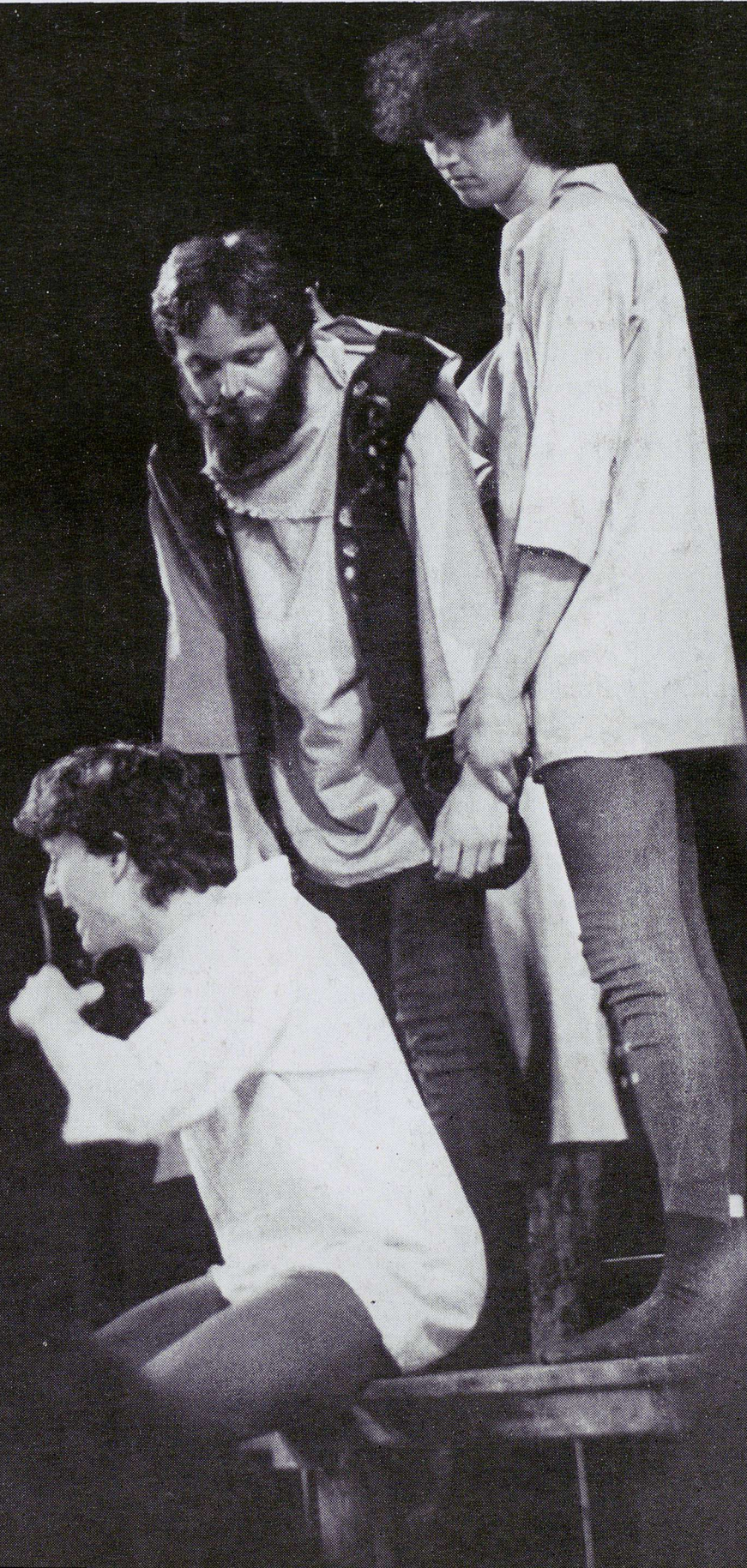


a.s./86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

4





Májový sonet

IVAN SKÁLA

Dříve než se smekne ranní mlha z hor,
dřív než sejde rosa z bezového listí,
než pekařům oschne těsto na kopisti,
zazní naše píseň, zazní jako chór.

Rudá se zlatou a jarní kytice
nad hlavami dětí, dělníků a matek,
radost vybuchující jak milióny zátek
naplní dnes, Praho, tvoje ulice.

Ten, kdo nad dílem se sklání celý rok,
pracující člověk, který je tu pánem,
se zdviženým čelem kráčí dnešním

ránem.

Znovu celá země srovnává svůj krok,
aby každý mohl zpřímá pohleděti
dětem do očí a dětem jejich dětí.

● FESTIVAL ZÁJMOVÉ UMĚLECKÉ ČINNOSTI PRO DALŠÍ OBOHACENÍ KULTURNÍHO ŽIVOTA

Koncem února byl v Praze slavnostně vyhlášen Festival zájmové umělecké činnosti 1986 až 1990. Vyhlášení se v Rytířském sále Valdštejnského paláce zúčastnil ministr kultury ČSR Milan Klusák, náměstek ministra školství ČSR Karel Čepička, tajemník ČUV SČSP Jan Havelka, místopředseda ČUV SSM Jaroslav Koutný, předsedové českých uměleckých svazů národní umělci J. Švorcová, J. Seidel, J. Malenovský a zástupci dalších vyhlášovatelských organizací.

Náměstek ministra kultury ČSR Josef Švagera v projevu uvedl, že kultura a umění se musejí více než kdy jindy podílet na rozvoji tvořivosti lidí, na estetické výchově obyvatelstva, na upevňování ideové vyspělosti a morálních vlastností pracujících, na podpoře jejich aktivního vztahu k životu a společnosti. Zdůraznil, že zájmová umělecká činnost se postupně stává nedílnou součástí socialistického způsobu života, významným prvkem estetické výchovy, zejména mladé generace. Potvrzuje to jak úroveň hlavních festivalových akcí, tak i rostoucí členská základna; do činnosti 23 tisíc kolektivů ZUC je zapojeno na 430 000 členů.

Ocenil aktivitu SSM, České odborové rady, SČSP a dalších organizátorů Festivalu, aktivní podíl uměleckých svazů, které pomáhají jak při hlavních akcích ZUC, tak i v metodické činnosti a v práci porot. J. Švagera vyjádřil přesvědčení, že se aktivita zájmových uměleckých kolektivů i jednotlivců projeví v období intenzivní politické a veřejné činnosti spjaté s naplňováním závěrů XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů.

Posláním Festivalu je rozvinout angažovanou tvůrčí iniciativu mládeže a pracujících, obohatit kulturně politický život v místech, přispět k upevňování funkce zájmové umělecké činnosti jako součásti socialistického životního způsobu v duchu kulturní a sociální politiky Komunistické strany Československa, konkretizované závěry XVII. sjezdu KSČ. Aktivizovat společensky prospěšnou činnost zájmových uměleckých kolektivů, jejich zřizovatelů i tvořivosti zejména mladé generace a současně ke společensky účinnému ovlivňování a využívání jejího volného času.

Festival je v systému společenské péče o rozvoj zájmové umělecké činnosti hlavním dramaturgickým a významným metodickým nástrojem, ovlivňujícím ideově umělecké zaměření a úroveň činnosti zájmových kolektivů i jednotlivců. Je zároveň vhodnou příležitostí k veřejnému uplatnění nejlepších výsledků dobrovolné kulturní činnosti souborů, kroužků i jednotlivců, k široké propagaci zájmové umělecké činnosti a k jejímu účinnému propojování s politickým a společenským, kulturním a společenským životem míst, okresů a krajů.

Celonárodní konference zájmové umělecké činnosti se uskuteční v druhé polovině letošního dubna v Českých Budějovicích.

Významnou akcí, která završí pětiletou bilanci Festivalu, bude v roce 1990 čtvrtý festival zájmové umělecké činnosti socialistických zemí ke 45. výročí vítězství nad fašismem a rozhodujícímu významu Sovětského svazu pro dovršení tohoto vítězství. Akce se stane příspěvkem k prohloubení spolupráce mezi socialistickými státy na poli kultury, prostředkem k vzájemnému obohacování kultur, bude výrazem spolupráce a mírového úsilí zemí socialismu. Jeho přípravy i průběh výrazně ovlivní celou zájmovou uměleckou činnost. Bude to ostatně ovlivnění přímo symbolické. Vždyť celé úsilí pracovníků zájmové umělecké činnosti, stejně jako účastníků tohoto festivalu, směřuje k práci pro socialismus, pro mír.

● SČDO NA POČEST XVII. SJEZDU KSČ A VÝZNAMNÝCH UDÁLOSTÍ ROKU

V únoru se v Praze na svém řádném druhém zasedání nového funkčního období sešlo předsednictvo ÚV SČDO. Nejdůležitějším bodem jednání bylo přijetí výzvy k závazkovému hnutí na počest XVII. sjezdu KSČ, voleb do zastupitelských orgánů a 65. výročí založení KSČ. Předsednictvo se touto výzvou obrátilo na všechny členské ochotnické a loutkářské soubory, ale i na ty kolektivy, které doposud stojí mimo zájmovou organizaci, aby na počest významných událostí v naší vlasti uzavřely hodnotné socialistické závazky, jimiž by demonstrovaly aktivitu a angažovanost ochotnického hnutí, velký zájem na hmotném a duchovním rozvoji naší společnosti a současně aby vyjádřily i specifický příspěvek amatérského divadla při budování rozvinuté socialistické společnosti. Předsednictvo ÚV SČDO očekává, že naprostá většina souborů odpoví na výzvu kladně.

Dále se předsednictvo zabývalo přípravou nového příspěvkového řádu a přípravou zasedání ÚV SČDO.

Dr. Petr Slunečko, 1. místopředseda ÚV SČDO, navštívil v únoru ministerstvo vnitra ČSR, aby převzal rozhodnutí tohoto ústředního orgánu státní správy, kterým byly schváleny nové stanovy SČDO. Rozhodnutí, které bylo vydáno pod číslem jednacím VS/1-13 792/85 dne 12. února 1986, podepsal ředitel odboru MV ČSR JUDr. Oldřich Bastl.

(psl)

Dva sjezdy strategických rozhodnutí

V moskevském Kremlu byl 25. února zahájen XXVII. sjezd Komunistické strany Sovětského svazu. Svým významem daleko přesahoval hranice SSSR. Jeho závěry se týkají nejen Sovětského svazu, ale celého světa, jeho přítomnosti i budoucnosti. V sovětských dějinách zaujal nejvýraznější místo tím, že z jednání vzešel strategický program urychlení sociálně ekonomického rozvoje sovětské společnosti. Byl nezbytně spojen s hodnocením změn a zkušeností z minulého období SSSR a zároveň i se zobecněním poznatků z vývoje mezinárodního komunistického hnutí, s analýzou hybných sil světového revolučního procesu.

Základem rozvoje společnosti a zároveň i hlavním aspektem soutěžení dvou společenskoeconomických soustav, socialismu a kapitalismu, je ekonomika, výroba. Cíle, které pro tuto oblast stanovil XXVII. sjezd, směřují, v souladu se stěžejním úkolem urychlit sociálně ekonomický rozvoj, k technické rekonstrukci sovětské ekonomiky, k dalšímu rozvíjení vědeckotechnické revoluce a uplatnění jejich výsledků ve výrobě i v ostatních oblastech. Nyní jsou možnosti ekonomiky SSSR takové, že tento historický úkol mohl být formulován jako reálná úloha, dosažitelná v dohledné budoucnosti.

Ideálem socialismu je svět bez válek, bez násilí a smrtonosných zbraní. Sjezd sovětských komunistů přesvědčivě prokázal věrnost tomuto ideálu.

O měsíc později, 24. března, se sjeli do Prahy delegáti XVII. sjezdu Komunistické strany Československa. Posoudili dosažené výsledky, zamýšleli se nad tím, jaké nejspřávnější cesty zvolit, aby se další plány rozvoje společnosti staly skutečností. Vědomí odpovědnosti komunistů za budoucnost země, tvůrčí ovzduší XXVII. sjezdu KSSS, jeho významné programové dokumenty, směle nastolení nových úkolů v oblasti vnitřní i zahraniční politiky, našlo svůj výraz v přijatých dokumentech. Orientují pozornost na nejučinnější postup a především vytyčují náročné, ale reálné politické úkoly příštího období.

Vesměs dobrá bilance je důkazem obrovské síly pracovních kolektivů, uvědomělé občanské iniciativy, je i konkrétním, hmatatelným svědectvím podpory, kterou milióny našich lidí projevují politice Komunistické strany Československa. Nicméně, ekonomika je i naším bitevním polem. O nutnosti důsledného přechodu k jejímu intenzivnímu rozvoji dnes už nestačí jen mluvit. Rozhodující je proměnit souhlas s programovými závazky na léta 1986 až 1990 s výhledem do roku 2000, na každodenní činy: neplytvat, šetřit materiálem, energií, surovinou a dříve předat robotům a manipulátorům, uspišit zavádění výsledků vědy a techniky do života.

Jednání sjezdu znovu potvrdilo, že naše strana je zkušená, pevná, ideově a organizačně jednotná a akce schopná. A v tom je její síla.

aneb Otevřený systém

Snad to vypadá, že se v těchto svých úvahách až příliš zabývám problematikou herectví. Ale nemohu si pomoci. Jestliže princip autorství si tak vehementně razí cestu i na půdu, jež byla doposud vyhrazena především dominanci, rozhodující úloze dramatického textu, pak se to nejvíce dotýká herce, herectví. Neboť dějiny činohry nás učí, že její vývoj se odehrál v zásadě mezi dvěma póly – dramatickým textem a herectvím. Už slyším v této chvíli námitky, které se ozývají a kladou například otázku: A co režie? Zajisté, ani na okamžik nemám v úmyslu podceňovat úlohu režie; nepochybně jí patří v novodobém divadle místo nad jiné významné. A konečně – i osudy a podoby našeho současného amatérského divadla jasně dokazují, že režisér je pro ně z jiného hlediska nejpodstatnější. Vždyť úspěšnost či neúspěšnost souborů, jejich vítězství i prohry se drtivou, skoro absolutní většinou zakládají dnes na tom, zda mají ve svém středu osobnost – či osobnosti – režiséřskou. Neboť je to režisér, kdo nejenom zajišťuje zrod jednotlivých představení, ale kdo také provokuje a vlastně plánuje svými představami a činy celkovou činnost a výsledky. Konečně, známe to z praxe bohatě. Stačí, aby se nějaký režisér přestěhoval nebo přestal se souborem pracovat – a rázem třeba i slavný a úspěšný soubor ztrácí dech.

Takže: všechna sláva, čest a úcta režiséřům a režii. Ale nemohu si pomoci – z hlediska základní možnosti a schopnosti činohry označit skutečnost a sdělit něco divákům rozhodoval, rozhoduje a bude rozhodovat vždycky buď text nebo herec. A dokonce se to dá říci ještě striktněji: zatímco bez dramatického textu může představení být, bez herce nikoliv. Ale o to mně teď nejde. Zabývám se pouze otázkou, odkud se bere hlavní a nejdůležitější zdroj informace, kterou představení jako umělecký obraz přenáší, odkud se berou její kvalitativní i kvantitativní charakteristiky. A z tohoto hlediska je teď postaveno ono buď – anebo: buď dramatický text nebo herec. Tedy buď – abych pokračoval v onom buď-anebo – dramatický text jako relativně uzavřený systém, který jmenovitě a přesně vymezuje vstupy a výstupy těch komponentů, jimiž je uskutečňován na jevišti a jenž se jimi nijak podstatně neproměňuje právě pokud jde o obsah i podobu informace. Anebo jako systém otevřený, jenž bere v úvahu všechny možné vlivy jevištní realizace a počítá s nimi jako se skutečností, která výrazně docelí, dotvoří i promění informaci k obrazu svému. Jakmile dojdeme k této koncepci, k tomuto chápání dramatického textu, tak se enormě zvyšuje úloha herce. Neboť je to on, kdo přejímá hlavní roli označit a sdělit skutečnost. Není náhodou, že všichni velcí režiséři minulosti, jakmile dospěli k tomuto pojetí dramatického textu, okamžitě začali zkoumat otázky herectví a prakticky začali řešit výchovu takového herce, jenž by jim umožnil tuto koncepci uskutečnit. Neboť na prázdná a nedokončená místa v radikálně upravených a transformovaných literárních předlohách musel nastoupit herec, aby je zaplnil a zahladil švy, které vznikly.

Můžeme to samozřejmě říci i obráceně: potlačování a omezování ucelené informace dramatického textu otevíralo prostor nejenom pro režii, ale i pro herectví. Tady se takto objevuje znovu onen důvod, pro nějž se tolik zabývám herectvím – ale objevuje se samozřejmě i ve vztahu k režii. Nebo chcete-li: vynořuje se otázka současné režie jak ve vztahu k dramatickému textu, tak k herectví. Už jiní a jinde řekli, že sám princip autorství je z hlediska kvality hodnotově neutrální. Můžeme oceňovat pozitivně jeho význam pro rozvoj tvořivosti v celku amatérského divadelnictví, ale nemůžeme v žádném případě tvrdit, že jeho využití samo o sobě zaručuje dobrou inscenaci. I 55. Hronov to dokázal.

Přijel na něj také soubor J. Honsy z Karolinky s inscenací Aristofanova Míru. Či přesněji: s Hacksovým přepracováním tohoto textu. Leč ani tato úprava souboru nestačila. Režie šla ještě dál. Rozhodla se přenést tento text do valašského folklóru, podívat se na antické Recko očima tohoto světa. Aby bylo jasno: nemám nic proti tomuto principu. Přijmeme-li prostě to, že princip autorství se projevuje také jako chápání dramatického textu v poloze otevřeného systému, potom musíme počítat i s tím, že ony vlivy jevištní realizace budou zcela bezohledné a nebudou se nijak ohlížet na to, co text vyžaduje. A přiznám se docela upřímně, že ani nepovažuji za tak zásadně různorodé prostředí starého Recka v míru a prostředí valašského lidového světa, jestliže je nahlížím z hlediska tematického. Neboť v obou případech jde o snahu, touhu, jednání a konečnou celou životní styl prostých, obyčejných lidí, kteří touží po míru, po klidném a spokojeném životě.

Jenže: režisér takto prostě ono spojení neprovedl. V zásadě inscenace zradila princip autorství, protože nezapomínejme na to, že jeden z jeho hlavních pramenů je snaha a vůle přesně pojmenovat takové téma, jež vyhovuje a odpovídá současným potřebám a zájmům. Mohu to říci ještě jinak: pohled na dramatický text jako na systém otevřený všem vlivům jeví se také vyvoláván a způsobován tím, že tvůrci inscenace chtějí bezprostředně a přímo sdělit divákům tu informaci, která roste z nich. Nepochybují o tom, že herci představení z Karolinky se cítí na jevišti dobře. Pohybují se v rámci, který je jim blízký; přiřazují se zcela spontánně a přirozeně do situací, které jim připravil text jako lidé z jiného světa, z jiného prostředí. A nepochybují ani o tom, že tato inscenace má a měla úspěch u obecnstva rodného kraje herců, neboť tato spontánnost a přirozenost stejně jako folklór taneční a hudební tam svůj ohlas najít musí.

Ale co dál? Pojetí dramatického textu jako naprosto otevřeného systému přece nemůže znamenat jenom záminku k inscenování něčeho docela jiného. Jistě – připouštím, že myšlenka o potřebě míru tu nějak zazněla. Ale znovu se vracím k tomu, co už jsem řekl. Jestliže svět obyčejných lidí dávné antiky byl nazřen očima světa valašského lidového folklóru, potom z přiřazení těchto dvou životních stylů mělo

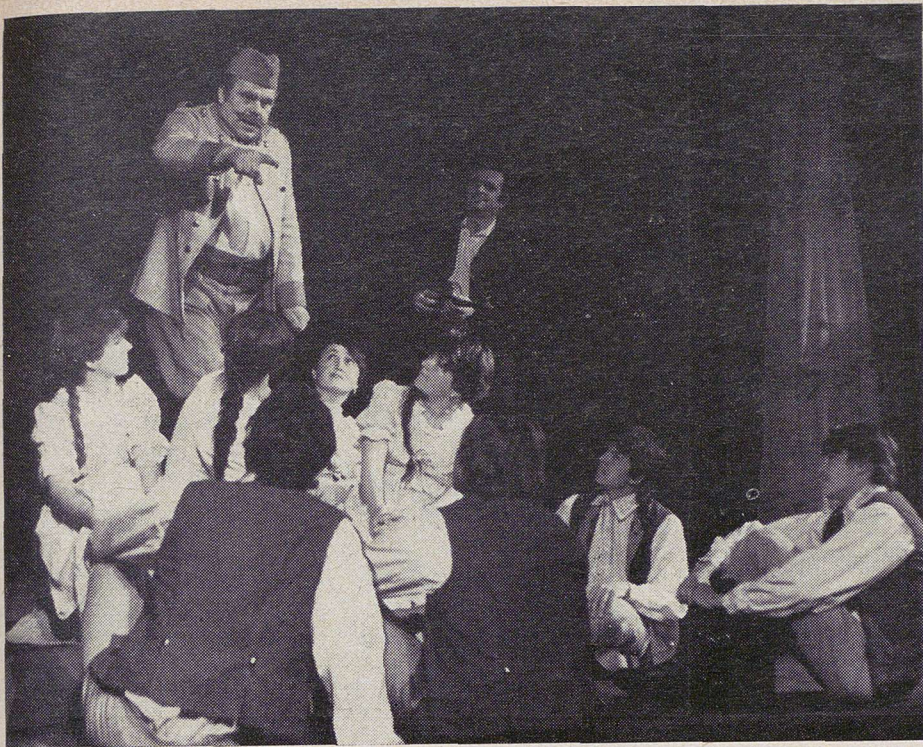
vzniknout zcela nové téma a zcela nové obsahové vrstvy. A tohle se nestalo.

Nepoužil jsem ono slovo přiřazení dvakrát náhodou. Chci jím totiž pojmenovat způsob této práce s textem. Jde o paralelní vedení dvou tematických linií i dvou linií výrazových prostředků, které se integrují právě a jenom v rovině obsahové, tematické. To, o čem stále mluvím, že svět antiky musel a měl být nahlížen očima folklóru, tu teď dostává zcela konkrétní polohu. Polohu herectví, které je schopné toto nahlízení, nazírání provést. Nejde prostě nastoupit s celou slávou a nadšením bezprostředního folklorního projevu a potom jaksi jednoduše přestoupit do antiky a zase chvíli hrát o jejich lidech. Od počátku až do konce musí být zřetelné, že tu máme před sebou herce, kteří se opírli o folklór jako o své základy, v němž se bezpečně a přímo projevuje jejich bytostný, lidský, čínorodý a dělný dějinný optimismus a že z tohoto úhlu pohledu hodnotí a hrají lidi minulosti. To je to, co rozumím oním tematickým a obsahovým přiřazením; onou paralelností, která se integruje v jednotu na srovnání tematickém.

Připustil jsem už, že bylo možné takto se v duchu ideového dramaturgicko-režijního záměru na text Aristofanův a Hacksov podívat, takto jej vyložit. Ale takto vznikly četné a velice markantní švy a četné mezery v situacích. Porušila se vlastně motivace, která odůvodňuje a ospravedlňuje existenci jednotlivých prvků v inscenaci; činí je oprávněnými. A tuhle motivaci mohl nyní oprávnit a učinit jediné možnou a skutečnou jedině herec. Což se nestalo.

A jsem zpátky u herectví. Neboť v těchto souvislostech vztahu režie k dramatickému textu jako k otevřenému systému se jeho úkoly, postupy i přístupy kladou zcela jinak než tam, kde dramatický text zůstává systémem relativně uzavřeným. Už bylo řečeno, že se ohromně zvětšuje jeho funkce tematická a obsahová; že nutné přejímá povinnost dotvořit a rozvinout ty části informace, které neuskutečňuje text, neboť byl o ně jaksi připraven. Ale jenom tohle nestačí, třebaže je to první a nezbytná podmínka. Kromě toho se velice zvyšuje funkce hereckého komponentu ve smyslu stavebním. Řeknu to teď jednoduše: když bude hrát herec v inscenaci, která se bude plně opírat o Hacksovu úpravu Aristofana, je jeho cílem najít způsob, jak vyložit a uskutečnit ve svém materiálu tělesném to, co autoři napsali ve slovech. O nic jiného se starat nemusí, neboť tak říkajíc stavba celá je zaručena textem, jeho uspořádáním a organizací, strukturou i kompozicí. Ale tohle buď odpadá zcela nebo alespoň do značné míry v okamžiku, kdy je text chápán jako otevřený systém a tak se s ním také reálně zachází. Tehdy na sebe herec bere povinnost – a ta je dána objektivně – buď zcela nebo částečně onu strukturu kompozice a textu nahrazovat. Už netvoří dramatickou osobu jenom jako zkonkrétnění, zpřítomnění předlohy textu, ale měly by ovládat svůj materiál i jinak, právě jako konstruktivní jednotku stavby. Pokud jej tak neovládá, měl by k tomu být veden režii. Neboli: režijní vedení herců se v tomto případě otevřeného systému nevyčerpává pouze řešením situací z hlediska jednání postavy, ale pohybuje se i v dimenzích dalších.

JAN CISAŘ



Tylův Strakonický dudák v podání vysockých ochotníků na prknech domácího divadla

První fanfáry pro Krakonoše

Tak jako asi po celá staletí schoulilo se zimomřivé horské městečko Vysoké nad Jizerou i tento rok do bělostné sněhové kožešiny a zahledělo se zadumaně do hlubokých údolí mezi temnými horskými velikány. Mnozí z návštěvníků, kteří sem letos v únoru přijeli na zahájení výstavy 200 let ochotnického divadla ve Vysokém nad Jizerou a zastavili se před vysockým divadlem, třeba ani nevěděli, že v roce 1925 obětavé ruce zdejších obyvatel dokázaly tuto budovu postavit za necelého půl roku! To však nic neměnilo na slavnostní náladě, se kterou vešli všichni dovnitř, kde se na jevišti tentokrát skláněl staříčkův modrý prapor s nápisem Krakonoš nad velikými bílými číslicemi 1786—1986.

Přeplněné hlediště se hned na zahájení dozvědělo od osobnosti nejpovolanější, univerzitního profesora Františka Černého, DrSc., v jaké drsné podhorské kolébce se zrodilo zdejší ochotnické divadlo. Profesor Černý připomněl vzácné chvíle, kdy se zde začalo hrát česky díky Janu Petruškoví, místnímu učiteli a písmákovi. Inspirován Thámovým Břetislavem a Jitkou v pražském Nosticově divadle nastudoval Petruška se svými žáky hru O Bruncvíkovi a o vánocích ještě s větším úspěchem Meluzínu a Jenověfu. Stal se tak na konci 18. století prvním provozovatelem světských český hraných her na ochotnické scéně a tím vlastně i zakladatelem ochotnického divadla městského typu s vědomě obrozeneckým posláním.

Vzpomnělo se i na Františka Vodseďálka, krejčího a ševce ze Staré Vsi, který jako samouk napsal jak hry s biblickými náměty, tak Novou komedii o Libuši a Komedii o Františce. Hrál se buď přímo na louce u jeho domku nebo v rozestavěné stodole. O tom a ještě mnoho zajímavého o vlasteneckém sdružování obyvatelstva českých měst

v ochotnických a pěveckých spolcích a o kontinuitě tradic těchto sto a víceletých souborů vyprávěl profesor Černý.

Slavnostní program potom pokračoval vystoupením pražských umělců. Z ochoty vážili v nepohodě cestu až sem národní umělkyně Libuše Domanínská, Jiřina Marková a Rudolf Zeman, členové opery Národního divadla, a zasloužilý umělec Miroslav Doležal, člen činohry Národního divadla. Zazněly lidové písně a známé árie z Dvořákovy Rusalky, Smetanovy Hubičky a Libuše. Vřelá a naléhavá verše Horovy Rodné země ještě znásobily svou působnost přednesem M. Doležala. Atmosféru dokreslovaly barokní tóny hudby F. Bendy, K. Stamice a J. Vojty v podání tria Arco Collegium.

Z divadla přešli diváci do protější budovy Vlastivědného muzea. Tentokrát se nezastavili u pohyblivého betlému J. Metelky s dřevěnými figurkami řemeslníků a haviřů. Spěšně vyšli po schodech nahoru, kde je instalována — obětavým týmem P. Hory, J. Hejrala a V. Bartoně — výstava, věnovaná dvoustému výročí Krakonoše.

Hned při vstupu připomínají obrazy A. Kašpara věhlasná divadelní představení ve vysoké dřevěné radnici zničené požárem v roce 1934. Návštěvníci si také mohou přečíst pokyny tehdejšího Divadelního řádu, kde se například píše: „Do hlediště vstupuje se s hlavou obnaženou. I dámy před počítím hry sejmou klobouky“. Nebo: „Projevuje pochvalu, zachovej každý slušnost. Zakázáno je projevoval hluchně nelibost hvízdáním, syčením apod.“. A dodnes platný pokyn: „Z divadla odcházej obecnostvo klidně, bez chvatu!“

Unikátní jsou původní divadelní pouťe, malované na plátně. Lákají diváky na Veselou výpravnou hru se zpěvy, ve 14 obrazech — Cesta kolem světa za 80 dní, kterou dle Vernea upravil A. Pulda. A že to byla podívaná opravdu výpravná, o tom svědčí velký krokodýl, zavěšený u stropu spolu se třemi hady. Přímo pod nimi stojí černá lokomotiva z lepenky, která „...opravdu přísůpala na jeviště, poháněná silnými muži, dýmala, syčela [horká žehlička se polévala vodou] a pískala [pan Henryk, hodinář, pískal na flašku].

Paní Mařenka Hejralová, herečka, režisérka a laskavá, obětavá „máma“ vysockého ochotnictva a přívětivá hostitelka všech ochotníků přivandrovalých do Vysokého, nám prozradila, že tahle lokomotiva měla velký úspěch v této nejslavnější vysocké hře a že je jí přes sto let, protože premiéra byla v roce 1884. A na půdě divadla Krakonoš je prý ještě mnoho zachovalých rekvizit a bohatá „šatnice“. „Dřív se šily kroje do každé hry a my se opět vracíme do dob svých předků a zase ty kostýmy přešíváme a upravujeme, takže máme pořád co dělat. Nejraději bychom však chtěli všechnu tu naši pýchu vytáhnout a ukázat našim divadelním přátelům při srpnových oslavách 200 let našeho divadla“, říká Mařenka Hejralová s úsměvem.

Na výstavě si přijdou na své jak dospělí, tak děti. A všem se líbila malebná zákoutí se zrcadly, parukami, líčidly, kostýmy a kulisami, chronologicky uspořádaná zajímavá historie všech inscenací v plakátech, programech a fotografiích. Obdivuhodné jsou i vystavené historické loutky, marionety z roku 1825. Klub scénografů Svazu českých divadelních ochotníků vystavil několik maket P. Hory, M. Honsy a J. Matátkové k jednotlivým inscenacím Krakonoše. Velký ochotnický sen je však ztělesněn v maketě přestavby a přístavby divadla ve Vysokém, jak ji navrhuje ing. arch. J. Pavlíček.

Zatím se však zřejmě ještě dlouho bude hrát na historickém jevišti. Nejnovější premiérou na počest 200. výročí Krakonoše je Tylův Strakonický dudák, jehož režie se ujal zasloužilý umělec Karel Palouš. Proč to udělal, nám sdělil v rozhovoru: „Chtěl jsem tímto způsobem vzdát skromný dík svému dědečkovi, Karlu Háskovi, řediteli a režisérovi Přemysla, později Krakonoše, a svým dvěma strýcům — Falkovi, který namlouval vysockou oponu a mnoho kulis, a Mařátkovi, který vedl Krakonoše po dědovi. Především je to však samozřejmě můj podíl na oslavě dvoustého výročí ochotnického souboru Krakonoš, které je nejen pýchou Vysockých a tohoto kraje, nýbrž chloubou celého národa.“



Záběry z výstavy, kterou inscenovali ve Vlastivědném muzeu v rámci oslav 200. výročí založení ochotnického divadla ve Vysokém n. Jizerou

A proč padla volba právě na Strakonického dudáka?

„Protože jej pokládám za nejkrásnější a stylově nejčistší českou klasickou hru. Mám s ní bohaté zkušenosti, protože jsem ji inscenoval v roce 1939 v moravskoslezském Národním divadle, v roce 1952 a 1953 v Realistickém divadle v Praze a v roce 1953 v bratislavském Národním divadle. Ryzí českost tohoto díla spočívá v hlavním ponoru do povah jednatelů postav, co postava, to realisticky vykreslený člověk s jedinečnými osobitými vlastnostmi a současně výrazný český typ. Inspirovalo mě vždy i to, že Tyl úmyslně zasadil postavy do pohádkového příběhu ne proto, aby postavy a jejich příběhy přikrášlil, nýbrž aby hlouběji pronikl k podstatě jejich povah a odhalil nám světlo jejich duše, aby z celé hry zpívala česká příroda a český lid.“

A jak si vybral režisér Palouš své herce — ochotníky? Začalo to vlastně tím, že se Hejralovi přijeli podívat do Realistického divadla na jeho představení Komedie o dvou kupcích a židovi Šilokoj, kterou pak také inscenovali ve Vysokém. Hned si prý nějak padli do noty a Strakonický dudák se octl ve vysokém divadle. „Stejně mají Vysočtí velké štěstí, že tam žijí takoví lidé jako jsou Hejralovi“, uvažuje režisér Palouš. „Vždyť otec Hejral nejen vyrábí kulisy, ale je to i velmi nadaný herec. Například Kalafunu hraje tak, že se vyrovná nejlepším profesionálům. Jeho syn je ekonom, ale současně muzikant a výborný herec, zrovna v roli Švandy, a ještě ve volných chvílích navrhoval a rozkreslil scénu Jana Sládka. Jeho žena výborně hraje Kordulu a jeho děti dělají malé Kalafunovy potomky. Pracovalo se mi s nimi velice dobře, byli velmi houževnatí, pracovití. Zkoušelo se každý den od října až do vánoc a 25. 12. 1985 byla premiéra. Asistovala mi Mařenka Hejralová.“



Výsledek byl zasluženou odměnou: vyprodané divadlo, nadšení diváci. Na otázku, bude-li tato plodná spolupráce pokračovat, dozvěděli jsme se přímo u pramene, že by to mohly být v budoucnu Shakespearovy Veselé paničky windsorské, pro které je v Krakonoši dobré obsazení. Zasloužilý umělec Karel Palouš pak neopomněl na závěr našeho rozhovoru „poděkovat a složit hold těm, kteří

nadšeně v divadle pracovali, i těm, kteří neúnavně v něm dnes malují dekorace, staví je, režírují, hrají...“.

A taková vzácná slova uznání profesionálního umělce znějí v slavnostní harmonii s prvními fanfárami akcí na počest Krakonoše.

STANISLAVA WEIGOVÁ

FOTO VLADIMÍR BARTOŇ

Jak s kulturou na sídliště

Sídliště stavíme u nás ve velkém už tři desetiletí. A přitom úsilí, aby se stala samostatnými sídelními útvary a nejen noclehárnami měst, stále ještě nemá žádoucí výsledky. Mají-li se ve velkých sídelních celcích cítit občané jako doma, potřebují zde sociální, obchodní, společenskou i kulturní síť. První dvě složky se už naplňují při samotné výstavbě. Počítá se s nimi. Druhé dvě jsou stále ještě popelkami. Kultura největší. Proto každý krok, kdy se podaří něco užitečného, je třeba přivítat.

V Mladé Boleslavi vzniklo v posledních letech velké sídliště u sportovního stadionu Škodovky. Žije tu na pětadvacet tisíc lidí. Kulturní zařízení není. Za kulturou je třeba cestovat do středu města. Řeknete — v okresním městě nejsou vzdálenosti tak velké. Ale přece. Zvláště pro děti jsou často nepřekonatelné bez doprovodu dospělých. A tak před rokem uzrála myšlenka, která se uskutečnila k 40. výročí osvobození republiky. Ale blíže už se dozvíte z našeho malého rozhovoru s Dr. Ladislavem Procházkou, ředitelem Městského kulturního střediska v Mladé Boleslavi. Středisko tu samo sídlí v přízemní stavbě, takže má k sídlišti blízko.

„Především, že naše středisko je zřizovatelem souboru AD. Amatérské divadlo — znamená ta zkratka. Soubor má patnáct členů, jsou to studenti ze zdravotní školy, dělníci ze Škodovky, vysokoškoláci i lidé jiných povolání. V čele souboru je Zdeněk Kuna. Nadšený divadelník, který jako umělecký vedoucí souboru dovede být na své svěřence náročný, a proto výsledky kolektivu nás jako zřizovatele těší.

Asi před dvěma roky se však soubor dostal do určité krize. Nebylo totiž kde hrát, ani pro koho. Dům pionýrů, kde se dříve odbývala představení, má bohatý vlastní program, mnoho kroužků a zájmových činností. My jsme jim mohli



Deska zasazená u vchodu říká všechno

poskytnout jen sálek pro zkoušení, ale s jevištěm to bylo skutečně bezvýchodné. Spolu s předsedou městského výboru KSČ Lubošem Sojkou jsme tehdy hledali v sídlišti prostor, kde by mladí mohli hrát. A tady vznikl nápad využít jídelnu u zdejší základní školy, která stojí v samostatné budově a denně se ve 14 hodin zavře a zůstává nevyužita.“

— Hráť divadlo ve školní jídelně?

„Ano. Získali jsme souhlas hygienika, a za přispění Františka Vitmajera, který pracuje jako výtvarník v okresním kulturním středisku a má s divadlem velké zkušenosti i jako jevištní výtvarník, jsme připravili projekt. Na 350 míst k sezení, osvětlovací rampu, skládací jeviště.

Objekt je I. kategorie, dobře vytápěný, prostorný. Na realizaci se podíleli spolu-

pracovníci kulturního a společenského střediska, sami herci AD, další brigády. Podniky na to přispěly do sdružených prostředků penězi nebo také brigádami. Pomohli i rodiče z řad občanů, kteří zde bydlí. Podnikům byla u vchodu zasazena pamětní deska jako dík za tuto pomoc. A od listopadu minulého roku začala v tomto neobvyklém divadelním sále pravidelná činnost.“

— Co se tu všechno odehrává?

„Jednak tu má prostor naše amatérské divadlo, ale to by samo nestačilo sál využít. Proto se tu pořádají i filmová představení pro děti a hrají zde loutkáři. Naši lidé a účinkující odstraní stoly, uspořádají židle a postaví jeviště — at už kukátko nebo arénu — a v sobotu a neděli se může hrát. Na pondělí už je zase jídelna taková, jaká byla.

Zájem dětí o tento dnes už víceúčelový objekt je velký. Rodiče, kteří by děti samotné do města na pohádku nepustili, mají jistotu. Vždyť je to objekt, kam děti denně chodí na obědy, a také samy.“

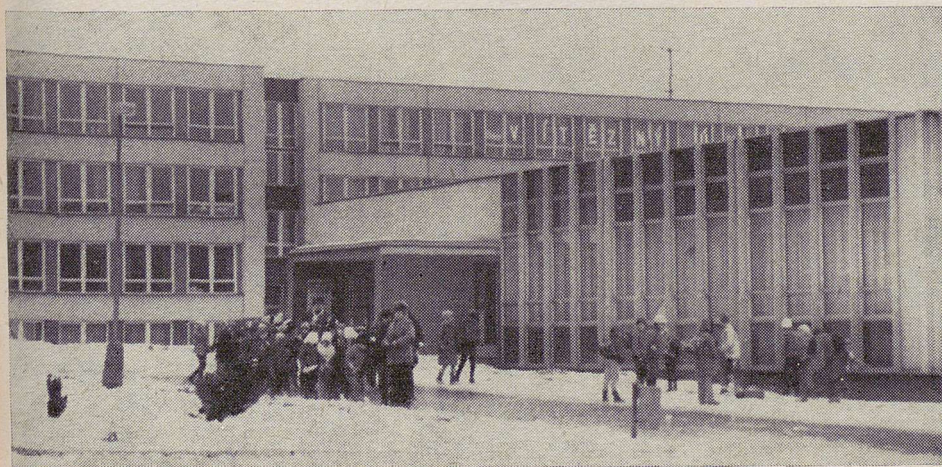
Takže za krátkou dobu už sem přišlo na dva a půl tisíce dětských diváků, AD sehrálo premiéru a několik repríz pohádky Zkoušky čerta Belínka. Náklady — 40 tisíc korun a dobrovolná práce brigádníků — se začínají vracet. A vrátí se ještě podstatněji.

Ředitel Dr. Procházka o tom říká: „Náš soubor studuje se Zdeňkem Kunou už další inscenaci, bude se svými pohádkami cestovat, a tak máme možnost pořádat i výměnná představení, zvát další amatérská divadla z našeho okresu, sousední výborné bakovské ochotníky a další. Došli jsme už k názoru, že řešení se dá ještě zdokonalit. Před vlastní jídelnou je velké a vlastně nijak využívané foyer. Tam chceme postupně vybudovat stálou scénu, takže odpadne práce s přemísťováním a divadlo by se v budoucnu dalo možná použít i pro dospělé. Ani oni neradi opouštějí večer sídliště a je rozdíl mít kulturu za rohem nebo nejméně půlhodinu pěšky.“

Soubor v čele se Zdeňkem Kunou všechno dělá zadarmo, sami si stavějí scénu, hlediště, připravují kulisy, kostýmy. A amatérům se otevírá možnost vystoupit se svými inscenacemi i pro další spoluobčany v Domě kultury ROH AZNP ve středu nové mladoboleslavské výstavby, najde-li se skulinka, tedy i v městském domě pionýrů a mládeže, a samozřejmě mimo vlastní město.

„Jednáme s vedením obou našich sídlištních škol. Soubor je ochoten připravit inscenace i podle jejich požadavků, zapojit se do systému Mládež a kultura, dostat do repertoáru i určitou pedagogiku, zaměřit se na problémy, které vychovatele nejvíce pálí. Tady máme specifické podmínky. Na sídlišti žijí mladí manželé, do těchto dvou škol chodí na dva tisíce dětí. První ročníky mají tady patnáct tříd, zatímco poslední třídy by byly nyní nevyužitě. A pro ně už stojí za to něco udělat.“

Nejlepší odměnou pro všechny, kteří se o tuto mladoboleslavskou zvláštnost



Mezi areály dvou škol je budova jídelny, kde se dnes hraje amatérské divadlo

zasloužili, byl pohled na spokojené děti. Většina jich poprvé v životě viděla živé lidi hrát divadlo. Dosud znaly jen televizi nebo film. Není divu, že se pak okolo princezny srotl dav holčiček a každá z nich si chtěla sáhnout, popovídat si s ní.

„Náš okres má v kultuře dobré výsledky“, říká Dr. Procházka. „Vloni jsme za odměnu dostali jedno uzavřené představení v Národním divadle jako odměnu za tuto činnost. Samozřejmě, že kolektiv AD byl mezi těmi, kteří se mohli zájezdu zúčastnit. Na okresní přehlídce her pro děti se umístilo AD dobře a postupuje do krajského kola, kde bude okres zastupovat.“

Dodejme ještě, že na novém projektu přenesení scény do foyeru školní jídelny se chtějí podílet polští pracující v automobilce, kteří tím chtějí vyjádřit svůj vztah k městu, v němž dočasně žijí.

A tak nezbývá než říci: Není mlado-boleslavský příklad vzorem i pro jiná města se sídlištními celky, až se budou zamýšlet nad novými volebními programy?

(hs)

FOTO AUTOR



Tak hrálo AD o čertu Belínkovi ve školní jídelně

Hrají pro děti a dospělé

Byl to takový krásný, zimní den, jako vystřižený ze staročeského kalendáře. Sníh pod nohama pěkně „křupal“. Šla jsem dlouhou ulicí, na níž se někde měla nacházet hospoda, která byla cílem mé cesty. Bylo dopoledne, nikde nikdo, a tak jsem přemýšlela, kde budou doubravičtí ochotníci hrát. Vešlá budova s nápisem hospoda se objevila hned za zákrutou.

„To je dobře, že jdete tak brzo, hrajeme už od devíti hodin, pak je pauza a děláme ještě jedno představení“, přivítal mě režisér souboru Vojan — Miloš Stědroň. Ale ještě dřív, než jsme si šli povídat do klubovny, která slouží zároveň jako šatna a zkušebna, rozhlédla jsem se po sále. Ohromná kamna sálala a tak nebyl strach, že by děti mohly nastydnout. „Topíme celou noc, jinak se to nedá. Když zkoušíme na jevišti, tak jediné v kabátech, ale pro diváky musíme mít zatopeno, aby se tu dobře cítili“, vysvětluje další člen souboru Pavel Hošek. Náповěda, kterou zvládá Maruška Jirásková, otírá židle a osvětlovači Josef Jirásek a Jaroslav Martínek dávají do pořádku jeviště.

Nahoře už sedí a líčí se „dámská“ část souboru Zdena Jezdinská, Eva Žizková, Martina Pleskotová, jedna se mění v čertici, druhá v princeznu a ta třetí jako by se rozhodovala, co bude hrát v pohádce Čertovský mariáš, kterou připravili tentokrát pro děti ze základní školy v Ohrazenicích.

Miloš Stědroň mne tak trochu zasvěcuje do historie souboru, který nese jméno jednoho z největších herců českého divadla. Dozvídám se, že Vojan bude mít desáté výročí založení, ovšem v této podobě hraje dva roky. Soubor tvoří devět herců a mají v plánu každého půl roku nastudovat nový titul. Patří sem i pohádky nejen pro děti, ale i dospělé. „Měli jsme ze začátku strach, jak nás v Doubravicích vezmou diváci, ale je to dobré, fandí nám. Scházíme se dvakrát týdně, většinou v sobotu a neděli, dojíždíme z Pardubic, Hradce Králové, mezi námi najdete dvě zdravotní sestry, rentgenologa, švadlenu, mzdovou účetní, technika...“.

Zřizovatelem je ZO SČSP Doubravice. Mají svůj sál a byt jsou s ním problémy, nestěžují si. Sešli se, aby dělali divadlo, protože ho mají rádi. Jiří Kabeláč říká: „Někteří z nás dojíždějí ještě dvakrát týdně do Hradce Králové do Rozmarýnku, kde hrají. My nejsme nijak nároční. Všechno si obstaráme sami, i když občas pomohou z VČD, například s praktikáblí. Kostýmy si děláme sami, chceme, aby měly nápad...“.

Každý kus hrají tak osmkrát, nejen v Doubravicích, ale i v Hradci Králové, Sezemčicích, hráli ve Smiřicích, Předměstí, budou hrát v Holicích a v Novém Městě nad Metují, kde by měla mít předpremiéru Klicperova Veselohra na mostě. Tu chtějí nastudovat k Mezinárodnímu roku míru a hrát ji i na Klicperově Chlumci.

„Budeme hrát Klicperu, protože se nám líbí. Není poznamenán dobovostí a i když sem tam nějaká úprava bude, zachováme text, aby zněl. Chceme pobavit při vši účtě k autovovi. Inklinujeme spíše k znakovému divadlu. Nechceme suchopárně poučovat, mentorovat. Jsou nešvary v našem životě, které nám vadí, a proto na ně ukazujeme. Třeba i přes legrácky...“. Dodává režisér.

Hrají, ale hodně se i učí. Jeviští řeči, pohybu, dějinám divadla, nemyslí si, že mají patent na rozum. Využívají každé příležitosti k hraní, jezdí po okolí, snaží se, aby i k nim přijížděli jiní. Mají v plánu úpravy za jevištěm, kde by měli zkušebnu, klubovnu a kostyměrnou v jednom. Znaří je nejen doma, ale i na Zatvě, jejich Dekameronu tleskali na klubové tvorbě v Olomouci. Hledají poctivě svou tvář.

Sál je plný a opona se otevírá. Začíná Čertovský mariáš. Představení plné fantazie a jevištního kouzlení. Malí diváci jsou nadšení. Baví se herci, bavíme se i my.

MILADA VELEHRADSKÁ



Záběr ze hry Čertovský mariáš

FOTO AUTOR

Zastavení u jubilanta

Chomutovští starousedlíci mu říkají „Armádák“, ale mladší generace jej už zná pouze jako Závodní klub ROH železničářů v Chomutově, který je čerstvým nositelem Ceny Antonína Zápotockého. Tento závodní klub je už 35 let zřizovatelem divadelního souboru Karel Čapek. Divadelníci byli mezi prvními, kteří v nově založeném kulturním zařízení železničářů začali pracovat. Ale než měli v tomto nově adaptovaném „Armádáku“ svoje jeviště, to trvalo celé tři roky. Do bývalého Domu čsl. armády se nastěhovali v roce 1953 a získali tu pro divadlo nevídané podmínky.

Chomutov měl tu smutnou nevýhodu, že ležel v silně poněmčeném pohraničí, kde nositelem české kultury byla česká menšina, složená hlavně ze železničářů. Při listování zažloutlými listy staré sokolské kroniky se dozvídáme, že první pokusy hrát české divadlo nebo pořádat české vzdělávací akce, se datují kolem roku 1884, ale uvědomujeme si také, jak to měla čeština v Chomutově velice nesnadné. Největší mraký se nad českou menšinou v Chomutově stahovaly v době, kdy přicházelo k moci fašistické Německo. To bylo českému divadlu v Chomutově odzvoněno úplně. Mnichovský diktát donutil chomutovské Čechy, aby opustili své domovy a odešli do vnitrozemí. Byla mezi nimi i rodina železničáře Antonína Douši, všichni nadšení ochotníci. Nezbylo, než sledovat postup Sovětské armády a těšit se na chvíle, kdy bude řádění fašistů učiněna přítrž.

Ta chvíle přišla. A byli to zase železničáři, kteří se jako první vraceli do osvobozeného Chomutova, aby obnovili zničený železniční uzel, budovali nové město. Nebyla to lehká doba. Do Chomutova se vrací zase rodina Doušova, ale přicházejí i další. Třeba Josef Vykrůtil, rodák z Vnorova u Srážnice, František Šplíchal, Kamil Aksamit, Jarka Šmolcnot, manželé Jandroví. A vracejí se další a další, nadšení divadelníci z předmnichovské republiky. Přicházejí také ti, kteří tady teprve hledají své nové přátele. Mnozí z nich již nežijí, ale byli to právě oni, kteří položili základy novodobému divadelnictví v Chomutově. Zakládají divadelní spolek a prvními studovanými tituly jsou Vrchlického Noc na Karlštejně a Most nejkrásnější. Divadelní spolek se stává členem Hrdličkova okrsku Ústřední matice divadelního ochotnictva českého a pracuje jako soubor Svazu československo-sovětského přátelství. Hraje v Kulturním domě Bedřicha Smetany, městském divadle, v dnešním Závodním klubu Válcoven trub a železáren v Chomutově. Soubor zajíždí do okolních vesnic, hraje i v přírodě v Lesním divadle za Kamecovým jezerem. Kromě jiných inscenací i Jirás-kova Jana Výravu s obrovským obsazením a velkým komparesem. Divadelníků v souboru přibývalo, utěšeně se rozrůstal. Na novou cestu vyrazil se jménem Karla Čapka, ale také s novými divadelními poznatky.

V roce 1950 vzniká v Chomutově závodní klub ROH železničářů. Chomutovští divadelníci se rozhodli do tohoto klubového zařízení přestoupit. I když zko-

šeli v náhradních a nevyhovujících prostorách, byli hrdi na to, že mají svého zřizovatele. Pamětníci vzpomínají, jak se

tehdy studoval Král Oidipus a Čapkovci si pozvali k hostování národního umělce Eduarda Kohouta. Inscenace spatřila světlo



Vladimír Bečvář a Marie Grimlová v Gorinově hře Zapomeňte na Hérostrata



Jiří Hromada jako Popriščin v Gogolových Bláznových zápiscích

světa nejen v samotném Chomutově a na mnoha zájezdech, ale i v dnešním Divadle Vítězslava Nezvala v lázeňských Karlových Varech: Pěkné vzpomínky mají také na hostování národního umělce Jaroslava Vojty ve hře bratří Mrštíků Maryša. Tak šlo představení za představením, jeden zájezd za druhým. Hrál se s nadšením.

Psal se rok 1953. Otevřel se nový závodní klub železničářů v Jiráskově ulici. Soubor měl za sebou účast na národní přehlídce v Pardubicích, kde se úspěšně zapsal inscenací Česká bouře. Díky dobrým režisérům se na repertoáru objevovaly kvalitní divadelní hry. Ale ne vždycky se všechno dařilo. Občas se objevil i dramaturgický omyl. Bylo jasné, že chce-li se soubor udržet a neustále zvyšovat úroveň své umělecké práce, musí věnovat zvýšenou péči především dramaturgii. Hraje se tedy Čapek, Makarenko, Rozov, Višněvskij, Daněš, Jirásek, Tyl, Vrchlický. Soubor tehdy dokázal nastudovat až čtyři premiéry do roka, a k tomu ještě pohádku pro děti. A byla to právě Popelka, která si na přehlídce v Pardubicích získala srdce diváků.

Listováním v souborových kronikách a v bulletinu, který byl vydán před deseti lety k oslavě 30. výročí založení souboru, můžeme napočítat na 200 divadelních premiér. Všechna představení, doma i na zájezdech, bychom asi těžko spočítali. Vezmeme-li v úvahu, že soubor sehrál v posledním desetiletí průměrně 20 představení za sezónu, tak jenom za toto období je to na dvě stovky představení. O rozvoj souboru, o jeho činnost a umělecký růst se významnou měrou staral a stará i jeho zřizovatel. Po 35 let činnosti tohoto kulturního zařízení je soubor zřizovateli věrný. Má-li soubor dobré zázemí ve zřizovateli a v ansámblu talentované a obětavé lidi, potom se musejí zcela zákonitě dostavit i úspěchy.

Zájmovou uměleckou činnost, tak jako ostatně všechny obory lidských činností a celou naši společnost, ovlivnily negativně události krizových let 1968–69. Dotkly se i práce divadelního souboru Karel Čapek. Nelze však říci, že by se zcela odmlčel, ale jeho činnost a aktivita rapidně poklesly. Objevily se zcestné názory i v ochotnické činnosti a bylo napácháno mnoho škod tehdejšími „kulturními revolucionáři“. A tak se hrstka nejvěrnějších starala alespoň o to, aby děti měly občas svoji pohádku. Více jak čtyři roky soubor nenastudoval hru pro dospělé. Jak se dařilo odstraňovat negativní vlivy pravicové ideologie, tak se dařilo postupně získávat lidi a zase rozvinout činnost souboru. Z několika zábavných akcí pro děti to byla celá řada pohádek a pozvolný přechod zase na tvorbu pro dospělé. Soubor opět chytal svůj dech. Tak se v klubu položily základy k přehlídce dětských divadelních a dramatických kolektivů, která získala pod názvem Dny dětské radosti popularitu a trvalou tradici. Patří k pravidelným akcím Jednotného plánu kulturně výchovné činnosti MěstNV v Chomutově. Loni už proběhl 15. ročník. Čapkovci vprovokovali také pravidelné konání celostátních přehlídek divadelních souborů, které působí v klubových zařízeních nebo kulturních domech železničářů.

Za léta činnosti se stěny divadelní šatny souboru zaplnily diplomy a čestnými uznáními, ve vitrinách přibýlo mnoho cen z různých přehlídek. Soubor nejednou zvitě-

zil v soutěžích aktivitu, které k významným výročním vyhlášoval odbor kultury ONV a OKS, úspěšně si vedl i v soutěžích divadelní a občanské aktivitu SČDO. Soubor zdobí Rudá standarta URO, čestný titul Vynikající kolektiv a zlatý odznak Budova města Chomutova. Patří mezi první, které se mohou pyšnit názvem Clenský soubor SČDO.

Úspěchy umělecké? Soubor přivezlavřiny z okresních i krajských přehlídek, stal se vítězem Kadaňského divadelního festivalu a Libochovického divadelního léta. dvakrát se účastnil Národní přehlídky ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách v letech 1977 a 1980. První inscenace byla tu oceněna Cenou ministerstva kultury ČSR a Cenou diváků, režisér Josef Griml si odvezl Cenu za režii, dramaturgickou úpravu a scénografii, Jiří Hromada za nejlepší mužský herecký výkon. Poslední ocenění získala úspěšná inscenace Daňkovy Vévodkyně valdštejských vojsk v režii zkušeného, dnes již dvaasedmdesátiletého nadšeného divadelníka Františka Hrdličky, který patří mezi pamětníky počátků ochotnického hnutí v poválečném Chomutově. Jediné, co souboru ještě chybí, je účast na Jiráskově Hronově. Byl by to dlouhý výčet inscenací za oněch 40 let, ale jsou představení, hlavně v posledním desetiletí, na která se v souboru a mezi jeho přáteli dodnes vzpomíná. Třicáté výročí SNP oslavil soubor novinkou slovenského dramatika I. Bukovčana Sníh nad limbou. Kráska a zvíře byla holdem básníkoví a dramatikovi F. Hrubínovi. K 60. výročí VŘSR nastudoval soubor hru V. V. Višněvského Optimistická tragédie. Následovala inscenace z odkazu Osvobozeného divadla Balada z hadrů a o několik let později hra Voskovce a Wericha Těžká Barbora. Československou premiéru měla v souboru hra sovětského dokumentaristy a

publicisty Genricha Borovika Svědomí Carlose Blanca. Bulharskou dramaturgu zastupovala v repertoáru hra J. Radičkova Sníh se smál, až padal. Dále to byla současná sovětská komedie E. Braginského a E. Rjazanova Pokrytí a komedie G. Figueireda Velice podivuhodný příběh ctnostné ženy z Efezu, adaptace komedie N. Machiaveliho Mandragora.

Dospělí členové souboru pravidelně nastudují jednu pohádku pro děti v roce. Při souboru pracuje Pionýrský divadelní soubor, který vede Josef Vykřutíl; tento soubor také uvádí pravidelně jednu pohádku ročně. Členové souboru se tradičně připravují na soutěž monologů a dialogů. O pohárek SČDO a další svazovou soutěž jednoaktových her. Soubor absolvuje desítky vystoupení s recitací a malými jevištními formami na slavnostních večerech u příležitosti slavných výročí atd.

V současné době má soubor na repertoáru hru O. Daňka Vévodkyně valdštejských vojsk. Je to krutá obžaloba válek ve všech jejich podobách, hra s podoběnstvím o tom, co všechno dokáže udělat válka s krásnými lidskými hodnotami. Nastudování hry dalo souboru nepředstavitelnou práci, jako snad žádné jiné před tím. Představení úspěšně prošlo krajskou přehlídkou v Žatci. Zbývá snad jen povzdech nad tím, že se „Vévodkyně“ nedožila dosud většího počtu repríz, jak by si jistě zasloužila.

Divadelní soubor Karel Čapek závodního klubu železničářů z Chomutova oslavil čtyřicet let své tvůrčí práce, a tak mu popřejme při vstupu do té nové, jedenačtyřicáté divadelní sezóny to právě a srdečně – Zlomte vaz!

JOSEF GRIML

FOTO ARCHIV SOUBORU



Jana Aubrechtová a Pavel Rychtář ve hře G. A. Borovika Svědomí Carlose Blanca

V duchu odkazu Josefa Kajetána Tyla

Rád Vítězného února propůjčený prezidentem ČSSR předal 15. února kolektivu plzeňského Divadla J. K. Tyla člen předsednictva ÚV KSČ K. Hoffmann. Stalo se tak při slavnostním zahájení pravidelného uměleckého provozu v historické budově divadla po pěti letech její rozsáhlé rekonstrukce. K vyvrcholení oslav 120. výročí vzniku stálého českého divadla v Plzni a na počest krajské konference KSČ. V hledišti proto zasedli jako první diváci po pětileté přestávce delegáti a hosté konference, pro které soubor opery nově nastudoval Smetanovu Prodanou nevěstu.

V předvečer obnovení provozu Velké scény Divadla J. K. Tyla byla odhalena před budovou socha Josefa Kajetána Tyla. Je dílem západočeského sochaře, národního umělce Aloise Sopra. Odhalení sochy předcházelo pietní akt položení věnců k Tylovu hrobu na Mikulášském hřbitově. Zároveň zde byla uložena prst z rotterdamského hrobu Františka Škroupa, spolutvůrce naší hymny, která v původní verzi zazněla poprvé právě v Tylově zpěvohře Fidlovačka.

Při slavnostním znovuotevření Divadla Josefa Kajetána Tyla v Plzni promluvil ministr kultury ČSR soudruh Milan Klusák. Z jeho projevu přinášíme: V těchto chvílích si právem připomínáme velkou osobnost našeho divadla, Josefa Kajetána Tyla, s jehož jménem je spjata Plzeň i toto divadlo. V Plzni spočívají jeho ostatky, v Plzni přece stále musí žít jeho dílo. Plzeňští si byli vždycky plně vědomi velikosti díla, které pro náš národ a jeho kulturu Josef Kajetán Tyl vytvořil, a otevřeně, srdečně se hlásili a hlásí k jeho pokrokovým, demokratickým myšlenkám. Bojovná revoluční Tylova dramata i líbezná, opravdovou lidovostí prostoupená báchorky byly pak vždy v největších dobách této scény základním kamenem jejího repertoáru.

Je téměř symbolické, že vedle Josefa Kajetána Tyla je spojeno s Plzní i jméno uprávdě zakladatelské osobnosti naší národní kultury – Bedřicha Smetany, který tu prožil část svých studentských let. Jeho Prodaná nevěsta byla prvním operním představením stálého českého divadla v Plzni.

Pro Plzeň bylo příznačné, že se po Praze, jako naše druhé město, mohla pochlubit stálým českým divadlem již v roce 1865. Jeho první ředitel Pavel Švanda ze Semčic položil základ plzeňské divadelní, realistické, pokrokové tradici. Jeho vynikající soubor se záhy stal zdrojem hereckých talentů pro Prahu a české divadlo.

Je známo, nakolik vývoj ideově uměleckého profilu plzeňského divadla ovlivnil velký český herec, režisér, divadelní ředitel i pedagog Vendelín Budil, jehož krédem bylo, že umělec, který nekráčí stále vpřed a zůstane, dosáhne jisté výše, na ní stát, jde vlastně zpět a v krátkém čase jej jiní předehoní! Tento Budilův názor se také plně uplatňoval v práci souboru, jenž byl fakticky hereckou školou. Prošel jí i takový velikán našeho divadla, jakým byl Eduard Vojan.

Bez této školy bychom jen stěží mohli s takovou úctou vzpomínat na velké mistry českého jeviště, jakými byli Otýlie Beníšková, Václav Vydra, Eduard Kohout, Rudolf Deyl, Terezie Brzková a další. Za Budila se také vžila tradice dělnických představení v předvečer Prvního máje. S ní byla spjata činnost proletářských divadelních ochotníků, z nichž vrostlo mistrovství například národního umělce Průchy.

Osobitá plzeňská tvůrčí dílna působila i v pozdějších etapách vývoje divadla. Své první úspěchy tu slavil Jaroslav Vojta, František Kovářik, Jiří Dohnal, Jiřina Petrovická, Josef Větrovec a mnoho dalších. Plzeňská divadelní tradice dala vzniknout i obdivuhodnému dílu Josefa Skupy.

Také hudební tradice se výrazně promítly v tvůrčí práci divadla. Vynikající úroveň plzeňské opery utvářely i takové postavy naší kultury, jakými byli vynikající pěvci bratři Emil a Karel Burianovi, Marie Budíková, Ladislav Mráz i současný přední člen opery Národního divadla Karel Berman, anebo za dirigentským pultem takové muzikantské osobnosti, jakými byli Karel Kovařovic či Václav Talich.

Bohaté a pro naše divadelnictví nejdou tak plodné a přínosné dějiny plzeňského divadla vzbuzují obdiv a úctu. Jsou výrazem obětavého úsilí i lásky k českému

divadlu. Největší tvůrci historie plzeňského divadla, navazující na dědictví a odkaz J. K. Tyla, se trvale zapsali do dějin zápasů o pokrokový rozvoj kultury našeho národa. V dělnické Plzni poznávali i těžký život proletariátu a jeho zápasy za revoluční probouzení dělnické třídní pravdy. Snad také proto bylo mezi nimi tolik umělců, kteří spojili svůj život s boji o nastolení spravedlivého sociálního řádu. Snad i Julius Fučík si kus své velké lásky k divadlu i porozumění třídnosti jeho poslání přinesl právě z let svého života v Plzni.

Nejlepší pokrokové tradice našly své naplnění po osvobození naší vlasti Sovětskou armádou v roce 1945 a po únorovém vítězství pracujícího lidu v roce 1948, kdy se otevřela naší kultuře cesta jejího socialistického rozvoje.

Za uplynulých čtyřicet let prošlo plzeňské divadlo výraznou socialistickou epochou svého tvůrčího směřování a společenského působení. Nezapomenutelnou stopu v ní zanechal herec, režisér a ředitel divadla Zdeněk Hofbauer, jehož busta stojí ve slavnostní dvoraně po právu v jedné řadě s portréty zakladatelských osobností plzeňského divadelnictví. Novodobá socialistická tradice žije v dnešním kulturním životě města a kraje, který je nejen symbolem nejzápadnější výspy socialismu, ale také výrazným faktorem naší politiky a ekonomiky.

A právě zde, uprostřed nejsoučasnějšího života, se musí kultura činnorodě a s novými podněty spolupodílet na formování osobnosti socialistického člověka a jeho myšlení, musí se výrazněji projevit podíl kultury a umění na moderním rozvoji naší socialistické společnosti.

Přáli bychom si, aby do tohoto vývoje, do tohoto zápasu o nové vložila plzeňská a západočeská tvůrčí fronta něco specificky svého. Aby i otevřené, moderní technikou vybavené divadlo vyvolalo u pracovníků a umělců divadla novou vlnu elánu a úsilí naplňovat v míře co největší potřeby a tužby občanů města i kraje. Aby Divadlo J. K. Tyla navázalo na své nejslavnější, pokrokové tradice a vnášelo inspiraci a nové podněty do celého našeho dramatického umění.

NÁVRAT K OBROZENECKÉ KOMEDII

Slovácká obec Milotice má dlouhou, zhruba devadesátiletou ochotnickou tradici. Divadelní soubor tamního klubu NV, jehož členská základna je dosti početná a mladá, vybírá si především hry z našeho klasického dramatického odkazu. Po nedávné Jiráskově Kolébce sáhl k jinému osvědčenému komediálnímu titulu – Ženichům obrozeneckého dramatika Simeona Karla Macháčka.

Zápletka této milé veršované veselohry s archaizující jazykovou patinou se točí kolem sňatku rytířovy dcery Milítky, jež miluje panoše Vítku. Svých nechtěných nápadníků se zbaví tím, že zosnuje zkoušku, v níž všichni tři hanebně zklamou a zneможní se. Předloha s demokratickou tendencí zdůrazňuje, že rytířství není jen záležitost rodu, ale především osobních kvalit.

Hrající režisér Jaroslav Neduchal mladší nepřikročil k téměř žádným textovým úpravám nebo aktualizacím. Na vylehčené,

ale také snad až příliš „obnažené“ scéně Karla Hanáka (s její nepopisností kontrastovaly poněkud obstarožní kostýmy) odvíjela se inscenace bez zřetelného dramaturgicko-režijního pojetí (nabízelo se např. položit důraz na „kouzlo nechtěného“ jádrné, líbezně naivní předlohy a vůbec uplatnit stylizační princip); od rozpačité expozice se nedlouhé představení díky několika nápaditě vypracovaným scénám zhybnulo.

Snaživá herecká složka komorního obsazení pohybovala se v mezích solidního průměru, ne vždy však odolala nebezpečí šarže, drobnokresby a vůbec nedostatku interpretačního nadhledu. Se svými postavami si nejlépe poradili Josef Karásek jako rytíř Milínský a Markéta Grufíková (Milítka).

Živé přijetí publikem bylo odměnou souboru, od něhož se v budoucnosti rádi dočkáme také současněji orientované dramaturgie. (vz)



Divadelní soubor Klubu NV Milotice — Simeon Karel Macháček: Ženichové v režii Jaroslava Neduchala mladšího

Zřizovatel a soubor

PŘISPĚJÍ K MEZINÁRODNÍMU ROKU MÍRU

Český Brod býval kdysi jedním ze středočeských okresních měst. Dnes je střediskovou obcí kolínského okresu, zůstává však dál hospodářským i kulturním centrem svého okolí. To má charakter zemědělský, město samo je převážně průmyslové. V kulturním dění mají předválečnou tradici zdejší ochotníci. Působilo tu několik spolků. V roce 1942, v době okupace, kdy bylo třeba posílit vlastenecké cítění a protifašistické smýšlení, byl založen J. K. Tyl. A tento soubor pak s malými přestávkami působí v Českém Brodě dodnes. Nyní už třicet let bez přerušení. Jeho současným zřizovatelem je Městské kulturní středisko v Českém Brodě. Zde bude také naše první zastavení.

Miloslava Konečná je ředitelkou střediska. Hovoříme o souboru. Už z prvních vět je jasné, že kulturní středisko v Českém Brodě není formálním zřizovatelem. Že svou funkci plní, připravuje souboru podmínky k tvořivé práci, stará se o publicitu i návštěvnost nastudovaných inscenací, kladně ovlivňuje výchovnou práci i tvorbu repertoáru.

„Tylovci nastudují každý rok jednu celovečerní hru, jednu až dvě pohádky, na vánoce besídky s krátkými pohádkami. Zvláště si ceníme uměleckých pásem k různým politickým a kulturním výročím“, říká Miloslava Konečná. „Každá hra má několik repríz na našem vlastním jevišti, jezdí se s ní po okrese i za jeho hranice, samozřejmě na různé přehlídky a festivaly. Dokud nebylo zmodernizováno českobrodské divadlo, byli ochotníci u nás vlastně jediným nositelem kulturního dění. Teprve po rekonstrukci divadla J. K. Tyla zveme i jiné soubory, především pražskou Violu, do-
vážíme agenturní programy, ochotníci si

vyměňují představení s jinými soubory, právě nedávno tu byli Českolipští, loňský vítěz Jiráskova Hronova. Konají se tu i klubové programy, akce Lidové školy umění, umělecké soutěže, koncerty. Tohle divadlo jsme rekonstruovali v akci Z a ochotníci měli na celé akci velký podíl. A dá se říci, že právě díky jejich působení je i zdejší obecnost připravena přijímat kulturu „dováženou“ poučeně a zasvěceně.“

Druhá zastávka by měla být v samotném divadle. Je skoro ve středu města, po úpravách má pěkný a moderní vzhled. Jeviště je prostorné a poměrně dobře technicky vybavené, hlediště po modernizaci má skutečně intimní ráz, pohodlná křesla, je tu vlnidné foyer, klubovna a zkušebna, kde se ochotníci mohou scházet a zkoušet.

„Na těchto úpravách jsme odpracovali přes tři tisíce hodin“, vysvětluje Ing. Václav Padevět, současný vedoucí souboru. „Je to tak trochu paradox. K přestavbě divadelní budovy dal vlastně impuls havarijní stav elektrického zařízení. Brigádám se podařilo postupně rekonstruovat jeviště, hlediště, dát budově zvenčí nový kabát, ale nejpodstatnější, elektrický rozvaděč, stále nemáme. Objednali jsme ho v Divadelní službě v Újezdě u Brna. Dodací lhůty jsou dlouhé, a tak je otázka, budeme-li ho mít už napřesrok. A bude-li dostatek peněz na jeho nákup. Bez tohoto základu jsou při osvětlování komplikace jako dříve.“

Narazil jste na otázku financí. Jak vy se díváte na spolupráci se zřizovatelem?

„Od té doby, co je v kulturním středisku nová ředitelka, je spolupráce dobrá a na podporu si nemůžeme naříkat. Národní výbor pro nás dělá, co je zřejmé v jeho silách.“



Ředitelka Miloslava Konečná

V budově je i sklad kostýmů. V posledních letech si je většinou navrhují a šijí členky souboru samy. V divadelní budově je zajištěno plynové vytápění, takže prostředí je tu opravdu příjemné.

J. K. Tyl v Českém Brodě má mezi dvaceti až třiceti členy, vlastní hudební těleso, řídí ho Martin Zíma, který sám také skládá scénickou muziku. Režiséry jsou Václav Padevět a Jiří Mantoan (ten dříve soubor po léta také vedl). Režirují však i další. Několik členů J. K. Tyla má odbornou přípravu a kursy pro režijní práci. Věkový průměr je zde kolem 27 let. Lidé mají nejrůznější povolání. Jsou tu studenti, řemeslníci, lidé z úřadů, zemědělci... Všechny spojuje společný koníček a láska k divadlu.

Podívejme se na repertoár a výsledky souboru v posledních letech. Úspěch přinesla předloni inscenace Samberkovy veselohry Blázinec v prvním poschodí, také s pohádkami měl soubor solidní ohlas nejen u diváků, ale i u porot na přehlídkách her pro děti. Největším úspěchem byla inscenace Nestroyovy hry Lumpacivagabundus, která získala hlavní cenu a cenu diváka na Českolipském divadelním podzimu, cenu za výtvarné i hudební řešení, za herecký výkon.

„Více než dvacet repríz svědčí o tom, že se Lumpáci našim hercům povedli“, dodává M. Konečná.

Mezi hrami, které přinesly nejrůznější ceny souboru nebo jeho jednotlivcům, byla pohádka Vodník Mařenka. Za tu získala Ant. Ponertová cenu za nejlepší ženský výkon. Za Blázinec i Lumpáky dostali Českobrodští také další ocenění, včetně čestného uznání středočeského krajského kulturního střediska. Několikrát vyznamenal kolínský okres českobrodský soubor v soutěži aktivity a v roce 1979 dostali ochotníci vyznamenání Středočeského KNV za budování svého kraje. A tady se hodnotila nejen činnost herecká a divadelní, ale i brigádnická a politická práce souboru.

Souborem za ta tři desetiletí prošlo mnoho lidí, kteří byli aktivními členy.



Zrekonstruované divadlo v Českém Brodě

ti také tvoří nejen divácké zázemí, ale jsou většinou připraveni pomoci, když je jejich současní kolegové a nástupci potřebují.

Nyní studují Českobrodští Charleyovu tetu a pohádku Líná strašidla. A jak je u nich tradiční, pásmo k volbám a pásmo k Mezinárodnímu roku míru. „Tato pásmo mají opravdu vysokou úroveň“, podotýká ředitelka Konečná. „Loni to bylo vzorně připravené pásmo ke 40. výročí osvobození, rok před tím k 40. výročí Slovenského národního povstání.“

Tylovci vystupují jako soubor nebo jednotlivci i při různých akcích zdejšího Sboru pro občanské záležitosti. Zvláště velký ohlas mají jejich pořady na setkání starých občanů, ale srdečná atmosféra se vytváří i při jiných společenských akcích. Ochotníci se skutečně zapojují do současného dění ve svém městě. A zřizovatel to vítá i podporuje.

Ani Českobrodským ochotníkům se nevyhýbají problémy. „Nejhorší je, když odchází několik členek souboru naráz na mateřskou dovolenou. Pak se musíme starat o náhradu. Snažíme se o to například ve zdejších školách, na gymnáziu i ve střední ekonomické škole. Tam hledáme zálohu pro kolektiv, budoucí členy a členky našeho divadla.“

Začínali jsme u zástupkyně zřizovatele, dejme tedy i závěrečné slovo ředitelce Miloslavě Konečné. Patří jí zhodnocení

Anna
Ponertová
a Václav
Padevět,
vedoucí
souboru



divadelního souboru: „Tylovci znamenají pro naše město opravdu velký přínos. Ze strany našich diváků má jejich činnost příznivý ohlas, což se projevuje i na zájmu a návštěvách. Naše herce tu lidé dobře znají, chodí na ně i proto, že jsou to jejich spoluobčané, vědí o nich z jejich života. Oceňují jejich aktivitu, protože této prospěšné činnosti věnují

mnoho času, sami si malují kulisy, obstarávají všechno potřebné. To chce opravdu lásku a zaujetí. Proto si jich vážím.“

Což může být i nejlepší závěr této malé reportáže z divadla, které patří ke svému městu.

(er)

FOTO AUTOR

Mají zázemí v dětech a mládeži

Divadlo závodního klubu ROH Domu kultury v Třinci slaví letos své patnáctileté výročí. Není to příliš dlouhá doba pro amatérské divadlo v mnohatisícovém Třinci, městě hutníků, ale přesto je velkým uměním udržet a úspěšně rozvíjet jeho činnost. Má-li však soubor tak obětavé vedoucí, jako například M. Zeda, který působil dřív jako ředitel Slováckého divadla v Uherském Hradišti, režiséra a scenografa M. Fuchse a další, dokáže hodně.

„Gró amatérského divadla“ – říká vedoucí souboru Miroslav Zeda – „tvoří mladí lidé. Jsou to učni a dělníci Tříneckých železáren, studenti a pracující v jiných profesích. Před patnácti lety měl soubor 28 herců, nyní má přes čtyřicet. Jejich počet se občas mění. Někteří odcházejí do jiných míst za zaměstnáním, přestěhují se, a tak se musí ustavičně soubor doplňovat.“

Divadlo má své zázemí v dětech, které se sdružují v Městském domě pionýrů a mládeže v Třinci. Zde se amatérskému divadlu věnují Stanislav Krzyžovský a prof. Svatopluk Němec. Každoročně se koná v Třinci akce Kultura mládeži, kde dětský ochotnický soubor vystupuje.

Divadlo závodního klubu ROH Domu kultury v Třinci má za sebou mnoho úspěšných premiér a repríz. Za patnáct let uvedlo kolem 300 inscenací a 200 her pro děti. Má své divadlo v Třinci s 640 místy a nejmodernější technikou, jako profesionální divadla. Vystupují tu také profesionální soubory. A to už je konkurence jaksepatří. Repertoár je tedy opravdu bohatý. Téměř deset let měl soubor též divadlo poezie. Nastudovalo každý rok tři pásma poezie a celovečerní pořady, s nimiž vystupovalo k významným politickým výročím. Patřil k nim například lyrický

pořad z české a světové básnické tvorby Pro tebe má lásko, který měl 19 repríz v Třinci i v okolních vesnicích, kam divadlo poezie zajíždělo.

Úspěšné divadelní hry byly Charleyova teta V. Thomase, která měla 26 repríz, Kaviár nebo čocka od R. Tarabuse s 28 reprízami a další, jako např. Zenitba od N. V. Gogola, Nebe na zemi od J. Voskovce a J. Wericha. Členka souboru M. Sikorová zazářila v roce 1977 na přehlídce monologů v Lomnici nad Popelkou. Miroslav Zeda připravil kulturní pořad pro sjezd odborového svazu kovoprůmyslu v Praze.

„Škoda, že divadlo poezie v posledních pěti letech nevykazuje žádnou činnost“ – lituje Miroslav Zeda – „mladí lidé ztratili o poezii zájem. Věnují se jiné zábavě, o které mám svůj názor, ale i tak jsme rádi, že náš divadelní soubor po patnácti letech činnosti nezanikl, překonal různá úskalí. A bylo i dost těch, kteří nám nepřáli. Setkávali jsme se s tím, že např. někteří vandalové ničili plakáty na naše představení, a my jsme je museli neustále obnovovat. Ale diváci na ně chodili rádi. Dokazuje to nejen velký počet repríz a vysoká účast, 160 až 200 diváků v průměru na každém představení, ale také pěkná atmosféra při představeních.“

Soubor se pravidelně zúčastňuje okresních a jiných přehlídek amatérského divadla. Loni na podzim jsme vystupovali na přehlídce ve Václavovicích se hrou Z. Podskalského Žena v trysku století. Měla velký úspěch. Připravujeme další hry a pohádky pro děti. K 15. výročí založení souboru nastudujeme od N. V. Gogola Revizora a jednu pohádku.“

Divadlo ZV ROH Domu kultury v Třinci je nositelem mnoha ocenění, například

čestného uznání ONV a Okresní odborové rady ve Frýdku-Místku. To členy souboru povzbuzuje do další práce.

(vp)

FOTO RUDOLF HOMA



Záběr ze hry Z. Podskalského Žena v trysku století. Na snímku Marcela Šimonovičová a Petr Burda. Oba patří k dlouholetým členům ochotnického souboru

Cesty do tajemství autorských niter

Jestliže korespondence byla výstižně označena jedním z moudrých antických klasiků za rozmluvu s adresátem, pak zároveň byly vysloveny přes dálku staletí její možnosti využití v pořadech uměleckého přednesu. Možnosti hlubokých sond do myšlenkového světa osobností z nejrozličnějších oblastí, ale dvojnásobně zajímavých u tvůrčích osobností světové i naší kultury, ovšem za jedné základní podmínky, že se intimně sdělovaných myšlenek a citů, názorů a úvah, nepoužije v honbě za planou senzaci, že využití textů korespondence a jejich interpretační výklad nesleduje diskreditaci umělce a jeho díla či uměleckého výkonu.

Cílem by mělo být naopak doplnění a zvýraznění rysů ve skice k pisatelově nebo adresátově portrétu, k vystižení duševního stavu a atmosféry doby, vztahu k jiným osobnostem, názoru na veřejné i kulturní události, na vývoj ve světě a v umění, ale i pro hlubší proniknutí k záměrům, které vedly k určitým činům, tvorbě a událostem, k inspiračním podnětům, u nichž však musí být zvažováno na lékárnických vahách, kolik lze vynášet na veřejnost z intimních vztahů.

Láska je vždy křehká hodnota, neměla by být pošípena necitlivým zneužitím vnitřních vyznání, která jsou tím citlivější, mají-li přísluní a odsuní lásky rozhodující význam pro život i dílo, ale jsou-li přitom na rozhraní únosnosti pro předložení veřejnosti.

Bylo šťastným znamením, že v posledním padesátiletí si vybral Jindřich Honzl tak závažné období vztahu Jana Nerudy a Karoliny Světlé pro Román lásky a cti,

jehož premiéra 15. 11. 1940 je významně zapsána v historii novodobého přednesu prózy. Použití korespondence skutečně pomohlo k dalším poznatkům o Janu Nerudovi, který tak významným způsobem zasáhl i do vývoje uměleckého přednesu u nás, a o psychologických pohnutkách jednání jím milované spisovatelky.

Korespondence Boženy Němcové s odstupem času je právem hodnocena jako rovnorodá část její tvorby, dokonce jedna z nejživotnějších a nejvýstižnějších pro její lidský a umělecký portrét. To pochopila v souladu s Fučíkovým objevným pohledem na Boženu Němcovou bojující už na začátku své činnosti Ludmila Pelikánová, která také posilovala bojového ducha posluchačů za nacistické okupace výběrem z korespondence K. H. Borovského.

Ucelený, velmi účinný pořad z korespondence Boženy Němcové uváděla i Julie Charvátová.

Lyra Pragensis, dnes spojená s Divadlem hudby v jeden umělecký celek, si pořady z korespondence dala do svého programového prohlášení v roce 1967 a tento záměr systematicky plní. Nejvýraznějším autorem scénářů a režijních přístupů je u ní Josef Protiva, který ve scénářích užívá korespondence nejen k základnímu dialogu (Zeyer – Braunerová, Svobodová – F. X. Šalda, Goethe – Schiller), ale i dopisů a záznamů pisatele, kdy text adresátových odpovědí nebo podnětů si má posluchačova fantazie domyslet mezi řádky (van Gogh, Gauguin, Slaviček). Nejnověji využil Josef Protiva objevu neznámé dosud korespondence mezi Augustem Rodinem a Zdenkou Braunerovou, kterou autorka scén-

náře Marta Hellmuthová našla v Rodinově muzeu v Paříži a s pomocí pracovníků literárních archivů i v Památníku národního písemnictví v Praze.

Knižně dostupný je scénář Amore pace, který napsali dr. Vladimír Sommer a Vlasta Faltysová na základě nově ve Francii nalezených a do češtiny přeložených dopisů, které si vyměňoval mladý Romain Rolland s Malwidou von Meysenburg, reprezentující o padesát let starší myšlenkový svět. Vyšel v knižní podobě v edici Lyry, vydávané oborovým podnikem Supraphon, a v interpretaci Vlasty Fabiánové, Vladimíra Ráže a Davida Vejražky.

Na využití korespondence se výrazně podílí i pražská Viola, k nejúspěšnějším patřil pořad Mé nebe za Tvou zem z dopisů slavné autorky Portugalských sonetů E. Baretové s jejím pozdějším manželem R. Browningem v interpretaci I. Kačírkové a J. Adamíry, ze sledu dalších titulů možno připomenout přednes Leninových dopisů, využití korespondence A. Saint-Exupéryho s matkou aj.

Dobře zpracovaný scénář z korespondence je pro publikum vždy přitažlivý, korespondence unese i jevištní ztvárnění, jak o tom svědčí trvalý úspěch Drahého Iháře, i když je dán do jisté míry osobností a vtipem G. B. Shawa.

To je jen několik úvah a zkušeností nad otázkou využití korespondence v přednesu prozaických textů. Rozhodně nejednotný návod, protože vždy bude záležet na vhodnosti výběru dopisů po stránce obsahové i formy, ale i na citlivosti přístupu.

(ku)

Podnětná knížka o Milce

Téměř jako vzorně načasovaný dárek pod vánoční stromek 1985 vyšla v královéhradeckém nakladatelství Kruh Knížka o Milce, v níž věrná strážkyně Šrámkovy Sobotky prof. Marie Hejnová přibližuje čtenářům životní osudy Miloslavy Hrdličkové-Šrámkové. Hluboký vztah k věrné průvodkyni básníkovy života zdůvodňuje autorsky niterným vyznáním.

Napsala jsem knížku o Milce
protože

jsem se měly spolu rády
protože

jsem znala Fráňu Šrámku
a mlčíc v jeho přítomnosti
tíše jsem ho pozorovala...

protože
jsem chtěla zachránit mlčné pavoučí
jejích dopisů

a dopsat její kusé, mizející poznámky
protože

Milka byla z generace průkopnic
osvobozujících ženu

protože
dnešní generace žen by měla znát
cestu svých předchůdkyň

a protože
jsem z generace, kterou poznamenal
stříbrný vítr.

Toto úvodní vyznání Marie Hejnové v knížce vrchovatě naplňuje dokumenty i vlastním vyprávěním jako autorky nesmírně zasvěcené. Je to radostné čtení pro milov-

níky Šrámkova díla i pro věrné účastníky Šrámkovy Sobotky, ale bohatost materiálu i objevnost spojitosti láskyplně Marii Hejnovou utříděných dávk a cenný materiál a podněty ke vzniku nových pořadů k dokreslení méně známých událostí a rysů Šrámkovy osobnosti a vzájemného vztahu Fráňa a Milky. Jak účinně lze takových prvků k výstavbě pořadů využívat, ukázal před několika léty scénář i nastudování kolínské režisérky M. Lorencové s mladými členy Krajského divadla v Kolíně pod názvem Franta I a Franta II.

Kdo z čtenářů Šrámkova díla si například uvědomuje, že v patnáctém čísle časopisu Práce vyšel 4. 8. 1905 nejen Raport, ale pod pseudonymem Joe Salm jeden z nejkrásnějších textů o lásce, jaké byly vůbec v češtině napsány. Svědčí o tom aspoň úryvek:

„O jednom z nejkrásnějších projevů života, plně, zdravě rozkvetlého, budu hovořit. O lásce. O té podivné síle, jež strhuje páry lidí z protilehlých pólů pohledu, postaví je jakoby v střed všeho bytí, slije je v jedno žhavé jádro, aby vyplnili úlohu plodného lidského jara.

Budou lásky, jejichž obsah bude dán jen tím, čím pud vzniká, trvá a umírá. To budou kratičká jara, jež vědoma své krátkosti a prchavosti, hřešila by, kdyby chtěla plodit děti. Hřešila by na mravnosti, ne na pokrytecké morálce popů a měšťáckých býků, ale na té, jež je indivi-

duálním souhrnem všeho, co krásně poctivý a krásně silný člověk může pro sebe uznat za spravedlivé, čestné a dobré.

Ale budou i lásky, v nichž pár lidí nevidí v sobě pouze milence a milenkou, ale kde dva lidé, muž a žena, nalézají ve svých nitrech vzájemně tolik odpovědí na své otázky, tolik vzájemného nasycení pro svůj hlad, tolik stejně drahých, světých bodů na konci své cesty, po níž se ubírají, tolik úcty k tomu, co je v každém z nich celým člověkem – že své hodiny rozkoše tělesné rozmnoží o hodiny krásného bratrství, že se opře jeden o druhého, jako se opírá druh o druhu v boji, že chtějí býti jeden druhému vtělením těch nejposlednějších možností vši dobroty, vši krásy a vši lásky. Toť půda pro poctivé manželství...“.

Je tomu už 81 let, co osmdvacetiletý Fráňa Šrámek psal tyto řádky milované jedenadvacetileté Milce, a přitom jeho slova zůstávají neměnným zákonem pro pravý cit mezi mužem a ženou.

Takových vzácných setkání je na stránkách Knížky o Milce přemnoho. Tím, že se citace ze vzájemné korespondence dostávají do kontextu se vznikem veršů, s vyprávěním M. Šrámkové i pohledem zasvěcené autorky, vzniká mimořádně příznivé klima pro hlubší pochopení prostředí a zázemí, které Milka básníkovy vytvářela.

(ku)

K problematice kritiky v amatérském divadle

ZADÁNO PRO KLUB
REŽISÉRŮ SČDO

V květnu 1985 se uskutečnilo v Karolince mezikrajové setkání souborů a porotců ze Západoslovenského, Jihomoravského a Severomoravského kraje. Podnětem k tomuto setkání byla snaha zabývat se problémem nejednotnosti kritérií při hodnocení představení ochotnických souborů vysílaných na národní či celostátní přehlídky, a mnohá rozladěnost, která z toho ve vzájemných porovnáních plyne.

Krajské kulturní středisko v Brně připravilo ve spolupráci s doc. Nebeským, dr. Závodským, režisérem Hajdou a dr. Plešákem vstupní referáty k semináři, které tematicky souvisely s problematikou sjednocení kritérií při posuzování amatérských inscenací. Vznikl tak materiál (chystaný KKS v Brně k vydání), který je významný nejen pro kraje, které se setkání v Karolince zúčastnily.

Proto otiskujeme z tohoto většího celku část studie brněnského divadelního kritika a přítele ochotnického divadla dr. Víta Závodského. Domníváme se, že problematika kritiky uměleckého díla obecně a divadelního pak zejména — směrem k ochotnickému divadlu zvláště — je stále živá.

Dr. ZDENĚK KOKTA

Termín kritika je odvozen z řeckého kritein, což znamená rozlišovat. Je to tedy v zásadě akt posuzovací, hodnotící, vyjadřující názor, a to jak kladný, tak záporný. Tuto činnost, zacílenou k nejrůznějším objektům a jevům, provádí v denním životě zcela běžně každý člověk. Zde máme ovšem na mysli oblast kritiky umělecké, kam vedle divadelní náleží také kritika literární, výtvarná, hudební, filmová, televizní, rozhlasová atd. Vykládá a posuzuje tedy nikoliv libovolný jev, nýbrž umělecké dílo (artefakt) a s přihlédnutím k hodnotě noetické a estetické stanovuje jeho hodnotu estetickou, uměleckou — berouc přirozeně v úvahu také faktor sociální.

Umělecká kritika předpokládá zásadní uznání skutečnosti, že artefakt není výtvor náhody, ale jistá smysluplná struktura, vzniklá na podkladě zákonitostí tvůrčího procesu, a tedy v konkrétním společenském i uměleckém kontextu rozumově poznatelná a analyzovatelná.

Každý vnímatel uměleckého díla — čtenář, posluchač nebo divák — odnáší si z něho více či méně jasný dojem. Po zhlédnutí divadelního představení se běžný divák o něm spontánně vysloví alespoň v tom ohledu, zda se mu jako celek líbilo nebo nelíbilo. O kritice v pravém slova smyslu však hovoříme až tehdy, jsme-li schopni tyto své dojmy prohloubit a precizovat do zdůvodněného soudu. O uměleckou kritiku půjde až poté, když se vnímatel pokusí své zážitky převést z roviny prostého pocitu a vjemu do roviny rozumové, pracující s pojmy, argumenty a soudy; když usiluje o to, aby co nejpřesněji vystihl vnitřní zákonitosti artefaktu a svůj názor na něj zdůvodnil.

Nejspolehlivějším verifikátorem kritika úsudku je budoucnost, která buď správnost jeho názorů potvrdí nebo je odhalí jako nesprávné.

Protože uměnovědné poznávání je dynamický proces, vykrystalizovaly v průběhu historického vývoje rozličné druhy a metody umělecké kritiky (srov. kritiku filologickou, normativní, biografickou, psychologickou a psychoanalytickou, sociologickou, impresionistickou, ideologickou, formalistní aj.), jejichž probírání překračuje rámec tohoto příspěvku. Zdůrazníme však, že marxistická estetika, uměnověda a kritika chápou kterékoli dílo komplexně, v dialektické jednotě jeho obsahu a formy, zkoumají je s ohle-

dem na konkrétní historikosociální realitu i se zájmem o jeho zpětné působení na společnost v pokrokovém duchu. Dialektický vztah vzájemného ovlivňování existuje také mezi uměleckým dílem, jeho vnímatelem a kritikou.

Dlouhou dobu se vedou spory o to, zda je umělecká (a tedy i divadelní) kritika činnost vědecká nebo umělecká, respektive obojí dohromady. Citacemi rozličných autorit mohli bychom shledávat argumenty pro tu i onu stranu. Odpůrci zařazení kritiky do oblasti vědy například rádi poukazují na to, že kritikova činnost vychází ze subjektivních předpokladů (odlišná vnímavost i schopnost umělecké dílo rozebrat) a že subjektivní zůstává také sám výsledek jeho činnosti, neboť kupř. soudy více kritiků o jednom a též artefaktu se v praxi v mnoha případech značně rozcházejí. Věda by se však — tvrdí zastánci tohoto pohledu — měla vyznačovat objektivitou poznání, přesností metod i výsledných formulací. Znám je ostatně i vyostřený názor F. X. Šaldy, který v úvodu svého eseje Kritika patosem a inspirací z roku 1905 (zařazeného do knihy Boje o zítřek) v dobovém antipozitivistickém duchu akcentoval kritikovu osobnost a její senzibilitu. Celou řadu dalších citátů a postřehů, leckdy aforisticky vyhrcočených (F. Schiller, E. Hennequin, H. Taine, M. Gorkij, O. Fischer, B. Václavěk, M. Jůzl), shledal v první kapitole své kritiky v amatérském divadle dr. Zdeněk Kokta. (Patrně nejpobláznější v kumštýřských kruzích bude ovšem zde neuváděná Goethova výzva: „Zabte ho — je to kritik!“).

Obtížné zařazení kritiky je dáno i tím, že její tvůrce je bytost „dvojdílná“, neboť se při své činnosti jako by rozděloval na kultivovaného vnímatele (v ideálním případě s jistým alespoň pasívním uměleckým nadáním a tedy schopností ponoru do procesu tvorby) a na analyzujícího, klasifikujícího vědce. S uměním tedy spojuje kritickou činnost konkrétnost vnímání, s vědou pak směřování k exaktnosti pojmů a zdůvodnitelnosti soudů.

Vycházíme tu z premisy, že umělecká kritika je věda (srov. formulaci Z. Kokty „užitá teorie umění v obecném i speciálním smyslu“), zabývající se současným stavem určité umělecké oblasti (divadelní kritika tedy divadelnictvím přítomnosti). Na základě rozboru statu quo vyvozuje závěry pro nejbližší dobu,

v duchu své představy a v rámci svých možností probojovává její budoucnost. Funguje jako jistý prostředník mezi tvůrci (autory) a vnímáči (adresáty), aktivně přitom ovlivňuje obojí, a to na podkladě vlastních ideových a uměleckých požadavků a kritérií.

Z předmětu a pracovního zařazení, z faktu, že se obírá některým z druhů umění, však vyplývá jak samozřejmý požadavek světonázorové vyhraněnosti, náležité odborné fundovanosti, důkladné teoretické a historické výzbroje kritika, jeho znalost obecně estetické problematiky a jejích zákonitostí, jasná orientace v tom kterém speciálním uměnovědném oboru i ujasněnost hodnotících kritérií, tak rovněž již zmíněné nároky na jasnou senzibilitu a bohatou fantazii, jakož i na schopnost vyslovit se kultivovanou formou, která se nedostane do nepřijemného kontrastu s výpovědí samotného umělce. Vidíme tedy, že v osobnosti ideálního uměleckého kritika dochází k syntéze vědce a umělce (srov. např. G. E. Lessinga, Ch. A. Sainte-Beuva, N. G. Černyševského nebo F. X. Šaldy).

Jak připomenuto, je základním rysem umělecké kritiky to, že posuzuje především současné dění, jehož vývojová perspektiva zůstává otevřena. Přítomnost musí však kritik nazírat historicky, jako momentální stadium předchozího vývoje. Nutno tedy zdůraznit jeho smysl pro dějinné vidění přítomnosti, dar uplatnit ve svém pohledu historickou perspektivu. Dostatečně vzdělaný a takto své poslání chápající kritik dovede pak — s pocho-pitelným rizikem omylu i s vědomím, že ne vždy správně odhadne význam toho, co právě vzniká — posoudit, nakolik a v čem je nově předkládané dílo přínosem. Pokouší se odhalovat a ocenit jeho pokrokové novátorské rysy už v jejich zárodku, ve fázi, kdy svým překračováním dosavadních konvencí provokuje a kdy je zhusta konzervativnějšími vnímá-teli z tohoto důvodu odmítáno. Jinak řečeno, dotkli jsme se dialektického se-pětí umělecké kritiky s teorií a historií umění.

V kritické činnosti bude vždy neod-myslitelně přítomna menší či větší dávka subjektivnosti. Nejde nám teď o extrém, který prezentovali stoupenci tzv. impresionistické kritiky (O. Wilde, u nás J. Karásek ze Lvovic a okruh dekadentů kolem Moderní revue): tvrdili, že se v posuzování uměleckých děl nelze do-pracovat objektivností, a proto podávali pouze vlastní dojmy z vnímání artefaktu, představující tak narcisisticky spíše svůj pozoruhodný vnitřní svět než kvality předloženého díla. Složitost života, zejména moderní doby, promítá se zpravid-la do komplikovanosti jeho odrazu v umění. Dílo se jeví jako složitá, vícevrstev-natá struktura o mnoha plánech, obra-cející se k mnoha diametrálně odlišným subjektům. Každý vnímatel, a tedy i kri-tik, přistupuje k ní ze svého zorného úhlu, daného jeho odbornou erudicí, lidským zázemím i uměleckým vyznáním či schopností plastického vyjadřování.

(Pokračování)

VÍT ZÁVODSKÝ

O SWIFTOVI V PLZEŇSKÉM DIVADLE NEJEN K VÝROČÍ

U plzeňského Nadívalda, souboru OKS 1, byla vždycky sympatická snaha nejen o osobitě „zdivadelnění“ vybraných textů, ale často i o jejich důkladné „překopání“, takže inscenace tohoto divadelního souboru jsou vlastně autorským divadlem bez vlastního autora. V případě poslední premiéry, kterou se stala hra Grigorije Gorina Dům, který dal lidem Jonathan Swift, se soubor navíc představil jako tvůrčí kolektiv pracujících bez režiséra. Nikdo prý neměl při zkouškách právo veta, na všem se všichni domlouvali společně.

Kolektiv Nadívalda si určitě nevybral hru o Jonathanu Swiftovi náhodou. Hlavním motivem tu jistě nebyla povinná daň významnému výročí (240 let od smrti spisovatele), ale vlastní kvality filozoficko-poetického textu. Z těchto důvodů se také

Gorinovy komedie na našich jevištích často objevují, především pak jeho hry o různých historických osobnostech, které vždy velmi aktuálně promlouvají o naší současnosti.

Gorinova komedie o Swiftovi patří bezesporu k jeho nejzvláštějším, nejhlubším, ale též nejobtížnějším vzhledem k těžko zachytitelné fantasticko-satirické swiftovské atmosféře předlohy, kterou se soubor optimálním způsobem navodit nepodařilo. Přesto je nutné před pokusem o inscenování obtížné předlohy v ryzí amatérských podmínkách smeknout. Oproti předcházejícím inscenacím herci daleko pečlivěji propracovali jednotlivé výstupy jak pokud jde o sdělení jejich významů, tak i jejich pointovánosti. Nepodařilo se však skloubit jednotlivé výstupy do kompaktního celku

s čitelnou významovou linií či těžištěm. Zde bezpochyby chyběla postava režiséra, která by inscenaci vtiskla z odstupu jednotící řád.

A tak představení, přestože zaujalo a nenudilo, nijak neoslnilo. Sympatický kolektiv by měl ještě zapracovat i na svých individuálních hereckých schopnostech. Jak je vidět, nestačí, když si herci osvojí vystupování na jevišti za sebe a působí i v mnoha převlecích autenticky, když pak intonují víceméně monotónně a postavy herecky nejiskří. Je zajímavé, že většina ochotnických souborů má problémy přesně opačné. Gorinův Swift, podobně jako i většina předcházejících inscenací Nadívalda, trpí navíc na nejednom místě i menší sdělností. Na ni by se měl soubor ohlížet při jakémkoliv experimentování. (vg)

HORNÍČEK PONĚKUD VLAŽNÝ V KYJOVSKÉ INSCENACI

K předním amatérským kolektivům Hodonínska patří zkušený Divadelní soubor Domu kultury ROH Kyjov. Je znám poměrně náročnou dramaturgií (londonovská Cesta řeky k moři, Kainarův Nebožtík Nasredin aj.). Zřejmě jako jistý oddech po ideově závažných Tótovcích Istvána Őrkényho, s nimiž se loni úspěšně zúčastnil krajské přehlídky v Blansku, pustil se tu hrací režisér Ivo M. Ondrušek do komedie Miroslava Horníčka Tři Alberti a slečna Matylda.

V této poměrně krotké situační hříčce složil dramatik na detektivním půdorysu hold básnivě naivitě někdejších grotesek

němého filmu – onomu světu chaplinovských i dalších klauniád, k jehož tradici se coby jevištní umělec sám hlásí. Na scéně Jiřího Dunděry, navržené původně pro arénní prostor a neuplatňující takřka nic z předepsaného secesního ladění, pokusil se režisér vyloučit úsměvný text jako své vyznání o stále potřebnosti klaunů. Uvážlivě uplatnil atmosférotvornou hudbu (Miloš Černý) a zvukovou (Jaroslav Menšík) kulisu, ale jen s obtížemi vystihoval žánrovou podobu grotesku s jejím svérázným tragikomickým lomením.

Příběh nešikovných a krutě napálených lupičů, jejichž idyllicky starosvětské gentle-

manství se už do éry cynických zločinů velkého formátu nehodí, přechyloval se mu do polohy běžné realistické konverzčky. Situace, které v samotném textu volají po rozvernosti a nefalšované radosti ze hry, přiřazují se k sobě jakoby lineárně a jsou drženy takřkajíc „při zdi“. Po herecké stránce si nejlépe vedl tvárný Pavel Grufík (Profesor), svým naturelem se naopak s typem bohaté dámy velkého světa Matyldy Söderströmové nápadně mýjela Františka Bednaříková.

Vlažnější kyjovská inscenace jako celek rozhodně nezarmoutila, ale také po umělecké stránce dvakrát nevzrušila. (vz)

TĚŽKÁ BARBORA V DRAMATICKÉ ÚPRAVĚ V. PANTUČKA

Divadelní soubor SZK ROH Hodonín je jedním z vyspělých amatérských kolektivů Jihomoravského kraje. V posledních letech pracoval ponejvíce ve dvou vzájemně propojených skupinách. Jedna se zaměřovala na hry pro děti a mládež, druhá se orientovala na dramaturgicky náročnější současný repertoár (Druceho Svátost nejsvětější, Sotolovo drama Možná je na střeše kůň aj.).

Jako promarněnou příležitost musíme bohužel označit zdejší československou premiéru dětské hry Josefa M. Bourka Opička detektivem aneb Zvířátka se nebojí, spíchnutou Karlem Braveným příliš horkou jehlou. Šťastnou ruku neměl soubor už při výběru textu, protože nedostatky oné situační „komedie plné omylů“ (matoucím názvem počínaje a sérií nelogických motivací krkolomně posunovaného děje konče) zřetelně převažovaly nad klady; Hodonínští navíc vypustili většinu písniček. Bezvýrazná režie se omezila toliko na prosté aranžmá, neporadila si se staticností verbálně zatížené hry a nevymezila hercům dostatek prostoru pro smysluplné jednání jejich postav. Nepodařilo se předvést zvířátka jako odchovance cirku, ani odlišit jejich svět od prostředí zjednodušené viděných filmových ateliérů. Herecky se v dané situaci prosadily Marie Bravená v titulní úloze Žofinky a Vítězslava Valentová jako Michaela.

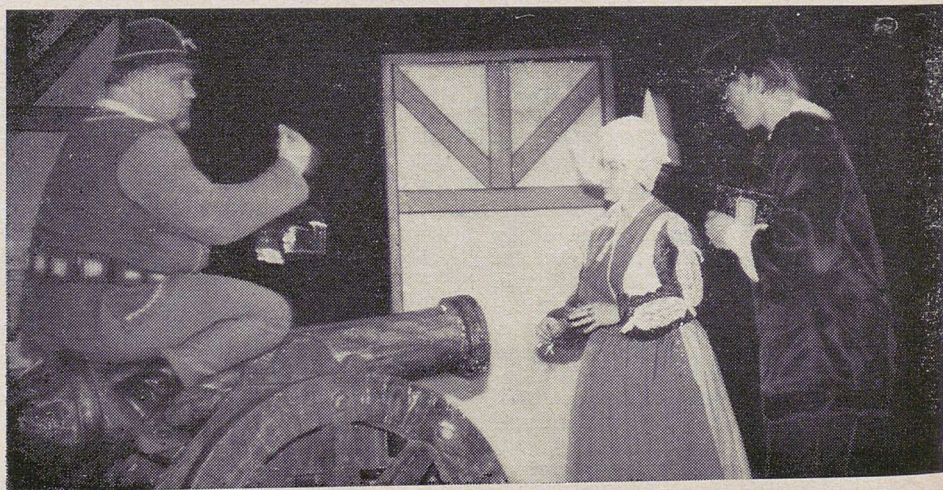
Lépe se vedlo druhé části hodonínského souboru s veselohrou z dílny Osvobozeného divadla – Těžkou Barborou Jiřího Voskovce a Jana Wericha, která je nyní vzhle-

dem ke svému protiválečnému poslání a optimistickému vyznění na profesionálních i amatérských scénách dosti frekventovaná. Režisér a zároveň scénograf Dušan Grombířik si plně uvědomoval, že dnes nemůže jít o pietní rekonstrukci původních autorových nastudování, nýbrž o tvůrčí navázání na jejich mobilizující funkci aktuálního politického divadla.

Využil dramaturgické úpravy brněnského satirika Vlastimila Pantučka, modifikující improvizované předscénové dialogy a zařazující některé písně z jiných her V + W. Zřejmě nejzdařilejší složkou vcelku solidní inscenace, která s dobrým diváckým ohla-

sem tlumočila též myšlenku, že za národní nezávislost a svobodu je třeba se bít, byla lehce proměnitelná scéna. Choreografie Jany Leopoldové j. h. vyšla nejnápaditěji hned v úvodu večera. Největší rezervy mělo představení v herecké komponentě, kde zaujali Rudolf Hanák (učitel Hormoniensis), Zdeněk Janda (starosta Van Bergen) a především ústřední žoldnéřská dvojice (Ladislav Pešek, Dušan Grombířik), nezachovávalí však obvyklé typové rozlišení a stylizovaná jako veteráni, která umí „posadit“ vtip a udržovat temporytmus i průběžný kontakt s publikem. (vz)

FOTO JOSEF HOLEK



Současnost a nástin perspektiv divadla na vesnici

(Z VÝSLEDKŮ PRŮZKUMU V ROCE 1985)

Odeznělo 15 ročníků Národní přehlídky vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou. Společně s nimi se jako předkola konaly krajské soutěžní festivaly nově vytvořené kategorie divadla. V okresech se tím nutně musela zaostřit pozornost na vesnické divadlo.

Systém Festivalu ZUČ v naší kultuře dává možnosti i předpoklady především svou plánovitostí zabývat se daleko širěji problematikou každého uměleckého oboru či žánru, jít ke kořenům motivace zájmů amatérů, postihovat klady i nedostatky celkové činnosti i jednotlivostí, vyvozovat závěry. Třístupňové uspořádání většiny oborových soutěží či jejich kategorií vlastně ztrojnásobují problémy, ale také možnosti pohledu při rozkrývání skutečného stavu.

V intencích těchto myšlenek, s opravdovostí a značnou hloubkou zájmu jeden Ústřední poradní sbor pro divadlo při ÚKVC o výsledcích Vysokého v roce 1984. Obšírná diskuse, shodné i protichůdné názory dospěly nakonec k ustavení pracovní skupiny ÚPS pro problematiku vesnického divadla, jejímž výchozím základem pro práci se stane průzkum současného stavu a názorů vesnických souborů na problémy, které s sebou divadelní práce ve vesnických podmínkách přináší. Pro širší postižení této problematiky byly vytvářeny dva zcela rozdílné kraje ČSR — Jihomoravský a Severočeský.

PŘÍPRAVA VÝZKUMU V JIHMORAVSKÉM KRAJI

Pokud není divadelní teoretik rovnou erudovaným sociologem, je nutno pro přípravu průzkumu spojit síly. To se také stalo v přípravě dotazníku, který jsme na základě zkušenosti z výzkumu v profesionálních divadlech v témže roce koncipovali jako soustavu 27 údajů rozdělených zhruba do tří oblastí pro získání informací demografických, divadelně provozních a odborových a uplatnění vlastních názorů.

Dotazníky s názvem Divadlo a my s vysvětlením záměru jsme nejdříve v tzv. předvýzkumu poslali pěti vedoucím souborů mimo Jihomoravský kraj, a to pro vyplnění a postižení případných chyb, kterých bychom se „na čisto“ neměli dopustit. Díky pochopení a zájmu adresátů se nám dotazníky obratem vrátili. Rychle jsme vychytali chyby jdoucí na úkor srozumitelnosti, upravili formu a dotazník se mohl rozlétnout k vesnickým souborům.

Když už jsme měli práci hotovu, přišlo nám líto nevyužít připraveného materiálu k rekognoskaci stavu a názorů všech jihomoravských divadelních souborů. Svou podobou totiž dotazník nijak výjimečně nepostihoval jen jednu kategorii divadelních souborů, vždyť jejich dělení má zcela jiný účel. Při přesné evidenci všech souborů v kraji víme, který kde pracuje. Prostě jsme jen odlišili barvu dotazníků určených městským a vesnickým souborům a mohli jsme oblesat všech 134 divadelních kolektivů v kraji.

ODEZVA

Zvolená zásada anonymnosti dotazníků se nám negativně vrátila pouze v jednom případě: v získávání informací jsme totiž vůbec nepotřebovali znát konkrétní soubor, neboť zaměrem bylo získané poznatky zobecnit. Teprve druhá fáze naší práce především metodické bude směřovat k řešení problematiky jednotlivých souborů, a to konkrétně v nastávající pětiletce spoluprací se zřizovateli a zainteresovanými nadřízenými orgány.

Z celkového počtu 54 městských souborů se vrátilo 28 a z 80 vesnických 40 dotazníků. Úspěch v návratnosti tedy byl padesátiprocentní. Tu jsme konstatovali, že uvedení názvu souboru by bylo účelné, neboť bychom mohli zbylou polovinu navštívit či získat informace dalšími možnými způsoby. Při poloviční návratnosti jsme ustoupili od strojního zpracování.

ŘEČ ČÍSEL

Pro tuto příležitost ponecháváme stranou výsledky průzkumu u městských souborů. Budeme používat srovnání jen tam, kde vychází značně rozdílně nebo tam, kde je inspirující. Mnoho problémů je totiž společných.

Nadále tedy budeme věnovat pozornost vesnickým divadelním souborům. V této souvislosti však musíme uvést, že označení, kterého po celou dobu používáme a budeme užívat, není zcela správné, spíše pro zvyklost nejjednodušší. Termín ves-

nický patří minulosti, venkovský se v těchto souvislostech nepoužívá, správné označení bývalé vesnice je obec.

První údaj se týkal délky trvání souborů. V průměru mají jihomoravské soubory na vesnici 35 let, a to v délce trvání od 4 do 114 roků. Je zřejmé, že poválečný rozvoj zaznamenal větší rozšíření divadelních kolektivů, neboť ze 40 jen 9 je starších 40 let. Z historického hlediska sluší se však uvést, že na vesnici bývaly 2 až 3 divadelní soubory různých stran a organizací, jež buď integrovaly nebo zanikly.

Situace je nyní taková, že bývalé pravidlo — jedna obec, jeden divadelní soubor — už neplatí, dokonce nás respondenti upozornili na další možný úbytek souborů v důsledku integrace obcí do větších hospodářských celků, v níž předpokládají ztrátu iniciativy pramenící z příslušnosti k místu bydliště. Při slučování NV a osvětových besed je nezbytné vzít v úvahu tyto místní podmínky a psychologii lidí.

Podle statistického šetření z roku 1984 víme, že v divadelních souborech pracuje celkem 2853 členů. Z vesnických divadel máme prostřednictvím odpovědí podchyceno 1013 členů a k našemu mírnému překvapení je počet rozdělen na muže a ženy v poměru 569 ku 444. Stále opakovaný problém — většina žen v souborech — je tady jasně vyvrácen ve prospěch vyššího počtu mužů, a to o 13 procent.

Hned následující údaj se týká věkového rozvrstvení podle sledování státní statistiky. Mládeže do 19 let má vesnické divadlo velmi málo — 11,2 %, více už mezi 20 a 24 lety — 13,2 %, jen o jednu desetinu více mezi 25 až 29 lety, zato nejproduktivnější léta se ukázala mezi 30 až 39 léty — 20,1 % a 40 až 49 léty — 18,3 %. Další údaje mezi 50 až 59 léty — 13,4 % a nad 60 let — 10,4 % ukazují, že vesnické divadlo v žádném případě není přestárlé, nýbrž naopak: údaje takto získané korespondují s dalšími uváděnými fakty třetí skupiny zkoumané problematiky, v níž si soubory stěžují na nezáměr mládeže o uměleckou divadelní činnost. Pro nás však i statistika má svůj význam, neboť daleko lépe víme, ke které věkové kategorii směřovat kulturně výchovné požadavky, o kterou kategorii bojovat. Jakými prostředky, k tomu se dostaneme posléze.

S věkem členů souborů souvisí i jejich vzdělání. Pro hodnotitele výzkumu a metodické pracovníky jsou vypočtené údaje nepostradatelnou pomůckou. Využili jsme opět statistického řazení a získali tyto výsledky: se základním vzděláním bez další odbornosti pracuje ve vesnických souborech 8,5 % lidí, se základním vzděláním a s vyučením 44 % účastníků, což je nejvyšší počet z celku. Následuje kategorie středního vzdělání bez maturity — 10 %, s maturitou technického zaměření — 16,7 %, humanitního zaměření — 11,7 %, vysokoškolské technického zaměření tvoří 4,1 %, humanitního zaměření 4,6 %.

Na základě tohoto výsledku můžeme jen stěží tvrdit, že vzdělání má vliv na členství v souborech. Spíš se musíme zabývat otázkou, kterou nám částečně pomohlo zodpovědět porovnání se statistickými údaji sčítání lidu v roce 1980. Podle něj se podíl členů se základním vzděláním jeví podstatně nižší v divadelní činnosti, kdežto podíl vysokoškoláků na vesnici je v relaci se statistikou. Tedy co do počtu aktivních účastníků při rozšiřování základny je třeba napřít úsilí více k dělnickým kategoriím a přitom se nespokojit s relativně vyrovnaným stavem středoškoláků a vysokoškoláků.

Porovnání tohoto výsledku s profesním zaměřením jednotlivých členů souborů vychází úměrně vzdělání. Nebudeme uvádět podrobné číselné údaje ani procenta, neboť v této zkoumané náležitosti jsme se dopustili chyby, kterou jsme zjistili až z výsledků sledování. Neověřili jsme si v předstihu, že profese v zemědělství se dělí stejně jako v ostatních zaměstnáních, tím nám na uvedenou profesi zemědělec odpovědělo velmi malé procento dotázaných. Nicméně profese odpovídající základnímu vzdělání zastupuje 30 % celku, značný podíl patří organizačně administrativním pracovníkům — 13 %, důchodcům jen 11,4 %. Nečekaně malý poměr tvoří studenti, ženy v domácnosti a téměř mizivě jsou zastoupeni učni. V těchto počtech je naopak městské divadlo bohatší, což je přirozené.

LIBUŠE ZBOŘILOVÁ



Herec se nikdy nepřestává učit

Vyučil se rytcem v pražském družstvu Znak. Přitom hrál pilně v branickém ochotnickém divadle. Ale dřív než mohl začít vyrábět razítka nebo připravovat matrice pro ocelotisky, dostal písemné rozhodnutí, že byl přijat na pražskou AMU, kam se přihlásil ke zkoušce. Znamenalo to tehdy sebrat všechnu odvahu, ale výsledek stál za to.

Dnes JAROSLAV SATORANSKÝ se sám věnuje příštím hereckým nadějím divadelních prken, filmového plátna a televizní obrazovky, je členem Divadla na Vinohradech, naši přední scény, a zdomácněl před filmovými a televizními kamerami. Připomínat některé role je zbytečné. Každý čtenář by v té chvíli mohl jmenovat desítky jiných a ptát se: Proč ne právě tyhle?

Já jsem Braničák. A protože v téhle povltavské čtvrti byl odjakživa silný ochotnický soubor, přičichl jsem k herectví už jako dítě. Především proto, že tatínek, maminka i sestra v branickém divadle působili. Tak jsem se pletl na jevišti a přirozeně jsem musel odříkávat role dětských figurek, které se vyskytly. Především v pohádkách. To jsem byl ve

věku, kdy dítě nemá zábrany. Pak jsem povyrostl a začal jsem se stydět. Na jeviště už mě dostat nemohli. Ale protože jsem hrál na klavír, přemluvili mě, abych alespoň při pohádkách improvizoval jako „scénická“ hudba. Tím jsem se znovu otrkal a nebránil jsem se, když mi nachystali nějakou menší roličku.

Jednou napadlo pana Kočího, který v Braníku režíroval, že bych mohl hrát „hloupého Honzu“. Byl to vlastně můj první životní seriál. Těch pohádek, v nichž vystupoval tandem Kašpárek — Honza, byla dlouhá řada a já v nich hrál s Vládou Hammerlem, který ztělesňoval Kašpárka. To byl po Toníkovi Šúrovi slavný branický Kašpárek, dodnes na něho pamětníci vzpomínají. Byla to hezká doba. Nám bylo kolem patnácti let, našim divákům ještě o nějaký ten rok méně, chodili jsme do divadla i když jsme nemuseli a měli jsme tam znamenitou partu.

A co kamarádi?

Kupodivu nežárlili, naopak mi drželi palce, když se dozvěděli, že jsem udělal zkoušku na školu. A fandí mi dál. Hrál jsem s nimi v jedné hře dokonce ještě v době, když už jsem chodil na DAMU. A protože posluchači prvních ročníků nesměli veřejně vystupovat, objevilo se na plakátech jméno Jaroslav Vránský. Takže to byl můj první životní pseudonym.

S jakými pocity jste šel na školu?

Že se mi splnil sen a že můj největší životní koníček se změní v povolání. Postupně jsem si uvědomoval, že herectví je práce náročná, někdy je to až řehole. A trápení, hledání, objevování a věčné učení. Chodil jsem do „silného“ ročníku. Naším hlavním hereckým pedagogem byl Vítězslav Vejražka a mezi mými spolužáky byl Petr Kostka, Jirka Kodet. Když umřel E. F. Burian, přešli posluchači z jeho divadelního studia rovněž na DAMU, a tak jsme získali další posily. Jiřího Hrzána, Růženu Merunkovou, Jirku Zahajského, Viktora Maurea... ani všechny nevymenuju...

Vzpomínáte na školu rád?

Moc. Na léta, strávená ve škole, vzpomínáme všichni rádi. Hlavně na závěr, kdy se všechno odehrávalo v Disku. Doba „malin nezralých“ řečeno po cyranovsku, je vždycky nejkrásnější.

Vy jste se tam projevil už jako hudební skladatel...

Nesmíte přehánět. Ale opravdu jsem napsal muziku k našemu absolventskému představení. Byl to Goldoniho Poprask na laguně a texty k těm písničkám složil Jirka Bednář, který taky studoval herectví. A muziku nám na klavír hrála Valentina Kameníková, dnešní slavná klavíristka, která na škole učila. Když jsme měli představení a ona večer koncert, nemohla vydržet do konce, a tak jsem zbytek představení dohrával na klavír já. V kostýmu a masce Fortunata. Když přišla má replika, vyskočil jsem od klavíru na jeviště... byla to zajímavá dvojkombinace.

Zůstaňte u muziky. Je dál vaším koníčkem a skládal jste i po odchodu ze školy.

To je pravda. Ve svém prvním angažmá v kladenském divadle jsem složil scénickou hudbu asi ke třem pohádkám a ke Králi Learovi. A taky na Vinohradech jsme se dali do spolku s Jaromírem Hanzlíkem. On psal texty, já muziku. Hlavně takové dětské písničky pro naše potěšení, ale napsali jsme i ústřední písničku do hry Valentin a Valentina. To byl nápad ředitele Zdeňka Míky. Spolupracoval jsem i s Petrem Růžičkou, dirigentem divadelního orchestru, na hudbě ke hře Čas nočního světla. Jednu z písniček, píseň o klaunovi, kterou jsme s Járkou Hanzlíkem věnovali Vlastimilu Brodskému — zpíval pak v televizi i v rozhlase Waldemar Matuška.

Takže skoro — hit...

Do hitu daleko. Po mnoha letech jsem se seznámil osobně s dirigentem Václavem Hybšem. On jednu z mých písniček zinstrumentoval a já jsem ji musel v rozhlase sám zazpívat. Snad právě proto se z ní nemohl stát hit. Navíc se jmenovala Až první sníh nám nasneží, takže má uplatnění sotva měsíc v roce.

Ze školy jste odešel na Kladno?

Ne rovnýma nohama. Mezitím totiž ještě byly dva roky vojenské služby. Většinu z nich jsem strávil v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého, takže jsem měl vlastně znovu štěstí, že jsem mohl zůstat u profese (a koníčka současně).

Vzpomínáte si na nějaký zážitek z vojny?

Hned na své první vystoupení. Bylo nějaké velké cvičení a my jsme vyjeli skoro bez přípravy za vojáky do výcvikového prostoru. Dostal jsem za úkol uvádět cimbálovou muziku. A v noci před vystoupením mi dramaturg připravil text ke konferování. Nebyl právě nejšťastnější. Při Uherských tancích jsem měl například větu: Uherský salám má být suchý a tvrdý. Uherské tance právě naopak. Hudebníci po několika takových vstupech padali do mdlob a po představení si mě podali: Proboha, cos to tam, člověče, kecal? Pak jsme konferovali po svém, zapojil se i jeden z muzikantů, takže jsme byli vlastně dvojice a pak jsme s tím jezdili dál. Byla to prima parta a nakonec jsme si moc dobře rozuměli. V AUSu vykonávala vojenskou základní službu řada vynikajících muzikantů a dodnes na ta léta rádi vzpomínáme.

Na vojně jste také natočil své první filmy?

Dva. Jenže nebyly první. První film jsem točil na DAMU a režisér Pavel Blumenfeld si vybral tehdy celý náš ročník do filmu Lidé jako ty. Hráli jsme partu začínajících hutníků. Na škole to byl i film Václava Kršky Osení a druhý se stejným režisérem Kde řeky mají slunce podle románu Marie Majerové Nejkrásnější svět. Takže ty „vojenské“ filmy už neznamenal první pohledy do kamery. První byl Poslední etapa na náměstí Oty Pavla z prostředí Závodu míru a pak si mě režisér A. Kachlík vybral pro hlavní roli ve filmu Bylo nás deset. I pro ten mě nakonec z vojenských povinností uvolnili, takže všechno dobře dopadlo.

Spočítat vaše televizní postavy by bylo asi hodně těžké. Ale vzpomínáte si na první?

Samozřejmě. Na první lásky se nezapomíná. Jmenovalo se to Ragby, režíroval Jan Matějovský a já hrál amerického studenta, kterého ve hře zabijí. Vysílalo se to „živě“.

První role a hned umřít, není to divné?

Divné snad ano, ale už jsem na televizní obrazovce nebo na filmovém plátně umřel mnohokrát.

Jedna role se zvláště vtiskla do paměti televizního diváka. Mladý Hamr z Diamlova seriálu Nejmladší z rodu Hamrů. Jaký máte k seriálům vztah?

K seriálům bývá mezi lidmi postoj protichůdný. Někdo je zásadně odsuzuje, jiný je nekriticky obdivuje. Fakt je, že je to zvláštní pocit, vědět, že se na osudu vaší postavy dívá několik miliónů lidí a že s ní žijí týden od týdne. Má to ovšem svá úskalí. Lidé jsou u nás zvyklí spojovat herce s rolí. Pak vystoupíte v něčem naprosto jiném a oni ve vás pořád vidí Hamra. Jakmile se člověk dostane do nějaké příhrádky, těžko se z ní pak dostává. Tohle nebezpečí jsem si uvědomil, a proto jsem raději některé další, podobné role, odmítl.

Když dnes sám stojíte za katedrou DAMU, jak se díváte na studenty, kteří mají za sebou ochotnické začátky?

Já si myslím, že je to užitečné. V každém případě je to důkaz, že mají ke svému budoucímu povolání vztah, že pocítili sami nutnost se herecky projevovat.

A váš vztah k učitelskému povolání?

Víte, docházím na DAMU teprve čtyři roky a tak se zatím učím učit. Vždyť v mé blízkosti jsou pedagogové, kteří ještě učili mne. Ale tahle činnost se stala mým velkým koníčkem. Snažím se být s těmi mladými kamarády a často se přistihnu, že i já občas něco pochyťím od nich. Že tím sám získávám. Herec se musí učit stále a nikdy nesmí mít dojem, že už všechno zná. To by byl jeho konec.

Což platí ve stejné míře jak pro profesionály, tak i pro amatéry. Vidáte ještě někdy hrát své ochotnické kamarády?

Samozřejmě. Do Braníka chodím na každou novou inscenaci. Když ne na premiéru, tak na nějaké další představení. Jednou, když se probojovali až na Jiráskův Hronov, byl jsem se tam za nimi podívat. Ale přiznám se, že jinak v amatérském divadle už nepracuji, ani jako porotce nebo poradce. Není na to zkrátka čas.

Přesto můžete srovnávat. Za vašich chlapeckých let a dnes.

Myslím, že my jsme to měli lehčí. Nebyla televize nebo byla teprve v plenkách. V Braníku jedno kino a jedno divadlo. Hrál se častěji, o představení byl zájem. Tehdy nebyly diskotéky, nabídka zábavy tak široká, takže se chodilo víc do divadla. Dodnes myslím, že ten zájem přetrval hlavně u dětí. Pohádky se stále reprizují, i častěji, a mají o návštěvníky postaráno.

Vracíme se na konci rozhovoru zase k jeho začátku. Do Braníka. Asi vás tohle divadlo dost ovlivnilo?

To bezesporu. Tehdy se branické divadlo přestavovalo. Ochotníci tu sami odpracovali mnoho hodin a pomáhaly jsme i my, děti. Míchaly jsme maltu, pletly jsme se do všeho. Byly to průkopnické časy. Měl jsem tam tehdy i své herecké vzory. Byl to slavný branický „strejda Smidra“ pan Karel Posířil. I když se soubor za ta léta změnil, stále mě to k němu táhne.

Bývá zvykem těchto rozhovorů přidat na konec nějaký veselý příběh. Vzpomenete si i vy?

Stalo se to v době, když jsem byl v angažmá na Kladně. Pořádali jsme zájezd do Krumlova a tam jsme vystupovali v zámeckém parku s otáčivým jevištěm. Hráli jsme Macbetha — já sám titulní postavu, což byla v třidvaceti letech odvaha, a před večerním představením jsme měli odpoledne zkoušku v nezvyklém prostředí. Režisér ukázal na schody, kde zavraždí Banka, předvedl, kudy zmizí ze scény, jak mu nabílí tvář pudrem a přehodí přes něj černý hadr a on pak zaujme předepsanou pozici.

Jenže něco jiného je odpoledne, kdy slunce svítí jako nejsilnější reflektor a večer, když rampa zhasne a všude je tma jako v pytli. Všechno bylo tedy jinak. Zavražděný se ve tmě odebral k maskérovi, který ho napudroval, jenže se v té tmě nějak nestrefil a udělal z něho mlynáře. Herec s očima zalepenými, navíc v neprostupné temnotě, se snažil najít své místo, šmátral s předpaženými rukama kolem sebe jako slepec a přitom si ulevoval slovy, která rozhodně nenapsal Shakespeare. A díky vynikající akustice to bylo slyšet snad do poslední řady.

Což byl názorný recept, jak lze udělat z tragédie komedii...

O divadle a tak podobně

O tom, že spisovatel Karel Čapek byl umělec všestranný, je nám známo. Psal nejen knihy a dramata, ale svými znalostmi, a nutno podotknout výbornými, zasahoval a rozuměl květinám a zahrádkářství, kobercům, kaktusům, hudbě, gramofonovým deskám, bytové kultuře, vynálezům a ještě mnoha dalším věcem. Nemenší jeho zájem byl i o divadlo, a to nejen jako autora divadelních her, ale i jako divadelního teoretika, kritika, fejetonisty i tvůrce povídaní o divadelním životě. A tak vzniklo Čapkovo vyprávění Jak vzniká divadelní hra a průvodce po zákulisí. A to společně s Divadelními zápisy Olgy Scheinpflugové vytvořilo knížku O divadle a tak podobně, kterou vydalo nakladatelství Melantrich.

Karel Čapek tu v 31 kapitolách nebo lépe fejetonech moudře, úsměvně a vtipně vypráví o tom, jak vzniká divadelní hra a zároveň dělá průvodce po divadelním zákulisí nebo nejlépe řečeno slovy úvodního pojednání: „spisek by rád vložil autorům, obecenstvu a konec konců i kritice, jak vzniká divadelní hra a jakými proměnami jest jí projití, než se vykulí v slávě a skvělosti své premiéry“.

Vše, co je v knížce uvedeno, je možná čtenáři, divadelnímu amatérovi i profesionálu známé. A přece tenhle Čapkův pohled na divadlo je v mnohém objevný tolik, že po knížce nesáhne jen jeden z té sorty, ale nakonec všichni tři, a to třeba i tajně, aby jeden druhého nezahledl a nemusel se před ním jaksi ostýchat, že tu knížku bude číst úplně celou. A v tom je právě kus velkého kouzla Čapkova vyprávění.

Šťastné je také spojení dvou půvabných literárních vyprávění, tj. Čapkova souboru fejetonů, v nichž hovoří s jemným humorem a vtipem o divadle z pohledu spisovatele a autora her; a divadelních zápisků herečky Olgy Scheinpflugové. Čtenář dostává tak do ruky knížku, co do počtu stran sice útlou, ale obsahově neobyčejně bohatou na postřehy lidí milujících divadlo a lidí kolem něj.

A doplněna originálními kresbami je to milá knížka, po níž sáhne nejen herec, ale i divák či ostatní čtenáři, jimž divadlo učarovalo, zrovna jako Čapkovo divotvorné slovo o něm. Však je to kouzlo Čapkova nenapodobitelného tvůrčího umění i lidského srdce s tím, rozdat ho kus upřímně a bezelstně druhým.

A proto přejeme té knížce mnoho úspěchů u čtenářů, i když „divadelní“ lid je, jak známo, pověřivý: například nesmíme přát před premiérou „Mnoho štěstí“, nýbrž „Převíte, brebtej...“, řečeno slovy Karla Čapka. To však neplatí o jeho knížkách, které víc jak půlstoletí zajímají čtenáře. A neméně je to možno říci i o fejetonech o divadle a jeho zákulisí.

(jkt)

● NÁVRAT ZTRACENÉ DCERY

S Alenou Zemančíkovou jsme se často vidali před více jak deseti lety, kdy ještě jako Alena Nuhlíčková vedla plzeňské Divadlo Dominik. Pak se ale začala toulat po vlastech českých a ztratila jsem ji z očí. Bylo pro mne milým překvapením, když jsme se loni nečekaně sešli — opět v Plzni — v městském kole recitace jednotlivců a recitačních kolektivů. Alena potvrdila své někdejší kvality a postoupila až na Wolkrův Prostějov, odkud si přivezla čestné uznání za přednes úryvku z Hellerova románu Něco se stalo. Od „šťastného shledání“ byl už jen krok k novým rozhovorům, které se točily převážně — jak jinak — kolem poezie a problematiky uměleckého přednesu.

Tak sis po letech zase zasoutěžila, jaké jsou tvé dojmy?

Radost z toho, že jsem došla až do Prostějova pochopitelně převažuje. Prostějov mám ráda a v mé dnešní situaci trojnásobné matky je vlastně jedinou šanci, jak se do Prostějova dostat, prostě se tam probíjet. Už jenom z tohoto důvodu, ač nejsem založením vůbec soutěžní typ, se letos možná opět pokusím o štěstí. Pro mne byla ovšem stejně cenná celá ta pouť z městského kola v Plzni až na národní přehlídku WP, bylo velice zajímavé pustit se znovu do terénu, ve kterém jsem kdysi byla jako doma, obhlédnout si ho znovu s odstupem několika let.

A co jsi zjistila?

Některé problémy jsem si uvědomovala ostřeji než kdysi. Nevím, zda se věci změnila k horšímu, spíš mně se změnil úhel pohledu díky tomu časovému odstupu. Avšak připadalo mi, že do soutěže se hlásí hodně lidí, kteří se chtějí hlavně blýsknout svým dramatickým talentem, kteří chtějí předvést, jak jsou nadaní, jak to umí. Pak se stává, bohužel, častěji než výjimečně, že jednotlivá vystoupení se podobají spíše estrádním číslům než uměleckému přednesu. Jsem přesvědčena o tom, že na počátku recitátorova vystoupení musí být kvanta přečtených veršů, z nichž některé nás nechávají chladnými, jiné nás obsahem zasáhnou natolik, že nezbývá než je vyslovit nahlas a před publikem. Nicméně jsem byla často nepříjemně překvapována — teď mluvím především o soutěžích na nižších stupních — množstvím plytkých, myšlenkově chudých, ale efektních textů, na nichž soutěžící předvádějí svou interpretační výzbroj i osobní šarm, ale co z toho?

Ale oni si často recitátoři nevybírají texty sami, ale činí tak učitelé, vedoucí recitačních kroužků a podobně...

Většina tak zvaných recitačních kroužků pracuje skutečně tak, že vedoucí svým svěřencům vyberou texty do soutěže a pak je s nimi celou sezónu nacvičují a vybrušují. Cílem je soutěž a umístění v ní. Bohužel, účast v soutěžích a umístění jsou i kritériem hodnocení kvalit vedoucích kroužků, aniž by se kdo staral a zajímal o to, zda a do jaké míry se členové kroužku učí číst poezii, rozumět jí, poznávat naši a světovou literaturu a orientovat se v ní, ačkoliv to je to jediné, co většinou mladým

může z dob jejich zájmu o umělecký přednes přetrvat po celý život.

Zájem o umělecký přednes však často odezní nejen díky těm všedním kolejm, o kterých se zmiňuješ, ale také třeba díky zjištění, že talent není dostatečně průkazný...

Ne každý má potřebné hlasové vybavení, výslovnost..., stručně řečeno talent k tomu, aby poezie jeho ústy zazněla v celé své kráse a naléhavosti, přesto každý, kdo poezii má rád, se může a měl by se účastnit soutěže — stále mluvím o tom nejnižším soutěžním stupni — a konfrontovat tak své zážitky z četby s jinými sobě podobnými. Soutěž v uměleckém přednesu by měla být — ve svém základu — konfrontací literárních zážitků, výkladů jednotlivých autorů, setkání lidí, kteří se o své večery strávené nad knihami chtějí či musí podělit s ostatními, chtějí si ověřit své pojetí autora před veřejností. Při soutěži si pak mohou objevit pro sebe autory dosud neznámé a poučit se z hodnocení poroty.

Sólový přednes se proti divadlu poezie vyznačuje daleko větší střídmostí ve výběru a použití výrazových prostředků. Na malé ploše sólového vystoupení je všechno třeba přesně vážit a odměřovat, ale právě v této zhuštěnosti a preciznosti spočívá jedinečná možnost sdílet myšlenku, pocit, náladu rychle a přesně. Je zde šance zasáhnout posluchače básnickým slovem během krátkého vystoupení, zatímco divadlo k dosažení téhož výsledku potřebuje celé představení. Proto asi sólově recitují i protagonisté našich nejlepších divadel, pro tu možnost být jenom sám za sebe s básníkem a publikem.

Vstoupí-li ale přednášeč do soutěže, musí respektovat povinné texty či zaměření, aby měl naději uspět.

Povinný text nevidím jako nějaké mínus. Omezení dává možnost prověřit dramaturgické kvality soutěžícího, kdo se s ním vypořádá originálně, obstojí o to líc. V omezení se ukáže, jak se kdo orientuje v literatuře, znovu musím opakovat: číst, číst, číst! A nevybírat si to, co se nejsnáze nabízí...

Promiň, že ti skáču do řeči, ale mám několikaletou zkušenost porotce různých obvodních kol recitace. Každoročně se v nich doslova hemží Kainary, což je, myslím, jenom doklad toho, o čem mluvíš. Kainara mám rád, jeho dílo je pochopitelně doporučitelné, ale čeho je moc, toho je příliš.

Také jsem už nejednou měla chuť zvolat Dosti Kainara! Ale stejný problém cesty nejmenšího odporu se projevil zase jinak na loňském Wolkrově Prostějově, kde k povinným textům patřila současná próza s tematikou bojující národů proti fašismu a současného boje za mír — kromě tradičního Wolkera. Většina soutěžících se s problemem výběru textu vypořádala tak, že automaticky sahla po válečné tematice. Výsledek co do dopadu na vnímání posluchačů byl paradoxní — soustavná líčení válečných hrůz v textech, navíc většinou velmi dlouhých, vzbuzovala nakonec ze všeho nejvíce nuda.

Připadal mi tento dramaturgický přístup poněkud povrchní a mechanický

— boj za mír se přece v literatuře nevyčerpává válečnou tematikou. Při upřímné snaze říci něco opravdu za sebe se zřejmě měly častěji objevit i prózy dotýkající se naší přítomnosti, toho, co nás trápí právě teď. I takové texty v Prostějově zazněly a bez výjimky dolehly k posluchačům. Premýšlím-li o tom, v čem to vězí, řekla bych, že v upřímnosti.

Jsem rád, že jsme se konečně dostali k Prostějovu. Já jsem tam nikdy nebyl, tak mi o něm ještě chvíli povídej.

Na Prostějově miluji snahu lidí, kteří dělají divadlo poezie, vyjádřit se spontánně, neformálně, netradičně k nejohroženějším problémům své generace. Miluji plamenné diskuse, kdy mnozí s úžasem a třeba i s nevolí zjišťují, že objevili končiny dávno probídané, ale je v tom zaujetí, vůle prosadit svůj hlas. Tahle vášň pro svou věc mi velmi chybí v soutěžích sólistů. Většina sólových vystoupení, zejména těch vítězných, je vzorně upravená zvenčí i zevnitř, akademicky chladná ve své dokonalosti a sotva odlišitelná jedno od druhého. Není co vytknout, ale pořadí by se skoro mohlo tahat z klobouku. Ale ten koncertní přednes poezie je někdy i záležitostí předsudku, jak jsem si uvědomila, když dívka, která byla porotcem kritizována za málo spontánní přednes Ferlinghettiho básně, si posteskla, kdyby tak nemusela být v soutěži slavnostně oblečena a mohla skutečně přijít v těch teniskách, které k básni patří! Na to se porotce s úžasem otázal, proč tedy nerecituje v teniskách? A proč tedy ne?

Proč se jednou za rok scházíme co nejupravenější, nejslavnostnější jako do koncertní síně, když všechno kolem vře a spěchá? Kdo nás s tímto přístupem bude poslouchat mimo soutěž, kromě poroty? Literatury, poezie, kultivovaného lidského slova je velmi zapotřebí, čím dál tím víc, jak se na nás valí záplava komerčního haraburdí, ale kultura není jenom chladná krása a já se obávám, že dnes už ten konzumní hluk musíme trochu překřičet, abychom v něm neuvázli. Všechny způsoby, jak dokázat, aby básnické slovo dolehlo k lidem, jsou přípustné a v Prostějově bychom se měli scházet proto, abychom se pokusili zjistit, jaké máme možnosti, co nám k tomu mohou říci ti, kteří totéž dělají už léta před námi a kudy na to, abychom byli slyšeni a posloucháni. Na tom záleží mnohem víc než na umístění každého z nás.

Teď jsem si chtěl s Alenou Zemančíkovou konečně povídat o divadle poezie, se kterým kdysi s Dominikem slavila na Wolkrově Prostějově největší úspěchy. Pamětníkům jistě není třeba blíže připomínat inscenace Co vykřikují věci Goméze de la Serna či Radičkovův Chléb. Loni, krátce po svém návratu z „lesů, vod a strání“, realizovala Alena s hrstkou přátel vlastní montáž z veršů Jany Ebrové Křehká rovnováha. Ale nechtěla zatím o ničem takovém mluvit, pokud jde o divadlo poezie. Není prý dosud dostatečně rozkoukaná a zatím se jen pozvolna rozjíždí. Tak snad někdy jindy.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Hledání souvislostí psychických, sociálních i dějinných

Dramatika nové vlny se snaží nepředstírat a uznává jediné kritérium: pravdu života, chápanou nejednou zjednodušeně a ve jménu pravděpodobnosti. Uvědomuje si však rozdíl mezi zbožným přáním a realitou a pokouší se naplnit představu M. Gorkého „o samostatně jednajících dramatických postavě“. Dokonce vzniká dojem, jako by se postavy bouřily proti autorovým záměrům, příliš se rozcáhly s dosavadní tradicí, a proto musejí nastupovat selankovité motivace závěrů.

Trojice vzdálených příbuzných ponořených do sporů na chatě, kam zateká, a kde převládá totální nepochopení. Nedostatek peněz, nepohoda, absence čehokoliv, co by připomínalo příbuzenské ohledy. Hysterická matka, nemocné dítě, předstírání zlobných chorob, zbabělý milenec. Novodobé tři sestry zmitané averzí a výčitkami, jež se přenášejí na celé okolí. Dějová fabule řešená s patřičnou dávkou melodramatického sentimentu: přestane pršet, najde se zatoulané kotě, matku čeká namísto rakoviny zanedbatelná operace kýly, děti se usmířují, na milencovu zradu je zapomenuto. Sled postřehů, volný proud motivů ve hře L. Petruševské *Tři dívky v modrém*. Díle, s nímž si dosud scénická praxe nevěděla rady a sám M. Zacharov oddaloval premiéru více než po tři roky.

Dramatika nové vlny nese hrubost, primitivnost a cokoliv, co ponižuje lidskou důstojnost. Nesouhlasí s převahou hrubé síly, což neznamená, že strání zeměnlému intelektu. Odmítá nejen honbu za materiálními statky, ale nemění tak ironizuje asketické pózerství zřikající se všeho pozemského v souladu s pojetím Silvestrovské noci M. Roščina. Mezi dělníkem posedlým materiálními statky a intelektuálem hrajícím si na asketu není podstatný rozdíl. Rub a líc jedné mince: soudobého maloměšťáctví. Koncepce dramatu v podání nové vlny závisí nejen od výkladu hlavních postav, které ustupují do pozadí a mohou se zdát jako nevýrazné, slabovlné a mdlé. Prokazatelně zde schází jediný typ obdařený aktivitou a rozhodností. Postava dělná a jednající. Nutno uvážit, že dřívější iniciativní postavy v duchu románu S. Babajevského *Rytíři Zlaté hvězdy*, ovládající pevnou rukou osudy ostatních, ustoupily do pozadí. Míra profanace předurčila míru odporu a ironizace. Dnešek vyzvedl jinou variantu – „délnoho člověka“, technokrata, který obtížně nachází společnou řeč s okolím. Prosazuje správný program, volí však nevhodné pracovní metody. O tom vydává svědectví proud publicistických her modifikující postavu ing. Česková, „člověka odjinud“. Pro novou vlnu se ukázalo podobné řešení nepřijatelné, snad proto dává přednost oslabenému konfliktu nahrazovanému sledem dílčích střetů a kolizí. Ze stejných důvodů preferuje množství postav, z nichž se nevýděluji hlavní a vedlejší. Variacím jednoty typu. To, že postavy stanuly na straně dobra a nenávidí zlo, neznamená ještě převahu výrazného dramatického konfliktu a aktivní dramatické postavy.

Nová vlna se snaží znepokojovat vědomí hlediště, útočit na poklid, odbourávat stereotypy, burcovat svědomí a oživotit cit. Variace principů kritického realismu neznamená, že přejímá vzdělanecy program s jeho kategoričností. Není tajemstvím, že existence neantagonistických rozporů uvnitř rozvinutého socialismu, existence konfliktů a kolizí přinášejících s sebou nepříjemné důsledky, zůstávala do zveřejnění stati J. V. Andropova *Učení K. Marxe a některé otázky výstavby socialismu v SSSR* v podstatě nerozpoznána. Poznatky zásadního významu byl formulován počátkem osmdesátých let, takže nová vlna svým způsobem předjímala společenské úsilí, jak dokonaleji poznávat svět kolem nás, věcněji uvažovat o problematice rozvinutého socialismu. S kritickým realismem spojují zmíněnou dramatikou pouta pevnější, než bývá předpokládáno. Zejména didaktická tendence, sklon k vytváření moralit v dobrém smyslu toho slova. Autoři vytušili nebezpečí navykklého chápání smyslu dramatického díla bez ohledu na vzrůstající kulturnost obecnostva, snad proto respektují prahnutí hlediště po životních předlohách a vzorech. Nespojují je převážně s jedinou postavou v souladu s představami o kladném hrdinovi, mnohem více zvýrazňují kladné stránky a využívají morálního nadhledu, převahu dobra nad zlem v nejširším smyslu. Nechtějí však přemýšlet za diváka, nehodlají uzavírat vývoj dějové fabule a na závěr proklamovat zásady potřebné pro život. Předpokládají, že novodobé představení je záležitostí zajímavě podívané odvíjející se z proudu událostí

a snaží se koncipovat dějovou fabuli tak, aby odpovídala požadavku „duchovní aktivizace“. Dávají přednost sentimentální pohodě, řeší neřešitelné v závěru, protože nechťejí publikum příliš šokovat. V tom se odlišují od publicistické hry prosazující nemilosrdnou pravdu za každou cenu a dramatizují sebedrobnější událost z pozic „rozhněvaných mužů“ stranic vědeckotechnické revoluci, intenzivnímu hospodaření a revolucionizaci lidského myšlení s pomocí odklonu od dosavadní praxe.

Jestliže publicistická hra záhy dospěla k přesně vyhraněné typologii, dokonce až přehnaně zjednodušené a neúnosně opakované, pak dramatika nové vlny představuje pravý opak: rozrůzněný proud spojující autory odlišných životních zkušeností, rozdílného rukopisu, stylu a poetiky. Spojovací článek lze nacházet v jejich odhodlání „psát pravdu“, náporu na svědomí a city hlediště. Váže je vědomí neodvolatelné a přezrálé nutnosti proměny divadelního stylu i vlastního typu divadla, odklonu od výrobní provozního modelu ve prospěch studiové scény. Když pročítáme texty nové vlny, silí dojem, že se tu vsutku rodí odlišné chápání divadelnosti, s nímž se dosud praxe nevyrovnala. Snad mnohé dezorientovala představa o neodvolatelnosti přesného životního zázemí odporujícího směřování soudobého divadelního umění, jistá míra popisnosti odvozaná ze scénických poznámek A. Vampilova. A přece palouček v „Loňského léta v Čulimsku“ nutno chápat symbolicky jako něco neužitečného, krásného, co kontrastuje s přízemními zájmy a odporuje neúspěšnému zániku těchto míst, kam záhy nastoupí vzedmuté vody. Interpretace doslovná, výklad závislý na scénických poznámkách autora díla ukazuje se jako zavádějící.

Jisté východisko naznačila režie K. Ginkase, nastudování Vagónku N. Pavlovové na Malé scéně MCHAT. Sled dějové motivovaných etud: do vyprávění novináře zasahují dva prostoduší zedníci. Bavi se, kouří, svačí a nepřímou komentují postup děje. Uklízečka vylévá vodu z kbelíku, prodavačka balancuje na prkně mezi loužemi. Tak vzniká dojem všedního dne ve venkovském zapadákově, kde je nadbytek špíny a nudy. Zázemí, z něhož vyrůstá komorní příběh interpretovaný charakteristickým způsobem odpovídajícím možnostem mchatovského herectví. Neustálé momenty prožívání, vnitřní zpovědi dovolují se orientovat ve vývoji děje. Střídá se pasivita s agresivitou, hluboké ponory do nitra postav s naivní hrou. Nuda podněcuje touhu po jakémkoliv vzrušení, a tak vzniká hra na někoho jiného, předstírání a lhaní. Mnohé mizanscény se obrací ke hledišti formou pomyslného dialogu, kladou vtíravé otázky, aniž by na ně odpovídaly. Mchatovské herectví se stává úsečnější, nebrání se hravostí, nekompromisně obhájí pozitivní hodnoty a naznačuje komplikovanost situace, v níž děvčata ztrácejí ženskost a chovají se jako hrubi, necitelní výrostci.

K ojedinělým úspěšným inscenacím dramatiky nové vlny patří Vasiljevova nastudování Slavinových her. Nejprve uvedení Mladíkovy dospělé dcery v Činoherním divadle K. S. Stanislavského a později Kroužky v malém sále Moskevského divadla dramatu a komedie na Tagance. V prvním případě režisér koncipoval sled výjevů prostoupených popisností, přípravou večere od loupaní brambor až po sněžení salátu. Vařila se tu káva, uklízel byt s nezbytným luxováním, utíral prach a mylo nádoby. Vůně kávy přesahovala do hlediště, leč nad tímto pravdědlným životem se vznášela příchutí něčeho odlišného. Střídání rytmu, střídání retrospektivních pásem, prudké přelivy ticha, extázovitě stavy postav doslova chodících po stěnách. Život a hra na život, z něhož se vyděluje zoufalá osamělost Bemse. Průhled do padesátých let, pohled zbavený romantizace, upřímná snaha pochopit pokolení, jež dovedlo žít i za nepříznivých okolností, aby však v sobě neslo hořkost životních proher a zmarněných nadějí.

Ohlas představení zřejmě komplikoval osudy nadaného režiséra A. Vasiljeva natolik, že nechtěl uvádět cokoliv, co by porušilo vzniklou pověst. Teprve po třech, čtyřech letech se opětovně ujal další Slavinovy hry Kroužky. Shodně koncipovaný text vyložil jako přímo klasické představení v duchu přednosti syntetického divadla. Všechno je tu dokonale, dokončené, nic neporušuje harmoničnost stylu, bohužel však vyprchala bezprostřednost citů a reakcí. Některé mizanscény jsou vedeny v poloze psychologického herectví, jiné v duchu epického divadla. Stále se střídá prožitek s odstupem, emotivní stavy s komentářem.

Není vyloučeno, že režiséra dezorientovala snaha, jak se vyrovnat se stylem souboru Moskevského divadla dramatu a komedie na Tagance. Možná, že jej zavedl sám autor, který na první pohled zopakoval mnohé z toho, co přineslo úspěch Mladíkově dospělé deři... Každopádně nelze považovat Vasiljevovy inscenace za průlom do dosavadní scénické praxe v tom smyslu, že by jejich principy se daly absolutizovat. Spíše naopak. Rozrušenost proudů nové vlny, odlišnost stylu i poetiky, rozdílná míra životních zkušeností vyžaduje něco jiného. Každé divadlo se musí samostatně vyrovnávat s odlišným chápáním divadelnosti, stěží lze spoléhat na předchozí výsledky. Historie uvedení her A. P. Čechova v Moskevském uměleckém divadle, které vskutku „nalezlo klíč“, představuje něco mimořádného a atypického. Snad z těchto důvodů se dramaturgie divadel vyhýbá nové vlně, protože uvedení zmíněných textů se dostává do rozporu s řadovými provozními podmínkami. Nastudování her A. Arro v Moskevském akademickém divadle V. V. Majakovského, A. Galina v Moskevském akademickém malém divadle a zejména v Moskevském divadle Současník, A. Červinského v Ústředním akademickém divadle sovětské armády, A. Dudareva v Činoherním divadle K. S. Stanislavského lze přirovnat k průzkumu členitého terénu. Potvrzuje to i uvedení Tří dívek v modrém v Moskevském divadle leninského komsomolu, kde M. Zacharov odkládal termín premiéry a zůstával nespokojen s vyzněním představení. Nechtělo se mu spoléhat na postupy objevené A. Vasiljevem, nevystačil s rámcem všední reality a naopak se mu zdálo nezbytností, jak posílit lyrickou atmosféru celého díla, odpoutat je od všednosti s pomocí symbolických postav a hudebních motivů. Něčeho povzneseného nad každodenní hádky, co v sobě uchovává lidskost a krásu.

Dvě možná řešení, dva rozdílné pohledy nadaných režisérů – M. Zacharova a A. Vasiljeva, náznaky možných scénických interpretací dramatiky nové vlny, s níž se vyrovnává postupně G. A. Tovstonogov i A. V. Efras. Není bez zajímavosti, že základní zábranu spatřuje divadelní praxe v jisté uzavřenosti hereckého stylu. Proto nejprve inscenuje hry E. Albeeho, T. Williamse, L. Pirandella, učí se vystihovat neřadové situace i krajinnosti stavby lidské psychiky – a z těchto pozic se obrací k dramatické nové vlně, což má své oprávnění. Cesty a způsoby, jak se sblíží sovětská dramatika s realitou, nejsou vskutku jednoduché a dávno se vzdělaly schematickým stereotypům. Komplikovanost životní reality podmiňuje složitost koncepce dramatické literatury, stylotvorné směřování publicistického dramatu i nové vlny předpokládá maximální porozumění nejen ze strany režie, ale především záleží na pružnosti hereckého stylu. Rutina zde nejen neprosívá, ale stává se zásadní zábranou. Převážná část textů publicistických her zatím mījela naše scény, převážná část výsledků nové vlny zůstává pro obecnost neznámá. Snad se zdají přínosy obou proudů příliš kritické, snad přetrvávají obavy, aby podobná koncepce dramatické tvorby neprofanovala představy o poměrech v SSSR, popřípadě neoživovala mnohé z toho, co je spojeno se symptomy krizového období. A tak je nutno položit zásadní otázku, zda se vskutku postup socialismu může obejít bez podobného zaměření dramatické tvorby? Odpověď je ohlas televizního uvedení filmových přepisů Gelmanovy Premie a Zpětné vazby, ohlas veskrze pozitivní, vydávající svědectví o schopnosti diváků stranit dobré věci a odmítat veškeré podvody, neoprávněné odměňování nevykonané práce atd.

Každopádně nutno uvažovat nanejvýš kriticky o dosavadním výběru repertoáru, jak profesionálních, tak amatérských souborů. Jestliže v rámci 40. výročí vítězství Sovětské armády nad fašismem se objevila nastudování Zlatého kočáru, A jitra jsou zde tichá, Věčně živí, Ešalonu, pak se naše divadelní praxe zbavuje významných podnětů, jak je v sobě zahrnuje generační chápání válečných událostí, osudů člověka ve vírech války s její krutostí, nelidskostí a neúprosností smrti. Pouhý výčet titulů, jak se objevily na scénách sovětských divadel, vydává svědectví, jež nepotřebuje zvláštní komentáře. Salynského Záchrana, Den Vítězství uprostřed války I. Garučavy a P. Chotjanovského, dramatizace příběhu S. Alexijevičové Válka nemá ženskou tvář, Tobolkino Smuteční oznámení nepřišlo, Ibrahimbekova hra V rytmu Vivaldiho melodií, Balašovovy Ženské, Gorinova posmutnělá hra Svobohem, konferenciéře, nesčetné variace předloh V. Kondratěva – Saška, Cesta na Boroduchino, Setkání na Sretěnce, Boje místního významu, Staďukova Bílá komnata, Baklanovovo Co stojí utření, Běljašova hra Na frontě... Z tohoto repertoáru se objevilo jediné dílo: Dudarevova hra uváděná pod názvem A nebyl čas na lásku. Většina těchto textů je dostupná na stránkách časopisů, almanachů, existovalo o nich potřebné povědomí. Leč dala se přednost osvědčeným, tradičním pohledům na válečnou minulost nezahrnující v sobě pochopitelně další přínosy sovětské literatury, jak je představují např. povídky V. Kondratěva. Konfrontace navykého myšlení a jednání člo-

věka poznamenaného válkou, který se nedovede momentálně přizpůsobit podmínkám života v tylu; chápání války nejen jako nanejvýš krvavé a ničící, ale doprovazené snahou zvýraznit, že i zde nemohl člověk existovat bez citu a bez morálních zásad...

Proměny vztahu reality a dramatického zpracování zasahují všechny druhy a žánry. Stranou nezůstává ani leniniáda, dramatické zpracování osudů V. I. Lenina, jak naznačují Modré koně na rudé trávě a Tak zvítězíme! M. Šatrova. Před půl stoletím kladla důraz na přesnost historických motivů, nápodobu charakteristických gest a intonací, kopírování zevnějšku zakladatele sovětského státu, od něhož se odpoutávaly jedinečné herecké výkony B. Ščukina a M. Straucha. Dnešek zvýrazňuje aktuálnost Leninových myšlenek, obrací se k mladému hledišti, říká se maskování a líčení, jak dokládá mimořádné pojetí O. Jankovského v prostředí Moskevského divadla leninského komsomolu. Lenin nejen diktující významné dokumenty. Lenin nejen zaujímající známé pózy a hovořící s historickými osobnostmi, ale Lenin uvažující o dalších osudech první země socialismu, Lenin zasažený nemocí, Lenin v obavách, Lenin snící i vášnivě odmítající dogmatický výklad vlastního filozofického díla. Lenin schopný v nesmírně krátké době, během necelých pěti let, třikrát změnit ekonomickou koncepci země. Lenin vzdálený sebelepšímu konzervatismu a skálopevně přesvědčený, že postup komunismu mohou ohrozit výlučně sami komunisté nepochopením jeho dynamické podstaty. Lenin nenávidějící nadutost, snění na vavřínech a zamlčování sebe nepřijemnější pravdy... Proto se představení leniniády v Moskevském divadle leninského komsomolu i Moskevském uměleckém akademickém divadle v ničem nepodobají historickým obrazům. Bije v nich odvádné srdce génia proletářských revolucí, nanejvýš aktuální myšlenkové podněty zasahují hlediště, jež vášnivě souhlasí a potleskem stvrzuje souhlasné stanovisko.

Předchozí poznámky se snažily zvýraznit význam myšlenkového posunu v sovětské dramatické tvorbě, aniž by cokoliv idealizovaly. Vztahy dramatické tvorby a životní reality nelze vtěsnat do scholastických formulací, dramatická literatura vždy v sobě nese symptomy výbojů prozaiky, divadelní umění nemůže zapírat živoucí podstatu tvorby. Nanejvýš velkorysé podání socialistického realismu, koncepce kulturní politiky počátku osmdesátých let, stěžejní stranické dokumenty XXVII. sjezdu KSSS naznačují nekompromisné, nikoliv se stalo nezbytností uvažovat o smyslu a poslání dnešního dramatického umění.

Nastolují klidný a věcný dialog o potřebách hospodářského života, přeorientování celé ekonomiky, nekompromisné se obrací proti tradičním nedostatkům ve všech oblastech života včetně nekázně i alkoholismu. A z těchto pozic nutno chápat dosavadní směřování sovětské dramatické tvorby posledního desetiletí. V jejich rámci se ukazuje neodvolatelnost myšlenkové průkaznosti, neodvolatelné míry kritičnosti využívající konfliktů a kolizí ve prospěch jejich vyřešení, ve prospěch dalšího postupu rozvinutého socialismu. Programová orientace dokumentů XXVII. sjezdu KSSS na zdokonalení dosaženého stupně vývoje socialismu, vytvoření dokonale fungujícího mechanismu hospodářství, ekonomiky – nemůže ponechat stranou ideologickou sféru. Revolucionizace lidského myšlení v zájmu radikálního obratu, kvalitativního skoku v celém chápání hospodářské i kulturní politiky stvrzuje neodvolatelnost divadla „velkých myšlenek a velkých citů“. Odhazuje stranou apolitické, nevkusné, komerčními zájmy prostoupené pseudoumění zasažené nejružnějšími módy, osobními zájmy. Postup rozvinutého socialismu vyžaduje pravý opak: mnohem soustavnější utváření vkusu, životního stylu, vliv na rozsáhlé „kulturní pozadí“ právem považované za organickou součást kultury práce atd., atd.

Není snad nutné zdůrazňovat inspirativnost takového programu v našem prostředí, analogičnost mnohého úsilí. Navíc se nabízí možnost, jak nejen rozšiřovat a obohacovat repertoár, poznávat pozoruhodná stanoviska vyslovená v diskusních střetech, ale také sledovat vývojové proměny, příčiny pozoruhodných výsledků i pochopitelných proher. Odhadovat cesty, jež vedou k výsledku, i řešení problematiky, sporná a přinášející pravý opak. Nutno však posuzovat tuto problematiku v potřebných souvislostech, neupínat pozornost výlučně na jediné dílo nebo jednotlivého autora. Kampaňovitost nikdy neznamenala v dramaturgické orientaci něco trvalého a pozitivního. Chápání souvislostí, představa o celistvém dramatickém díle, přínosy jednotlivých žánrů představuje naopak samozřejmost, i když ji překladatelská i ediční praxe neulehčuje. To by se však začala úvaha o tradičních nedostatkách, patnáctileté historii neexistence vydavatelské základny a nedostatečném ovlivnění překladatelského zájmu. Úvaha zbytečná, protože veškeré dřívější poznámky v tomto smyslu jsou ignorovány a náprava nenásledovala...

(Zakončení)

Prof. PhDr. KAREL MARTÍNEK, DrSc.

MOJE PANÍ NASKOVÁ

Je to dávno, ale v srdci mám všechny ty chvíle živé, jako by se staly dnes. Když vyšla knížka Růženy Naskové Jak šel život, celé mé malé divadelní srdce prudce zahřelo. Napsala jsem autorce horečnou a bláznivý dopis. Dostala jsem laskavou odpověď a pak došlo k prvnímu setkání v divadle. Stála jsem nábožně mezi kulisami a čekala. Ze schůdků sestupovala krásná paní. Vysoká, s černou pláštěnkou přes ramena, zářící a vonící. Stála jsem proti ní zmatená, v odřeném kabátě a ošklivých válenkách a podávala k podpisu její knížku. Pozvala mě k sobě domů. Bylo to za okupace. Od té doby byla moje Praha krásnější. Její návštěva bývala korunována nezapomenutelným časem v kouzelném domě na Smíchově. O své první návštěvě u Nasků jsem si poznamenala do deníku: „Snad to byly nejkrásnější chvíle mého dosavadního života. Kéž by nebyly poslední!“

Nebyly. Jak jsem se vždycky zadýchala vzrušením, než jsem vyběhla nahoru do poschodí, jak mi tlouklo srdce, když jsem stála nahoře u dveří! Někdy přišla otevřít sama paní Nasková. Jaké to bylo štěstí vrhnout se jí do náruče! Šťastně jsem sedávala v pokoji plném památek, fotografií, naproti velkému portrétu v roli Marie Terezie, který maloval manžel paní Růženy, František Naske. Mohlo se s ní hovořit o všem. Všechno pochopila. Dovedla naslouchat krásně a trpělivě mladým kumštýřským touhám, literárním plánům.

Přijížděla jsem do Prahy v různý čas. V tichnoucím podzimu, v mrazivé zimě. Jednou zjara právě v Den matek. Na stole byla fotografie maminky, které byla paní Růženka velmi podobná a před ní hořelo světýlko a voněla velká kytice bílých narcisů. Jindy jsem přišla náhodou v nějaký památný den Heleny Malířové, sestry paní Naskové. Vykládaly

jsme si o jejich knížkách, četly lístečky, které posílala z nemocničního lůžka. Tehdy jsem si odvážela domů Helenčin příbor, notýsek a tužičku, kterou psala naposled.

„Ty mi Helenku něčím připomínáš“, říkávala paní Nasková, „nevím čím, ale určitě byste si spolu rozuměly jako málokdo na světě.“ Později, když jsem prožívala těžké chvíle, napsala mi paní Růženka do Marioly, knížky Heleny Malířové: „Helenka nosila v kapse ohmataný papírek se slovem: Vydržet! Vydrž i ty, moje Jarmilo!“

Jednou jsem přišla k Naskovým právě o vánocích. Bylo tak milé posedět u malého vánočního stromčku před půvabným Wenigovým Betlémem v radostné a utěšené vánoční pohodě s přítelkyní nejvzácnější. Přišla jsem tehdy z nějaké pracovní schůzky napůl hladová. Když jsme usedly ke kulatému stolu, ptala se pečlivá hostitelka: „Co chceš radši, cukroví nebo vánočku?“ „To je jedno — třeba vánočku“, řekla jsem rozpačitě. „Máš hlad?“ udeřila na mne paní Nasková. „Nemám“, já na to nejistě. „Máš — a dost! Už ať je to v tobě!“ A přede mnou stál podnos s vánočním jídlem.

Když jsem potřebovala čist něco z Andersena. Přinesla všechny pohádky, které měla v malém, vzácném kapesním vydání. Plátěné desky jí křehce a půvabně namaloval přítel malíř Adolf Wenig. Neodolala a otevírala knížečky jednu po druhé. Četla mi z nich celé partie s takovým temperamentem a roztomilým humorem, jako by je předčítala celému sálu a nikoli jenom jediné posluchačce. U Ropuchy najednou zanícená předčitatelka drobnou knížku prudce políbila. Na tom místě zůstalo červené znamínko temperamentní pusy. A pak mi všechny ty vzácné knížky půjčila domů, do Kamenice nad Lipou. „Větší důvěru ti ne-

mohu prokázat“, řekla, „jsou to mé nejdražší poklady“.

Mezi milými památkami jsem dlouho měla namodralou krabičku, převázanou zelenou šňůrkou a v ní ztvrdlé a zasklé zbytky líčidel, kartáček na řasy, dvě opálená dřívka a kuřátkově žluté, nadýchnuté tuntě (to byla herecká labuťka k poslednímu poprášení obličeje pudrem). Hrál jsem tehdy roli mladé dívky a chtěla jsem si koupit vlastní líčidla, abych měla všechno jako opravdová herečka. Paní Nasková mi poslala něco ze svých. Všecko vlastníma rukama upravila a rozložila, ani ty opálené sirčičky nescházely. Každá věc byla v malinkém pytlíčku a každý ten papírový pytlíček byl popsán, abych věděla, co si s tím vším mám počít. Na některých byl rozkošný úvod: „Nanese-li se tlustě tělka, je to hrubé a vypaňuje se teplem, byla bys samé krůpějky. Jestli se mi zmaluješ, tak tě neznám!“ Zlaté srdce velké herečky nelitovalo času ani námahy pro radost venkovské ochotnice. Dokonce mi i půjčila na svou zodpovědnost krásné copy z Národního divadla.

Paní Růženka se ráda smála a měla svěží smysl pro humor. Mnohdy si čítám znovu v té stovce dopisů, které jsme vyměnily. Jednou přišel balíček s jemným krémem: „Posílám ti něco na hubu, abys ji neměla škrablavou!“ Měla jsem tehdy nějakou vyrážku. A když jsem se jednou v dopise nad něčím zle rozčilovala, končilo příští psaní: „Ale přesto tě líbám, ty zuřivče sprostěj!“

Drahá paní Růženko — ach, kdeže loňské sněhy jsou, dávno už jenom Vaš obrázek na mém psacím stole mi připomíná všechny ty krásné chvíle, které jsem ve Vaší lásce a vlídném pochopení prožila.

JARMILA HANZÁLKOVÁ

Perly pod jevištěm

Smetana se narodil v Litomyšli a studoval na pražské akademii v Plzni.

Jánošík nosil dlouhé vlasy s copy, protože kdyby šel k hořliti, tak by ho chytili.

U nás se narodilo několik slavných herců, ale všichni žijí v Praze.

Komik je herec, kterému se všichni smějí.

Když si zpěvačka nastudí nohy, tak jí bolí i krk.

Prosím, já jsem Zuzaně neřekl, že je dneska zkouška na divadlo, protože si to nepřála.

Saň se sápal na Honzu, ale ten byl chytrý a přemohl ji zkemem.

Na zkusání tragédie musí být dramatik už starší, ženatý a mít zkušenosti.

Kladný herec je ten, který se pořád usmívá a klaní.

V divadle je nejdůležitější postava nápovědy, protože ta musí všechno umět.

Opera by se mi líbila ještě víc, kdyby tam pořád nezpívali.

V operetě si zpěváci odpočívají mluvením.

Orchestr v divadle je velká hudba, ze které je vidět jenom dirigent, který se musí dívat nahoru i dolů.

Když je v pohádce konec, tak říkají, že tam zazvonil zvonec.

Do divadla nepůjdu, protože jednou to nestojí zato a víckrát zase moc peněz.

Mohu se stát princeznou, ale jenom, když si ji zahrají.

Prosím, já jsem v divadle nezíval, ale jenom otvíral pusy, abych dobře slyšel.

SPOLUPRACOVNÍK E. F. BURIANA

V Brně zemřel významný český herec, přední člen Divadla bratří Mrštíků, zasloužilý umělec Vilém Pfeiffer, nositel vyznamenání Za vynikající práci a odznaku J. K. Tyla. Ještě loni na podzim, krátce po své pětasedmdesátce, vystupoval v roli vévody Johna Gaunta ze Shakespearovy Tragédie krále Richarda II. Narodil se v Praze a v meziválečném období působil u několika kočovných společností a na venkovských scénách, ale od roku 1935 také v avantgardním divadle „D“ E. F. Buriana a v jeho experimentálním voicebandu i na dalších jevištích hlavního města.

Přes Ostravu, Pardubice, Benešov a Jihlavu přešel posléze V. Pfeiffer roku 1959 do Brna, kde tehdy režíroval jeho umělecký vzor A. Kurš. Zde vytvořil desítky pozoruhodných charakterových úloh a složitých „vydrovsky“ rozporuplných typů, v nichž uplatnil svou statnou postavu a vznosný hlas. Pfeifferovo psychologicky přesvědčivé, při vši intenzitě uměřené, prosté a lidsky obsažné herectví znali ovšem také diváci filmu (zejména díky spolupráci s režisérem M. Fričem) a televize, i posluchači rozhlasu.

Tento velký umělec byl rovněž dlouholetým obětavým stranickým a odborovým funkcionářem a náležel k zakládajícím členům SČDU. Cizí mu nebyla ani oblast amatérského divadelnictví: zejména za svého ostravského působení na přelomu čtyřicátých a padesátých let pomáhal například hornickým ochotníkům dolu Hlubina.

(vz)

Živé umění A. Appii

Na přelomu 19. a 20. stol. se objevily dvě osobnosti, významně ovlivňující další vývoj moderní inscenace: Adolf Appia a Gordon Craig. Nezaložili žádné nové divadlo a z jejich projektů se realizovalo na jevištích jen velmi málo v době, kdy žili. Působili především svými teoretickými traktáty a výtvarnými návrhy na řadě mezinárodních divadelních výstav.

Appiu, podobně jako Craiga, bychom mohli zařadit mezi symbolisty, neboť i on vychází z opozice vůči naturalistickému divadlu a snaží se prodrat pod povrch životní reality a na jevišti předvést umělecký obraz stavu duše a idejí. Ale jde o osobnost daleko složitější a přesahující symbolismus. Appia vyšel z opozice vůči imitaci reality a prošel obiloukem hledání nových výrazových prostředků divadla až k tzv. živému umění, pro které je už zapotřebí jen prostor, světlo a živé tělo aktéra.

Appia ukazoval cesty ostatním divadelníkům a mnozí ho napodobují dodnes. Zjednodušil a očišťoval jeviště, nahradil malovanou dekoraci věcností trojrozměrného prostoru a považoval hercův pohyb za základní prvek dramatického umění, přičemž jak tento pohyb, tak i skrze něj prostor byly předurčeny hudbou. Ale Appiova reforma má i sociálně etický význam, což je dnes aspekt nejinspirovatelnější, korespondující s experimenty Grotowského nebo Brooka.

Začneme biografií této zajímavé a skromné bytosti, tohoto samotáře a utopisty. Adolf Appia se narodil 1. 9. 1862 v Ženevě. Jeho rodina pocházela z Francie a Itálie. Otec byl lékařem, milovníkem hudby a jedním ze zakladatelů Červeného kříže. Je charakteristické, že i když Appia psal a mluvil více francouzsky, patřil daleko více do kulturního a protestantského okruhu německého. Po vystudování gymnázia se začal věnovat hudbě nejprve v Paříži a pak v německých městech. Vždycky byl především hudebníkem a hudba byla inspirací jeho koncepce dramatického umění. Jeho biografové píší, že prý už v 18 letech zažil veliké rozčarování na představení Gounodova Fausta, první opeře, kterou spatřil. Jaké zklamání z nesouladu hudby a toho, co se děje na jevišti! Appia se bude snažit po celý život překlenout tento rozpor.

Když mu bylo 20 let, přišel do Wagnerovy „svatyně“ v Bayreuthu, kde pokračoval v hudebních studiích a současně se začal zabývat i scénografií a divadelní technikou. K tomuto divadlu v Bayreuthu je třeba něco podotknout. Známy reformátor opery Wagner jej založil a slavnostně otevřel v r. 1876 tetralogií Prsten Nibelungův. Divadlo mělo sloužit k uvádění dalších jeho oper, které koncipoval jako souborné hudební drama (gesamtkunstwerk), spojující všechna umění v jednotný celek. Na Wagnera působí i vliv antického divadla jako vzoru demokratického umění, což se projevilo jednak v oné formě hudebního dramatu (řecká tragédie byla spojena původně s tancem a hudbou), jednak v konstrukci divadla, které už má místo lóží a parteru jediný amfiteátr a kde

bylo zrušeno tradiční kukátkové jeviště. Ovšem i na tomto jevišti uváděl Wagner své opery v konvenčním inscenačním stylu herectví a zvl. výpravy. Tvůrci této malířské iluzionistické scény v duchu Meiningských byli např. M. Brückner, J. Hoffman aj.

Appia, který se dostal do Bayreuthu díky přátelství se zetěm Cosimy Wagnerové (Wagner už nežil) H. S. Chamberlainem, ihned vycítil rozpor mezi idealizující Wagnerovou hudbou a realistickým způsobem inscenování. Už na přelomu roku 1891 a 1892 vznikly návrhy Zlatého Rýna a Valkýry, jenže Cosima se nedala přesvědčit k jejich realizaci, neboť by to prý znesvěcovalo památku jejího slavného muže. Appiovi proto nezbyvalo nic jiného, než aby s pomocí francouzského symbolisty E. Schurého vydal v roce 1895 v Paříži brožuru Inscenace wagnerovského dramatu, která obsahuje základní ideje jeho umělecké reformy, doplněné scénářem k Prstenu Nibelungů. V té době se Appia usadil na zámku Glérolles u Ženevského jezera a dále rozpracoval své názory v knize Hudba a inscenace, která vyšla v roce 1899 v Mnichově a kterou začíná působení a vliv Appii na evropskou divadelní reformu. Mezitím tvoří další scénografické projekty Wagnerových oper. Ale jeho první realizace nepatří Wagnerovi. Na zámku hraběnky de Beárn v Paříži se konalo několik soukromých představení fragmentů Byronova a Schumannova Manfréda a Bizetovy Carmen. A v roce 1904 vychází shrnující studie Jak zreformovat inscenaci.

V roce 1906 došlo v Ženevě k setkání Appii s Émilem Jacques-Dalcrozem (1865–1950), známým tvůrcem rytmiky. Tím končí wagnerovská etapa a začíná vzájemná spolupráce a vzájemný vliv, vedoucí u Appii ke koncepci tzv. živého umění. Výsledkem spolupráce je kniha Dílo živého umění, kterou vydal v Ženevě v roce 1921.

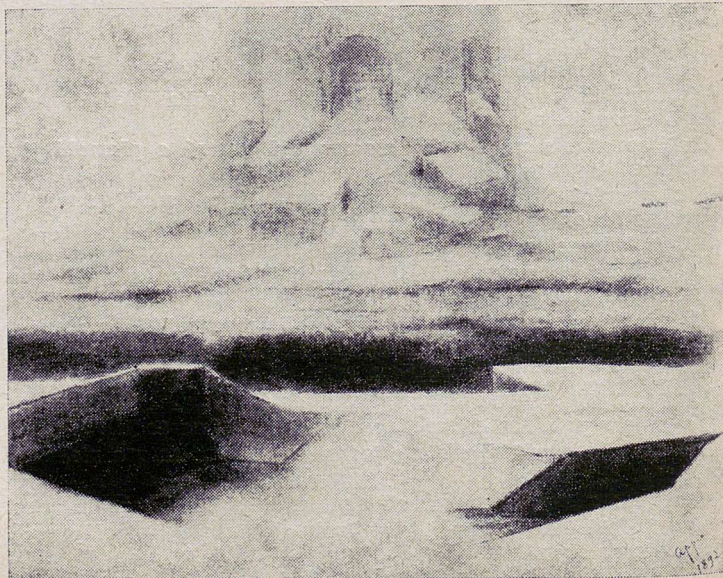
Připomeňme si něco o Dalcrozovi. Tento Švýcar, který se stal v 25 letech kapel-

níkem v Alžíru a poté učil na ženevské konzervatoři, přišel na to, že hudební cvičení se daleko snadněji osvojí, jsou-li spojená s pohybem. Tak vzniká rytmika či rytmická gymnastika, sloužící k různým účelům, ale především k osvobození lidského těla tím, že se ono učí bezprostředně reagovat na hudební podnět.

Dalcroze se zabýval hlavně dětmi a postupně získal řadu žáků. Směřoval k novému pojetí choreografie a první veřejné ukázky rytmiky se objevovaly v Evropě od roku 1905 (v roce 1911 byl Dalcroze i v Praze a za dva roky na to zde vznikla škola rytmiky). Velký zájem o tato cvičení byl zvláště v Německu, kde získal Dalcroze mecenáše W. Dohrnu, financujícího rytmický institut v Hellerau u Drážďan. Vyrostla zde moderní budova podle projektu H. Teslenova a v roce 1911, kdy došlo k otevření institutu, se za Dalcrozem stahují jeho přívrženci z celé Evropy.

Byl mezi nimi např. i P. Claudel, který přemýšlel o aplikaci rytmiky v divadle („Herec nesmí udělat ani krok, ani jediné gesto bez kontroly jakéhosi vnitřního ucha, nastaveného na poslech hudby“). Ale když vypukla válka a Dalcroze podepsal protest proti bombardování francouzské katedrály v Reims, byla jeho přítomnost v Německu nežádoucí, a tak přechází opět do Ženevy, kde založil nový institut, ve kterém pracoval až do své smrti.

Ze spolupráce Appii a Dalcroze vznikly v letech 1906 až 1922 tzv. rytmické prostory pro tělesná cvičení. Appia se podílí i na inscenaci Gluckova Orfea v Hellerau v roce 1913, která rychle získala světový ohlas. V roce 1914 oslavovala Ženeva výročí spojení se švýcarskou konfederací a k této příležitosti zkomponoval Dalcroze představení Červnová slavnost a Appia byl opět tvůrcem scény. Navrhl 60 m dlouhou jevištní konstrukci, skládající se z orchestry, z níž vedly schody na podium se 16 sloupky, mezi nimiž byly namalované prospekty, které byly ve finále strženy a tím se odhalil pohled na ženevské jezero. Vazba na antický amfiteátr je zde patrná. Současně Appia maluje mnoho dalších projektů k hrám



Návrh
Appii
k Zlatu
Rýnu (1892)

Shakespeara, Sofokla, Wagnera, k Faustovi Goetha atd. Jeho projekty se objevovaly na evropských výstavách a tím se dostávaly ve známost divadelní Evropy.

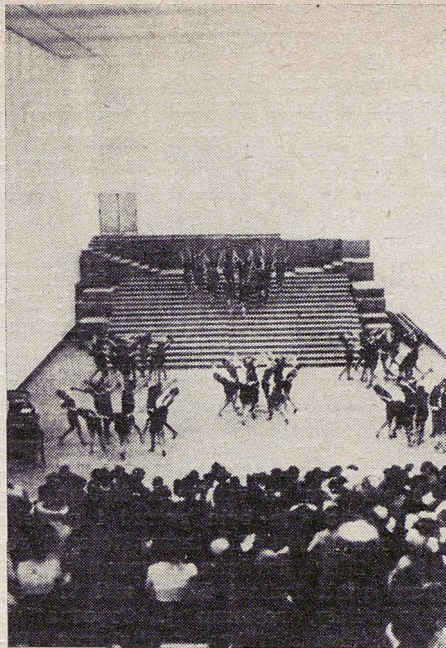
V roce 1923 byl Appia pozván A. Toscaninim, aby v milánské La Scale inscenoval Tristana a Isoldu R. Wagnera. Vzniklo zcela nové uspořádání jevištního prostoru, nově se užívalo i světlo. „Akce se odehrává v noci na zahradě. Místo normálního osvětlení pro měsíční noc, chtěl Appia vyjádřit záření v duších milenců... Proto byla scéna osvětlena nepřirozeným způsobem: rozptýleným a skoro nadpřirozeným světlem s teplou intenzitou tropické noci. Jakmile vstoupil král Mark, světlo se náhle změnilo; nepřátelská atmosféra se projevovala studeným ostrým světlem, smutným a bezbarvým sítáním. Výsledek překvapil o to víc, že byl tak nápadně sladěs s hudbou“, vzpomíná jeho spolupracovník J. Mercier. V následujícím roce pozval Appia O. Wälterlin do Bazileje k inscenaci Zlato Rýna a později i Valkýry a Spoutaného Promethea od Aischyla. Ale to už byly poslední realizace, brzy nato Appia vážně onemocněl a 29. února 1928 zemřel.

Všimněme si nyní Appiových teoretických názorů, které jsou obsaženy v Inscenaci wagnerovského dramatu. Wagner vytvořil novou formu dramatu — Worttondrama (ve frac. verzí wagnerovské drama) — přesahující syntézu slova a hudby a vyjadřující ideální svět hrdinů a jejich prožitků. Wagner ovšem neinscenoval na jevišti své drama adekvátně, ale v starém iluzionistickém stylu, v malířských dekoracích a s architektonickou důkladností. Tak vznikly disproporce, které se Appia snažil odstranit.

Hudba vyjadřuje čas a tím poskytuje inscenaci trvání, jehož kvalita nemá nic společného s reálným časem života. Hudba mění délku slov, proporce gest i charakter dekorací. Je výrazem, na rozdíl od mluvené hry, která více napodobuje životní situace a užívá k tomu znaků či slov. Zde musíme brát v úvahu skutečnost, že pro Appia je hudba bezprostředním výrazem duše a že má tedy na rozdíl od řeči náznakovou povahu. To je ovšem nesprávné východisko, poplatné dobovým filozoficko estetickým názorům.

Je tedy nutné najít nové prostředky inscenování hudebního dramatu. Hercův projev je zcela předurčen hudbou, hudebním časem. Herec realizuje na scéně hudební partituru podobně jako tanečník a nenapodobuje postavy ze života. Dále Appia vyčlenil tzv. neoživený obraz, který se skládá z dekorace, prostoru (způsobu umístění dekorace) a světla. Dekorace se dostává nutně při inscenaci do kontrastu s trojrozměrným světlem, prostorem a hercem. Je tedy nejméně potřebná.

Hudba, která determinuje čas herecké akce, určuje zprostředkovaně skrze herce i dramatický prostor a světlo. Neboť jestliže je jevištní prostor určen hereckým pohybem, který motivuje hudba, pak i prostor získává hudební význam. A světlo se stává prostředníkem mezi hercem na jedné a prostorem na druhé straně.



Sál Dalcrozova institutu v Hellerau

Tyto poněkud abstraktní úvahy Appii nejsou samoúčelné. Proti divadlu, které imituje život, se hledají elementární výrazové prostředky, které by byly schopny adekvátně vyjádřit umělý obraz wagnerovského dramatu. Appia uvádí konkrétní příklad řešení scény pro Prsten Nibelungů: „Zlato Rýna předvádí tři živly — vodu (hloubky Rýna), vzduch (vrchol, oddělený od Valhally Rýnem) a oheň (podzemní kovářny Nibelungů). Abychom je znázornili správně, musíme dosáhnout nejen velké prostoty výrazu, ale i toho, aby se mechanismus jevil prostý, ačkoliv ve skutečnosti je daleko komplikovanější. Existenci vody můžeme ukázat jediné vytvořením dojmu hloubky a prostor akce musí být obklopen neurčitou a beztvárovou temnotou... Vzduch se stane zřejmý teprve tehdy, když vrchol, který je místem akce, se bude výrazně odlišovat od mlhavého pozadí. Tohoto kontrastu dosáhneme tím, že se vybuduje skutečný vrchol, ne nějaká iluze a každý detail bude proveden plasticky. Celá kompozice tedy bude neobyčejně jednoduchá: trávnickem obložený vrchol, protínající horizont, zelená zvlněnost terénu, odlišující se od protilehlého břehu Rýna, který je nakreslen monotónní linií; v jejím středu se vznáší Valhalla, jejíž horní část přesahuje rámec scény...“

Už v tomto traktátu je obsažena podstata Appiovy reformy inscenace. Na rozdíl od naturalismu, který užíval k iluzi skutečnosti malovaných dekorací, deformujících přítomnost živého těla herce (protikladem trojrozměrnosti těla a dvojrozměrnosti malby, exprese a znaku), je třeba potlačit znakovost imitací a vyjít od samé skutečnosti hereckého pohybu a jeho výrazu v prostoru. Členitý prostor, schody, stupně aj. kladou tělu překážky a tím se odhaluje elementární dramatickosti těla v prostoru. Světlo dynamizuje tuto plastičnost, která není žádnou iluzí, je akcí o sobě, vlastníci estetickou krásu a hodnotu. Znalost hudební partitury či hudby předurčuje vstupní vizi inscenátora a vše je pak už jen dílem herce, oživujícího prostor.

„Jevištní iluze, to je živá přítomnost herce“, konstatuje Appia. Chceme-li zobrazit na jevišti les, neuděláme to dekorací lesa a napodobením chování lidí v lese, ale akcí postav, která vyvolá zvláštní atmosféru, která by se nedala jinak vyjádřit.

V další své knize Dílo živého umění Appia rozpracovává dále svou teorii, přičemž centrální pozornost nyní věnuje herci a jeho pohybu. Dramatické umění si propůjčuje složky ostatních umění a je nyní otázkou, jak a zda je umí spojit.

Zde už se Appia staví kriticky k Wagnerově utopické harmonii složek v gesamtkunstwerku a dochází k tézi, že syntézu může provést jen živý pohyb herce, který není složkou, ale stavem či způsobem bytí, čímž oživuje i ostatní, mrtvé či neživé složky umění. Opět se tedy vrací otázka vztahu živého těla k časovým a prostorovým uměním. Tělo v prostoru je plastické, což umožňuje vzájemnou korespondenci, ale pouze v architektonickém prostoru, nikoliv s dekorací, z níž zůstane významná pouze barva. K těmto základním elementům přistupuje světlo.

Hudba a text jako umění časová se budou spojit s živým tělem tak, že jej motivují k dramatické akci. Zde je ovšem určitý problém, na který jsme už naráželi. Hudba je podle Appii bezprostředním výrazem duše a zprostředkuje nějaký ideální čas, což odpovídá koncepci živého umění, které nemá nic napodobovat, ale jen ukazovat život, tj. pohyb živého těla v prostoru, vyjadřující hudební ideji. Text je ovšem znakem a zprostředkovává myšlenky, tzn. že řeč může participovat na ideálním čase pouze svou zvukovou stránkou, zatímco slova přísluší do normálního času života. Jinak řečeno, mluvené divadlo u Appii nepatří cele do živého umění, je určitým kompromisem mezi živým a neživým uměním. Právě zde ukazuje Appia na to, že činohra dosud tvořila z herce reprodukcí nástroj dramatika, čímž byla ale potlačena výrazová schopnost a bezprostřednost hereckého jednání.

Hudba tedy zůstává u Appii jakýmsi nadřazeným, korigujícím a pořádkajícím činitelem, který vychází z bezprostředního emocionálního života a projevuje se v lidském těle přímo pohybem v prostoru. Jí se stává tento pohyb ideálním, nepřirozeným, vyjadřujícím nějakou podstatnou ideu. A tento ideální výraz je dramatický: motivované tělo se pohybuje v prostoru, který klade odpor. Živý pohyb je tedy vítězstvím živých tvarů nad tvary neoživenými, např. sloup, o který se herec opírá, klade tělu odpor a tím vzniká elementární dramatická akce, oživující celý prostor. Živé umění tedy představuje u Appii jakousi formu antropomorfizace prostředí lidskou akcí.

V tom se projevuje i humanismus Appiovy koncepce a odtud pramení sociálně etický charakter i utopická vize živého umění budoucnosti.

„Připouštím, že abychom došli k jasnějšímu pojetí živého umění, které nemusí být dramatické, bylo nutné projít divadlem, protože nic jiného nemáme. Ale divadlo je pouze jednou z forem živého umění, umění integrálního. Divadlo používá těla k intelektuálním cílům (často nepatrným), a tím se jasně

příklání k tomu, co jsme nazvali znakem...“, konstatuje Appia. „Intelektuální divadlo vykonává násilí na hercově těle, které má být výrazem, expresí. Živé umění představuje ztotožnění herce s akcí a nemusí mít dokonce ani diváka. Žije samo pro sebe a vítězí v něm krása lidského těla. V té chvíli jsme svobodní“, dodává Appia.

Jak si vlastně představuje Appia toto živé tělo? Paradoxně vzniká místy až dojem loutky, analogicky k Craigově nadloutce, kde je rovněž tělo nástrojem sdělování idejí a myšlenek. U Appii je podřízeno hudbě, u Craiga režii, inscenátorovi. Jako nástroj je tedy jednopláňový, neobsahuje hloubkovou strukturu osobnosti herce, kterou v téže době zkoumá v herectví Stanislavskij ve svém „systému“, kde dramatická vzniká už mezi vnitřním podnětem (podtextem) a vnějším projevem, který může vnitřní stav odhalovat přímým výrazem nebo jej maskovat osobním projektem hry. U Appii chybí jakýkoliv projekt hry, tělo má být osvobozené, nesmí simulovat, ale bezprostředně vyjadřovat vnitřní impulsy a hudební podněty. V tomto je určité omezení jeho koncepce pro činoherní herectví.

Byl tu ovšem dobový vliv tělesných cvičení, sportu (P. Coubertin obnovuje Olympiádu), tanečních kreací I. Duncanové, L. Fullerové nebo výstupů japonské tanečnice Saddy Yacco atd. Hledá se nová harmonie těla a duše, kterou potlačilo náboženství a buržoazní morálka, oduševňuje se fyzické a ztělesňuje duševní. „Tělo začíná znovu existovat pro naše oči“, sděluje Appia a být umělcem znamená osvobodit své tělo. Živé umění tedy není zrcadlem našeho každodenního života, které herec a dramatik nastavují divákovi, ale má se stát integrlí součástí našeho života jako jiné činnosti. Dnes se nalézáme v přechodném stadiu, kdy staré konvence iluzionistického divadla byly zničeny a kdy se mění samotná podstata a význam divadla.

Odhoďme divadla, v nichž už i tak umírá minulost a budujeme od základu budovy, které jen vymezí prostor, v kterém budeme jednat. Žádná scéna, žádné hlediště, jen sál, světlo, praktikáby a živí talentovaní lidé!

Tady se už Appiova reforma zřetelně radikalizuje a dostává etický přízvuk. Od hledání nové estetiky divadla spojováním elementů do celku inscenace dochází Appia k popření mimetické (znakové) stránky a zdůraznění bezprostřední akce živého těla. Tím ovšem překročil hranice divadla a vyznačil jednu z cest, kterou se budou ubírat někteří další divadelníci, např. Grotowský aj.

Appia se domníval, že náš vztah k umění je falešný, neboť jsme k němu ztratili přirozený vztah. Umění začalo žít životem mimo nás a my jsme tím ochuzeni.

Mnohdy náš život spíše korumpuje a kazí, než aby učilo tvořivým schopnostem. Stalo se umělostí, která nás pouze těší a baví.

Appia nebyl divadelním praktikem, ale svými projekty a úvahami inspiroval silně proud divadelních avantgard. Hledal svébytnost divadla a jeho nezávislost na jiných uměních, hledal vždy nekompromisně a s velkou dávkou romantismu. Pokud se mluví o jeho přímém vlivu, konstatuje se přínos v oblasti scénografie — v jeho oproštěných prostorech, akčním užití světla, architektonice prostoru ve vztahu k živému tělu atd. Z jeho díla byla patrná i potřeba nového a jednotlivého inscenátora či režiséra. Zdůrazňováním bezprostředností výrazu proti imitaci života měl vliv na expresionisty, reformu J. Copeaua ve Francii, divadelní konstruktivismus. Všude šlo o podobnou purifikaci a osvobozování těla a prostoru divadla od napodování, o podobnou tézi, že divadlo se rodí z přítomné akce člověka v reálném jevištním prostoru.

Ale Appiovy myšlenky jsou i dnes podnětné v hledání účinnosti a společenského dosahu umění, které by integrovalo lidský kolektiv. „Všemi silami voláme o katedrálu budoucnosti!...

Chceme mít nějaké místo, kde by se naše rodiče se kolektivnost mohla snadno rozvíjet; v prostoru natolik pružném, aby umožňoval realizaci všech našich snů o pospolitém životě... Budeme společně prožívat život, místo abychom pouze přihlíželi, jak odplývá různými směry, oddělenými od sebe neprodyšnými překážkami.“ Dramatické umění budoucnosti má být společným aktem, kam každý bude vnášet svůj osobní podíl a po přechodném období možná vzniknou i slavnosti s účastí všeho lidu. Každý tu vyjádří své vzrušení, svou bolest i svou radost a nikdo nezustane pasivním divákem.

Je v tom i osobní paradox Appii, který svou koncepci i tato patetická slova o vizi divadla budoucnosti píše v samotě a izolaci na švýcarském venkově.

Stal se dědicem názorů svého ženevského rodáka J. J. Rousseaua, který už před více než sto léty ve svém Listu o představeních koncipoval podobné slavnosti a svátky, společné akce svobodných občanů.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Edvard Radzinskij:

DIVADLO ZA ČASŮ NERÓNA A SENEKY
(přel. Jana Klusáková; 5 m, 1 ž; dekorace: náznaková)

Alexej Dudarev:

VEČER

(přel. Věra Kubičková; 2 m, 1 ž; dekorace: náznaková)

J. W. Goethe:

FAUST

(přel. Olga Mašková; 3 hl. role, 20 malých rolí; dekorace: náznaková)

H. Kwiatkowská, E. Otwinowska:

NABIDKA K SNATKU

(přel. Helena Stachová; 3 m, 3 ž; dekorace: náznaková)

Edvard Radzinskij

DIVADLO ZA ČASŮ NERÓNA A SENEKY

Poslední díla současného sovětského dramatika Edvarda Radzinského mají výrazný filozofující náboj. Divadlo za časů Neróna a Seneky je typem hry, kde jsou ideové a formální cíle ve vzácné dramatické jednotě. Dokonale vystavěný děj je lokalizován do let hrůzyplné vlády Neróna (37–68), konkrétně do období po nezdařeném spiknutí proti císaři (v roce 65). Neró po své bývajícího učitele, filozofa Seneku, aby mu předvedl široký rejstřík své neomezené moci.

Prostřednictvím tzv. metamorfózy (Senátor = kůň, zkažený mladík = Apollón, děvka = panna) ukazuje Neró Senekovi svou absolutní nadřazenost a neslyšchané krutým způsobem devastuje ty nehumanistické ideály a mravní kodexy. Neró vyšle svého posla pro účastníky spiknutí a raduje se ze zprávy, že jeden po druhém se dobrovolně vzdal života. Seneka se hrozí Nerónova cynismu a tuší, že bývalý žák přichystal i svému učiteli hořký konec.

Ve vypjatém dialogu Neróna a Seneky se během jedné noci rozehrává bouřlivý příběh Neronova života a tím i celé společnosti, kterou Neró ovládá. Manipulace s lidmi, konfiskace majetku všech, kteří se nepodřídili Nerónově tyranii, mravní i fyzická bída a ztráta důstojnosti — to je výsledek jedenáctileté Nerónovy diktatury. Ani tato zkázonosná apokalypsa však nemůže zabránit šíření humanistických sil (Stařec v sudu = Diogénes = Seneka), které dovedou lidstvo zpět ke svobodě myšlení.

Hra je koncipována jako filozofické podobenství, má perfektně fabulovaný příběh.

DANIELA ŘEŘICHOVÁ

amatérská scéna

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXII)

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

Číslo 4/1986 redakčně uzavřeno v březnu 1986.

© Panorama, Praha 1986



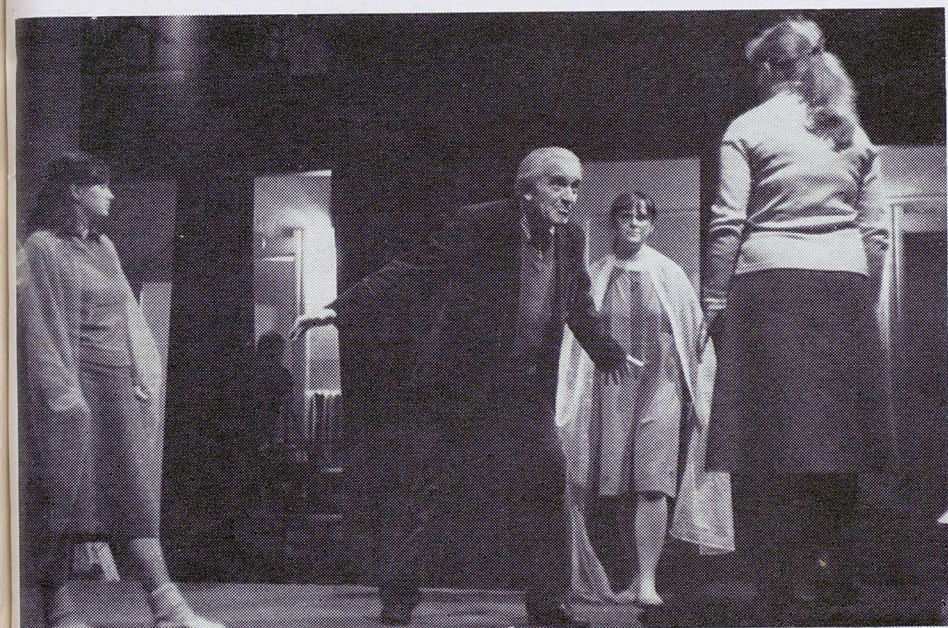
Ve Vysokém do finiš

Oslavy, a dodejme důstojné oslavy, dvou-
stého výročí založení ochotnického diva-
delního souboru ve Vysokém nad Jizerou
vstupují do finiš. Všechny akce, které je
budou provázet, se promýšlely a připravo-
valy dlouho předem. Rada zanícených lidí
věnovala mnoho svého volného času, aby
ve finále vše klapalo a probíhalo podle
představ. Ti, kterých se oslavy především
týkají, vysočtí ochotníci, nezaháleli a k
oslavám nastudovali ve spolupráci s pro-
fesionálním režisérem, zasloužilým uměl-
cem Karlem Paloušem, Tylova Strakoníc-
kého dudáka.

(mg)

FOTO VLADIMÍR BARTOŇ

FOTO NA TITULU J. GLÜCK





Otto Zelenka

Dramatik, dramaturg, televizní a filmový scenárista. Je mu čtyřiapadesát, pochází z Kralup, vystudoval FAMU, byl dramaturgem v Čs. televizi a dramaturgem a scenáristou ve Filmovém studiu na Barrandově.

Začal televizní hrou Julius Fučík. Na jeho kontě je řada velkých seriálů, zpracovaných podle románových předloh: seriál podle Sňatků z rozumu Vladimíra Neffa, seriál F. L. Věk podle románu Aloise Jiráska, Haldy podle románu Marie Tilschové, Kamenný řád podle románu Vojtěcha Martíňka. Televizní cyklus Tak se ptám byl společnou prací Otty Zelenky a Bohumily Zelenkové, jeho ženy.

Pro divadlo napsal Otto Zelenka řadu komedií: Věčně tvůj, Babička hodně četla (později Košílka), Námluvy aj. Ani tu se nepřestává kriticky dívat kolem sebe (Občan Čančík, Bumerang aj.).

Kdo vás přivedl k psaní a k divadlu?

Přivedl? Spíše ovlivnil. Bratr Bedřich, který je o devět let starší a v době, kdy jsem se začal dívat kolem sebe, už psal básně a hrál divadlo. Když ho tenkrát „nasadili do reichu“, posílal jsem mu dokonce i tam své povídky k posouzení. Asi to nebylo marné, protože na FAMU jsem byl přijat po předložení pěti povídek. Ovšem bratr ovlivnil i můj vztah k literatuře a výběr četby podobně jako češtinář na gymnáziu v Kralupech. Ten pan profesor Ladislav Šťastný byl osobnost: když jsem jednou napsal kompozici ve stylu okoukaných laciných fejetonů, neváhal mi dát pětku, i když jsem tam neměl ani jednu gramatickou chybu. Jiného profesora – to už z FAMU – si připomínám také velice často: byl to pozdější scenárista filmu Král Šumavy, F. A. Dvořák. Absolvoval jsem u něho scénářem o Josefu Mánesovi, později z toho byla televizní inscenace.

Vaše první kontakty s amatérskou scénou?

Jako školák obecné školy jsem roku 1941 při oslavách stého výročí narození Antonína Dvořáka v Nelahozevsi u Kralup hrál v dětském kompasu. Později, to mi bylo sedmnáct, osmnáct let, v Gogolově Revizoru. A potom – to už jsem byl posluchačem FAMU – jsem spolupracoval s amatérskou skupinou v Kralupech jako režisér. Abych získal praxi. Teď už se dostanu mezi amatéry spíše, když hrají mou hru a pozvou mě na představení, což děláva například soubor Hálek z Nymburka, soubor E. F. Buriana v Tanvaldu a další. Mimochodem, ve hře Košílka si v Nymburce s amatéry zahrála i národní umělkyně Jiřina Šejbalová, která hrála tuto roli v divadle ABC v Praze.

Amatéři hrají často také hry Věčně tvůj, Bumerang a další. Tvůrce tak aktivní jako vy potřebuje své zázemí, impulsy...

To jistě. Impulsy nachází dramatik, přesněji vlastně vyhledává dnes a denně, všude, v životě, v četbě, všude. A pokud jde o zázemí? Moje žena Bohumila Zelenková je televizní dramaturg, sama je autorkou řady úspěšných televizních filmů (Jestli jednou odejdu – s Ivou Janžurovou v neobvyklé roli, Jak se budí princezny, Tři oříšky pro Popelku, Ale je ženatý aj.). A tak o svých hrách navzájem hovoříme, radíme se už při projektu. Snad je to neobvyklé, že manželé stejné profese si tak pomáhají a zachovávají si při tom svůj autorský charakter, ale je to tak. Myslím, že to rodinné zázemí (syn Petr letos maturuje) pro mě znamená hodně.

Zajímavé, vy si pro televizní seriály vybíráte témata především z románových předloh. Proč do historie? Je to snad lepší, nebo podle vás potřebnější, než současná témata?

Je pravda, že k televizním seriálům vybírám témata z literatury a že jde vesměs o látku historickou. Třeba Jirásek je klasicky vyprávěč realisticky popisující tak plasticky, že to přímo volá po televizním scénáři. Samozřejmě, že to znamená skoro vždy ještě četná studia dalších pramenů, reálií, prostředí atd. Ale pokud jde o tu mírně provokující otázku: ten rozpor, který z ní vyplývá, je jen zdánlivý. Vztahy mezi lidmi se opakují. Situace bývají přirozeně jiné, prostředí se mění, kostýmy, život má takové či onaké zabarvení, je mír nebo válka a tak podobně, ale poslyšte, změnil se vnitřně člověk za –, abych nepřehnal, za dobu své historické existence ve vztahu k svým soupeřníkům, ve své lásce a nenávisti, v radosti a žalu, vzteku a milování, ve vztahu k životu a k smrti? Myslím si, že takto pojímaná práce má dokonce mnohem výraznější aspekt výchovně společenský.

Proč myslíte, že vás hrají amatéři?

Především asi proto, že mé některé divadelní hry mají komediální charakter. Snad proto, že veseloher není nikdy dost a soubory cítí příležitost zahrát si živé figurky. Nemyslím, že by při výběru hrála roli jednoduše či složitost scény nebo jiné technické záležitosti, a ani počet osob. Scéna mých

her je rozmanitá. Například ve hře Věčně tvůj je dokonce náznaková dekorace, hra Košílka má proti tomu jedinou scénu a ve hře Bumerang střídali třeba kralupští ochotníci dekorace velice rychle, originálně a účinně. Myslím tedy, že spíše je důležité, oč ve hře jde. A zda jim autor svým textem umožní, aby k tomu zaujali stannovisko tím, jak to hrají.

Pořád hovoříme o amatérském divadle. Už bylo na této stránce řečeno dost o vývoji amatérismu na jevišti. Nejde už o národní svébytnost, ani o záchranu jazyka...

Jistě, spíš bych řekl, že hrozí jakási sterilita, nebezpečí ztráty myšlenkové aktivity a tvůrčího projevu. Amatérismus je dnes z mála pozůstalých potřebných projevů společenského života. Vždycky jsem si vážil lidí, kteří jsou schopni kulturu či zábavu ne pouze přijímat, ale také ji vytvářet. Divadelníci si odpírají pohodlný konzum televize, filmů či rozhlasu a věnují své volno práci v divadelním souboru. Nemají za to žádné výhody, jen onen druh radosti, který se nedá získat nikde jinde, nedá se ani koupit, ani vystát ve frontě. Je to radost z překonání překážek, které si dobrovolně postavili do cesty, radost z účasti na tvorbě neopakovatelného, na tvorbě divadelního představení. Radost z pronikání do tajemství postav, textů, zápletek. Radost z objevování dojemného a komického. A také radost z vlastního podílu na tom, jak představení zapůsobilo na diváky.

Jste často mezi amatéry. Nějaká mimořádná vzpomínka?

Při uvedení dvou komedií (Věčně tvůj a Košílka) jsem dobře poznal nymburské, tanvaldské a kralupské ochotníky. S úctou jsem se skláněl před úrovní všech složek divadelního představení. Nebylo to nic „ochotnického“ ve smyslu polovičatosti, neumětelství. Bylo tam všechno ochotnické v zápalu pro věc, v sebekritické náročnosti jak režiséra, tak každého herce.

Po premiéře jsme vždycky chvíli poseděli. Herci, neprávem příliš skromní, rozhodně měli co říct ke svým rolím a i ke hře. Ať řekli, co řekli, ze všeho vyzářovalo, že jsou výborná parta a jeden každý z nich je hodnotný a obětavý člověk.

Co budoucnost amatérských souborů?

Můj názor je myslím zřejmý z toho, co jsem dosud řekl o tomto druhu společenské angažovanosti. Amatérské divadlo mělo, má a bude mít své oprávnění. Jeho potřebnost je dána vnitřní oprávněností aktérů i návštěvníků, s níž se projevuje touha po jevištním zobrazení vlastních životních problémů.

Nesmíme zapomenout: co připravujete pro divadlo a televizi?

Musím se přiznat, že současně hledám komediální látku vhodnou pro jeviště. Dočasně jsem skončil v této oblasti s Bumerangem. Pokud jde o televizní seriály, je připraven seriál režiséra Františka Filipa, který ponese titul Zlá krev. Je to pokračování Sňatků z rozumu podle Vladimíra Neffa. A konečně: velice mě zaujal Eduard Bass, jeho znalost lidských vztahů, prostředí a jeho humor. Napsal jsem televizní seriál na motivy Cirkusu Humberto.