaisty stát jedním z nástrojů třídního boje. „Jestli někdo nazve mou práci uměním, pak záleží ještě na tom, zda uvěří, že budoucnost patří proletariátu“, napsal v té době G. Grosz. I když všichni da-

daisté neměli tak vyhraněný názor, představa světové komunistické revoluce a nového umění, to vše inspirováno událostmi v Rusku, měla na toto hnutí rozhodující vliv. Prozatím však plnila funkci radikální očisty od všeho starého a měla formu spontánních provokací.

Na přelomu roku 1919 a 1920 se vydal Piscator vlastní cestou a otevřel v Königsbergu divadlo s názvem Tribunal. Chtěl zde uvést Tollerovu Proměnu, ale po několika inscenacích Strindberga, Wedekinda a Sternheima podnik ztroskotat a Piscator se vrátil do Berlína.

Od této chvíle začne Piscatorova cesta k ostře vyhraněné koncepci politického divadla, kterou popsal ve stejnojmenné knize, vydané v roce 1929. Je to kniha osobní, stranická, dokument doby a manifest typu divadla, který bude ožívat až do současnosti.

POLITICKÉ DIVADLO

V říjnu 1920 založil Piscator spolu s H. Schüllerem v Berlíně Proletářské divadlo a z manifestu se dovidáme: „Vedení Proletářského divadla musí usilovat: o jednoduchost ve výrazu a výstavbě, o jasné a jednoznačné působení na cit dělnického publika, o podřízení každého uměleckého záměru revolučnímu cíli: o vědomé zdůrazňování a propagování myšlenek třídního boje.“

Proletářské divadlo vycházelo z dlouhé tradice dělnického divadla a současně ji překonávalo. V Německu — jak už jsme se zmínili — vznikla od konce minulého století lidová divadla zve. Volksbühne podle institucionálního vzoru Brahmovy Svobodného divadla (Frei Bühne). První založil Bruno Wille s cílem uvádět dobré hry za levné vstupenky. Seikáváme se tu se stejným programem „umění lidu“ jako v mnoha jiných zemích, ale v poválečné době revolučních hnutí už tento program nestačil. Do popředí se dostával problém nového poměru umění a proletariátu — zda má přejímat staré umělecké hodnoty nebo si vytvářet zcela novou kulturu a umění. Celý proces probíhal formou četných diskusí a Piscator se analogicky Mejercholdovi v Rusku stavěl jednoznačně za negaci starých „měšťáckých“ hodnot a vytvoření nového proletářského divadla, které už nemělo pouze zprostředkovávat klasické a současné hry v tradiční umělecké formě. Tvořit ne divadlo pro proletariát, ale proletářské divadlo, jehož umělecká forma vyrůstala z agitacních a propagandistických úkolů doby.

Piscatorovo Proletářské divadlo nemělo dlouhé trvání a nejcenějším na něm byl manifestační program, který režisér rozvíjel úspěšně v dalších letech. Chyběla proletářská dramaturgie, a proto musely vznikat texty autorských kolektivů přímo na jevišti. Tak se formovala nová poetika divadla dokumentu a faktu. Např. v kolektivní hře Ruský den vyjádřil Piscator aktuálnost tím, že umístil na jeviště mapu, na níž objasňoval význam právě probíhajících událostí. Hráli proletářští herci a vzniklo 6 představení, která naznačovala novou poetiku: „To je to zásadně nové na tomto divadle, že hra a

skutečnost se zcela zvláštním způsobem prolínají. Často nevíš, zda jsi v divadle nebo na schůzi, myslíš, že musíš zasáhnout a pomoci, že musíš hlasitě vykřiknout. Hranice mezi hrou a skutečností se stírá“, napsal dobový kritik. Hrálo se v sálech a místnostech pro schůze a herci zvyrazňovali především ty rysy postav, které reprezentovaly jejich sociální a politické zařazení.

Také toto divadlo brzy finančně ztroskotalo a v sezóně 1923/24 působil Piscator v berlínském divadle Centrál. Jeho režie M. Gorkého, R. Rollanda aj. měly být jakousi replikou nového inscenačního stylu vůči tradičním inscenacím berlínské Volksbühne, ale ani tady Piscator dlouho nezakotvil.

Od další sezóny byl angažován přímo do divadla Volksbühne a okamžitě přitahuje pozornost veřejnosti. V inscenaci A. Paqueta Prapory, zobrazující zápasy chicagských dělníků koncem 19. století, použil poprvé fotografie — na jevišti se objevovaly autentické tváře dobových politických funkcionářů, dělnických vůdců apod. Následovala politická revue R.R.R. (Revue Roter Rummel), známá pod názvem Rudá revue, která se stala vzorem pro všechna tehdejší agitacně propagační divadla dělníků (Agitprop). Tyto soubory vznikaly po celém Německu a sehrály významnou roli v politických zápasech dělnické třídy. K nejznámějším patřily Rudé blůzy, Rudé rakety, Rudá hlásná trouba aj.

V Rudé revui využil Piscator volně spojovaných textů, písní a autentických dokumentů. Začínalo se předeherou s revoluční písní a poté se objevily dvě hlavní postavy — Proletář a Buržo, vycházející z hlediště a komentující další události, např. scénu z předvolební kampaně, vyhlášení programů, soudní proces proti komunistickému kandidátovi atd. Jednotlivé scény byly přitom doprovázeny projekcemi obrázků z německých vězení. Představení končilo boxerským zápasem, kterého se zúčastnily všechny soupeřící strany a v kterém se nakonec stává vítězem kandidát za komunistickou stranu.

V následující roce uvedl Piscator revoluční inscenaci Navzdory všem, obsahující scény z historických událostí z let 1914 — 1919. Opět využil montáže autentických projevů, článků, letáků, fotografií a dokonce i filmové projekce z války a revoluce. Vznikl tak nový dramatický žánr nazývaný faktomontáž, který Piscator rozvíjel a obohacoval využíváním moderních technických prostředků i v dalších inscenacích. Např. v Opilém korábu P. Zecha už promítal kresby G. Grosze na tři projekční plátna.

Nový žánr, tvořený věcností myšlenkových obsahů, autentičností dokumentů, fotografií i filmů, konstruktivností moderních výrazových prostředků, vyžadoval i nový herecký styl, nesentimentální, úsporný a věcný v jednání, antipsychologický, vycházející z analogické konstruktivnosti myšlenky. Před Piscatorem stál nový úkol: předvádět na jevišti člověka už ne jako bytost individuální, ale společenskou. „Nejde o to, aby herec

svou hereckou kvalitou přidával do hry individuálně lidské prvky, ale o to, aby své lidské vlastnosti vnášel do hry pod zorným úhlem své umělecké a politické funkce.“ Stejný úkol bude později řešit i B. Brecht svým „zcizujícím herectvím.“

V roce 1926 režíroval Piscator Loupežníky F. Schillera a kolem inscenace — rovněž i kolem Jessnerova Hamleta „ve fraku“ — se odehrávaly vášnivé diskuse o způsobu interpretace klasických her a zacházení režiséra s textem. Už v předchozích revuích se vztah literárního dramatu a divadla řešil u Piscatora jednoznačně tvorbou autorských scénářů s využitím nejrůznorodějšího materiálu. Piscator se sice snažil nalézt i současné hry, které by vyhovovaly jeho poetice politického divadla, ale většinou šlo o hry slabší, na nichž dále pracoval s kolektivem dramaturgů. Je přitom zajímavé, že neuvedl první hry s divadlem spolupracujícího B. Brechta, včetně úspěšné Zbrácké opery. Pokusil se uvést jeho hru Strach a bída třetí říše až v době emigrace v USA, ale bez úspěchu. Obě největší osobnosti německého politického divadla vlastně nikdy nenalezly společný jazyk.

PISCATOROVO DIVADLO

V březnu 1927 se kolem inscenace Bouře nad Gotlandem E. Welka rozpoutal „boj o Piscatora“, pramenící ve sporech o autorství textu, ale měnící se postupně v politický zápas mezi pokrokovými a konzervativními členy Volksbühne. Na stranu Piscatora se postavili i L. Jessner, K. H. Martin a E. Toller a výsledkem bylo rozhodnutí založit nové divadlo v čele s Piscatorem.

Piscator už dlouho snil o zcela moderním divadle, kde by mohl využívat různých forem dramatických prostorů, proměn během představení a nejrůznějších technických prostředků. Tak vznikl projekt tzv. totálního divadla W. Gropia z Bauhausu, jehož cílem bylo vtáhnout diváky se středu jevištního dění variabilnou prostorového uspořádání, hereckou akcí v celém prostoru divadla, projekcemi po celém obvodu divadla atd. Bohužel se tento projekt „velkého prostorového stroje“ neuskutečnil a zůstal snem i pro další generace režisérů.

První sezónu začal Piscator v divadle na Nollendorfském náměstí, jehož prostor si upravil a vybavil moderní technikou — byly zde např. 4 promítací přístroje. Filmu využil už v první inscenaci Hopla, žijeme E. Tollera, uváděné na zvláštní železné konstrukci. Dramatikův postický text o revolucionářích, který se po dlouhých letech vězení snaží nalézt kontakt s dobou a společností, která se mezitím proměnila, zvětňovala a aktualizovala Piscatorova dokumentárnost jevištních prostředků a hry herců.

Představení bylo velmi úspěšné, stejně jako v roce 1928 Rasputin podle A. Tolstého. Pro tento známý příběh o posledních dnech carismu a vzniku ruské revoluce vymyslel Piscator symbolickou železnou polokouli, v jejíž částech byly umístěny jednotlivé scény a na níž se promítaly i dokumentární filmové záběry. „Promítá se mezi scénami nebo při scénách (simultánně) na organitnový závoj mezi jevištěm a publikem: zatímco carevna ještě prosí Rasputinova ducha

o radu, pochodují již revoluční regimenty na Carskoje selo,“ popisuje Piscator. Vedle dokumentárního filmu byl dramaturgicky začleněn do představení i film hraný.

Nejúspěšnější inscenací Piscatorova divadla se stala v roce 1928 dramatizace Haškova Dobrého vojáka Švejka, pojatého jako „konfrontace přirozeného lidství s nepřirozeností masového vraždění.“ Piscator se pokusil s dramaturgickým kolektivem (patřil sem i B. Brecht) o co nejvěrnější přepis románu a proto použil na jevišti pohyblivý pás, na němž přijížděli herci i dekorace, vyplňovaly se situace mezi jednotlivými obrazy apod. „Na jeviště vjel vůz se dvěma židlemi a u něho už seděli herci a hráli karty. A pak zase náhle odjeli. To patří ke hře a byla to dokonce legrace, ale byla to zároveň proměna dekorace. Takhle samozřejmě a hladce by měly přijíždět zprava i zleva, shora i zezadu stoly, židle a předměty.“ Podařilo se tak pomocí techniky vyjádřit adekvátně románu symbol nepřetržitého dění. Hlavní postavu hrál Max Pallenberg a mnohé jeho spoluhráče představovaly karikaturní loutky, které nakreslil G. Grosz a vytvořil tak k živému Švejkovi hrůzný a groteskní svět postavíček armády, policie nebo církve. Grosz nakreslil i trikový film, který se střídal s dokumentárními záběry české krajiny.

Piscatorův Švejk patří k vrcholům německého avantgardního divadla mezi válkami. Představení, která přišla po něm už znamenají úpadek Piscatorova divadla. Konjunktura L. Lanii byla inscenace nedopracovaná a u diváků neměla úspěch. Piscator si přesto otevřel druhou scénu a nastávají mu opět finanční potíže. Nic nevyřešil ani Kupec berlínský W. Mehringa a soustředění se opět na jediné divadlo (Druhý Piscatorova scéna).

V Evropě a v Německu došlo k významným společenským změnám, které se odrážejí i v provozu divadla. Hospodářská krize a nástup fašismu podkopávají základy výmarské republiky. Ani levice už nepodporuje Piscatorovo divadlo, i když se jí snažil vycházet vstříc uváděním nových her, které reagují poho-

na změny v politice. V roce 1931 např. uvedl hru F. Wolfa Tai Lang se probouzí o revolučních převratech v Číně, ale s množstvím zřetelných narážek na fašismus, který se dostával k moci.

Byla to poslední Piscatorova režie. Ztratil oporu ve vlastní zemi a hledal východisko z krize svého divadla. Proto přijal nabídku natočit film v Sovětském svazu a odjíždí z Německa, aniž tuší, že se tam vrátí až po 20 letech.

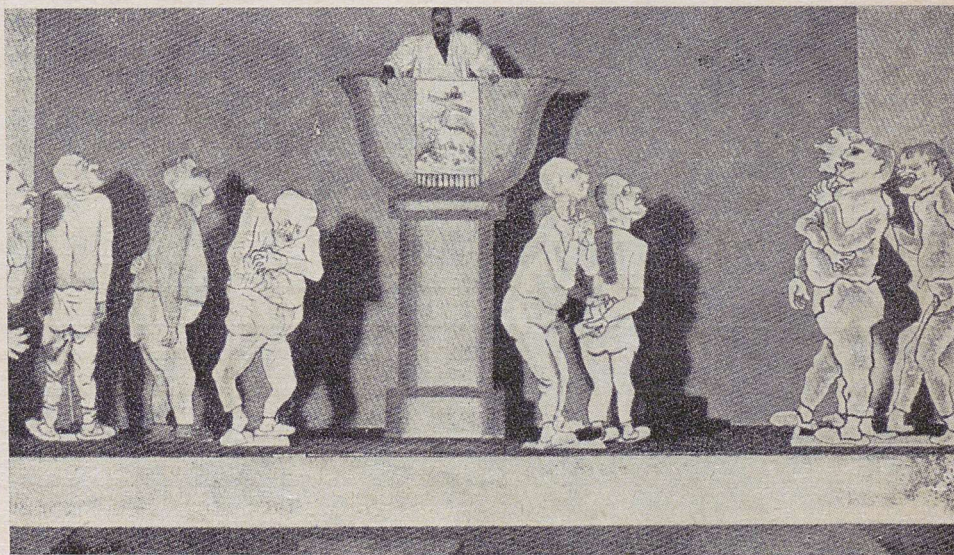
EMIGRACE A NÁVRAT K POLITICKÉMU DIVADLU

V Sovětském svazu vytvořil Piscator zajímavý projekt Německého divadla v SSSR, kde by působili všichni pokrokoví umělci, kteří byli nuceni opustit zemi před Hitlerem — B. Brecht, H. Weigelová a další. Stal se také předsedou Mezinárodního revolučního divadelního svazu a za tímto účelem jezdil po Evropě a stýkal se s pokrokovými divadelníky — byl i v Praze a plánoval spolupráci s představiteli naší divadelní avantgardy. Mezitím začaly v SSSR politické procesy a když byl uvězněn i Piscatorův přítel W. Munzenberg, člen politbyra KS Německa, rozhodl se, že zůstane v Paříži, kde byl právě na divadelním kongresu.

Nějaký čas chtěl spolupracovat v Rakousku s M. Reinhardtem, ale nedošlo k tomu. Zdramatizoval s A. Neumannem Tolstého Vojnu a mír, ale nikdo ji nechtěl uvést. V roce 1938 tedy odjíždí do USA, odkud se vrátil až v roce 1951.

Stejně jako u všech německých divadelníků to nebyl pobyt snadný. Podařilo se mu sice založit v New Yorku divadelní školu Dramatic Workshop, kde působili L. Strasberg, C. Zuckmayer a učili se T. Williams, A. Miller, M. Brando nebo J. Malina a J. Beck, budoucí zakladatelé známého souboru Living Theatre. Ale o pokračování jeho koncepce politického divadla nemohlo být řeči. Režiroval tu Krále Leara W. Shakespeara, Svatou Janu G. B. Shawa a v roce 1942 i svou adaptaci Vojny a míru.

V roce 1951 zneklidněný zprávami o Výboru pro neamerickou činnost a jeho „honbou na čarodějnice“ se Piscator vrá-



Scéna z Haškova Švejka

til do Evropy. Zůstal v NSR, i když mu B. Brecht a F. Wilf nabízeli spolupráci v Brechtově Berliner Ensemble ve východním Berlíně. Režiroval pohostinně v řadě západoněmeckých divadel, ale bez většího úspěchu a možnosti se prosadit svou vlastní poetikou.

Až v roce 1962, kdy mu bylo nabídnuto vedení západoberlínské Freie Volksbühne, se opět začíná mluvit o Piscatorově politickém divadle. Získal vlastní divadlo a pustil se s velkou energií do práce. Tentokrát objevil dramatiky, kteří psali ve stylu jeho koncepce. Uvedl zde Hochhuthova Náměstka, Kipphardtovu hru Ve věci Oppenheimera a Přelíčení P. Weise a vlastně jeho zásluhou se tyto hry uváděly v mnoha zemích. Měl mnoho dalších plánů a kritika opět začala hovořit o divadle dokumentu či o hře faktu. 30. března 1966 však všechno přerušila smrt.

Piscatorovo politické divadlo bylo neopakovatelné a jedinečné tím, že vyrůstalo z německé divadelní tradice a společenské situace. Bylo však pro evropskou kulturu i jevem univerzálnějším a analogické snahy o politické divadlo najdeme vedle tvorby V. Mejercholda i u L. Schillera v Polsku nebo E. F. Buriana u nás. Piscator vlastně ani nevytvořil mnoho představení, která by byla úspěšná. Větší ohlas měla jeho koncepce politického divadla, kladoucí důraz na agitaci a propagandistické cíle a ignorující otázky estetické a umělecké.

Objevila se u něj řada nových otázek a problémů moderního divadla, živých dodnes: zobrazování člověka na jevišti jako společenské a politické bytosti a ne jako individuum se soukromým nebo osobním osudem; začlenění dramatika do jednotného procesu vzniku inscenace tvorbou autorských a kolektivních scénářů; hledání nového, věcného antipsychologického hereckého stylu; využívání nejmodernějších výrazových prostředků a techniky, která by „prosvěcovala události a uplatňovala v umění poznatek relativity“, techniky, která byla podle Piscatora neodmyslitelně spojena s mimomimoleckými funkcemi jeho agitativního proletářského divadla.

V jeho divadle i koncepci však zůstává mnoho paradoxů a jednostranností. Zvláštní asketičnost potomka protestantů i zjednodušující pojetí individua v dějinách, determinovaného především objektivními skutečnostmi. Živý a plastický obraz člověka v jeho divadle chyběl, byly tu jen třídní charakteristiky a funkce. Zůstával nekompromisním politikem i vůči divákům, o nichž koncem života prohlásil: „Kdyby měli dost fantazie, dokázali by předpovědět, kam až to dojde s Hitlerem.“

JAN HYVNAR

NÁLEZ NEZNÁMÝCH RUKOPISŮ ALEXANDRA PUŠKINA

V depozitářích Moskevského historického muzea objevil vědecký pracovník archivář Alexandr Afanasjev seznam veršů Alexandra Puškina, který byl vypracován ještě za jeho života, kopie jeho dopisu a neznámá báseň tohoto velkého ruského básníka.

Mezi nálezy je také neznámá varianta proslulého psaní adresovaného Anně Kernové, napsaná vlastnoručně Alexandrem Puškinem. Na listu tenkého dopisního papíru je rozmáchlým rukopisem velkého básníka napsaná báseň Koketa. Nikde ještě nebyla uveřejněna a ani badatelé se o ní dosud nezminili.

Na autorově rukopise Kokety se zachovalo datum připsané neznámým pisatelem sotva znatelnými tahy tužky. Lze je přečíst jako 23. ledna 1834. Je prokázáno, že toho dne byl Puškin na plesu u petěrburského šlechtice Sergeje Saltykova. Právě tehdy mohl darovat hostiteli nebo někomu z jeho blízkých tento žertovný dopis ve verších.

Alexandr Afanasjev objevil také celý sešit, v němž jsou opisy četných známých děl Puškinových. Na konci tohoto sešitu je rukou básníkovou napsaná báseň Trojka. Komu tento sešit patřil, není zatím známo.

(it)

PŘÍLEŽITOST PRO BÁSNÍKY

Rada Okresního národního výboru v Třebíči vyhlašuje u příležitosti pořádání festivalu moderní poezie X. Nezvalova Třebíče 1990 soutěž o nejlepší sbírku básní a soutěž o Cenu mladého básníka v kategorii od 15 do 25 let. Do soutěže mohou být přihlášena dosud neuveřejněná díla českých a slovenských básníků. Rozsah sbírky není stanoven.

Vítězná díla budou odměněna třemi cenami v celkové výši 15.000 Kčs, u Ceny mladého básníka rovněž třemi cenami v celkové výši 500 Kčs. Pokud by soutěžní sbírky nedosahovaly předpokládané úrovně, pořadatel si vyhrazuje právo neudělit hlavní cenu, ale ceny rozdělit více autorům. Soutěž je veřejná pro všechny tvůrce, básníky i začínající autory. Soutěžní díla zasílejte v jednom vyhotovení do 31. října 1989 na adresu Okresní knihovna Třebíč, Gottwaldovo náměstí 54, 674 01 Třebíč. Obálku označte písmeny „NT“. Sbírkou pošlete v uzavřené obálce s uvedením přesné adresy autora, datem narození, případně zaměstnáním. Vítězná

sbírka bude publikována. Výsledek soutěže bude vyhlášen na slavnostním večeru v květnu 1990.

(km)

SOUTĚŽ ŽEN V RECITACI

Obogatit kulturní a společenský život v městech i na vesnicích je posláním národní amatérské přehlídky v uměleckém přednesu žen. Do přehlídky se může přihlásit každá žena starší 18 let na příslušném okresním výboru Českého svazu žen. K přihlášce přiloží text vybraného díla (básně nebo prózy) z vydané české, slovenské či světové literatury. Délka přednesu by neměla přesáhnout 5 minut. Přehlídka, organizovaná do dvou věkových kategorií žen (do 35 let a nad tuto hranici) proběhne formou okresních (obvodních) a krajských kol a ústředního kola. Okresní kola proběhnou do 10. dubna 1988, krajská kola a městské kolo do 20. května 1988, ústřední kolo pak do 30. června 1988.

(mf)

PŘÍSTAVNÍ DIVADLO

Působivou scénu si našli pro svá vystoupení portugalští studenti z Lisabonu, kteří nastudovali Ghelderodovo drama Kryštof Kolumbus. Obsadili dvě vyřazené obchodní lodě v lisabonském přístavu a upravili je jako přístavní divadlo. Ghelderodova hra pojednává o Kolumbovi v době, kdy vedl jednání s portugalskými a španělskými králi o zapůjčení lodí pro svou plavbu do Ameriky.

(čt)

VZKRÍŠENÍ SHAKESPEAROVA DIVADLA

Historické Shakespearovo divadlo Globe v Londýně na jižním břehu Temže, zničené před 300 lety, bude rekonstruováno. Stavební práce začaly slavností, při níž byl zapuštěn do země první z 23 dubových trámů, které vytvoří původní kruhový obvod divadla. Jeden z trámů dodává i Československo, jako jedna ze zemí, kde se hry velkého anglického dramatika inscenují nejčastěji.

Naše země hraje při zrození nového divadla ještě jednu důležitou úlohu: protože původní plány divadla vzaly dávno za své, nové byly vypracovány podle dobových rytin českého zesnulého umělce Václava Hollara.

(čt)

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,

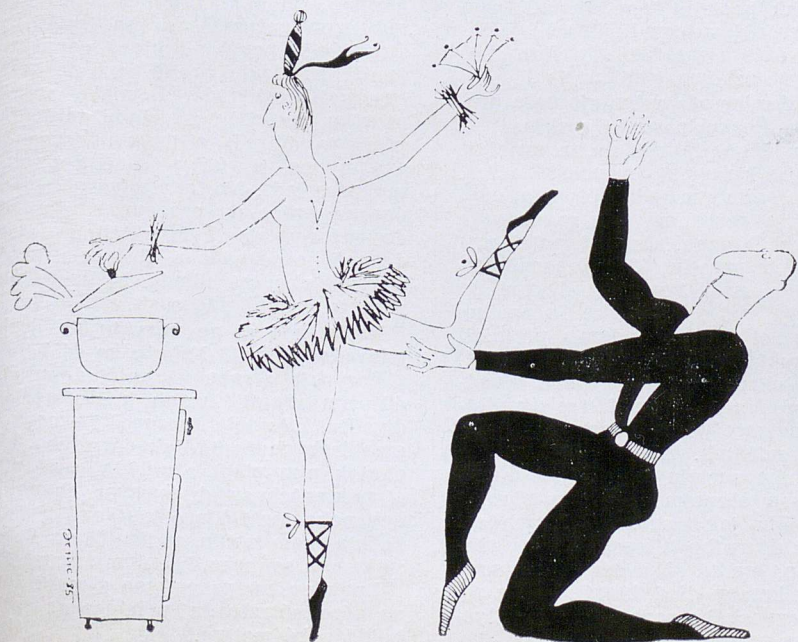
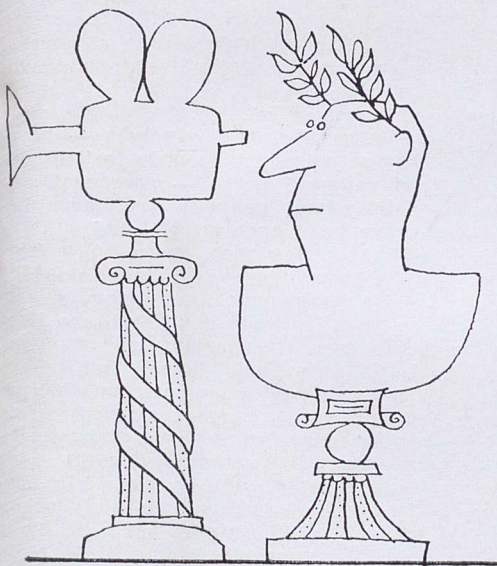
ROČNÍK XXIII)

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

Číslo 10/1987, redakčně uzavřeno v září 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027





Stanislava Weigová

Mnozí ji znáte jako předsedkyni Svazu českých divadelních ochotníků. Ti, kteří hrajete pro děti a mládež, ji znáte jako úspěšnou autorku divadelních her a příležitostných pásem. Tedy: Dr. Stanislava Weigová, rodem Pražanka, vystudovala na filozofické fakultě hlavní světové jazyky. Pak studovala ještě navíc žurnalistiku. Přílišné podrobnosti o sobě nemá ráda. Takže se ptám přímo k věci: Co vlastně rozhodlo o tom, že jste začala psát pro děti?

Víte, když je člověk malý, touží být velkým malířem, hercem, spisovatelem. Když jsem byla velká, začalo mě velice těšit psaní pro malé. Musím však poctivě přiznat, že mě k tomu přivedla především praktická nutnost dát kvalitnímu a zkušenému souboru hrajícímu pro děti, jakým je nesporně soubor DOPRAPO, také zajímavý text, šitý na míru pro jednotlivé herce, které jsem dobře znala.

Dost odvážný úkol, že?

Naštěstí jsem na to nebyla sama. Začala jsem si totiž celoživotní diskusi na téma přitažlivého námětu, jeho vhodného či neotřelého zpracování a věrohodného nebo alespoň přijatelného hrdiny pro citlivé období dětského věku mezi deseti a čtrnácti léty. Mým rádcem, oponentem a spoluautorem je amatérský herec a režisér souboru DOPRAPO, Petr Weig, který se stal mým manželem.

Domíváte se tedy, že manželství je pro takové rozhovory a společnou tvůrčí práci vhodnou platformou?

Zcela jistě, ideální platformou. Zkoušeli jsme nejdříve síly na původní pohádce nazvané Pohádka paní Duhy a pak jsme se vrhli na dramatizaci pohádky L. N. Tolstého Asyrský král Asarchadon. Chtěli jsme zapůsobit na mládež neobvyklými slovy i verši a věčně živým svárem cti a vášně, lásky a ideálů hrdinů dávné historie. V zápětí jsem však začala hledat sympatické pohádkové hrdiny, kteří by byli jednak blíží dětem do

deseti let, a kteří by jednak upřímně zaujali i děti do čtrnácti let, aniž by je „připravili o důstojnost“, když jim budou fandit. Tomuto účelu výborně posloužila pohádka motivovaná ruskými lidovými jarmarečními loutkovými hrami. Ve zdařilé a barvitě inscenaci Jak Petruška s kocourem hráli divadlo křehce a působivě vynikla láska Petrušky a Bublínky a věrné přátelství kocoura Alexandra Chlupoviče.

To nám potom dodalo odvalu k vytvoření filozoficky náročnějšího textu a k využití symboliky věcí v Kolotoči splněných přání s ústřední postavou malé Aničky stojící v solidaritě s věcmi Dobra proti egoismu, agresi a zkažení. Hodně jsem s dětmi o hrdinech těchto her besedovala a natáčela a nepřipouštěla jsem zásadně prostou odpověď líbilo-nelíbilo bez upřímného zdůvodnění.

Jsem rovněž přesvědčena o hlubokém morálně-výchovném efektu knížky V. Železnikova, jejíž dramatizaci jsme vydali v DILII pod názvem Strášák. Taková práce mě zaujala tak, že jsem dávno zapomněla na své začátečnické pokusy trochu v poezii, více v psaní povídek se špatným koncem. Na gymnáziu jsem uveřejňovala ve studentských časopisech a na filozofické fakultě jsem dokonce působila v Kroužku začínajících autorů.

Práce pro děti je ovšem pestřejší a vy...

Musím se přiznat, že nejlepší pocit jsem měla zejména z vydařených realizací mých pásem u dětských kolektivů buď vlastních, které jsem čas od času někde založila a vedla, nebo u jiných. Pokládám za mimořádně důležité, aby se děti angažovaly svým vystupováním při významných politických a kulturně společenských výroch a událostech. K tomu potřebuji texty přiměřené jejich věku a zájmu. Většinou se jedná o dívčí kolektivy, a to mi velice vyhovuje.

Napsala jsem pro ně a vydala v DILIA například Květy naší země, k Vítěznému únoru pásma Naše děti a Ruce, k Mezinárodnímu dni dětí dramaticko-reportážní montáž Máte rádi děti? s tématickým sborníkem dětských prací, pohádkové pásmo Je jich pět na téma mírové planety a další. Mám však pocit stálého dluhu. Trápí mě, že se objevuje málo textů vychovávající děti a mládež k neformálnímu socialistickému vlastenectví.

Do jaké míry vás ovlivňuje vaše pracovní prostředí — Československý rozhlas?

Jsem vděčná, že zde mohu uplatnit svou lásku k nejmenším posluchačům. Věnovala jsem jim jeden čtyřdílný seriál z říše rostlinné, jak se vdávala princezna Divizna. Ostatní patří zvířátkům, od prvotiny O princezně Falešnice a myšáčkovi Dobráčkovi po čtyřdílný seriál Zajíček Počasíčko, kterého si mimochodem přeložili i v moskevském vysílání pro děti. V pětidílném seriálu Povedené divadlo se podněcuje zájem dětí o divadelní improvizace pomocí rozverných domácích zvířátek. A konečně v dvanařtídiálním seriálu Na sídlišti máme skřítky se obracím k dětem pionýrského věku, jak i na sídlišti nacházet formy kulturního a společenského prospěšného využití. Následný dopisový ohlas a kresby dětí, které dojdou do Československého rozhlasu, mě vždycky velice potěší.

Pokračovala jste v této práci i v Moskvě? Byla jste tam, pokud vím, s manželem služebně pět let...

Snažila jsem se kromě natáčení a psaní reportáží z divadel pro děti a mládež, z loutkových divadel a amatérských dětských filmových studií využít i zdrojů ruských pohádek, které jsem překládala, dramatizovala a dokonce jsme je hráli s československými dětmi, které byly se svými rodiči dlouhodobě v SSSR. Vystupovali jsme i s mými dalšími pásmy při různých významných příležitostech v Čs. společenském domě a v moskevských školách.

Z pohádek jsem upravila pro hraní S. Mogilevské Klásek, Bílý domeček B. Žitkova, Sedou kachničku, pohádky o sluněti D. Samojlova, Příhody Šurky a Marušky J. Švarce, Sněhový domeček A. Tolstoj a další, které jsem rovněž odvysílala v Praze. V té době jsem rovněž napsala dvoudílnou pohádku O pouštní růži, Pohádku o smutném rampouchu, O stříbrném talířku a šťavnatém jablíčku a jiné. Vrcholným zážitkem byla ovšem pro mě spontánní objednávka národní umělkyně a ředitelky moskevského Divadla zvířat, Natálie Durovové, jejíž „kolektiv“ více než čtyřista zvířat, jsem díky svým přecházejícím návštěvám ve zvířecí perfektně znala a dokonce jsem si vedla kartotéku triků jednotlivých zvířat.

Vášim úkolem tehdy bylo — hovořilo se o tom i tady, byla to jistě velmi zajímavá práce — zpracovat současný námět pohádky pro herce lidské v kombinaci se zvířecími.

Lze to tak říct. Kouzelné jezírko, o kterém jsem psala, jsem skutečně našla v lesích na jihu Moskvy a stalo se po celou dobu dosti složitým tvůrčím procesem zdrojem mé inspirace. I při jednoduché konstrukci pohádkového děje jsem musela mít neustále na paměti nejen typ zvířátka, ale i jeho triky, které už umí, aby se nemuselo učit tolika novým. Dále tu byla neustále otázka, kdo s kým může být současně na scéně, kdy a které zvíře může zůstat bez cvičitele a „hrát“ samo, které naopak je třeba vést. I text musel být poměrně jednoduchý, repliky krátké. Ne vždy se totiž podařilo sloučit v jedné osobě herce i cvičitele zvířat a ani dětské publikum ani zvířátka na jevišti nestrpí delší povídání, které neposunuje děj. Na druhé straně jsem nechtěla, aby zajímavá nebo komická scénky a triky potlačily závažnou myšlenku výchovy dětí k citlivému ochranářskému postoji vůči přírodě a životnímu prostředí. No, a v závěru to byla úporná práce na pracovním překladu do ruštiny, aby bylo všechno hotovo do našeho odjezdu z Moskvy a mohlo se začít zkoušet. Škoda, že se už toho nemůžu osobně zúčastnit.

Našla jste si po návratu do Prahy náhradní řešení? Neboli: co dál?

Pozoruji u sebe už delší dobu čím dál tím vícejší vztah k loutkovému divadlu. Studuji pozorně repertoár amatérských loutkářských souborů a chci k nim přijít s nabídkou adaptací některých svých upravených pohádek nebo seriálů pro loutkové jeviště. Začala jsem zatím se Zajíčkem Počasíčkem u souboru Pimple v Praze 10. Jinak ovšem pracujeme s manželem na náročné původní pohádce na azerbájdžánské motivy. (iv)