

as/88

AMATERSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

5



Karlínské setkání '88

Snímky PAVLA KOLBANA z krajské přehlídky dětských divadelních, loutkářských a recitačních kolektivů, která se uskutečnila 19. března v Domě pionýrů a mládeže hl. m. Prahy (k čl. na str. 7).



ZŠ Rokoska Praha 8 — O. Syrovátka: Broukalo si deset brouků

ZŠ Doláková Praha 8 — J. Žáček: Aprílová škola + Pro slepičí kvoč



RS Měchuřinky ZŠ Julia Fučíka Praha 6 — M. Macourek: Barborka a cucavé bonbóny



Soubor Červotoč ZŠ U Santošky Praha 5 — M. Lukešová: Klára a skordům



ZŠ Mazurská Praha 8 — D. Hevier: Pirát ve výslužbě + Císař a písař

ZE ZASEDÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

19. března se konalo pravidelné zasedání představenstva ÚV SČDO. Byla provedena důsledná kontrola plnění úkolů z dřívějších zasedání.

Na letošním JH nebude SČDO organizovat jiné akce než setkání jednotlivých krajů. Především proto, že je málo času a nechceme „konkurovat“ dopoledním seminářům. Avšak chceme, již konečně, na JH podepsat dohodu s naší sesterskou organizací na Slovensku – ZDOS.

Příprava okresních konferencí je v plném proudu a značná část se jich uskuteční ještě v I. pololetí. Jednalo se i o zřízení ochotnického muzea. Materiálů pro fond by bylo více než dost, ale není kde a není nikdo, kdo by takovou potřebnou instituci ekonomicky zaštilil.

Zprávy z krajů, tentokrát Východočeského a Jihomoravského, vyvolaly nepovzbudivé nálady. I diskuse k nim potvrdila, že si zřizovatelé vykládají přestavbu tak, že omezují činnost vlastních souborů ve prospěch výdělečných akcí. Tak se prakticky odchylují od svého poslání. Dokonce se začínají objevovat soubory, které nemohou najít zřizovatele. I takový soubor, jako je brněnské Dělnické divadlo, nemá již své Semilaso a tudíž se potýká s problémy se zkoušením.

Štramberská přehlídka členských souborů SČDO bude v r. 1989 věnována tvorbě K. Čapka (100. výročí narození).

Byly schváleny návrhy na udělení čestných titulů Zasloužilý a Vzorový pracovník kultury, které předloží ÚV SČDO, dále projednány a jen částečně schváleny návrhy na udělení zlatých odznaků SČDO. Okresy stále neberou dostatečně na vědomí, že svazová ocenění se udělují především za zásluhy o rozvoj SČDO a ne jen za práci, byť nesmírně záslužnou, v amatérském divadle. K tomu slouží jiná ocenění.

7. 3. 1988 byla podepsána podstatně aktualizovaná dohoda mezi ÚKVČ a ÚV SČDO. Její plné znění zveřejňujeme.

(rda)

NOVÁ DOHODA O SPOLUPRÁCI MEZI ÚKVČ A SČDO

Ústav pro kulturně výchovnou činnost, zastoupený ředitelem PhDr. Josefem Trnkou a ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků, zastoupený předsedkyní PhDr. Stanislavou Weigovou uzavírají

na základě společného zájmu na rozvoji amatérského divadla v ČR a jeho uplatnění v kulturním životě naší socialistické společnosti tuto rámcovou dohodu o spolupráci:

1. Ústav pro kulturně výchovnou činnost (dále jen ÚKVČ) a ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků (dále jen ÚV SČDO) budou spolupracovat v kulturně politických, ideově odborných a organizačních otázkách rozvoje všech oborů amatérského divadla, přičemž budou směřovat k realizaci Programu rozvoje ZUC do r. 1990 s výhledem do r. 2000.

2. ÚKVČ a ÚV SČDO uzavírají plán koordinovaných opatření k dalšímu rozvoji amatérského divadla.

3. ÚKVČ – oddělení divadelních a slovesných oborů ZUC seznámí ÚV SČDO se svým ročním plánem činnosti vždy po jeho vydání. Obě strany se dohodnou na konkrétních formách spolupráce na vybraných úkolech.

4. ÚKVČ bude ÚV SČDO informovat o koncepci celostátních a národních oborových přehlídek, festivalů, oborových konferencí a aktivů. Stejným způsobem bude ÚV SČDO informovat ÚKVČ o svých významných akcích.

5. Zástupci ÚV SČDO budou spolupracovat při přípravě a realizaci odborných seminářů pro amatérské divadelníky, pořádaných v rámci přehlídek apod., a to zasíláním koncepce k připomínkovému řízení, společným nábořem apod.

6. Zástupci ÚV SČDO budou pracovat v ÚPS ÚKVČ zejména pro amatérské divadlo, loutkářství, dramatickou výchovu, v organizačních štábech JH, LCH, NPRSDH, Dospělí dětem a v programových radách těchto přehlídek.

7. ÚV SČDO a ÚKVČ se budou vzájemně informovat o projektech svých dlouhodobých vzdělávacích akcí, např. škol pro amatérské režiséry, scenografy, vedoucí loutkářských souborů apod.

8. ÚV SČDO a ÚKVČ si budou navzájem vyměňovat své tiskové materiály týkající se amatérského divadla.

9. ÚV SČDO bude ÚKVČ informovat o svých jednáních s jednotlivými odbory MK ČR a dalšími ústředními orgány a institucemi, zašle na vědomí ÚKVČ také svá vyjádření k akcím, na nichž se ÚKVČ podílí.

10. ÚKVČ a ÚV SČDO se budou navzájem informovat o spolupráci s SČDU, agenturou Dilia apod.

11. ÚKVČ bude spolupracovat s ÚV SČDO na úkolech pro národní středisko AITA/IATA, Unima, ASSITEJ.

12. Tuto rámcovou dohodu lze doplňovat po dohodě obou smluvních stran o další společná ujednání.

13. V každém roce bude tato dohoda konkretizována prováděcím plánem (vždy do 31. 1.), kterému bude předcházet kontrola plnění dohody za předcházející období.

Tato rámcová dohoda se uzavírá s platností do 31. 12. 1990. Z vážných důvodů lze dohodu oboustranně vypovědět před uplynutím její platnosti. Pokud se smluvní strany nedohodnou jinak nebo pokud dohodu některá strana nevypoví do 30. 9. 1990, prodlužuje se platnost této dohody do 31. 12. 1995.

OBSAH

- 2 **LABORATOŘ SOUDOBÉ KULTURY**
(O moskevském Divadelním studiu Na prknech a jednom zajímavém kulturním projektu) **S. Weigová**
- 3 **NÁRODNÍ KONFERENCE O UMĚLECKÉ KRITICE DRAMATICKÝCH UMĚNÍ**
Z KRAJSKÝCH PŘEHLÍDEK
- 4 **POPRVÉ V LITVÍNOVĚ**
(severočeská přehlídka MDF a netradičního divadla)
V. Šrámková
- 5 **AUDIMAFOR: ÚČTY A VÝHLEDY**
(východočeská přehlídka MDF a netradičního divadla v Kostelci n. O.) **P. Žantovský**
- 6 **PRAŽSKÉ VAJÍČKO 1988**
(pražské kolo soutěže dětského přednesu jednotlivců)
J. Hárková-Novotná
DĚTSKÝ PŘEDNES V PLZNI
(západočeská přehlídka dětských recitátorů a recitačních kolektivů)
S. Pavelková
- 7 **KARLÍNSKÉ SETKÁNÍ OPĚT V KARLÍNĚ**
(přehlídka dětských divadelních, loutkářských a recitačních kolektivů)
J. Provazník
- 8 **DĚTI Z JIŽNÍ MORAVY**
(jihomoravská přehlídka divadelních a loutkářských souborů v Uherském Brodě)
Z. Jusková
- 9 **SEVEROČESKÁ PŘEHLÍDKA DĚTSKÝCH SOUBORŮ**
(přehlídka divadelních a loutkářských souborů v České Lípě)
- 10 **VZESTUPY A PÁDY DIVADELNÍHO STUDIA MAŠTŮV**
(rozhovor s režisérem, scenografem a dramaturgem V. Valešem) **B. Riegler**
- 11 **STALO SE PO KRITICE?**
(Poznámka k okresní přehlídce sokolovských souborů) **Z. Pošíval**
- 12 **PRŮHLEDY (Zamyšlení I)** **J. Císar**
- 13 **ZÁKULISÍ POHÁRKU SČDO – nejen na jižní Moravě** **V. Müller**
PŘÍSPĚVEK Z AKTIVU UMĚLECKÉHO PŘEDNESU **J. Hraše**
- 14 **DRAMATURGICKÁ DÍLNA**
(Merlin aneb Pustá zem)
M. Lázňovský
- 16 **OCHOTNICKÉ ZAČÁTKY**
(zsl. um. V. Fabianová)
- 18 **SCÉNÁŘ INSCENACE AUTORSKÉHO DIVADLA**
(2. část zprávy ze semináře klubu režisérů SČDO) **D. Zakopal**
- 19 **„KOMPLEXNÍ EXPERIMENT“ NABÝVÁ STÁLE KONKRÉTNĚJŠÍ PODOBY**
(K postupu přestavby v sovětském divadelnictví)
K. Martínek
- 20 **MALÝ DIVADELNÍ LEXIKON**
V. Gromov
- 22 **KAPITOLY O KOMEDII**
(Dvojí komedie) **Z. Hořínek**
- 23 **HRANICE MOŽNOSTÍ**
(Poznámky k problematice autorského divadla) **A. Pernica**
- 24 **DOSTI WOLKRA 1988**
- 24 **HUMOR**

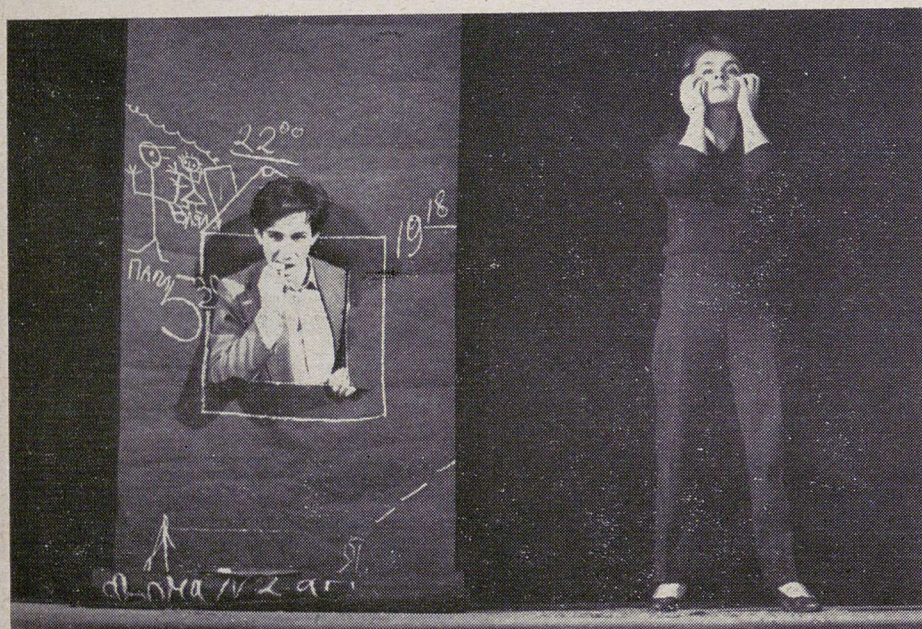
Laboratoř soudobé kultury

V předmluvě k chystané brožurce píše o ní moskevský divadelní teoretik a kritik L. Annenskij jako o něčem, co připomíná současně i psychologickou laboratoř i sportovní trenážér. Přitom jde o divadlo, jehož unikátnost spočívá i v tom, že jako o jediném z nynějších moskevských divadelních studií zrozených v 80. letech se píše s rozpaky: co mají vlastně znamenat ty intelektuální hlavolamy režiséra Sergeje Kurgina? Proč se hraje jenom na černé scéně bez náznaku dekorace? Co to je za způsob hraní — něco mezi pomalou deklamací a hypnotickým čtením „pro sebe“?

Moskevské Divadelní studio Na prknech — předmět těchto četných polemik, je skutečně jevem složitým a pozoruhodným. L. Annenskij charakterizuje velmi precizně jeho hlavní principy zhruba takto: V protikladu k efektní podívané a výpravným inscenacím stojí Kurginova myšlenka divadla „chudého“, pracujícího s minimem prostředků, které by umožňovaly herci působit na diváka. V protikladu k potřebě mladých studií „vykřičet se“ je tu Kurginovo mlčenlivé, soustředěné rozjímání na scéně i v hledišti, proti psychologickému emocionálnímu nátlaku na diváka nabízí Kurgin intelektuální spolupráci s divákem. Technicky dělá S. Kurgin toto všechno pomocí psychoanalýzy a autotréinku, čímž se u něj zabývají i herci na zkouškách.

„A co na to diváci?“ ptávají se často kritici na besedách s tímto režisérem. „Víte, ve společnosti probíhají velké změny,“ začíná své úvahy S. Kurgin. „Já, který jsem svou původní profesí matematik, bych to vyjádřil tak, že práh intelektuální nasycenosti myšlenkou prudce stoupá. Divák se snaží stále víc se přiblížit této tendenci, tj. myšlence, která se pro něho stává přímo hitem. Já všechno zakládám na vztahu myšlenka — divák. Naším úkolem je překonávat nedůvěru co nejširších vrstev diváků k myšlence. A pak: náš divák žije ve světě probíhající vědeckotechnické revoluce. A tento směr v umění znamená jinou náplň a bohatost myšlenek a jiný stupeň sázení na myšlenku. A my se toho vědeckého nebojíme!“

Divadelní sál moskevské konzervatoře byl již od prvních zde uvedených inscenací studia Na prknech svědkem velkého diváckého úspěchu. Bylo to například vzpomínkové drama Břeh J. Bondareva, Šukšinovo Čekání na lásku, kriminální drama A. Sastreho Noční přepadení, excentrické třídní představení podle děl A. S. Puškina, N. V. Gogola a A. P. Čechova nazvané Exercisy nebo tragická fraška o jednom dějství Já dle Zápisů z podzemí F. M. Dostojevského. A nechodí sem, jak se tradovalo, pouze takzvané elitní obecnstvo. „Já se vždycky rozzlobím, když se v souvislosti s mým divadlem mluví o elitářství,“ rozhodluje se S. Kurgin. „My se chlubíme tím, že je to divadlo vrstvy střední inteligence, techniků a dělníků, studentské mládeže,



DIVADELNÍ STUDIO NA PRKNECH — V. BĚLOV: VÝCHOVA DLE DOKTORA SPOKA

prostě všech, kteří sem přicházejí za myšlenkou.“

Ještě v r. 1935, kdy jsem měla možnost vidět všechny inscenace tohoto divadla, jsem pokládala za jednu z nejzdařilejších dramatizací inscenací nazvanou Výchova dle doktora Spoka, zpracovanou podle románu V. Bělova. Morální motto otištěné v divadelních programech je převzato z článků časopisu Komunista a týká se skutečné efektivnosti boje proti pití a alkoholismu, spravedlivého oceňování práce a možnosti svobodného a plného rozvinutí pracovní iniciativy; vyhlazuje překonávání pasivity lidí, jejich netečnosti, citové otupělosti a uzavřenosti do sebe. Zaslíbená divadelní kritika objevila v této inscenaci překvapivý divadelní efekt — výsledek střetnutí střizlivého a přesného myšlení S. Kurgina s fakturou v uměleckém smyslu slova, vzdálenou jeho stylu myšlení a projevu. Divák se setkal na černé scéně s velice dlouhým bílým pásem nepopsaného papíru — zde začínaly první neumělé kresby budoucího stavbyvedoucího Zorina. Sem zapisoval své složité matematické vzorce za studií na technice a na počátku své kariéry sem vzletně vepsal svůj životopis a ideály. Chobotnice byrokracie ho však s výsměchem srazila do prachu všednosti a šablony. Jeho prázdné manželství s hysterickou, povrchní, fintivou ženou, pokusy o marný protest proti rovnostářství, protekcionářství, podvodům a úplatkářství na stavbě, kde je vedoucím, to vše obhlíží a komentuje chór — senzacechtivý dav v černých trikotech. Celou skupinu vodí průvodkyně jako na výstavě od obrázku k obrázku — od jedné Zorinovy životní epizody k druhé. Vynikající umělec Ana-

tolij Van-Van-E v roli Zorina, herec s nepohnutou, ale přecitlivělou tváří, se hrouť a nachází východisko v pití. Po náhodné rvačce na ulici je umístěn a dobře střezán v psychiatrické léčebně jako zvláště nebezpečný živel, jehož „uzdravení“ není žádoucí. Poslední obrázek papírového životního pásu připomíná dětskou malůvku a pak Zorin mizí ve zmuchlané hromadě papíru. Dav obhlíží už jiné obrázky a A. Pugačevová k tomu donekonečna zpívá svého tragikomického Harlekýna... Vzniklo představení silně působivé svou soustředěností a cílevědomou zdánlivou prostotou využitých uměleckých prostředků. Opět jedna inscenace, kde se podařilo, aby se lidé znovu zamysleli a měli díky režisérovi emocionálně-intelektuální počešení z procesu prožívání představení.

Osobnost vědce a umělce S. Kurgina se samozřejmě nemohla trvale spokojit s existencí amatérského nebo poloprofesionálního divadelního studia. V tomto období dynamické přestavby přichází s myšlenkou Laboratoře soudobé kultury, která by sjednocovala jak úsilí nejlepších specialistů-humanistů, tak intelektuální zdroje různých tvůrčích profesí a vědeckých disciplín. V této Laboratoři se budou rozpracovávat nové metody kulturologické analýzy a prognózy se zřetelem k posledním objevům filozofie a estetiky, jakož i strategie a teorie nových kulturních hnutí, budou se zkoumat experimentální směry v současném umění, bude se provádět komplexní analýza soudobých subkultur, především mládežnických, a zobecní se nejnovější informace v oblasti kulturologie. Půjde též o zvýšení úrovně intelektuálního rozvoje a kulturologického vědomí soudobé

společnosti, především u mládeže. Těmto cílům mají sloužit akce jak Laboratoře, tak Experimentálního tvůrčího střediska zřízeného radou ministrů RSFSR na Sadovém okruhu v Moskvě.

Podle schváleného projektu činnosti má Laboratoř organizovat přednášky, setkání s tvůrčími osobnostmi, semináře a debaty s odborníky o současné kultuře a jejích nových teoretických modelech. Má také vyhlášovat soutěže a konkursy, pomoci nichž by se umělecké a výzkumnické talenty získávaly pro práci ve Středisku a Laboratoři. Zde by se také vytvořila Banka nových idejí a termínů, jako i Rada expertů, která by kvalifikovaně posuzovala nové autorské myšlenky, projekty a koncepce a ukládala v této bankě ty nejcennější pro kulturní a intelektuální život společnosti. Současně se má vydávat i Bulletin nových idejí, problémově-tematické sborníky a práce Laboratoře a perspektivně i časopis k otázkám komplexního poznávání soudobé kultury. Plánuje se i vytvoření Střediska literárně-uměleckých a teoretických konzultací, jakožto kulturologické a metodologické služby městu. Zároveň půjde i o poskytování služeb při profesionální orientaci mládeže v oblasti humanitních věd a tvůrčích povolání. Počítá se dokonce i s tím, že Experimentální tvůrčí středisko při Divadelním studiu Na prknech bude pracovat na základě plného chozrasčotu s právem vytváření valutového fondu a určování cen za vyrobené zboží a poskytnuté služby.

Velkorysost těchto projektů odpovídá, jak je vidět, novému chápání prostoru a času, s nímž i umění a divadlo musí držet krok.

STANISLAVA WEIGOVÁ

Národní konference o umělecké kritice dramatických umění

Ve dnech 17. a 18. března uspořádal Svaz českých dramatických umělců spolu s Českým literárním fondem v Domově spisovatelů na Dobříši národní konferenci o umělecké kritice dramatických umění. Svaz tím splnil jeden z úkolů, které mu uložil IV. sjezd; konference se však zúčastnili nejen kritici činní ve svazových komisích zaměřených na teoretickou reflexi umělecké tvorby, ale i novináři z deníků, televize, rozhlasu a ostatních sdělovacích prostředků.

Vstupní referát předsedy komise teorie a kritiky SČDU doc. dr. Vlastislava Hnízda, CSc., poukázal na základní otázky a problémy současného stavu umělecké kritiky ve vazbách na stav a vývoj dramatických umění na jedné straně a na úroveň společenského myšlení a kritiky na straně druhé. Výrazně pracovní charakter konference naplnili v průběhu dvoudenního jednání všichni její účastníci prací v sekcích, v nichž se jednalo o zcela konkrétních otázkách souvisejících s televizní, rozhlasovou, filmovou a divadelní tvorbou.

Jednání ve všech sekcích ukázala na známou skutečnost, že úroveň kritického myšlení o umění i jeho prestiž ve společnosti i mezi tvůrčí je — stejně jako sama tvorba — přímo závislá na stupni a úrovni filozofické sebereflexe společnosti, na její hloubce a pravdivosti, což souvisí se stupněm vývoje společnosti samé.

V diskusních příspěvcích zaznělo nemálo kritických hlasů „do vlastních řad“, směrem ke klesající úrovni umělecké kritiky i ustavičně se zhoršujícím podmínkám pro tuto činnost v posledních letech. Hledaly a pojmenovávaly se příčiny tohoto vývoje (v této souvislosti by však bylo vhodnější užít termínu regres) i dnešního stavu. K dlouhým divadelní kritiky, které již nebude možno splatit, patří například opomíjení tvorby významných umělců v regionu; k nesporným kladům může

pak kritická fronta 70. let přičíst své zásluhy o zvyšování úrovně tvorby v tzv. druhé divadelní síti, nemalou roli sehrála kritika také v budování souvztažností mezi experimentujícími liniemi profesionálního a amatérského divadla. Pocit vzájemnosti v této oblasti (vazby mezi festivaly Šrámkův Písek a Festival divadelního mládí, již tradiční spoluúčast profesionálních divadelníků na Jiráskově Hronově i další aktivity v divadelní práci) je mj. i výsledkem soustředěné pozornosti části teoretické a kritické fronty této sféry divadelního dění a má význam pro obě linie českého divadla.

Je škoda, že vlastní diskuse — zejména v divadelní sekci — se prakticky vůbec nezúčastnili novináři píšící o divadelním umění do deníků a časopisů. Právě oni a ještě více redaktori, kteří v novinách a časopisech pracují, by totiž mohli hovořit nejkonkrétněji o podmínkách, které pro kritickou reflexi umění ve sdělovacích prostředcích máme, které oni sami do značné míry vytvářejí a které také nemálo ovlivňují úroveň základní části kritické produkce. Poznámka jednoho z našich teoretiků o tom, že kritika se u nás nečlení podle žánrů, ale že žánr vytváří redakce, takže lze okamžitě podle stylu psaní rozpoznat ani ne tak autorskou individualitu, jako Dikobraz, Práci, Večerní Prahu nebo Zemědělské noviny, by v případě dialogu se zástupci tisku přestala být pouhým bonmotem a mohla by se stát podnětem k seriózní a v lecčem inspirativní diskusi. Mlčení redakcí si však lze vyložit nejpravděpodobněji vlastní sebestjotou a lhostejností k oboru, za něž také nesou odpovědnost.

Dvoudenní jednání bylo ukončeno souhrnnými zprávami z pracovních jednání sekcí. Pro Svaz českých dramatických umělců bude obsah konference důležitým zdrojem podnětů a úkolů v další činnosti v oblasti teorie a kritiky.

(dat)

Poprvé v Litvínově

Severočeský kraj nebýval v autorském netradičním divadle a malých divadelních formách v posledních letech právě mocností. Stálou úroveň si udržovaly jeden, dva soubory. O to příjemnějším překvapením byla letošní krajská přehlídka, která se poprvé konala v Litvínově. Představilo se na ní osm souborů a víc než polovina z nich zaujala tvořivostí, radostí ze hry a vnitřní aktivitou.

Asi největším překvapením byl soubor Rohlík I. Š. z Teplic – Novosedlic. Jeho inscenace hry člena souboru J. Zedníka Na shledanou, pane Berkoška! kriticky, s chytrým humorem vypovídala o negativních až absurdních momentech pracovního procesu a nejen pracovních vztahů v naší společnosti (obsazování míst nepříjemnými lidmi, pouhé předstírání práce atd.). Modelové situace i postavy se zvýrazněnými, nadindividuálními rysy směřovaly k podstatě sdělení, aniž by ztrácely na obraznosti nebo byly teozovité. Tři herci místy vystupovali z postav, aby ohraničili obraz, na chvíli se stali rekvizitáři, kteří pečlivě připraví novou „scénu“ posunutím jedné nebo dvou židlí nebo jejich výměnou za jinou, leč úplně stejnou, nebo třeba aby zopakovali „gólou“ situaci a tím ji zvýznamnili a zvýšili její komický účín. Divák byl zaujat jak výpovědí představení, tak radostí a chutí, s níž herci hráli, schopností navzájem se vnímat, improvizovat, reagovat na sebe i diváka a přitom se neztratit ve hře, udržovat si nadhled. Pamětník pocituje jakési pokrevní vazby k prvním inscenacím pražské Vizity, byť jde o příbuznost více vnitřní než jevovou.

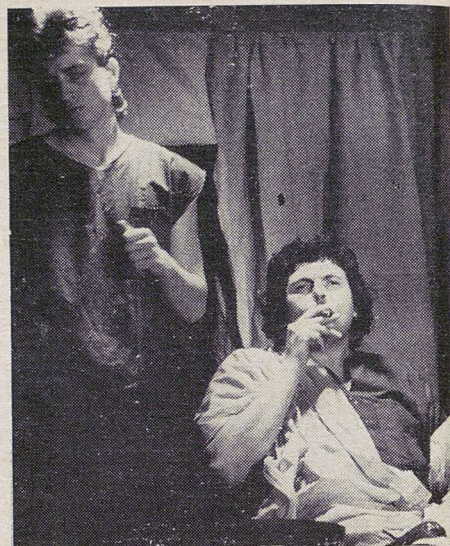
O publicistické divadlo s aktuální společenskou výpovědí se pokoušel také soubor Grátyš a spol. z pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. Ve hře M. Fahrena Azbestový dement se inspiroval Andersenovou pohádkou Císařovy nové šaty, její ideou i náznakem dějového půdorysu. Problém devalvace slov, touhy po činu, přesvědčení, že představbu nelze uskutečňovat pouze slovy, dokumentoval koláží pohádkového příběhu s úryvky z autentických novinových článků (které problémy, o nichž hovořily, spíše mnohoslovně za-

kryvaly, než aby jednoznačně přispívaly k jejich řešení). Chytrá myšlenka i scénaristický nápad zůstaly v poloze racionální konstrukce, na jevišti nedošlo k „zživotnění“ myšlenky. Soubor přesně ví, co chce sdělovat, ale nedaří se mu myšlenkový záměr jevištně naplnit.

Přesně opačným problémem trpí mostecký Nepraš v inscenaci hry svého režiséra V. Oktábce Všelichochuť. Scénář je nesmyslně mnohomluvný, nedramatický „blábol“ se tváří jako hra s jazykem. Dialog není charakterotvorný, dokonce ani mluvný, takže pro obecnostvo přestává být vnímatelný a ač je z jeviště přesvědčováno, že je svědkem čehosi veselého a hravého, nesmírně se nudí. Je mu přitom líto obdivuhodné aktivity herců, která je vložena do čehosi, co se tvořivě a hravě pouze tváří. Jsou to tvrdá slova, na adresu tohoto dílka však musela být řečena, neboť v něm nejde o chyby či problémy na dobře nastoupené cestě (jak tomu většinou bývá), ale o základní omyl.

Co je skutečná hravost, ukázala inscenace Henryk Divadelního klubu Jirásek Česká Lípa. Scénář napsal jeho umělecký vedoucí, režisér a herec Václav Klapka. Litvínovským představením Henryka byli zaujati, bavili se a posléze měli o čem přemýšlet všichni diváci, ale přece jen o něco víc potěšil ty, kteří ho už viděli – např. v Praze na Rampě. Srovnání dvou vystoupení potvrdilo, že českolipský Jirásek si (na rozdíl od Nepraše) na tvořivost nehraje, ale tvořivý je, že umí tvořivě zpracovávat připomínky, je schopen na inscenaci představení od představení pracovat, přetvářet ho v zájem přesnějšího tvaru i účinnějšího sdělení. Henryk je hrou o hledání smyslu života, českolipští jím přesvědčili i o své neustrnulosti, o schopnosti stále hledat smysl svého života – v dobrém divadle.

Má-li někdy novosedlický Terč dospět k podobně dobrým výsledkům, má před sebou ještě dlouhou cestu. Zatím v žádné složce vlastní dramatizace Werichovy pohádky Splněný sen nepřekročil meze popisnosti, herci se spíš bavili sami, než aby bavili publikum, a pokud se v hledišti přece jen ozval smích, šlo spíše o



Divadelní sdružení Litvínov — K. Tomčík: I ty, Caesare

kouzlu nechtěného. Není to situace kritická, pokud nezůstane při ní: soubor, který vystupuje před obecností, už na sebe bere určitý závazek – něco mu sdělit o sobě i o světě... Snad se tedy Terč strefí příště.

Příliš neuspěl ani děčínský Hoblík ve Zpěvech sladké Francie, který vsadil především na půvab textových předloh. Možná že třicet odehraných repríz jim ubralo na původní svěžesti, v soutěžní krajské přehlídce však nebyla nahrazena jinou kvalitou.

Naopak náročný úkol si určil soubor TABU z Chomutova. Za dva roky své existence nastudoval čtyři inscenace, do Litvínova přijel s první reprízou Salome Oscara Wilda, ambiciózním představením s výraznou a působivou, i když ne vždycky přesně uplatněnou výtvarnou složkou. Tato nepřesnost souvisí s ideovou nejasností inscenace: záměr tvůrců soustředit se na problém „neschopných lidí na schopných místech“ se poněkud neslučuje s úpravou předlohy, společenské téma není domýšleno do detailů. Přesto chomutovská Salome naznačuje schopnosti svých tvůrců a možnosti dalšího vývoje.

K nejpěšnějšímu souborům krajské přehlídky se řadilo domácí litvínovské Divadelní sdružení (dříve Docela malé divadlo). Hra vedoucího souboru K. Tomčíka I ty, Caesare byla uvedena po sedmadvacáté, premiéru měla před rokem, kdy se jako studijní představení mimo soutěž účastnila Jiráskova Hronova. Jak umožňuje dvouletý cyklus Šrámkova Písku, přihlásila se letos do krajského výběru. Inscenaci soubor během repríz „pročistil“, takže dospěla k příjemné lehkosti, přičemž myšlenkové vyznění čtyř nahlížených cest k moci, čtyřikrát zkoumaných důvodů k zabití Caesara, nebylo méně účinné a aktuální. S humorem vedené slovní jednání, herecká souhra na jevišti a kontakt s publikem, to byly devízy litvínovského souboru, který vedle novosedlického Rohlíka I. Š. a českolipského DK Jirásek, získal na severočeské krajské přehlídce autorského divadla cenu za inscenaci.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

FOTO L. PROŠEK A ARCHIV SOUBORU



Divadelní klub Jirásek Česká Lípa — V. Klapka: Henryk

Audimafor: účty a výhledy

Přehlídka malých divadelních forem nevzhledného a rébusovitého názvu již počtvrté uzavřela roční bilanci divadelního hnutí svého druhu ve východních Čechách. Na rozdíl od svých pardubických předchůdkyň konala se tato v novém prostředí, v Kostelci nad Orlicí (11.–13. 3. 1988), za nebývalého počtu zúčastněných ansámbků i lidí přihlízejících. Ve vzácné příjemné, neřevnivě pohodě proběhlo 11 soutěžních představení (šlo o postup na Šrámkův Písek), neobyčejně živě a s půvabem improvizace i dva „plenární“ diskusní bloky, které tvořily jakýsi plebiscitní předstupen k závěrečnému rozboru poroty.

Program přehlídky poskytuje prostor pro nemálo obecných úvah. Bezpochyby milým zjištěním je jistá generační obroda maloforemního hnutí v této oblasti, vznikají nové soubory s novými náhledy na svět i divadlo. Dá se říci, že naprostá většina zúčastněných přijela na přehlídku s chutí a vůlí k něčemu závažnému se po svém vyslovit, absentovaly bezduchosti, jichž jsme bývali na různých platformách svědky v minulosti.

Ne právě šťastný úvod obstaralo Adivadlo z Havlíčkova Brodu s komplikovanou, leč nefunkční jevištění transkripcí Rožďavského Dopisu do XXX. století. Text plný tezí a velkých slov nebyl vyvážen hybným „zlidšťujícím“ provedením. Naopak: monumentální, statická, samoučelnou technikou obdařená produkce Adivadla onu tezi spíše obnažila v nežádoucím směru a popřela své proklamované poslání mobilní agitky.

Svitavské „C“ známe z mnoha vítězných tažení (naposledy s Buchlovanovou Pohodou). Letošní Edward (na texty E. Leara) šel myšlenkově mnohem dál, byl uzavřeným dramatickým celkem vysoké humánní poctivosti a souhry mnoha nápaditých detailů. Téma vyobcovaného „člověka za dveřmi“, nositele lidství a čisté krásy, vyvěrá z logické výstavby scénáře (K. Šefrna) právě tak, jako z pestré a většinou bezchybné mozaiky kolektivní realizace. Po zásluze Edward získal i zde další své prvenství.

Překvapením pro znalce historie souboru Baret S z Vitiněves bylo jeho nové představení Wolker. Na půdorysu původní etudické hříčky vyrostl dramaturgicky výtečný čin: zobrazení protikladu básnickovy duše a společností nepochopeného a karikovaného torza jeho díla. Tragika této situace je ve Wolkrově případě modelová, ale i obecně přenosná. Navržení Wolkra na postup je však podmíněno mnohými nutnými zásahy do stavby a režie kusu v zájmu jeho logiky i působivosti.

Z Femadu, pražské Rampy i odjinud je znám Prométheus hradeckého Divadla do kapsy. Jde o autorský výlet Emy Zámečníkové do ošemetných a nebezpečných krajů myšlenkového schématu, vyjádřeného navíc většinou nonverbálně. Nezadržitelný vzestup a pád modly, kultu je pojednán jako obecnina, cesta předmětného poznání pointována poznáním etickým. Představení při vši své formální i obsahové zajímavosti trpělo dvěma nedostatky: logickými trhlinami v racionální výstavbě schématu a technickými nepřesnostmi v pohybovém ztvárnění.

Místní, kostelecký soubor předvedl Smočkovo Podivuhodné odpoledne dr. Zvonka Burkheho se záměrem realizovat absurditu lapidárními prostředky. Cesta k úplnému pochopení tématu a jeho sdělení byla však narušena režijním chaosem a dramaturgickou neujasněností. Opus má zatím charakter náčrtu.

Velmi kontroverzní transkripci Ze života hmyzu bří Čapků přinesl DS Vojan Doubravice. Úprava Miloše Štědrone vnáší čapkovskou metaforu do hospodářských reálií (což je jistě možno), ale princip už neudržel v nepřehledné, poněkud nechťeně dadaisticky působící realizaci.

Důkazem toho, že i na amatérském kolbišti lze potkat dramatika s invencí a technikou, je hra Cesty z hlíny do hlíny Josefa Tejkla, provedená DS Obsazeno z Hradce Králové. „Amadeovský“ problém nesouměřitelnosti výlučného jedince a společenské průměrnosti je vsazen do historických reálií, obdařen funkční scénou, stavební hudbou a slušnou interpretací hereckou. Inscenace obsahuje množství re-

žijních i výtvarných nápadů, je však mírně oslabena občasnou mluvností a výkyvy v dynamice.

„Mimo hru“ se ocitl DS gymnázia z Ústí n. Orli, s neporovnatelnou študáckou taškařicí Jak Honza hledal spravedlivou školu. Snažení tohoto druhu je už svým zaměřením nedivadelní, účelově školní, nelze je měřit obvyklým metrem, ale jeho přítomnost je důkazem, že ještě stále (a pořád) existují kořeny, z nichž se divadlo rodí.

Trilemma z Nového Bydžova se svou etudou „A“ prokázalo talent pro skutečné dilematické (až trilematické) vidění rozporů světa, snahu o osobní výpověď k nim, výtvarnou estetiku a okouzlení zatím teoreticky i prakticky pramálo poznanými možnostmi jeviště. Naznačilo směr svého uvažování a názor na poetiku, což je jistě vzácný grunt pro další vývoj tak mladého souboru.

Závěrečný večer přehlídky byl (nejen dle názvu) večerem Prodaných nevěst. Zcela nemuzeální způsobem se prezentovalo téma dvěma autory (pracovníky muzea!). První, Pavel Hladík (Imprese Holice), vsadil na ojedinelost svého jevištního vystupování a předvedl věru nevázanou, do absurdity vedoucí féerii text-appealu a vypjatého ochotničení. Oba páry daly v souhrnu více prostoru k pobavení než k přemýšlení. Daleko větší důraz na dramatickou sevřenost a ideové vyznění kladl Zdeněk Zahradník (Divadélko na štaflích Dobruška). Na osudu libreta i autora (K. Sabiny) odkryl mnohé obecně platné a aktuální ze života umění i společnosti. Jeho slabinou byla zbytečná vleklost a autorská přehlcnost nápady (mnohde samoučelnými).

Vcelku letošní Audimafor opravňuje k optimismu, zejména co se autorských reflexí skutečnosti týče. Vynořují se myslivé, tvůrčí osobnosti, rozšiřuje se i početní základna amatérského divadelního (potažmo maloforemního) hnutí, a v tom je jistě záruka do budoucnosti. Je jen zapotřebí rozvíjet elementární technické, „řemeslné“ schopnosti, což je už úkol pro nejrůznější dílny a lidové konzervatoře, které v tomto kraji mají už úspěšnou tradici.

PETR ŽANTOVSKÝ
FOTO MARIE VRBECKÁ

Baret S Vitiněves — Wolker



Trilemma Nový Bydžov — „A“



Pražské vajíčko 1988

Ve dnech 12. a 13. března probíhalo v Mramorovém sále Kulturního domu hl. m. Prahy Městské kolo národní soutěže dětského přednesu Pražské vajíčko 1988.

Výkony nejmladších recitátorů, tzv. nul-tá kategorie (žáci 1.–2. tříd základních škol), se vyznačovaly vnitřním zaujetím přednesovým textem, dětskou přirozeností, spontánností v celkovém projevu, v nejed-nom případě i vervní snahou komunko-vat s posluchači. Podobně také ve výko-nech dětí I. kategorie (3.–4. třída) se pro-jevovala přirozená snaha po sebevyjádře-ní prostřednictvím textu dobrého autora, navíc v nejednom případě radost z hu-mornosti textu, schopnost postihnout ko-mické stránky života. Ve výběrech textů k přednesu obou nejmladších kategorií recitátorů převládala dětská poezie star-ších i současných básníků, pravidelné pří-zvučné verše.

Milým překvapením byla přehlídka re-citátorů II. kategorie (5.–6. třída), kde se vedle spontánních, dětsky pojednaných přednesů objevily i výkony pozoruhodně zralé, které jak náročným dramaturgic-kým výběrem textu, tak i přednesovým ztvárněním nejednou překračovaly hranice dětského přednesu. V této věkové kate-gorii se totiž velmi často setkáváme s je-vem, který lze charakterizovat jako jistý rozpor mezi čtenářskou zkušeností a před-našečskými možnostmi dětského recitáto-ra: dítě si vybere náročný text, kterému sice rozumí, ale který není ještě schopno svými přednašečskými prostředky přirozeně

a věrohodně realizovat. I když jsme se s podobným jevem setkali v této věkové kategorii recitátorů i letos, rozhodně tak nelze charakterizovat nejméně dva výko-ny, které se dělily o I. cenu. Šlo o sta-vebně přesný, promyšlený a přesvědčivý přednes básně J. Skácela Uspávanka s Hokusajem a velmi vyspělý, s mimořá-dnou kulturou řeči a bohatými intonačními prostředky realizovaný přednes textu F. Nepila Hrál pán na flétnu. Také drama-turgie této věkové kategorie se vyznačo-vala velmi rozmanitým, bohatým a v řa-dě případů i neotřelým výběrem předne-sových textů, a to jak pokud jde o poezii (kde zazněla mj. básně J. Štroblové), tak i ve výběrech prózy (kde vedle textů M. Macourka, K. Čapka, D. Mrázkové, A. Lin-grenové byl dvakrát zastoupen i F. Nepil).

Nejvíce nedostatků se z hlediska kri-terií dětského přednesu projevovalo v pře-hlídce výkonů III. kategorie recitátorů (7.–8. třída). Největším kamenem úrazu v přednesech recitátorů byla celková úro-veň kultury mluveného slova, které je ovšem hlavním nástrojem přednašeče. Pa-sivní, uvolněná výslovnost hláskových spo-jení, nespisovné podoby samohlásek, splý-vání slov a nedoslovování celých slabik (i slov) v koncích vět nebo veršů, nedos-tatky ve spisovném přízvukování předložek, obecně česká intonace běžně mluvené češtiny byly zcela obvyklým jevem a pro-nikaly do přednesu textů J. Seiferta, F. Hrubína, J. Wolkra aj. V některých přípa-dech si recitátoři také vybrali text, který

byl nad jejich síly buď pro svou mimo-řádnou rozlohu (např. povídka v rozsahu téměř 15 minut provedení), nebo proto, že na něj recitátor ještě nestačil svou ži-votní zkušeností a vnitřní představivostí. Přitom je třeba říci, že recitátoři byli při-praveni, dokonce ve většině případů před-nášeli se zaujetím a s chutí. K nějaké chybě došlo zřejmě už v samém procesu práce na přednašečském ztvárnění textu.

Při práci s dětským přednašečem je vel-mi důležité mít neustále na zřeteli tu zá-vážnou okolnost, že dětský přednes není – na rozdíl od přednesu dospělých re-ci-tátorů – přednesem uměleckým. Děti v něm vedeme k tvořivému sebevyjádření, učíme je vyjadřovat prostřednictvím textu dobrého autora svá stanoviska, dětské hodnocení jevů okolního světa. I dětský přednes je činnost, v níž se obrací člověk k člověku. Učíme proto děti, aby upřímně a přesvědčivě uměli sdělovat to, co je za-jímá, trápí, zlobí nebo obdivují.

V dětském přednesu není zanedbatelná složka didaktická: vedeme děti k pocho-pení jazykových a estetických kvalit lite-rárního díla, pěstujeme v nich uvědomělý vztah k mateřskému jazyku. Přednes by měl přispívat k získávání dobrých mlu-vních návyků, k zdokonalování vyjadřova-cích schopností po stránce obsahové i for-mální.

Dětský přednes má v mnoha ohledech úlohu nezastupitelnou. Dítě se v něm učí aktivně pracovat a zacházet s mluveným slovem, tříbí se jeho estetické citění, pro-hlubuje se jeho zájem o literaturu, celko-vě se formuje jeho osobnost.

JIRINA HŮRKOVÁ - NOVOTNÁ

Dětský přednes v Plzni

Západočeská krajská přehlídka dětských recitátorů a recitačních kolektivů se usku-tečnila v Plzni ve dnech 12. a 13. března. Problémy s prostory jsou patrně všude a zdají se být již neodmyslitelnou nemo-cí různých přehlídek. Jedná-li se o dět-ské recitátory, je tento problém o to svi-zelnější, že prostorů potřebných k soutěži musí být zároveň několik, aby vše mohlo proběhnout v únosném čase; prostory mu-sí být navíc komorní. A tak letos recito-valy děti ve třídách ZŠ ve Chvalenické ulici. Třídy byly pochopitelně svou veli-kostí vyhovující, ale nedomnívám se, že toto prostředí by bylo schopno dětem vy-tvořit atmosféru slavnostní chvíle. Děti i jejich doprovod seděly ve školních la-vicích a přednes před tabulí působil spí-še jako zkoušení než vystoupení na svát-ku poezie, kterým by zajistě krajská pře-hlídka měla být... Kladu tedy otázku, a to nejen plzeňským pořadatelům. Nelze s tímto problémem něco udělat? Nešlo by pro ten den např. lavice nahradit pouze židlemi, zadní prostor s tabulí vykrýt a jednoduchou výtvarnou výzdobou tak vy-tvořit ze třídy příjemný a důstojný saló-nek? Nezaslouží si děti, které se probo-jují školními, obvodními a okresními koly, aby onen den byl pro ně skutečně svát-kem? Nezaslouží si hezké prostředí i sa-ma poezie?

Samotná soutěž sólistů měla slušnou úroveň. Mile překvapila dramaturgie, kte-rá byla pestrá, kvalitní a ve velké většině odpovídající věku a možnostem recitátorů.

Překvapila druhá kategorie, která se v minulých letech zdála problematická. Na většině recitátorů bylo patrné dobré vedení jak v dramaturgii, tak samotné živé, přirozené a zaujaté interpretaci. Ka-tegorie první oproti tomu měla celkovou úroveň slabší. Pevládala zde tzv. školský přednes – vlnkování, ilustrace textu, v ně-kterých případech dokonce „šaržování“.

Ve třetí kategorii sice porota neshleda-la větší interpretační problémy, nebude-li-li hovořit o hlasové kultuře, která je stálým problémem recitátorů všech kate-gorií. Úskalí u této kategorie však porota spatřovala v nárocích, které si jednotliví recitátoři na sebe kladou. Uvědomíme-li si, že většina z nich bude již v příštím roce zařazena do kategorie uměleckého přednesu, měli by nejen sami recitátoři, ale především ti, kdo je vedou, usilovat o již náročnější dramaturgii a tím pádem také vést děti k uvědomělé práci na sobě i na vybraném textu.

Úroveň recitačních kolektivů doznala oproti minulým létům sestupnou tendenci. Přehlídka se zúčastnilo 8 souborů (dva soubory se nedostavily). Ve většině přípa-dů sice byla na dětech vidět snaha o dob-

ré vedení, ale ve výsledcích práce bylo patrné, že vedoucí zřejmě teprve hledají a ujasňují si cestu a postupy při vedení souboru. Já osobně se domnívám, že se zde projevil opět známý problém – začí-nající vedoucí, začínající děti. V takovém-to případě nestačí k dosažení určitého cíle půlrok ani vedoucímu, ani dětem. Vy-stoupení, na němž si vedoucí teprve ozřej-muje metodické postupy, kdy děti ještě nejsou vybaveny základními dovednostmi, nemůže přinést kvalitní výsledek.

Prvé místo porota neudělila. Druhé místo s postupem na národní přehlídku získal temperamenní kolektiv LŠU z Ma-riánských Lázní. Třetí místo opět uděleno nebylo a čestné uznání získal perspektiv-ní soubor Dětský koutek z Plzně.

Přes neúspěch letošní přehlídky recita-ních kolektivů je však na místě říci závě-rem toto: Není podstatné, že jsme v letoš-ním roce neviděli špičkové soubory. Pod-statné a potěšitelné je, že jsme se setka-li se soubory, s nimiž pracují obětaví ve-doucí, kteří jsou ochotni nést spolu s dět-mi svoji kůži na trh. Mají snahu o své osobní zdokonalení, o konfrontaci své práce s ostatními, protože vědí, že jen tak mohou získat poznatky a podněty k další tvůrčí činnosti.

SOŇA PAVELKOVÁ

Karlínské setkání opět v Karlíně

Po dvouletém provizorním hostování v kulturním domě na Proseku se letos Karlínské setkání, pražská, tedy krajská přehlídka dětských divadelních a loutkářských kolektivů, spojená podruhé s pražskou přehlídkou dětských kolektivů recitačních, konalo opravdu v Karlíně, na svém tradičním místě, v Domě pionýrů a mládeže hl. m. Prahy, a to 19. března 1988.

Podmínky by tu pro tak velkou přehlídku (v jediném dni tu proběhlo 17 vystoupení!) mohly být téměř ideální, kdyby byly k dispozici všechny prostory, které obvykle k dispozici bývaly. Nestalo se tak, a proto se bohužel muselo improvizovat a přehlídka neprobíhala v takovém klidu, jaký by byl pro všechny zúčastněné žádoucí. Navíc se letos nepodařilo se vším všudy propojit, jako se to povedlo vloni na Proseku, recitační část přehlídky s částí divadelní. Domnívám se — a nejsem sám, že loňská kombinace obou částí přehlídky se seminářem (vloni ho vedla Milada Mašatová) a s inspirativním vystoupením mimopražského souboru (vloni to byla LŠU Žerotín, Olomouc) se osvědčila. A tak se přimlouvám, aby se na tuto dobrou zkušenost v příštím roce nezapomnělo. Vhodně vytipovaný lektor, kvalitní inspirativní vystoupení a ukázky metodiky práce vystupujících souborů by se mohly — stejně jako tomu bylo vloni — stát lákadlem pro pražské vedoucí dětských souborů i pro další zájemce. Myslím si, že Karlínské setkání by se mělo z maratónu proměnit v opravdické setkání těch, kteří s dětmi pracují a které zajímá, co, s kým a jak připravují kolegové.

Recitační polovina letošního, tedy už šestého Karlínského setkání, přinesla dvě velice dobrá vystoupení, většinu vystoupení na velmi solidní úrovni a jen tři „šlápnutí vedle“. Začneme od nich. Vedoucí souboru LŠU Prahy 5 Marie Kolářová vybrala pro své děti poezii Jacquesa Préverta a pásmo nazvala Tamtí jsou čistí. Jejich vystoupení ukázalo, že interpreti musí nejen textům rozumět, ale musí je umět i předat divákům — což není ani zdaleka totéž. Nejen vinou nepochopení poetiky Jiřího Žáčka vyznělo pásmo z knížek Pro slepičí kvoč a Aprílová škola, s nímž vystoupila ZŠ Tererová z Prahy 4 (ved. S. Bauerová), velice rozpačitě. Svůj podíl na tom má i nejasná práce s dětmi, která se podepsala na jejich malé vybavenosti. Rozpačitě působil pořad připravený na základě Burešova Otvírání studánek souborem ZŠ Julia Fučíka z Prahy 6 (ved. Barbora Měchurová).

Nedůslednostmi v koncepci pořadu i ve vedení dětí se vyznačovalo vystoupení recitačního souboru ZŠ Košík z Prahy 10 (ved. S. Mikolášková) — soubor pracoval většinou, ale nikoli důsledně, s folklórními texty a folklórem se inspiroval i v ostatních složkách (kostýmy, hry).

Největší skupinu recitačních souborů, které vystoupily v Karlíně, tvořily — což je potěšitelné zjištění — ty, jejichž vedoucím se podařilo najít kvalitní a možnost dětí přiměřené texty a které

nadto pracují více či méně systematicky metodami moderní dramatické výchovy. Platí to především pro soubor malých dětí Sluníčko ze ZŠ Smolkova z Prahy 4 (pro nějž vedoucí Jana Zvolánková sestavila pásmo jak to bylo, pohádka, z veršů současných českých a slovenských básníků pro děti), ale také pro recitační soubor Měchuřinky ze ZŠ Julia Fučíka z Prahy 6 (vedoucí Barbora Měchurová), který vystoupil s divadelně rozehranou pohádkou M. Macourka Barborka a cucavé konbóny. Platí to právě tak pro soubor ZŠ Mazurská z Prahy 8 (vedoucí Jaroslava Berkmanová), který s využitím prvků pohybového divadla a pomocí chórického vyprávění inscenoval dva texty D. Heviera Pirát ve výslužbě a Císař a písař, a pro soubor ZŠ Rokoska z Prahy 8 (vedoucí Zdeňka Trísková), který s velkou dávkou spontaneity odehrál v drobných situacích Srovátkovu báseň Broukalo si deset brouků. Příjemným příslibem do budoucna byla práce Dany Kvačkové, vedoucí souboru ZŠ Doláková z Prahy 8. Tato mladá vedoucí už vloni prokázala cit pro práci s dětmi a letos se navíc mohla pochlubit i dramaturgickou invencí, když koncipovala pásmo ze Žáčkových sbírek Aprílová škola a Pro slepičí kvoč jako bláznivý sen. Nadějně vypadá také zatím rozpracované pásmo z poezie Christiana Morgensterna Christianův zvěřinec, které připravila zkušená vedoucí Jana Zvolánková se starším souborem Větrník ze ZŠ Smolkova z Prahy 4. Dobrymi výsledky (kultivovaný projev dětí, souhra celého kolektivu, kultura řeči) se mohla pochlubit i Eva Kunová, vedoucí recitačního souboru zvláštní školy Chabařovická z Prahy 8. Pro své žáky vybrala několik úryvků z Burešova Otvírání studánek.

Na národní přehlídku do Mělníka navrhla porota soubor Sluníčko (jak to bylo, pohádka) a soubor Měchuřinky (Barborka a cucavé bonbóny).

Divadelní část Karlínského setkání zahájil začínající, nicméně nadějný soubor malých dětí Červotoč, pracující při ZŠ U Santošky v Praze 5 pod vedením Pavla Černocha. Své pásmo sestavené z veršů Mileny Lukešové z knihy Klára a skrozdům rozehrávali pomocí dlouhých papírových rour a dokázali tak navodit atmosféru dětských her uprostřed stavebního. Protože je však inscenace příliš čerstvá a mnohé manipulace s rourami jsou ještě příliš neobratné, pokulhává její temporytmus a text je na mnoha místech nesrozumitelný a jeho poetika nečitelná.

Začátečníky v práci s dětmi jsou i loutkáři z Kobylis. Emil Malý se svou ženou, vedoucí nedávno založeného dětského souboru loutkového divadla Jiskra OKD Praha 8, připravili s dětmi loutkářskou klasiku — Malíkova Míčka Flíčka. Je dobře, že použili zkrácené verze tohoto textu a že dětem dali do ruky jednoduché loutky — marionety na drátě, voděné odkrytě. Na druhé straně však jejich inscenaci scházela složka, bez níž si zvláště tuto hru nelze představit — rytmus. A tak se putování za Míčkem

Flíčkem od zastávky k zastávce neúnosně a monotónně vleklo. Velká práce čeká na vedoucí kobyliškého souboru také při zlepšování techniky a kultury mluvy dětí, která je zatím na velmi nízké úrovni.

Sporným představením Karlínského setkání byly Třesky plesky LŠU Veleslavín z Prahy 6 (ved. S. Šrajerová). Hravé nonsensové verše Edwarda Leara rozměňovala nebo dublovala popisně ilustrativními gesty a akcemi děvčata v nevкусných šaškovských kostýmech a v podbízivém nalíčení.

Nejproblematičtější vystoupením bylo představení souboru LŠU z Prahy 5. Vedoucí Marie Kolářová si nešťastně vybrala špatný text Ivo Fischera My se víka nebojme a ke všemu k jeho inscenování zatím, zdá se, nenašla stylizační klíč. Děti ze souboru proto nemají žádné záchytné body, a tak se uchylují k šaržím (a někdy dokonce k nepříjemnému exhibování), ke křečím, k posunčíně.

Příjemným překvapením přehlídky bylo vystoupení školní družiny ZŠ Španieľova z Prahy 6. M. Frančová je sice začínající vedoucí, ale projevila se jako citlivá vedoucí i jako šikovná divadelnice. Jednoduchoučkou epickou básničku-pohádku Honza málem králem (vlastní tvorba) podložila stále se opakující jednoduchou melodií, připomínající svým stylem kramářské písničky, a s dětmi zinscenovala malou zpěvohru. Milá navíť textu, příběhu i pěveckých „partů“ pomohla malým a nezkušeným dětem přirozeně stylizovat svůj projev a zaměstnala je natolik konkrétními úkoly, že dětský projev zůstal většinou přirozený a přitom plně soustředěný.

Zážitkem pro všechny diváky v Karlíně byla inscenace LŠU z Prahy 10, kterou připravila talentovaná vedoucí Věra Dřevíkovská. Mikulkovu pohádku O paláčinkové Pepince koncipovala jako velice vynalézavé a nápadité chórické vyprávění, v němž prostředkem sdělení nejsou jen slova, ale právě tak pohyb, nebo přesněji smysluplná akce, obohacující text o jevištní metafory a humor. Inscenace stojí na partnerství, na neustálé spolupráci obou starších dětí (představitelka holčičky Pepinky a představitel kluka Marmelajdy) a skupiny mladších dětí. Na tento inscenační princip jsou děti dobře připraveny: jsou po celou dobu plně soustředěné, přirozené, dokáží mezi sebou navazovat autentické kontakty, dobře zvládají prostor a jednájí slovem. Toto vystoupení bylo porotou 6. Karlínského setkání doporučeno k postupu na národní přehlídku dětských divadelních a loutkářských souborů v Kaplici.

Porota pro obě části pražské přehlídky pracovala ve složení: Ljuba Fuchsová (učitelka LŠU Praha 4), Markéta Kaněrová (vedoucí recitačních kolektivů), Miloš Táborský (člen Divadla J. Průchy, Kladno) a Jaroslav Provažník (redaktor časopisu Československý loutkář).

JAROSLAV PROVAŽNÍK

Děti z jižní Moravy

Jihomoravské dětské divadelní a loutkářské soubory se sešly na programově nabitě a dobře zorganizované přehlídce v Uherském Brodě a v devíti představeních nabídly publiku, seminaristům a porotě snad až příliš širokou škálu podnětů, problémů i otazníků. Jeden pól škály tvořily soubory, více či méně programově a více či méně zdařile pracující metodikou dramatické výchovy, na druhém pólu bylo dětí použito — v jednom případě snad i zneužito — jako „dětských herců“ či „malých ochotníků“.

Tři přehlídková představení z onoho „druhé půly“ prokázala, že osobnost dospělého vedoucího, či chcete-li režiséra, jeho záměry a osobní citlivost, vztah k dětem a k divadlu tu hraje roli stejně rozhodující jako u každé jiné práce s dětmi. S dětmi z Dolní Cerekev pracuje tradičně ochotnický laskavý a tolerantní amatérský režisér Vladimír Křišťan, kterému se daří uvolnit děti k přirozenému, kultivovanému projevu; jeho děti ve své většině s jistou obřadností spíše předvádějí postavy v situacích, než aby imitovaly herectví dospělých. Je samozřejmé, že při tomto pojetí práce se ocitá na pomezí neřešitelnosti dramaturgie souboru — „pravidelná“ dramatika pro děti je psána pro dospělé představitele, a scénáře souborů, pracujících metodikou dramatické výchovy, jsou poetice amatérského divadla dětí zcela vzdálené. Snad proto hraje soubor Sypalova fabulačně řídkou a nastavenou pohádku O Vendulce a Vitouškovi, protože odpovídá alespoň vnějškově nárokům souboru: je jaksí „tradiční“, neklade nároky na psychologické herectví a umožňuje zaměstnat početný houf dětí.

Složitější variantu téhož problému předložil divákům, seminaristům i porotě soubor z Podivína. Jeho citlivostivý, výtvarně erudovaný a divadelně poučený vedoucí Tomáš Janda nabídl dětem, které se nezalekly a setrvaly, odvážný projekt — Carellovu Alenku v říši divů a za zrcadlem. Obávám se, že tato náročná, proslulá a co do adresy jaksí bezprizorná knížka — děti k ní příliš nelehká a pro dospělé je to prostě „pohádka“ — se vzpírá jevištnímu sdělení za předpokladu, že se verbální nonsens nepodaří „učinit tělem“ v podobě nonsensu scénického. Musí-li navíc interpreti i diváci rezignovat na možnost orientovat se v společenských a literárních realitách, které jsou v podtextu Carelových nonsensů, vytrácí se (alespoň v dramaturgii z dílny Divadla Jiřího Wolkra, kterou Podivínští hráli) jakákoliv dramatická nezbytnost Alenčiných jednotlivých setkání s přeludnými obyvateli „říše za zrcadlem“, a tím i smysl Alenčina putování. Co je platné, že režisér a výtvarník nápaditě, vkusně a poutavě budují vizuální podobu všech těch Tlachapoudů, Sklábů a Valihračů, když to podstatné pro pochopení jejich identity a funkcí je nutné s krajně napjatou pozorností dešifrovat výlučně z verbálního sdělení. A tak po úvodní sekvenci překvapení z rychlého defilé výpravných

bizarností začíná v hledišti narůstat pocit dezorientace, přepětí, nezájmu a nudy. Je s podivem, že děti na jevišti ve své většině unesly divadelní citlivost svého režiséra. Se svými diváky se však bohužel nesetkali, a když, tak v podružných a nahodilých jednotlivostech.

Jediné, v čem jsme se shodli s protagonista inscenace dle A. de Saint Exupéryho Malý princ Pavlem Nečasem bylo, že toto představení se na přehlídce ocitlo omylem. Inscenace je dílem ambiciózního profesionálního herce, který si vytváří z dětského „materiálu“ více či méně působivé pozadí pro svou sólovou narcisní exhibici, či epizodní „partnery“ imitující jeho vnějškové herectví. Autor při diskusi argumentoval, že jeho jediným cílem bylo působivé sdělení závažného textu. Zcela mu uniklo, že pasivní, až k pomezí fyzického strádání odsouzený dětský „materiál“ nemůže být prostředkem sdělení. Navíc se mu podařilo zcela zahubit nejceněnější z Exupéryho poselství — „co je důležité, je očím neviditelné“ — neb to učinil viditelným až příliš: jemné Exupéryho metafory polo-patě „dovysvětlil“ a „zaktualizoval“ rozsáhlými barevnými dotáčkami, čímž postavil na hlavu nejen smysl křehké předlohy, ale i její výsostnou poetiku.

I představení, vycházející z metodiky dramatické výchovy, byla v úrovni průpravy a výsledku velmi rozkolísaná. Značnou míru bezradnosti projevil zejména soubor LŠU z Rousínova a ZŠ Vír — obě drobná představení byla v podstatě redukována na nezaujatou, málo aktivní, v prostoru a v důsledku toho i v příběhu nezorientovanou reprodukci textu. Snad jen v práci s loutkami rousínovských dětí v Mikulkově pohádce Když zvířátka v pralese hrají divadlo a živý zájem učitelky mohou být příliš, že tento zcela začínající soubor má to lepší teprve před sebou.

Lidová škola umění z Uherského Hradiště uvedla v režii Igora Stránského Grabowského hříčku Vlk, koza a kůzlátka, kterou hraje převážně pro mateřské školy. Představení zaujalo temperamentem, mluvním kulturou, smyslem pro kontakt a přesvědčilo zejména tam, kde děti na pomezí dospívání dokázaly s vnitřním pobavením poodstoupit od naivních zvířecích postavíček, jak se to podařilo představitelkám obou kačenek i jedinému chlapci ze souboru v postavě vlka. Podařilo-li se v tomto smyslu vyrežovat i čtyři poněkud diblická kůzlátka a seškrtat rozvleklou expozici, budou se jistě dobře a vkusně bavit děti na jevišti i v hledišti.

Na jevišti i v hledišti se bavily děti i při představení Šípkové Růženky loutkářského souboru ZŠ ze Sádka, zejména díky tomu, že dětem i jejich vedoucím se podařilo vystihnout recesní intonaci Feldekovy předlohy. Temperamentnímu, živému představení by možná slušel jemný posun k určité intelektuální noblesnosti, neb i ta je součástí Feldekovy poetiky, i drobná redukce výtvarných prvků — především v kostymování. Ve-

doucí přijali i podnět týkající se náležitějšího vyvážení příběhu tlumočeného tyčovými loutkami, s živým chorem su-diček — růžiček, které svým temperamentním a aktivním projevem poněkud „braly dech“ historce odehrávající se na paravánu. Ale ani tyto i další dílčí výhrady nic nemění na tom, že soubor, pracující v podmínkách opravdu krajně nepříznivých, patřil v přehlídkové škále do její lepší poloviny.

Znojemští Áci a jejich vedoucí Petr Žák prezentovali na přehlídce anekdotickou arménskou pohádku Jak kohoutek přemohl krále. Kolektivní vypravěč posouvá kupředu poněkud absurdní příběh o vitálních, nezničitelném kohoutkovi s pomocí jednoduchých zástupných a snadno proměnlivých rekvizit, pohotově nastoluje a ruší jednotlivé situace a epizodní postavy, vtipně a funkčně podepřen hudební složkou představení. Snad by ještě prospělo, kdyby chór z neutrálního vypravěčského postoje byl jemně přiveden k určitějšímu stanovisku k předváděným dějům — otevřela by se tu možnost pro překvapivá „krátká spojení“ a vybočení z poněkud jednotného rytmického pojednání i hbitější navazování.

Brněnské PIRKO, posílené dramatickým kroužkem KDPM, se pustilo do náročného, závažného úkolu: vedoucí skupiny Silva Macková a Dana Svozilová zpracovaly do scénické montáže Železníkovův Bojkoť, vycházející z dramatizace manželů Weigových. Naléhavé a aktuální téma štvance na dětského jedince, z pouhého rozmaru a rostoucí zvůle vyloučeného z kolektivu, ztvárnilo už ve scénáři do dvou rovin: rytmizované, dynamizované běžné dětské hry v stylizované podobě a tlumočené se silnou citovou i divadelní naléhavostí, které metaforicky pojmenovávají jednotlivé sekvence příběhu a současně jej člení a frázují, tvoří jednu rovinu; v rovině druhé se odehrává rekonstrukce vlastního údělu štvanceho zajíčka Lenky. Je mimo jakoukoliv pochybnost, že takto uchopený příběh plní uvnitř souboru s mimořádnou účinností především katarzní funkci, která se jistě přenáší i na diváka. Myslím si však, že před PIRKEM stojí ještě velmi náročný úkol přenést s daleko větší naléhavostí ono vnitřní ztotožnění s tématem i tvarem inscenace na diváka. Inscenace je zatím poněkud nevyrovnaná — podmanivá sugestivita a sdělnost stylizovaných agresivních her silně dominuje nad „civilním“ plánem vlastního Lenčina příběhu, který je prezentován v jistém útlumu. Opět tu chybí onen energický, rozhodný krok z pirkařského magického kruhu směrem k divákovi, k jeho výraznějšímu, apelativnějšímu, dramatictějšímu oslovení a přidržení za pačesy. Podařilo-li se tomuto souboru do termínu národní přehlídky, na kterou byl navržen, tento krok udělat, bude to krok kupředu nejen v souboru samém, ale v dramatické výchově a dětském divadle jako celku.

ZDENA JOSKOVÁ

Severočeská přehlídka dětských souborů

Severočeská krajská přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů se už poosmé konala v České Lípě. Třem divadelním a čtyřem loutkářským kolektivům připravili pořadatelé (KDPM a KKS Ústí nad Labem, OKS a SKP ROH Česká Lípa) v Jiráskově divadle příznivé podmínky pro vystoupení, metodické ukázky práce i pro rozborové a hodnotící semináře, zefektivněné využitím videozáznamu. Program dvoudenního setkání (19.–20. března) byl doplněn představením Stálé loutkové scény z Loun.

Liberecký soubor Kvítka uvedl dramati-zaci Čechurova „čtení o společenském chování“ Pavián mezi lidmi. Její autorka a vedoucí souboru Azalka Horáčková poskytl dospívajícím dětem aktuální téma ke hře a sdělení. Nedotažený tvar inscenace zůstal však zatím plochý — bez hravosti, potřebné nadsázky, a proto bez humoru —, v této fázi práce, která není dosud u konce, vynívá především didaktiky. Oceněna byla nápaditost a vhodnost i potřebnost volby literární předlohy i úroveň dramaturgické vzniklé v Kruhu autorů dětského divadla. Jde bezesporu o podnětný pokus o zdivadelnění uměleckonaučné literatury.

Jedenadvacetiletá Ivona Špálová, odchovankyně souboru, vede novoměstské Pidivadlo teprve od listopadu. Využila dobré vybavenosti i tvořivého přístupu dětí k dramatické hře při společné práci na hříčce Domácí skřítkové, kterou napsala na motivy pohádky bratří Grimmů. Přehlídkové představení jiskřilo elánem a radostí ze hry, děti je odehrály ve svižném tempu. Nedostatečná je zatím dramaturgická příprava inscenace — nelogičnosti, ba přímo trhliny ve stavbě příběhu snížily čitelnost tohoto příkladně živého a barevného představení.

Čtyřletá činnost DDS z Měcholup (vedoucí Doris Černíková) má vzestupnou úroveň. Ta se projevila i při inscenování Nepilových pohádek U nás v Holoubkově v převzaté dramati-zaci L. Dohnálkové. První pohádku O slepičce kropenaté zahrály měcholupské děti se zaujetím, přirozeně a s radostí ze hry, kterou dokázaly předat divákům. Druhá pohádka působila naproti tomu netvořivě, vnějškově a ztěžkle jak v režijním vedení, tak v projevu dětí. Jejmu vyznění neblaze přispěly i záskoky mladších dětí na poslední chvíli.

Nadějně začalo vystoupení DLS Uličníci z Klášterce nad Ohří s hříčkou Milady Mašatové Pohádky na modré niti. Vedoucí souboru Dana Fryčková si však v plné míře neuvědomila, že hříčka je především námětem k dramatické hře. Charakteristiky jednotlivých království a vztahy mezi postavami byly pak povrchní, představení chyběl rytmus a větší prostor pro hru s loutkou. Zatímco interpretace spojovací písně svědčila o možnostech souboru, metodická ukázka projevila rezervy v dramatické výchově.

Ani pionýrský zájmový oddíl z Velkého Šenova (vedoucí Jana Paulová), který přijel obětavě na záskok za DDS Brniště, nevyužil šance, kterou nabízela předloha

též autorky Čtyři pohádky o jednom drakovi. Stereotypní přednes vypravěčského partu podbarveného monotónně působící hudbou nedovolil rozvinout výraznou dramatickou akci; také práce s loutkami byla statická a jen ilustrativní.

Ústecký Drápek je loutkářský soubor s mnohaletou tradicí a úspěšnou minulostí. Dnes ho vede jeho bývalá členka Kristýna Hasoňová. Sympatická kolektivní úprava textu L. Štíplové O prasátku dost slibovala, ale při pokusu o její jevištní tvar zůstal Drápek na polovině cesty.

Zajímavou dramaturgii přispěl do programu přehlídky DLS při Stálé loutkové scéně v Lounech. Uvedl původní hru Michala Haunera Tuláci po hvězdách, pokus o loutkovou sci-fi s ekologickou tematikou. Výtvarně zdařilá inscenace (oceněna prá-

ce vedoucího souboru Zdeňka Rašky) však neposkytuje dostatečný prostor dětské tvořivé hře.

Na letošní severočeské přehlídce se tedy představilo sedm souborů, tři z nich s vlastní hrou či dramati-zací, ostatní sáhly po vhodných a ověřených textech. Ne vždy se vedoucím podařilo spojit dětskou tvořivou hru s divadelními principy v působivý jevištní tvar. O způsobu a úrovni práce v souborech napověděly hodně také metodické ukázky. Vedoucím nechybí základní orientace v problematice ani znalost her a cvičení, přebírají je však často bez pochopení jejich formativního přínosu a provádějí je většinou s dětmi jen povrchně. Nedotažená, jen nahozená cvičení, navíc netvořivě přejatá, signalizovala, kde tlačí dětské divadlo v Severočeském kraji bota: Vždyt každá chyba v dramaturgické výchově dětí se nutně musí projevit i v přípravě vystoupení a v samotném představení.

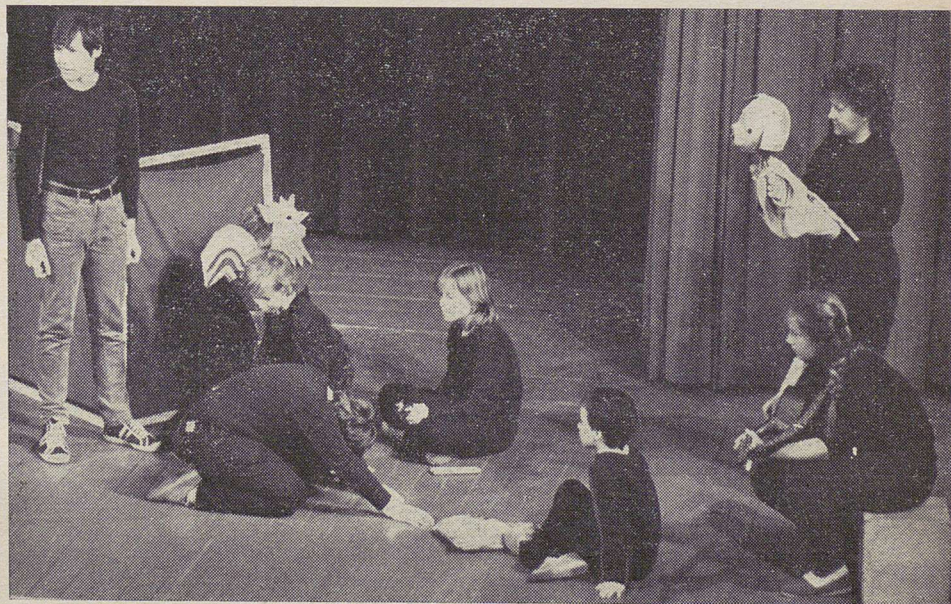
(bubl)

FOTO JAN SOMMER



DDS Kvítka Liberec — R. Čechura — A. Horáčková: Pavián mezi lidmi

DLS Drápek Ústí nad Labem — L. Štíplová: O prasátku



Vzestupy a pády Divadelního studia Maštv

Život je už takový: jednou tě pohladí a podruhé, než se naděješ, uštedří ti ránu do žeber. Jednou jsi dole, podruhé nahore... zpívají V. + W. a mají pravdu, neboť v tomto poznání se nelitostně odráží dialektika života. Když jsem tě poprvé poznal na prknech vysokého Krakonoše, smál ses od ucha k uchu, ale mě jsi neoklamal: držels v náručí obrovskou kytici, do očí ti šlehly blesky fotografů, můj mikrofón jsi měl pár centimetrů od úst, a když jsem si pak ve strážné pustil záběr, slyšel jsem, že do hlasu se ti vloudily slzy. Tentokrát to byly slzy štěstí...

Zato po Brechtových Bubnech a trumpetách to byly slzy hořké a plačtivé. Sto čtyřicet hodin jsme té Brechtově inscenaci věnovali a nakonec to byl...

Propadák?

Nejslabší — nebo chceš-li nejproblematictější článek řetězu, který rok od roku všichni společně koveme: Sajův Býk Klemens (1982), Werichův a Voskocův Kat a blázen (1984), Brechtovy Bubny a trumpety (1986) — to všechno byly inscenace, které vycházely z poetiky založené na kolektivním herectví. Až ta dnešní je úplně jiná.

Před několika minutami spadla opona za Čchaidzeho hrou Když město spí. Československá premiéra, jestli se nemýlím.

Chtěli jsme poznat, jak chutná práce na obnažování vztahů mezi postavami. Neplánovaný přátelský večírek se tu stává uzlovým bodem: dva přátelé z dětství, Viktor a Sergo, musí tvář v tvář řešit určitou situaci. Konflikt postupně poznamenává všechny ostatní: novináře, námořního kapitána, úředníky banky, lé-

kaře záchranné služby i okresní prokurátorku.

Je to vlastně jakási noc pravdy. Nebo se mýlím?

Nemýlíš. Je to hra z rodu sovětských publicistických her, které po léta ležely v šuplících dramatiků a teprve v posledních letech si našly cestu na jeviště. Myslím, že právě tyto hry připravovaly půdu pro onu, jak dnes říkáme, přestavbu společnosti.

Jenomže než jste se pro Čchaidzeho rozhodli, uteklo něco vody. A sám jsem byl na vaší první zkoušce, kdy jsi dal dokonce v souboru hlasovat o tom, co se bude hrát. To vždycky takhle uplatňujete prvky demokracie?

Po Brechtovi se všechno, jak víš, zkomplikovalo. Myslím, že už se nikdy jako soubor nesejdeme. Krajin vyčerpání, u některých nezáměr, rozčarování, kámen nezůstal na kameni.

Ale to je přeci strašně inspirativní!

Každá z porot, která našeho Brechta posuzovala, říkala něco jiného. Zmatek v kritériích. U jedné jsme byli analytici, u druhé rebely. Další krčili rameny... Po premiéře, která trvala bezmála čtyři hodiny, jsem vážně uvažoval o tom odejít od toho. Jenomže čím více s lidmi děláš, tím toho víc s nimi prožiješ, tím víc o nich víš, tím hlouběji tě znají oni. Nemůžeš jen tak utéct... A to ještě nevíš, co se přihodilo před touto premiérou.

Na výkonech to není vidět.

Odpadli dva přední herci a ještě pět dalších, a tím i ten aufák, co nás vozil na zkoušky; dva lidé ze souboru havarovali, dalšímu auto v rozhodující

chvilí kikslo. Rozvážel jsem soubor po zkouškách domů, otáčel se bůhví kolikrát. Ale zase...! Když seš na tom nejhorší, najde se někdo, kdo se pro tebe i všechny ostatní stane oním *deux ex machinou*.

Bohem z lokomotivy?

A tím se tentokrát stal Jarda Zmrhal. Prestě šel, vzal si stoprocentní půjčku a koupil škodovku 105.

Pro sebe nebo pro soubor?

Abychom vůbec mohli začít zkoušet... O mně víš, že jsem kantor, mám 27 hodin úvazku týdně, studuji dálkově filozofickou fakultu, režírují, scénografím, maluju, skládám písničky do divadla i pro děti do souboru Radonáček, píšu obecní kroniku, před tím, než jsem — jako režisér — vyložil souboru hru Když město spí, musel jsem běhat po knihovnách a studovat gruzínské realie a pohyb v současném sovětském divadle...

Vím, že jsi také otec a dědeček a bratr...

...a domovní důvěrník, chceš říct, ne? Víš, mívám jsem občas pocity, že to nemohu všechno zvládnout, že se položím.

A zatím jsi vykonal na fakultě většinu zkoušek na výbornou. Ta poslední byla u profesora Ržounka z literatury.

Vždycky, když mně bylo zoufale, říkal jsem si: Jakmile tenhle řetěz, na kterém stojí naše divadelní parta, někde přetrhne, je konec. Jakmile lidi ztratí povinnost a současně naději chodit do divadla zkoušet, jakmile začnou všechny večery trávit u světlujících beden obutí do bačkor, pak je to — tuto finitě amore!

Česky říkáme: krach.

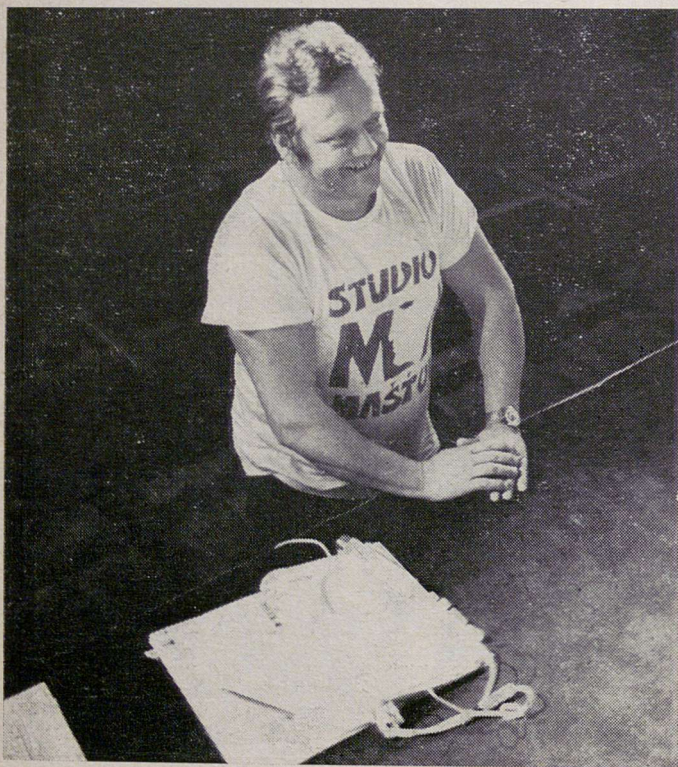
Já totiž vyznávám s Karlem Čapkem, že vztahy mezi lidmi jsou jediný luxus, který si můžeš dovolit.

Ale vylágrované motory aut, škodovky v příkopech, problémy ve škole, v JZD, v obci na šachtě, zkouška ze slavistiky — to všechno diváka srdečně nezajímá. On přišel do divadla a má právo vidět hotový konečný tvar: kvalitní představení.

Máš pravdu, divák není sociolog, který by jako nějaký detektiv pátral, jak bylo Němcové, když psala Babičku. A čím žil Hašek, když v hospodě diktoval svého Švejka. Nikoho nezajímá, že soubor překonává krizi, že se ti děvčata vdala a už houpají kolíbky. Nemůžeš předstoupit před oponu a říci: Lidičky, ten, co měl hrát lékaře, se včera opil a ta, co zkoušela roli jeřábnice, má problémy v zaměstnání. Nikdo tě nepolituje, když ti polovička dámského souboru otěhotní k prvnímu jarnímu dni, a nikdo ti nepůjde lidi, když přijde přehlídka a soubor obstarává: dva bufety, informační středisko, ubytování a stravování, jednáni s patrony, když honíš autobusy, svážíš diváky, píšeš a vydáváš Zpravodaj, pečuješ o porotu, urguješ v tiskárně divadelní programy, beseduješ s pozvanými hosty...

Et cetera et cetera.

Divák si jednou za deset kaček koupil lístek a teď, chlapče, k činu! Ukaž, co umíš, ochotníku!



Vladimír
Valeš

Takže — je to prokletí, myslím ta ochotničina?

To je to nejkrásnější, co člověka může vedle lásky potkat. Kdykoli lezu na jeviště, vzpomenu si, jak jsem — jako kluk — hrál ochotnický v Anderse-
nově Sněhové královně roli medvěda.

Ach, už chápu, proč si tvá paní někdy stěžuje, že bručíš.

Učitel Hrudka vyrobil pro tuhle pohádku jedinečný efekt: hořící keř, kolem něhož medvěd, tedy já, měl tančit

Od premiéry jsem už nikdy nezapomněl, jak muselo být Mistru Janu Husovi, když podpálili hranici.

Ale potom přišla léta študácká...

U profesora Hájka v Brandýse jsem hrál na kontrabas, prý mám na to (a zase medvědi) figuru. Později jsem se stal kapelníkem jazzového orchestru a ještě později jsem hrál poručíka Edmon-
da v Dámách a husarech.

Ale pak také přišly ceny a vavřínové věnce!

Jestli tím myslíš 1. cenu v ústředním kole ASUTu za moji báseň anebo pře-
šel článků, otištěných v AS ...

Ne, myslím ceny za vaše divadelní in-
scenace.

Sláva — polní tráva... A raději se dívám kupředu nežli nazpátek. Ale žá-
dáš-li pár titulů, prosím... Klicperův
Hadrián z Římsů (výprava a hudba), Klic-
perův Ženský boj, s nímž jsme vyhráli
všechny možné přehlídky a který jsem
poprvé sám režíroval, Majakovského Ště-
nice...

... A pak další a další.

Důležitější je ta práce kolem divadla,
ta s lidmi, neboť divadelníci jsou národ
zvláštní: více než jiní si svými rolemi
kompenzují nedostatek tvořivé práce v
zaměstnání. Víc než jiní touží po no-
vých pravdách, informacích, faktech. V
procesu zkoušek si každý uvědomí, že
divadlo nemůže být francovkou: neublí-
ží, ale také nepomůže. Naopak, že musí
volat, burcovat, nabádat, stmelovat, ak-
tivovat... Divadlo učí kázni, krajnímu
sebeovládání, podřízení se zájmům ko-
lektivu je tu zcela běžné.

Ale takové lidi dnes potřebujeme. A
budeme jich potřebovat stále víc a víc!

Dovol, abych ti odpověděl ústy novi-
náře Gurama ze hry Když město spí:
„Naše děti chtějí přebírat štafetu z čis-
tých rukou. Není možné sypat si popel
na hlavu a bít se přitom v prsa tou sa-
mou rukou, kterou jsme včera zvedali
na znamení souhlasu.“

Připravil BORIS RIEGLER

FOTO PAVEL ŠTOLL



J. Werich + J. Voskovec: Kat a blázen (vpravo V. Valeš)

Stalo se po kritice?

(Poznámka k okresní přehlídce sokolovských souborů 1988)

Přehlídka amatérských divadelních sou-
borů okresu Sokolov se letos (19.–21. úno-
ra) mimořádně nekonala v Kraslicích, ale
v Horním Slavkově, nicméně tato organi-
zační změna rozhodně nebyla důvodem
toho, že loňský a letošní ročník se hma-
tatelně lišily co do kvality.

V loňském roce se totiž nepodařilo žád-
nému ze zúčastněných souborů vytvořit
tak pozitivní hodnoty, že jsem ztratil chuť
vůbec o této akci psát, nebýt poznámky
na semináři, že kritika je zbytečná, nejde-
li o soutěž, protože divadlo tu konečně
a „svobodně“ zamířilo k divákovi. Poznám-
ka se stala posléze tématem mého za-
myšlení k přehlídce pro AS/87. Mám da-
leko k tomu, abych tvrdil, že právě tenhle
článek dovedl divadelníky ze Sokolovska
k nějaké aktivitě, ale patrně a právě po-
měrně ostrá kritika na hlavy zúčastněných
souborů ze strany odborné poroty měla
určitý vliv a význam pro markantnější po-
sun v dramaturgické odpovědnosti a letos
již velmi přijatelnému způsobu zpracová-
ní zvolených látek.

Chová v sobě permanentní pocit, že
se u nás teprve učíme s kritikou zacházet,
že mnozí z nás chápou kritická slova ja-
ko ohrožující útok proti vlastní osobě, ale
jsem přesvědčen, že právě v systému ama-
térského divadelnictví jsme přece jen
o krok dál než třeba v divadelnictví pro-
fesionálním. Troufám si to srovnat tak
trochu právem, neboť v loňském roce jsem
na vlastní oči pozoroval v diskusních klu-

bech Divadelního festivalu Aktualit v Pra-
ze, jak se mnozí profesionální umělci v roz-
pravách s odborníky setkávají často s kri-
tikou poprvé nebo opět po mnoha letech,
což nejednoho tvůrce dovádělo k trauma-
tu. Kdežto amatérské divadlo, díky sou-
těžním konfrontacím před porotami na
všech možných stupních, je už řadu let



DS Ůsměv SKP ROH Horní Slavkov — Z.
Kozák: O ševci Ondrovi a komtesce Ju-
lince

na odborné rozborů účelně připravováno
a tím i vlastně podrobováno kritice velmi
pravidelně.

Nevidím účel tohoto článku v tom,
abych popisoval výsledky jednotlivých sou-
borů, i když všechny měly tentokrát ve
svých představeních jasně vytčené a my-
šlenkově potřebné téma v čitelných insce-
načních řádech a herecká tvořivost čer-
pala z osobních postojů bez „ochotnické
charakterizační machy“. Chci raději na-
značit, že návrat Západočechů k soutěž-
nímu systému bez výjezdových výběrů,
k organizovaným konfrontacím a setkáním
souborů mezi sebou i s odbornou kriti-
kou, předznamenává opět cíl kvality, pro-
čez letos s chutí korigují své loňské sta-
novisko.

Přesto se ještě sluší poznamenat, že
soubor z Kraslic přinesl v Gorinově hře
Zapomeňte na Hérostrata čitelné téma
varování před shovívavostí, nebezpečím je-
vů ohrožujících demokratizaci společnosti,
že soubor z Horního Slavkova využil svých
zkušeností z inscenací pro dospělé v Ko-
zákově pohádce O ševci Ondrovi a kom-
tesce Julince a udělal kultivovanou radost
dětskému publiku, že sokolovský soubor
v Ostrovského Výnosném místě se ubírá
odvážnou cestou aktualizace klasiky, že
Divadlo na podlaze z Lokte učinilo ve své
klausurii velký posun při nalézání nových
možností společensky motivované satiry
a že Divadlo Za kinem z Chodova před-
vedlo v úryvku ze Shakespearovy komedie
Sen noci svatojánské, jak lze koncipovat
etudu jako funkční studijní skladbičku pro
hledání nových hereckých prostředků.

ZDENĚK POŠÍVAL

FOTO ARCHIV SOUBORU

Zamyšlení I

Na jedné schůzi to nedávno bylo formulováno přesně: do jaké míry mají profesionálové právo a bezprostředně ovlivňovat svou činností podobu amatérského divadla? Přiznám se, že tato otázka už nějakou dobu je pro mne klíčovou; znepokojuje mne a trápí. Není to samozřejmě poprvé, co si musím tento problém řešit; vlastně jsem se k němu nějak vracel pokaždé, když jsem — což bylo už mnohokrát — byl členem nejrušnějších porot. A kdybych dnes psal znovu knížku Práce porotce amatérského divadla, tak bych po všech zkušenostech a zejména po všech pochybnostech, které se mne znovu a znovu zmocňovaly v okamžicích nepříjemných pocitů, že jsme to hodnocení nějak špatně provedli, přidal ještě dvě prosby pro porotce z řad profesionálů. Aby vždycky naprosto respektovali záměry a postupy tvůrců inscenace a aby si uvědomili, že jsou v porotě především proto, aby tím, jak přesně a jasně pojmenují věci, pomohli amatérům uvědomit si právě tyto záměry a postupy. Neboť naše profesionální připravenost a znalost by se měla projevovat především a vlastně jenom tím, že celé divadelní problematice více rozumíme.

Tohle zajisté platí všeobecně. Účast profesionálů na nejrušnějších školeních a jiných vzdělávacích akcích nestojí na ničem jiném; o tom jistě nikdo nepochybuje. Složitější je to ovšem s jejich podílem na samotné tvorbě jednotlivých inscenací. Je to — jak víme — především a ponejvíce podíl směřující ke spolupřevládání konceptu. A tady — ať už je to práce režijní, či spolupráce dramaturgická nebo výtvarná — existuje jeden rozhodující moment, který vždycky vstupuje do hry. Tato koncepce by nikdy neměla jít proti schopnostem, představám, názorům, předpokladům amatérského souboru. Dokonce by se s nimi ani v nejmenším neměla míjet. Měla by v nich vždycky být zakotvena, uložena, měla by z nich vycházet a rozvíjet je. I za tu cenu, že v daném okamžiku chce soubor to a to, stačí jen na to a na to. Což znamená, že za těchto okolností nelze třeba dojít k výsledku, který by byl dokonalý, ani že není možné prosadit jistou koncepci beze zbytku a realizovat tak v úplnosti tvar spočívající na zcela rozdílném pojetí divadla, jež přináší profesionál a s nímž se doposud soubor nesetkal.

Doufám, že je jasné, že tu není řeč o případech, kdy si profesionál s plným porozuměním a v plném souladu zformuje amatérskou skupinu a vede ji k určitým cílům. Mluví o něčem zcela jiném — o tom, kdy profesionál přijde do souboru, který nějak pracoval a pracuje, je jistým způsobem zaměřený, má — ať už vědomě — vytvořený jakýsi program celé činnosti. A bez ohledu na to nastoupí profesionál s něčím naprosto jiným. V tom okamžiku už nepomáhá v tom, co by měl učinit především: nepojmenovává amatérům podstatu je-

jich vlastní tvorby a tím prakticky nekultivuje jejich sebeuvědomění, jež by se cílevědomě, na základě samostatného přístupu, mělo promítnout do jejich další činnosti.

A jsme tam, kde jsme začali — u spolupráce profesionálů s amatéry na půdě, která je nejtěžší a nejsložitější: na půdě porot.

Jsem hluboce přesvědčen o tom, že porotování je dobré jenom tehdy, když je přemýšlením — společným přemýšlením všech — o divadle. Proto nemám — vyznávám se z toho veřejně — už několik let tolik v oblibě hronovskou porotu, od chvíle, kdy mezi nás porotce a širokou amatérskou veřejnost byli postaveni moderátoři. Nic proti nim, vážím si jejich práce, ale pro mne osobně byl bezprostřední kontakt s amatérským plněm vrcholným momentem, kdy se teprve definitivně dotvářelo ono přemýšlení o divadle. Neboť se tak dělo na takovém fóru, na němž vedle svých názorů poroty jsem nutně musel brát jako naprosto rovnocenný k poznání přispívající hlas amatérů.

A o tohle mně jde. Nemusím jistě s tímto hlasem vůbec souhlasit, ale na druhé straně jej zase nemohu přehlížet. Mám-li být amatérům jako profesionál co platný, mám-li jim něčím přispět, pak všechno co sleduji, k čemu zaměřuji svou pozornost, k čemu chci dojít, musí vznikat v konfrontaci s ním. Dokonce bych to řekl ještě raději tak, že bych měl všechno své přesvědčení a všechnu svou poučenost a znalost jistým způsobem tomuto hlasu podřídít. V tom smyslu, že budu především posilovat a rozvíjet to, co je v tom hlasu pozitivní. Jistě, není to jednoduché, jakmile v tom hlasu není nic pozitivního. Nebo jakmile to pozitivní je zasuto tolika falešnými a mylnými představami, že se jen těžko nahmatává. Ale kde je ta hranice, která dovoluje dojít k tomuto zjištění? Je — jak už dávno víme — jediné v té kvalitě, již nazýváme tvořivostí.

Na tvořivost není recept. Ani pro ty, kdo divadlo dělají, ani pro ty, kdo je hodnotí. Může se projevovat jakýmkoliv způsobem, v jakékoliv podobě inscenace a zvolené metodě tvorby této inscenace. Ale je vždycky rozpoznatelná, neboť v něm a nějak vystrkuje růžky jiného pohledu na skutečnost a tím i jiného přístupu k realizaci vzájemných vztahů komponentů struktury jevištní realizace — což se samozřejmě týká i vazby této jevištní realizace ke zvolené literární předloze. Tohle je třeba rozpoznat především, tohle je ono pozitivní jádro, od něhož je zřejmé zapotřebí vždycky ono myšlení o divadle a jež musíme pěstovat jako vzácnou bylinu.

Neříkám tu nic nového. Ale začal-li jsem otázkou, jak dalece může profesionál ovlivňovat amatérské divadlo, pak jsem musel tuto abecedu zopakovat, abych se dostal k podstatě. Neboť v současném vývoji amatérského divadla to

pokládám za nesmírně důležité. Jeho diferenciace dosáhla vysokého stupně. Dochází v něm k propojování nejrušnějších podob a rovin na straně jedné a naopak zase k prudkému odlišování na straně druhé. V případě prvním jde o smazávání hranic mezi druhy a poddruhy divadla, o vznikání a vytváření synkretických inscenací, které už dávno neodpovídají tradičním normám a navíc se ještě vzpírají rozdělení do organizačních forem, v nichž soubory soutěží. V případě druhém se (dnes už v mnoha projevech) rozvíjejí dvě linie divadelního jazyka jako způsobu tvorby systému znaků, které označují skutečnost a něco o ní sdělují. Linie, kterou obvykle už jmenujeme autorským divadlem, a linie, pro niž nemáme pojmenování, a proto se mně zatím zdá nejpřesnější chápat ji jako interpretační divadlo na rozdíl od divadla autorského, které v těchto souvislostech nazvu divadlem neinterpretačním.

Nebudeme si nalhávat a předstírat. Rozsah i průběh této diferenciace přináší četné potíže a vyvolává nervozitu a animozity, jež v sobě latentně skrývají nebezpečí výbuchu. Na půdě amatérského divadla už takový výbuch nastal. Myslím, že zcela zákonitě právě tam, neboť tato problematika byla zde vždycky obzvláště ožehavá — hlavně proto, že nikde postupy neinterpretačního divadla stejně jako synkretismus divadelních druhů a poddruhů nerozmetaly s takovou razancí a tak radikálně ve všem celý vžitý systém. Rozumím-li dobře dopisu, který rozeslal středočeský krajský poradní soubor pro loutkové divadlo na nejrušnější místa jako výzvu k diskusi, potom tento vývoj je jedním z hlavních důvodů znepokojení a obav, jež jsou tu vyslovovány.

Nemíním tu vést přímou diskusi s tímto listem. Nicméně je to pro mne jeden z dalších impulsů k oněm úvahám, jak dalece a jakým způsobem mohou profesionálové ovlivňovat cesty a osudy amatérského divadla. A odvážím se dokonce říci, že celá otázka by jistým způsobem mohla být rozšířena jako problém zásadní orientace v té složitosti, jež nastolila ona rozbujelá a přebohatá diferenciace amatérského divadla. Je to stav, který musíme vzít nejenom na vědomí, ale také jej musíme přijmout jako výraz určitých objektivních tendencí. Což nepochybně vyžaduje dostatek tolerance a pochopení. Ale přesto je asi nutné najít nějaký pevný bod, který by byl pevnou oporou, abychom se vůbec mohli v tom celém zamotaném klubku problémů orientovat. Několik zamyšlení, jež budou v následujících Průhledech pokračovat, nechce být ničím jiným. A nezakrývám, že ona otázka otevřená na začátku je sice jen jednou jeho částí — soudím však, že dost závažnou už proto, že se týká jevu, o němž v současnosti nelze mít pochyb, že existuje: totiž jednoty divadla, ať už profesionálního, nebo amatérského.

JAN ČÍSÁŘ

Zákulisí Pohárku SČDO - nejen na jižní Moravě

Kdybychom se omezili na pouhá čísla, vztahující se k již desátému ročníku soutěže v monologích a dialozích O pohárek SČDO na jižní Moravě, mohli bychom být spokojeni. Vždyť krajskému kolu v Brně předcházelo soutěžení ve třech okresech, akce se zúčastnilo kolem 160 účastníků, dvanáct soutěžících se představilo krajské odborné porotě, která doporučila vítěze v ženském i mužském monologu na národní přehlídku v Hlinsku, při všech kolech bylo navíc inspirativní představení divadla jednoho herce. Obdobně tomu bylo i v letech minulých. Zdálo by se tedy, že je vše v pořádku.

Posláním této soutěže je aktivizovat amatérské divadelníky zvláště v těch místech, kde zrovna nemají z nejrušnějších důvodů možnost nastudovat celé představení, nebo touha osamělého pionýra divadelního kumštu jedinkrát v životě si zkusit zahrát postavu světového repertoáru. Zaměření na tuto divadelní činnost znamená vyhledat v dramatické literatuře vhodný text, upravit si jej obsahově (sloučit některé části v souvislý monolog), jazykově i reprodukcí – zkrátka provést jeho dramaturgickou úpravu. Stává se, že interpret je sám sobě i režisérem. Všechna tato zkušenost, vedle momentu tvořivé práce, je i divadelním sebevzděláváním a navíc při prezentaci obecnostu je jistým druhem divadla jednoho nebo dvou herců.

Z desetileté zkušenosti organizátorů soutěže na jižní Moravě víme, že se soustavnému studiu této divadelní činnosti věnuje pouze několik jedinců. Za všechny jmenujme Tomáše Dosedlu z Velkých Opatovic, který nevynechal žádný ročník, nebo Ludmilu Čápkovou z Kroměříže, kterou si divadelníci pamatují nejen z Hronovů, ale i z účasti v národním kole Pohárku v Hlinsku. Několik roků se studiem monologů zabývala i Jitka Škápíková z Blanska. V poslední době soustavně ženský monolog studuje Iva Hrabcová z Boleradice. Ostatní se mihli jedním, dvěma ročníky soutěže a více se této činnosti nevěnovali. Proč asi? Nesplnila jejich očekávání? Nastudovali text pouze pro soutěž, a když nezvítězili, ztratili zájem? Sloužila jim soutěž pouze k ověření toho, jak dopadnou při přijímacích zkouškách na uměleckou školu?

Rovněž využití nastudovaných textů se příliš nedaří. Příkladnou výjimkou je Večer monologů Ludmily Čápkové, která svými vystoupeními obohatila nejednu veřejnou akci.

Pěstování divadelních monologů a dialozů se daří v těch okresech Jihomoravského kraje, kde tato soutěž již zapustila své kořeny; jmenujme alespoň okresy Blansko a Brno-venkov. V posledních letech udělal krajský výbor SČDO ve spolupráci s OKS Břeclav zajímavou zkuš-

nost. Okresní kolo soutěže se konalo v malé obci Boleradice, kde se na soutěžní vystoupení v místním kině přišlo podívat početné obecenstvo z JZD Nový život (družstvo převzalo nad celou akci patronát). Obdobně ve spolupráci s OKS Žďár nad Sázavou byl Pohárek tohoto okresu zorganizován u příležitosti otevření nového kulturního domu v Ostrově nad Oslavou.

Ochotníci si někdy stěžují, že nevědí, kde vhodný text hledat. Středočeské krajské kulturní středisko vydalo před časem publikaci připravenou Marií Borešovou s názvem Monology 20. století, do níž autorka soustředila několik desítek vhodných textů.

Samostatným problémem jsou dialogy. V okresních kolech se stává, že se do soutěže přihlásí scéna, která byla souborem před nějakým časem nastudována v řádné inscenaci – ochotníci si chtějí úspěšný výstup zopakovat. Jen málokdy dochází k tomu, že dialog nastudují zcela samostatně. Proto ani letos nebyl žádný dialog doporučen do národního kola.

Soutěž O pohárek SČDO je především určena členům Svazu. Z toho důvodu účast nečlenů končí krajským kolem.

Z uvedených poznámek je patrné, že i v příštích ročnících této populární soutěže je co zlepšovat.

VÁCLAV MÜLLER

Příspěvek k aktivu uměleckého přednesu

Jeden z tragických jevů, kterými nás trvale překvapuje mládež (i recitující mládež), je kultura jejího jazyka a mluvy. Patří k tomu také její, řekl bych, civilizovaná ngramotnost: civilizovanost spočívá ve znalosti písmen, jejich skladbě do slov, skladbě slov do vět; ngramotnost začíná u neschopnosti větě porozumět, odlišit dvě obdobné, ale stylisticky diferencované věty, u neschopnosti vyslovit větu s plným a konkrétním obsahem. A přece víme a nemůžeme obejít, že „uvědomění si základních rozdílů mezi oběma podobami jazykových projevů, tj. mezi podobou mluvenou a psanou, a dobrou teoretická a praktická znalost všech zákonitostí a pravidel výstavby projevů mluvených, patří k základním předpokladům sdělnosti přednesu“ (Jiřina Novotná-Hůrková: O přesvědčivosti uměleckého přednesu. ÚKVC, Praha 1979.)

A tak vyučujeme, přednášíme, cvičíme, vedeme na seminářích, školeních, soustředěních před WP, v krajských studiích, v lidových konzervatořích. Je v tom jisté nezbytné v přednesu se bez základů neobejdeme a mládež základů nemá.

Příznám se, že mne často nad naší činností přepadají pochyby. Vznikají z toho, že si uvědomuji, jak vlastně stále pokračujeme v té civilizační univerzalizaci našich svěřenců, již započala škola. Jenom pokračujeme. A jsme důkladnější! Jenže zůstáváme stále u základů a předpokladů, nedosahujeme víc, nežli určitě rutinní kultivace recitátorů. Potřebné, ovšem! Ale nemůžeme-li postoupit dále, pak jen rozmožujeme řady toho formálně kultivovaného a celkem přijatelného průměru

v našem přednesu. Ale ta převaha průměru, průměrných, průměrnosti nám přece právě vadí!

Vadí nám prakticky – nedostáváme se přes základy k vlastní tvorbě mladých, tím méně k osobitě a originální vlastní tvorbě. (Výjimky patří do kategorie talentů, o nichž se tvrdí, že jim ani školení neublíží!)

Mělo by nám vadit i principiálně. Vždyť přece neusilujeme o uniformní společenství se základními vědomostmi, ale o „sduzení, v němž svobodný rozvoj každého je podmínkou svobodného rozvoje všech“! (Manifest komunistické strany).

Co tedy s doškolováním tam, kde by mělo už jít o tvořivost? Mám prostě pocit, že stále více potřebujeme akcentovat výchovu k osobnosti a výchovu osobnosti. A ta je dlouhodobá, má širší záběr. A je náročná, protože obsahuje ovšem i celou řadu odborných oborových principů, včetně zmíněných základů, a na ně navazujících dalších informací i cvičení.

Potýkáme se s touto problematikou ve směs na úrovni krajů. Ústav pro kulturně výchovnou činnost a okresní zařízení podobná školení nepořádají, nechaly nás na holičkách. A přece po národním aktivu v r. 1972 vznikl jednoduchý a dokonalý systém základního vzdělávání recitátorů a byl prověřen v Jihomoravském kraji:

„Chtěli jsme, aby vzdělávacími akcemi prošlo co nejvíce účastníků a aby jejich znalosti a dovednosti byly dostatečně hluboké. Vytvořili jsme základní blok třídních seminářů a praktických cvičení, který se opakoval pětkrát za rok pokaždé na jiném místě našeho kraje, takže jím

mohli projít zájemci o umělecký přednes ze všech okresů. Školením za rok prošlo 150 recitátorů a 30 dalších pracovníků. Tematické, specializované semináře byly krajské – 1× za rok“. (B. Pražan, in: 30 let UP, StČKKS, Praha-Benešov, 1975).

Rozumět výstavbě promluvy, jejím prostředkům a záměrnému tvaru je základem porozumění předloze a základem práce na interpretaci a přednáškové realizaci předlohy.

Ale je ještě něco dále, co navazuje, co rozšiřuje a zhodnocuje tuto práci na základech: vlastní tvořivost, vlastní tvořivý přínos. Bez zprostředkování zmíněných vědomostí, schopností a dovedností se neobejde, ale nevyčerpává se jimi, nýbrž staví na nich! A tady nestačí individuální improvizace jakéhosi dobře myšleného či spíše jen citěného, ale nevyjádřeného názoru!

„To, co je v tobě, tvé lidství, tvá osobitost, ty sám,“ praví postava Čápkova Skladatele Foltýna, „jsi jenom látka a nikoliv tvar; jsi-li umělec, nejsi tu proto, abys rozmnožoval látku, nýbrž abys jí dával tvar a řád.“ To je, myslím si, cíl našeho vedení recitátorů, jejich školení a vzdělávání. Ale nedostaneme se k němu, jestliže budeme na všech úrovních a ve všech věkových kategoriích stále jen v látce základů.

Nevyřešíme to ani opačným extrémem, k němuž jsou leckde tendence: že se na základy a principy nebudeme ohlížet a věnujeme se pouze tzv. umění! Velmi bych se přimlouval za to, aby svůj díl, svoji povinnost přijaly okresy za svoji!

JIŘÍ HRAŠE

Merlin aneb Pustá zem

(Průhled do složité struktury)

Hra *Merlin aneb Pustá zem* (Merlin oder das wüste Land) současného západoněmeckého autora **Tankreda Dorsta** (nar. 1925) je v současné dramatické tvorbě poněkud atypickým jevem, i když svým obsahem i formou dokonale harmonuje (alespoň podle mého soudu) se současným životním pocitem i divadelním názorem. Ona to vlastně ani není divadelní hra v pravém slova smyslu. Dalo by se říci, že je to scénická vize, která přesahuje rámec a možnosti běžného divadelního provozu. Není náhodou, že se tento projekt měl uskutečnit v tovární hale, měl trvat nejméně půl dne a předpokládá astronomické částky na realizaci. Nakonec se Merlin přeci jen dostal do „normálních“ divadel, ale zásadně se objevuje v upravené podobě a značně zestručněn. Celý text přeložil do češtiny Vladimír Tomeš a jeho vydání připravuje Dilia. Vycházím ze stropopisu, který má hodně přes tři sta stránek. Hra vznikla na konci sedmdesátých let, premiéru měla v roce 1981.

Dorst v Merlinovi zpracoval s neobyčejnou, vzrušující a svobodnou představivostí klasický syžet legend o králi Artušovi, rytířích kruhového stolu, hledání svatého grálu a pochopitelně kouzelníku Merlinovi, který je postavou centrální. Merlin tu ovšem není hlavní postavou v tom smyslu, že by hra pojednávala o něm; on je inspirátorem, zřídlem, z něhož vyvěrá pramen legendárních událostí, které jsou chápány a Dorstem zpracovány jako archetyp a předznamenání lidských dějin vůbec a dějin současné Evropy zvláště. Pocit ohrožení, blízkého se „konce civilizace“, konce krásné utopie o demokracii, rovnosti, kultuře a kultivovanosti, proniká do Dorstova textu každým pórem. Dorst sám říká, že píše o utopii, o projektech krásného, uspořádaného světa, o osudech těch, kteří se snaží tyto utopické ideály realizovat, tak jako Artuš, inspirovaný Merlinem. Protože vždy se najde někdo, kdo převzme štafetu a opět se pokusí, navzdory věčné marnosti, krásnou utopii realizovat.

Utopickou myšlenkou, kterou Merlin inspiruje Artuše, je vytvoření kruhového stolu, u něhož si všichni budou rovni. Myšlenka demokracie, tolerance. Proti tomuto projektu se ovšem staví různé pádné argumenty, jako například prostá lidová moudrost keltského truhláře, který odmítá kruhový stůl vyrobit: „Vždycky musí být někdo dole a někdo nahoře.“ Ale co víc. Utopická myšlenka nese zárodek svého zániku v sobě. To je ovšem výsledek dlouhodobého procesu.

Mohutný dramatický tok Merlinova je vybudován na osudech známých rytířů — včetně Lancelota s vypjatým zpracováním jeho milostných peripetií a domínou láskou ke královně Ginevře, Gawainu, který se po složitých peripetiích vzdá hledání grálu ve prospěch pozemského života, a zvláště Parsifala, který spolu s „vyvoleným“ sirem Galahadem,

synem Lancelota a Elainy, nakonec dosáhne grálu. Co se týče samotného grálu, zachovává Dorst křesťanský charakter legendy, ale jeho interpretace je v jádru ateistická, grál prostě představuje „cosi nejvyššího“, reprezentuje metafyzické směřování člověka někam výš, do světa idejí.

Dorstova autorská metoda je v podstatě asociativní, ale nikoli ve smyslu surrealistické volné asociace, nýbrž ve smyslu „tema con variazioni“, které umožňuje dané pevné téma nahlížet z nejrůznějších pohledů, jež by směřovaly k jeho analýze, obohacení, osahání a přivlastnění. Dorst při tom využívá konfrontace legendárního a současného, z nichž první slouží jako pevný základ a druhé jako atribut, který ale není apatním přívěskem, nýbrž nositelem současných, našich vlastních obsahů. Ukazatelem odkud a kam až jsme došli — posun je skvělým měřítkem nás samých. Tento posun je neustále, průběžně přítomen v jazyku. Často se objevuje psychologická (až psychoanalytická) reflexe či sebereflexe, postavy samy sebe komentují, aniž by autor přesně komentář a výpověď odděloval. Především je tu však základní „komentář“. Neustálá přítomnost vědomí blízkého se zániku, vědomí historické omezenosti jednotlivce i nadhistorické omezenosti člověka, života vůbec. Tento komentář je obsažen už v samotném konceptu — rezonérem hry je sám Dábel, Merlinův otec, který dal Merlinovi (jako dárek) schopnost vidění budoucnosti. Byl v tom Dáblův záměr: jestliže Merlin uvidí, že vše končí „špatně“, katastrofou, že vše vede k Dáblůvi, snad se pak vzdá myšlenky vytvářet krásné utopie. Snad se pak přikloní ke zlu, k silám destruktce. A Merlin také s tímto svým viděním hrůz historie neustále zápasí. Dokonce se dá říci, že v jisté chvíli rezignuje, uniká ze své inspirátorské odpovědnosti a ponechává Artuše, aby sám dokonal svůj katastrofický osud.

Chtěl bych se teď zastavit u jednoho z vrcholných obrazů hry, v němž se jakoby láme optika, v němž dochází ke zlomu, a který i podle klasické teorie dramatu patří k takzvané krizi. Je to obraz č. 40 z celkového počtu 97 obrazů a má název *Byl můj život sen?* V jeho obrazivosti můžeme sledovat charakteristické motivy, s nimiž Dorst pracuje, to jest například rozpor komické a tragické vize světa, z nichž ta druhá zde začíná vítězit: Pustá zem v podobě pouště přichází, aby pohřbila i kruhový stůl. Objevuje se tu vize zániku, proti němuž teď bude Artuš, muž obtížený odpovědností, marně a neúnavně bojovat.

Jsme na Camelotu, na dvoře krále Artuše v době, kdy myšlenka kruhového stolu zvítězila, prosadila se a byla kanonizována. Ale vyřeší zavedení nového řádu problémy světa, života, lidského štěstí? „Lidský úděl“ zůstává stále stej-

ný. A také relativita smyslu lidského života, stejně jako jeho dějin, jeho perspektiv, je stejná. Zakladatelé se začínají spokojovat se stávajícím pořádkem.

Mládež projevuje lhostejnost, nespokojenost, nepřijímá dějiny, které sama nevytvořila. Postupně se do jejich čela propracovává Artušův Levoboček Mordred. Zatím ještě není neaktivnější postavou hry, i když tato úloha — dovést říši k destrukci a zániku — je mu předurčena a také jí naplní. Mordred zatím pouze začíná využívat a jemně usměřňovat nespokojenost mladých se stávajícím pořádkem. Teprve pak začíná rozpoutávat vlnu násilí, která se nezastaví ani před vraždou vlastní Mordredovy matky. Ve scéně *Byl můj život sen?* sledujeme teprve podhoubí nespokojenosti, s níž si Merlin poradí, ale za cenu, která vlastně zvyšuje protihru.

Scéna začíná předčítáním ze starých kronik u kruhového stolu, tedy jakýmsi nudným školením o historii hnutí a o hrdinských činech zakladatelů. Jsou to věci známé z čítanek a tedy pro mládež velice nudné a odtahité. Mládež proto ruší, dojde ke slovní potyčce mezi mladými (kteří posměšnou básničkou dokonce haní samotného Artuše) a starými pamětníky a zakladateli.

Do této potyčky přichází král Artuš s Merlinem. Situace se sice zklidní, ale napětí se právě tímto příchodem vyhojuje. Autor využil příchodu postavy Artuše — klíčové postavy konfliktu — ke gradaci konfliktu, který tím okamžitě nabývá většího a zásadnějšího významu. Starí jsou díky Artušovi podníceni, cítí se být na koni, ostře argumentují na obranu kruhového stolu, útočí na lhostejnost mladých, dokonce jim i nevybíravě vyhrožují (situace je velice pravdivá a přesvědčivá). Zrodil se tedy základní spor — spor o smysl kruhového stolu, o smysl dějin, historické kontinuity. Artušův věrný hofmistr Kay se vyjadřuje jako vždy upřímně a prostomyslně.

KAY: *Jaké to bylo dřív? (...) Ano, bylo to tak: samá vražda a vzájemné zabíjení! A teď: všichni kolem jednoho stolu. (...) Není to krásný kulatý stůl? Žádné rohy, žádná podradná místa (...) Dřív jsme se vzájemně vraždili. (...) A teď se díváme jeden druhému do tváře. Je to vyšší stupeň člověčenství. (...)*

LAMORAK: *Založili jsme novou společnost v duchu křesťanského bratrství.*

Proti tomuto prohlášení se ozve křik mladých, ale rozhodující protiargumentace vzejde (rozhodující i z hlediska dramatu a vývoje situace) až z úst mazaného, racionálně uvažujícího sira Mordreda.

MORDRED: *Nový začátek. Nová společnost! To je krásná myšlenka. Ale co s historií? Činy mého otce! Jak se vyrovnám s činy svého otce?*

KAY: *Jsou to samé hrdinské činy, sire Mordrede.*

MORDRED: *Jak se tedy vyrovnám s hrdinskými činy svého otce?*

Dorst tady dokonale spojil téma, které hrozilo rozdělením — téma filozofické a téma dramatické. Mordred na sebe bere břemeno obojího: zpochybňuje smysl historie otců a distancuje se od ní a zároveň z hlediska dramatického vývoje přebírá iniciativu, osobně zraňuje svého otce, který vůči němu pocituje vinu, protože ho chtěl dát v dětství zabít na základě prorocství, že Mordred bude příčinou zkázy Artušova království, tedy i kruhového stolu.

Bohatství situace tím však zdaleka není vyčerpáno. Jak by měl v tomto okamžiku reagovat Artuš? Artuš je v úzkých, protože se v něm kříží povinnost krále, zakladatele kruhového stolu, s povinností a citem bastarda otce (pocit viny mu spoutává ruce). V takové situaci tedy logicky zasahuje Merlin, Artušův inspirátor, ochránce a nejbližší spojenec. Je pochopitelné — a podstatné —, že se Merlin neobrací na Mordreda, u kterého by nemohl uspět, ale na ty mladé, kteří nejhlasitěji a nejneopatrněji proklamují svou nespokojenost se starými.

MERLIN: *Přineste mi vodu!* (K siru Persantovi) *Chceš poznat své stáří?* (Lije vodu ze džbánu do mísy.)

PERSANT: *Tady nevidím nic.*

MERLIN: *Ponoř obličej do vody, pak uvidíš. (...) Bojiš se.*

BEAUFACE: *Já se nebojím, udělám to.*

Po krátkém dohadování se sir Beauface odhodlá a ponoří hlavu do vody. Upozorní na „mluvící“ jméno — Beauface znamená tolik co Krásná tvář. Když se po chvíli vynoří, veselé pokřik a smích jako když utne; sir Beauface se proměnil v bělovlasého, bezzubého, vetchého starce. Dlouhé mlčení.

BEAUFACE (učiní povzbudivé gesto k ztuhlému shromáždění, učiní je podruhé, potřetí, nikdo se nepohne. Mečivým stařeckým hlasem řekne povzbudivě): *Hopla! (...) Co na mě tak vyvaluje oči? Já vás znám! Znáš vás všechny docela přesně! (...) Ty jsi byl sir Lamorak!*

LAMORAK: *To přece ještě jsem, sire Beaufaci.*

BEAUFACE (učiní odmítavé gesto. Ukáže prstem na jiného rytíře a znovu učiní odmítavé gesto. Někdo se zasměje. Připojí se k němu další. Konečně se smějí všichni. Sir Beauface se zhroutí, chce utéct, ale upadne, protože mu tělo zestárla a zesláblo.) (...) *Dřív jsem přeskakoval ploty!*

ARGAWAIN: *Před pěti minutami bys ho byl ještě přeskočil!*

BEAUFACE: *Ach, to už je dávno!*

ARGAWAIN: *Pět minut! O tom se přece nedá říct: to už je dávno.*

BEAUFACE: *Ne, ne.*

ARGAWAIN: *Tak je to dávno, nebo ne? (...)*

BEAUFACE: *Neměl jsem se vracet! Měl jsem zůstat tam!*

ORILUS: *Zůstať? Kde?*

BEAUFACE: *Daleko, daleko. Teď už je pozdě. (Plácá se po nohou.) (...)*

ARGAWAIN: *Zdalo se ti o něčem?*

DODINAS: *Kde jsi byl, sire Beaufaci?*

BEAUFACE: *Kde jsem byl! (...) Víš to moc dobře!*

ORILUS: *Tady u stolu jsi byl, s námi!*

BEAUFACE: *Lháři!*

IRONSIDE: *Tak je tohle stůl, nebo není?*

BEAUFACE (zchytrale): *Ale ano, je to stůl! — V poušti jsem byl, hlupáku!*

ORILUS: *V poušti?*

Beauface tady začíná líčit své dobrodružství ve vzdálených zemích, kde, uprostřed jakési pouště, prožil lásku k neznámé princezně. Svůj příběh dokonce začne zpívat vysokým stařeckým hlasem.

BEAUFACE: *Já řekl: Opustím tě, než začne svítání.*

A ona řekla: Celý život zasvětim čekání. (...)

Ona řekla, že bude vyšívat velký koberec. Všechno, co jsme spolu zažili, do něj vetká. A až do něj všechno vetká, pak ...

Jak vyplývá z dalšího zpěvu, slíbila princezna, že až dotká ten velký koberec, vydá se na pouť za svým milovaným, tedy sirem Beaufacem. Ostatní rytíři se snaží sira Beauface probudit z toho děsivého snu, ale jeho tělo je opravdu zestárlé. Artuš se ptá: Kdy jsi zestárl? Odkud máš své vzpomínky? Žil jsi tady! Přátelé se pokoušejí Beaufaceovi smýt vodou stařeckou podobu, ale marně. Po chvíli dokonce zjistí, že sir Beauface je mrtev.

PERSANT (pokleká vedle sira Beauface a volá, jako by chtěl probudit spícího): *Sire Beaufaci, probuď se! Příteli! (...) Ty jsi mladý. Ty jsi nebyl starý! Jsi mladý!*

MORDRED: *Merlin ho zabil!*

Situace se obrátila — ti kteří křičeli, že nikdy nechtějí zestárnout, křičí hrůzou ze stáří a smrti. A opět Dorst obratně využívá situace pro to, aby posílil pozici Mordreda, který jinak zůstává ve scéně prakticky divákem. Mordred, ten zločinec předurčený zahubit říši, má tu obdivuhodnou vlastnost, že vždy dovede pojmenovat věci pravým jménem: dokonalý důkaz toho, že pravda ještě neznámená dobro, resp. že ne vše, co se jako pravda jeví, skutečně pravdou je. Ani tady Mordred nepropadne hrůze či slabosti a využije situace ve svůj prospěch. Proto je nesnadné tuto scénu jevištně vybudovat; musí vypovídat o mnohém — nejen o obraze zestárnutí, relativity času a hodnot, Merlinově moci, ale také na malé ploše vytvořit Mordredovi prostor pro vyjádření stanoviska.

Scéna vrcholí obrazem, zachyceným ve scénické poznámce, kterou cituji v poněkud zestručnělé podobě:

Vzduchem zní vysoký, zvonivý, záhadný tón. Světlo se proměňuje, zesíná. Přichází průvod podivných postav: obrovský černoch nese starou ženu, sedí mu na hlavě na jakémsi ležení s vysokým opěradlem... Hlavu jí zdobí zlatý pták s rozepjatými křídly. Pak nějaký skvostně oblečený stařec... Čtyři sluhové nesou na nosítkách mrtvolu otce... Vetchý stařec s železnou maskou na obličeji... Nahý muž, jehož kůže je pokryta ranami... Hejna much kolem... Uschlý

strom... Kroky nejsou slyšet, jako by se brodili hlubokým pískem proti větru. Vystupují na stůl. Objeví se velká hedvábná pokrývka s vyšitými postavami. Muž se širokými rukávy zdvihne ruce a z jeho rukávů se syje písek, nekonečně mnoho písku, po celou dobu, co je průvod přítomen. Poznenáhlou se kruhový stůl proměňuje v písečnou poušť.

A rytíři s úžasem identifikují vše to, o čem jim zpíval mrtvý sir Beauface.

Scéna končí zpívaným čtyřverším:

*Ty tam jsou, odešly
mé dny jak plachý host.
Byl můj život sen
nebo skutečnost?*

K síle Dorstovy fantazie není myslím třeba nic dodávat. Pro divadelníka je to v každém případě nabídka k řešení.

Chtěl bych jen ještě poukázat na další složité otázky struktury této scény, především časové. Z hlediska Merlina je to celkem jednoduché: nechal sira Beauface prostě zestárnout, urychlil běh jeho života. Jestliže však zestárl Beauface, co se mezitím stalo s kruhovým stolem?

Vidí sir Beauface tentýž kruhový stůl jako ostatní, nebo ho vidí už ve stadiu rozkladu, v jakém bude v době, kdy by měl sir Beauface reálně zestárnout? Vidí zánik svůj, nebo všech? Domnívám se, že nejvýhodnější je interpretace poměrně jednoduchá a otevřená. „Neznáte mou bídu!“ říká Beauface, který si tedy uvědomuje nenormálnost své situace. Poznává ty, s nimiž se nachází u stolu: „Ano, králi Artuši, já tě znám!“ říká například, některé však poznává stěží. Vidí je takové, jaké je vidíme i my — ale v celé perspektivě uplývajícího života.

A pak — průvod princezny, hledající sira Beauface, skutečně přichází. Došlo tedy k setkání dvou časových rovin, z nichž každá má svůj vlastní rytmus, odlišnou délku, nebo chcete-li vrstvu. Jakkoli to zní absurdně, v dramatu (a na divadle) je to možné. A v tomto zároveň přítomném i budoucím obraze je obsažena poušť, vize zanikajícího světa a tedy i kruhového stolu. Snaha sladit časové roviny vede k porovnávání neporovnatelného, k rozbití metafory, k setření rozdílu mezi časem vyprávění a časem vědomí. Merlinovo kruté pravdivé gesto je tedy spíše pohledem k podstatě než proměnou hmoty či čarování s časem.

Neměl jsem v úmyslu tady nějaké otázky vyřešit. Spíš jsem chtěl na inspirovatívním materiálu naznačit, s jakými otázkami se potýkal dramaturg při úpravě a realizaci textu, jehož mnohotvárná, zdánlivě až nesourodá struktura se vymyká běžné praxi toho, čemu říkáme „současné tvorba“. Nedomrlá poetika „přibližné pravděpodobnosti“, jak ji v hojně míře pěstuje televizní hra, se v porovnání s takovýmto textem, který je pravou divadelní básní, jeví jako pouhý odvar skutečnosti. Není totiž schopna zamířit k podstatě, která je vždy — ať chceme nebo nechceme — skryta zrakům vnějšího pozorovatele.

MICHAL LÁŽŇOVSKÝ

(Hru Tankreda Dorsta Merlin aneb Pustá zem uvádí Realistické divadlo Zdeňka Nejedlého v Praze v režii Miroslava Krobota; premiéra 31. 3. 1988.)

Dík všem lidem, kteří obohatili můj život

Dnes jsme navštívili zasloužilou umělkyni **VLASTU FABIANOVOU**, českou herečku, nositelku titulu Čestná členka Národního divadla v Praze, jejíž jméno je nerozlučně spjata s naší první scénou, filmem, televizí, rozhlasem i gramofonovými divadelními nahrávkami.

Někteří autoři kritik a divadelních profilů vás píší s krátkým, jiní s dlouhým „á“. Jak je to tedy správně?

Samozřejmě krátce. Tatínek byl zarytý „slonzak“ z Ostravy, dědeček tam byl havířem. U nás se vše vyslovovalo po ostravsku krátce. A taky jsme se nikdy nevyslovovali jako Fabijanové, ale bez „i“, Fabian. Slyšíte ten rozdíl?

Vy jste se narodila v Ostravě?

Ne. Ve Lvově. Tatínek tam byl právě prokuristou expozitury Ústřední banky českých spořitelů a dědeček kapelníkem vojenské hudby. Kolem jejich rodiny se soustředil celý kulturní ruch celé tamní české menšiny. Já jsem se narodila 29. června na Petra a Pavla. Když mě tatínek nesl ke křtu a řekl, že se budu jmenovat Vlasta, pan farář se přímo vyděsil a prohlásil, že je to kacířské jméno, to že mi nedá. Tatínek se obrátil a už mě nesl domů. Když nedá, nedá, já nepovolím. Pak se prý za ním rozběhl farář, že se nějak dohodnou. Tak jsem si nakonec odnesla jména tři. Petronela, Pavla a Vlasta. Víte, mně by se později víc hodila ta Pavla, myslím, že na plakátech by Pavla Fabianová vypadala dobře. Ale tatínek nepovolil. Dal mi vlastenecké jméno a to mi muselo zůstat.

Prožila jste tedy dětství ve Lvově...

Ale vůbec ne. Ještě mi nebyly dva roky, když vypukla první světová válka. Dědeček i tatínek museli narukovat. Naše rodina ve Lvově žila jako taková malá komuna. Tatínek, maminka, čtyři neprovdané tety, dědeček, babička a já. Když oba muži museli na vojnu, přestěhovalo se celé naše společenství do Prahy na Vinohrady, kde jsme žili opět společně ve dvou bytech v činžáku. Vím z vyprávění, že hodně skrovně, dokud se tatínek nevrátil v sedmáctém roce z války, když ho banka vyreklamovala. A to už je čas, který mi zůstal trvale v paměti.

Nejkrásnější čas dětství, čas pohádek...

Víte, že mi snad nikdy doma pohádky nevyprávěli? Jen divadlo. Moje tety byly do divadla doslova zblázněné a nebyl



týden, aby na některém představení nebyly. Nejčastěji ve Vinohradském, tam bylo od nás nejbližší. Ale chodily i jinam. Když se večer vrátily, já dělala, že spím, ale poslouchala jsem napjatě, kdo se do koho zamiloval, kdo proti komu intrikoval, celý děj se pokaždé znovu celý probíral do nejmenších podrobností a hodnotil... to bylo lepší než pohádka na dobrou noc. Poslouchala jsem a přebírala si ve své dětské hlavičce všechno po svém, dokud jsem neusnula. V duši mi klíčilo poznání, že divadlo je ta nejkrásnější věc na světě.

Pak jste se seznámila s divadlem sama.

Chodila jsem do školy ve Slezské ulici. Tam byla báječná paní učitelka, která vyučovala češtinu, seznamovala nás s básničkami, s autory, vzpomínám si, jak nám vyprávěla o Sládkovi, Čechovi, Nerudovi, Vrchlickém... Ty básničky jsme se pak doma měli naučit nazpaměť. Vyvolala mě, já jsem — myslím — Sládka přednesla na stupínku a ona pak šla za panem řídícím. Pozitíří byla celoškolní besídka. Já jsem tu básničku pak říkala i tam. A to mi zůstalo. Když byly nějaké slavnosti, státní svátky, vždycky jsem recitovala. A domů taky. To bývalo nějakých narozenin, jmenin... při každých jsem své přání říkala ve verších. Sama jsem si je skládala... Tatínek chtěl ze mne mít učitelku nebo lékařku. Jenže na lékařku jsem neměla. Sotva jsem viděla krev, už se mi dělalo zle. A učitelku... to se tatínkovi vlastně vyplnilo, i když se toho už nedomohl. Také mnohem později a jinak, než si on myslel. Sedmadvacet let jsem učila na Akademii múzických umění, stala jsem se její docentkou.

Co říkal tatínek, když jste se v roce 1928 přihlásila ke studiu na pražskou konzervatoř a byla jste přijata?

Rád nebyl, to musím přiznat. Vystudoval jsem sice směla, ale o nějaké podpoře nemohla být řeč a když jsem školu skončila, doslova se mne zřekl. A tak jsem nastupovala s platem 720 korun měsíčně. To už bylo vlastně v Zemském divadle v Brně, před tím jsem asi brala ještě méně.

Vy máte svou zkušenost i s ochotnickým divadlem.

A s výborným. Hrál se tehdy v Praze Na Slupi a mělo dobrý soubor a pěkný repertoár. Chodila jsem s nimi hrát, ovšem tajně, na plakátu pod pseudonymem, nikdo se o tom ve škole nesměl dozvědět. Za to by mě byli mohli vyloučit a odešla bych, navíc se špatnou známkou z mravů... ještě dnes mi běží mráz po zádech, když si na to vzpomenu. Hrála jsem v Goldoniho Sluhovi dvou pánů už ve třetím ročníku konzervatoře. Věřila jsem, že všechno bylo dobře utajeno a nikdo o téhle mé ilegální divadelní činnosti nemá ani ponětí. Po letech mi prozradil jeden z mých milovaných profesorů, Rudolf Deyl starší, že tak dobrá ta konspirace nebyla. Chodili se prý na moje představení na Slupi dívat snad všichni profesori, kteří mě učili. Přišli až po zhasnutí v sále a odcházel před poslední oponou...

Co vám pro hereckou dráhu dala škola?

Myslím, že žádná škola nemůže udělat z člověka herce. To musí být v něm. Já sama, když jsem učila na AMU, jsem vždycky zdůrazňovala: Já vás neučím herectví. Já vám mohu dát jen své dlouholeté zkušenosti, povědět vám o tom, jak jsem se já vypořádávala s problémy, poradit, jak jsem přistupovala k rolím. Nikdy jsem své žáky neznásilňovala svým názorem. Protože škola může vést, tvořit musí každý sám. Pochopili tohle pedagog, plní svůj úkol. Mezi mými žáky byli například Viktor Preiss, Jana Preissová, Haná Smrčková, Iva Janžurová, Boris Rösner... ne, nechtějte na mě, abych je jmenovala. Bylo jich moc a jsou dnes nejen v Praze, Brně, Ostravě, ale i v dalších krajích. Ráda na všechny vzpomínám a s mnoha z nich se ještě dnes stykám...

Ale to jsem odbočila, vidíte? Také já sama jsem na škole měla nejraději hodiny Rudolfa Deyla, nebo paní Laudové-Hořicové. Ta dovedla dávat hercům a herečkám praktické lekce. Jak chodit, jak padat ze schodů, jak odkopávat vlečku, aby se nepletla pod nohy, jak se správně stoluje, přišla-li v úvahu taková role. Tyhle praktické návody budoucí herec potřebuje, má-li umět své herecké řemeslo. To ho škola naučí musí. A na tom pak vyrůstá vlastní umění. Z povolání se u herce stává poslání. Škoda, že mnoho dnešních mladých lidí přichází na školu s představou slávy, peněz, všech možných výhod, které toto povolání přináší a ten vlastní zápal dělat dobré divadlo je až někde vzadu. Já jsem vždycky ráda četla vyprávění o začátcích herců, kteří se upsali divadlu v době, kdy ještě nebyly žádné herecké školy, kdy jen sem tam některý z předních herců byl ochoten dávat takzvané soukromé hodiny. A přece se našly stovky lidí, kteří byli připraveni na celoživotní celibát, řeholi, jíž se pro ně divadlo muselo nutně stát, když svou dravou touhu uskutečnili... Každý úspěch na divadle se těžce vydobývá prací. A už v té škole je hned patrné, kdo se přihlásil proto, že hledá slávu, peníze, atd. a kdo má ryzí představu o své herecké práci, dřině. A člověk se učí nejen ve škole, ale i od života. Já vděčně vzpomínám na ty stovky lidí,

kteří obohatily můj život od začátku mé herecké činnosti. Nemyslím jen na své divadelní kolegy a milované vzory, režiséry, přátele, ale i na ty, s nimiž jsem se setkávala třeba na krátký okamžik a přesto jsem si od nich odnesla kus poznání, jaký složitý je vlastně člověk, jak rozplétat tuto složitost při tvorbě postav na jevišti. Všem bych ráda poděkovala ještě dnes.

Jsou jména herců, na které nikdy nezapomenete, lidé, které jste měla nejraději...

I tohle je těžká otázka. Já tady na vás vychrlím pár jmen a za chvíli si vzpomenu, kolik jich tu ještě mělo být, koho jsem vynechala, na koho jsem v prvním okamžiku — nerada — zapomněla. Ale když na tom trváte, tak bez nároku na úplnost začnu už ze školy Rudolfe Dylem, mou nejlepší přítelkyní Danou Medřickou, herci Národního divadla, vedle nichž jsem začínala a kteří mi moc pomohli, ať to byl L. Pešek, E. Kohout, F. Smolík, J. Pivec, S. Rašilov, Z. Štěpánek, R. Nasková, Z. Baldová, L. Dostálová, O. Scheinpflugová, můj druhý muž Bohoušek Záhorský, ne, opravdu to na mně nechtějte. To by byl celý sloupec jmen. Vidíte, třeba ještě jsem neřekla Karel Höger. Přitom v roce 1933 jsme spolu přišli do Zemského divadla v Brně a ředitel Jiříkovský nám určil, že budeme milovnický pár.

Vyprávějte!

S Karlem Högreem jsme se do té doby neznali. On nebyl „vyučení“ herec. Byl učitel. Přišel do Brna se svými housličkami v podpaží. A jak vaši čtenáři — divadelníci vědí, to bývala ještě doba, kdy na divadlech měli herci své obory. Naivka, milovnická a milovnice — dokonce první a druhé, protože ve hrách se psaly role většinou pro dva mladé páry — charakterní role, komické staré, mladokomik...

Když nás Jiříkovský přijímal, řekl: „První milovník a první milovnice.“ Tím tento vynikající člověk a režisér, který pak zemřel v koncentráku, určil náš osud. Hrálí jsme s Karličkem většinu mileneckých párů, jen párkrát jsem hrála s Vladimírem Lerausem. Ale jinak vždycky spolu.

A téměř spolu jste pak odcházeli i do Národního divadla do Prahy. I když vy vlastně už podruhé...

Já jsem na první scénu přišla do angažmá v roce 1941, Karel asi o půl roku dříve. Brněnské období jsem měla ráda a vděčně na ně vzpomínám. To byla doba, kdy v Brně byli vynikající herci, dramaturg Jiří Mahen, začínal vysílat rozhlas, kde jsem se seznámila se svým prvním mužem, režisérem Bedřichem. Přesto jsem byla rozhodnuta dostat se na naši první scénu a také jsem řekla: Dokud nebudu na Národním, tak se nevzdám. Což jsem splnila. Do Brna jsem pak jezdila „dohrávat“ své role, i když už jsem byla natrvalo v Praze. Bylo to za protektorátu, cítili jsme to i na repertoáru. Nemohli jsme z jeviště říkat to, co bychom byli chtěli. A nakonec stejně tato éra neslavně skončila, když Němci divadla zavřeli a my jsme museli jít lepit krabičky, bůhví nač a bůhví k čemu. Pak jsme dělali v Tesle drátky do žárovek a jen sem tam jsme mohli uspořádat — například se Zdeňkem Štěpánkem — nějaký zájezd. Pásmo monologů a dialogů, a nakonec i to přestalo. Tak jsme se mohli vrátit na

prkna ND až po osvobození. S tím větším nadšením a tím větší slávou.

Vy jste na první scéně vystupovala vlastně už jako konzervatoristka.

Ano. Je to až neuvěřitelné, jakou roli má v hercově životě náhoda i jak s ním dokáže „zatočit“. A kousek štěstí je potřeba. Bez něj to nejde. Poznala jsem vynikající herce, herečky. Nadané, plné, a přece nikdy neměli to potřebné štěstí, aby mohli hrát to, co by chtěli a nač skutečně měli. Já jsem si na úsměv Štěpěny stěžovat nemohla. To jsem ještě chodila na konzervatoř, když nám pan ředitel vzkázal, že se na nás přijde podívat návštěva z Národního divadla, jak probíhá vyučování. Sedli si a každý z nás něco předváděl. Vzpomínám si, že já tehdy říkala úryvek z Maryši. My jsme pak pokračovali v hodině a oni odešli. Byl tam dr. František Götz a další pánové. Po chvíli přišla sekretářka: „Slečno Fabianová, máte hned přijít do ředitelny.“ To víte, že jsem se lekla, co jsem pokazila a proč jdu na kobereček. Jenže tam seděl dr. Götz a ten ke mně promluvil svým známým způsobem, mladším hercům a herečkám vždy „onikal“: „Obě naše hvězdy, paní Andula Sedláčková a Jarmila Krombaurerová, onemocněly. Zнала hru Julie si koupí dítě?“ „Viděla jsem to dvakrát, s oběma hvězdami,“ vyhrkla jsem. Pan Götz se na mne podíval a zeptal se: „Byla by schopná se naučit text do soboty a zahrát tu roli?“ Věděla jsem, že Andule Sedláčkové vozili róby z Paříže. Tak mi bleskla hlavou otázka: Co si vezmu na sebe? Řekla jsem tedy docela prostě: „Jenže já nemám toaletu.“ Poprvé se dr. Götz usmál. „To nevádi, my jí něco najdeme v garderobě...“

A vystoupila jste?

Vystoupila. Na plakátech byla malá přelepka, že místo paní Sedláčkové vystoupí posluchačka konzervatoře sl. Fabianová, ale toho si skoro nikdo nevšiml. Pak se zvedla opona a místo obdivované hvězdy byla na jevišti neznámá žába. Já přímo slyšela, jak to v publiku zahučelo nevolí. Někteří diváci pak odešli, když zjistili, že nehraje ta, kvůli níž přišli. Myslela jsem, že je všechno ztraceno. Ale za krátký čas se objevil dr. Götz znovu. „Věděla, děvkeno, dámy jsou nadále nemocné a dáváme Právo na hřích... znala tu hru? A naučila by se text do soboty?“ (Zase bylo pondělí.) Opět se opakovala nabídka garderoby. A skoro doslova to nespokojené hūūūū z hlediště, když jsem se objevila místo slavné divy.

Pak jste dostala další nabídku...

To už mě pozval pan Lom, ředitel Národního divadla, a sdělil mi, že do souboru přijme tři studentky na roční zkoušku. Byla to Jiřina Štěpničková, Ela Poznerová a to třetí místo nabídl mně. V Národním jsem vystoupila v roli jaji ve Wernerově Právu na hřích a v Brianově ve Vrchlického Soudu lásky. Ještě neuplynul rok, kdy mi pan ředitel sdělil, že se na moje místo tlačí jiná herečka, která měla ty správné přímluvce z vysoce postavených míst. Odešla jsem a přijala angažmá ve Švandově divadle, které hrávalo i v Poděbradech po celou dobu lázeňské sezóny. Ale to mě nemohlo uspokojit. Když přišla nabídka z Brna, ráda jsem ji přijala. Byl to jeden z mých „schůdků ke štěstí“. Nejen díky hercům, s nimiž jsem pracovala, ale i režisérům. První hru, v níž jsem hrála — Večer tříkrálový — režíroval

například Jaroslav Kvapil. Nastoupila jsem na místo odcházející paní Zdeňky Gráfové — pozdější národní umělkyně —, jejíž role jsem prakticky přebírala. A že to byly role krásné, o tom jsme už povídali...

V Národním divadle jste hrála po dobu téhdy už „velkých“ herců. Jak vás přijali?

Krásně. Pomáhali mi překonat trému, nejistotu. Herci, režiséři, přátelé. Moc mě naučil i dr. F. Götz. Vybavuji si, jak mi jednou řekl: „Poslechla mě a šla si jednou sednout do mé lóže. Až dozadu, aby na ni z hlediště nekoukali a sedla si zády k jevišti a dávala se na lidi. Na obecnost. Uvidí zajímavé věci. Dvě paní sedí, baví se spolu, řeší si obyčejné problémy, které ženské mají, při tom šustí pytlíky a vytahují pralinku za pralinkou. A pak se otevře opona, vejde herec. Když je to „velký“ herec, ony přestanou drmolit, zapomenou na pralinky, trochu se předkloní a visí mu na rtech. To je znamení, že na jevišti je opravdu „pan“ herec nebo „paní“ herečka...“

Poslechla jsem a nejednou jsem takhle obecnost pozorovala. Bylo to přesně tak, jak to pan profesor Götz popsal.

Záhy jste patřila mezi ty, při jejichž hře divák ztrácel pojem o světě, o čase, a věřil každému slovu, které jste z jeviště říkala. Připomeňte alespoň několik titulů z té velké řady rolí.

Ještě za války to byla Beatrice v Goldoniho Benátské maškarádě, Ondřejka v Kojkově Meluzině, Maryša bratří Mrštíků, Elmíra v Tartuffovi. Hned po osvobození Tereza Tardová v Anouiliově Krutém štěstí, Josefka ve Vinici J. a M. Tomanových, Iris ve hře bratří Čapků Ze života hmyzu, Sabina ve Wilderově hře Jen o chlup, Rosalinda v Jak se vám líbí od Shakespeara, Emilie jsem hrála v Othellovi, Elvíru v Molièrově Donu Juanovi, Mixovou v Hrubínově Srpnové neděli, Arkadinovou v Čechovově Rackovi... Zase by se vám to tam nevešlo, to byly desítky a desítky rolí. Jen Roxanu v Rostandově Cyranu z Bergeracu jsem hrála hned se třemi partnery, já sama jediná. Byl to Zdeněk Štěpánek, Karel Höger a Eduard Kohout. Každý hrál svého Cyrana jinak a já jsem se musela každému z nich přizpůsobit svou hrou.

A k tomu bychom mohli připočítávat role filmové. Pak televizní, rozhlasové. Tak alespoň pár filmů bychom měli připomenout.

Ty první, ještě před osvobozením, byly Pohádka máje, tu režíroval Otakar Vávra, Tanečníci František Čáp, Prstýnek Martin Frič. A po válce už začala řada více než tří desítek filmů: Krakatit, Nástup, Anděl na horách, Morálka paní Dulské, Páté kolo u vozu, Srpnová neděle... to je jen několik titulů. A televize už snad ani nespočítám.

K tomu ještě je tu řada gramofonových nahrávek divadelních her. Dilo trvalé hodnoty, které připomíná velkou českou herečku v jednotlivých fázích jejího tvůrčího růstu a vývoje. Hraje ještě dnes. Její denní program je bohatý, nebylo snadné najít čas na toto vyprávění, z něhož lze na této dvoustránce zachytit také jen zlomek.

Dílo Vlasty Fabianové není uzavřeno, naopak, roste, a my nestárnoucí umělkyni přejeme ještě mnoho plodných a úspěšných let i s poděkováním za přiležitost k tomuto rozhovoru.

(ká)

Scénář inscenace autorského divadla

2. ČÁST ZPRÁVY ZE SEMINÁŘE KLUBU REŽISÉRŮ SČDO

4. Shakespeare – inspirace autorského divadla

Další pracovní postup semináře spočíval v tom, že se P. Scherhauser vrátil k pojmům, které účastníci formulovali při záhlavní práci na otázku „co to je autorské divadlo“.

Na základě své dlouhodobé praxe a poznání řekl: „Věřte mně, že tak, jak jsme to zde formulovali, tak se to v podstatě všechno hodí i na Shakespeara.“ (A my mu to skutečně věříme.) Jmenoval řadu autorů, kteří se u nás zabývají Shakespearovými alžbětinským divadlem a u kterých bychom si jeho tvrzení mohli potvrdit. Jen namátkou: Pokorný, Malík, Chudoba, Bejblík, Štříbrný, Lukeš. Lektor aplikoval některé uvedené pojmy na konkrétní skutečnosti shakespeareovského divadla. Poukázal například na to, že první Shakespearovy hry byly tvořené horkou jehlou, psal pro potřeby dvora to, co se v té době „nosilo“, ale také vycházel vstříc požadavkům lidového publika, používal spousty dobových narážek, kterým dnes nerozumíme, nedělal si problémy s upravováním jiných předloh atd. Díla, která máme dnes k dispozici, se značně liší od prvotních vydání. Některé české překlady obsahují o mnoho více veršů než anglické originály. Problémy jsou i se zachováním či nezachováním melodičnosti shakespeareovské jevištní řeči. Pravou podobu Shakespearových děl bohužel neznáme. To nám na druhou stranu umožňuje ztratit ostych před tímto „mistrem světa“ a nebát se „na“ a „do“ něho sáhnout, a to právě proto, že je tak „veliký“. Shakespeare představuje dnes pro nás autorské divadlo v čistém slova smyslu. Tvořil, hrál a pracoval v úzkém kontaktu s ostatními členy herecké skupiny. Peter Scherhauser přesvědčil seminaristy o tom, že texty Shakespearovy jsou pro ně v dané chvíli natolik „nezávazné“, že lze s nimi v podstatě z cvičných důvodů dělat cokoliv.

5. Metodologie tvorby scénáře

Smyslem tvorby scénáře je zaklíčovat názorovou jednotu sdělovaného tématu do výrazových prostředků ryze divadelních. Dosáhnout takového spojení jednotlivých scénických prvků v celkové struktuře inscenace, že její dopad na diváka bude nejúčinnější. Podle P. Scherhausera jednotlivé kroky tvorby scénáře jsou tyto:

1. Hledání tématu a výběr formy
2. Ohledávání inscenačních tvarů (žánrů)
3. Stanovení a výběr tématu formy a tvaru
4. Sběr a vyhledávání konkrétního materiálu (předlohy)
5. Třídění sběru předchozího kroku
6. Scénosled a I. verze pracovního scénáře
7. Výběr prostředí pro inscenování
8. Tvorba II. verze pracovního scénáře
9. Zkoušení a prověřování realizace II. verze
10. III. verze scénáře
11. Zkoušení a příprava realizace III. verze
12. Schvalování, připomínkování, upravování, předělávání, předkládání, zkoušení, hraní, upravování atd., až do derniéry.

Předmětem pracovního tvůrčího zaujetí seminaristů s ohledem na časové možnosti byly ty kroky, které vedly k vytvoření I. verze hrubého pracovního scénáře. V některých případech byl tento konfrontován se scénografem, pokud jde o volbu prostředí či scénografické řešení v určitých podmínkách. Mimoto bylo stanoveno, že časově scénář nepřesáhne dobu 30 minut. S ohledem na výše uvedené budou tedy dále podrobněji popsány kroky 1 – 7.

Ad 1 a ad 2

Výchozím krokem bylo hledání tématu, respektive ujasnění si tématu, formulování vnitřního motoru, kterým se chceme vyslovit. Pod pojmem „téma“ souborně počítáme motiv, uvědomělý podnět, myšlenku, výchozí výpověď, náměť atd.

Dále uvažujeme a vybíráme nejvhodnější formu našeho sdělení, zatím bez ohledu na formulované téma. A zase pod pojmem „forma“ rozumíme způsob jednání, vnější projev, vzhled, tvar, tj. prostředky a způsoby, které dávají myšlence tvar. Abychom měli v rámci semináře hledání tématu a výběr formy usnadněno, použili jsme poznatků z prostudování Shakespearových her. Neustále byli účastníci lektorem provokováni k myšlenkové činnosti, aby souhrn pojmů byl co největší. V této souvislosti byla připomenuta kniha polského kritika Jana Kota Shakespearovské črty, v níž autor nově formuloval řadu témat a motivů shakespeareovské dramatiky.

Po splnění kroku jsme přistoupili k ohledání (zkoumání, hledání, vybírání) možných inscenačních tvarů (žánrů), v nichž by-

chom mohli svou výpověď (téma + forma) sdělit, představit. Žánrem podle slovníku rozumíme „typ významové a kompoziční výstavby, jejíž principy jsou společné určitému okruhu jednotlivých uměleckých děl“. Žánry, jak jsou uvedeny níže, byly účastníky semináře formulovány nezávisle na znalosti Shakespearova díla. A rovněž jde zase o nahodile uspořádaný soubor. Nutno konstatovat, že se formulovaly i žánry dosud neobvyklé a že tato část práce při semináři byla nejen velmi usilovná, ale i závažná vlivem sdělovaných zkušeností P. Scherhauserem. Z hlediska formálního uspořádání zprávy pro větší přehlednost jsou témata – formy – žánry uspořádány do samostatných sloupců. V žádném případě je však nelze, v této fázi práce, vzájemně spojoval.

TÉMA

lásky
zářlivost
nenávisť
posedlost
touha po moci
ironie
pohádkovost
intriky
hloupost
vraždy
krutost
boj svědomí
politická
rasismus
zaslepenost
lidstnost
marnost
touha
hravost
obžerství
marnivost
nestálost
čestnost
pomsta
frivolnost
vypočítavost
realita
ošidnost
obětavost
líbeznost
přátelství
iracionálnost
nábožnost
pokrytectví
osudovost
spravedlnost
bezpráví
moc
statečnost
boj
moudrost
klam
klaunství
bláznovství
zoufalství
pošetilost
povýšenost
morbidnost
touha po životě
soucit
nevěd
rodiče versus děti
sex
pochlebování
vzdělanost
nerozhodnost
k činům
směšnost

FORMA

divadlo na divadle
klaunské výstupy
pohádky
zpěvy
bitky
pitky
popisná vyprávění
milostné scény
monology
převleky
záměny
prology
epilogy
davové scény
ponaučení
vystoupení z figury
mluvení bokem
naturalistické výjevy
mordy
kontrasty
předscény
časové skoky
zvrhly
zásahy nadpřirozených sil
záhady-tajemství
čas-historie

ŽÁNŘ

komedie
tragédie
cirkus
vernisáž
pohádka
horor
naturalistické divadlo
orloj
šachová hra
happening
stylizace (muzeum)
historická hra
detektivka
písničkový recitál
crazy komedie
současná hra
koláž
předčítání
rozhlasová hra
recitační večírek
televizní úprava
rocková opera
muzikál
balet
instruktáž
školení
kabaret
slavnost
pouť
divadlo v divadle
seminární cvičení
insitní divadlo
loutkové divadlo
jarmareční výstupy
soudní proces
seriál
opera
pohovor u psychiatra
policejní výslech
sportovní utkání
divadlo faktu
reportáž
féerie
vodní divadlo
interview
světlo a zvuk
pantomima
černé divadlo
kouzelnické představení
antika
divadlo masek
kabuki
divadlo jednoho herce

Těmito prvními dvěma kroky jsme dosáhli pouze toho, že jsme formulovali základní prvky pro tvorbu scénáře, bez jakéhokoliv utřídění, bez jakékoliv souvztažnosti. **DUŠAN ZAKOPAL**

„Komplexní experiment“ nabývá stále konkrétnější podoby

Kritika však nestíhala jen zastaralé plánování a v dramatičce tzv. postvampirovského dramatu se pozornost orientovala na „rubové“ stránky. Jestliže publicistická hra mapovala nepoznaný terén z hlediska tematických přínosů spojených s novostí prostředí, kde užívaly požadavky nastolené moderní průmyslovou výrobou, pak tzv. nová vlna v dramatičce rozpoznávala důsledky ve vztazích mezi lidmi, kam vstupovalo mnohé z toho, co se dříve spojovalo výlučně s buržoazním prostředím. Pátrala po příčinách nezájmu o práci, stressu, lhostejnosti a beznaděje; po motivacích nepochopení mezi lidmi předurčenými k lásce a porozumění díky vztahům milostným, příbuzenským, pracovním atd. Nezvyklost poznatků způsobila, že tento proud nácházel menší pochopení v kamenných divadlech, kam více zasahovaly představy provozovatelských institucí a v nemenší míře jistá nepružnost samotných souborů. Nová vlna v dramatu, spojitá právem se jmény L. Petruševské, V. Galina, N. Pavlovové, A. Sokolovové, Z. Tobolkina, R. Solnceva, A. Kima, A. Remeze, N. Sadurové aj. — dnes už autorů vskutku renomovaných a uznaných, předpokládala však jiný styl práce, jiný vztah a jiné chápání scéničnosti jako takové.

V takto naznačovaných souvislostech lze pochopit nejen orientaci dramatické literatury, ale také průběh a výsledky sjezdů tvůrčích svazů, jež na prvý pohled mohly vyvolávat dojem výbuchu nahromaděné kritiky. Pozornost se zde zákonitě soustředila na existující omyly a nedostatky v tvorbě i ve svazové činnosti. Bez zevrubné kritické analýzy lze stěží formulovat perspektivní východiska. Nemá smysl popírat, že v uměleckém světě hrála a bude zřejmě hrát značnou úlohu emotivnost, příslušnost ke skupinám a jistá míra exaltovanosti. Skutečný tvůrce nese v sobě nanejvýš osobité vidění reality a jeho poetika nemůže uznávat jiné chápání. Tím je určena polarita osobních vztahů, závislost na týmech, dílnách či filmových studiích. Sjezdy spisovatelů, filmařů, hudebníků, výtvarníků vyslovily neúprosnou kritiku toho, co bránilo vývoji sovětského umění z hlediska společenského zájmu, z hlediska aktivního chápání úlohy literatury a umění v konkrétních společenských okolnostech nastolených revoluční přestavbou.

Neudržitelnost dosavadní ediční praxe, kdy autorovu občanskou odvalu tlumilo opatrnictví redaktorů a nakladatelství; neoprávněnost podpory „pokleslé“ produkce spisovatelů ve významných funkcích, pseudoliteratury zbavené hodnoty myšlenkové i umělecké; nepružnost filmových studií navíc závislých na vkusu vedoucích osobností, nesmyslnost zkonstatování výkladu principů socialistického realismu ve výtvarném umění se všemi důsledky ve vztahu k postavantgardismu...

Spojovací článek tvořila snaha hledat a nacházet potřebné analogie s politic-

kou linií KSSS. Analogie zbabované dřívější utilitární přímočarosti a snažící se respektovat osobité stránky a možnosti umění v kontextu nadstavbových institucí. Samozřejmě dramaticčnost zápasu, který se odehrává v sovětské společnosti na jedné straně — a chvályhodné úsilí, jak nečekat s aktivní podporou na straně druhé — nemusí vždy takovéto poznání podporovat. Momentální převaha dokumentárních žánrů neznamená řešení konečného rázu. Významné je však vědomí převahy literatury v duchu „velké životní pravdy“ a nikoliv pouhé „pravdičky“ — převahy odvozené z díla M. Gorkého i M. Šolochova ve shodě s odkazem ruské klasické prózy. „Mistrům mléčké orby“, jak nazývá kritika konjunkturální literáty, se může dařit jen dočasně. Hlavní proud literatury a umění směřuje jinam a preferuje shodu uměleckého díla s politickým přesvědčením vyvěrajícím z poznání a osvojení. Nikoliv pouze chvatně nahozeného a převzatého ze stránek tisku, podle projevu a úvodníků. Nanejvýš prozíravě varoval M. Gorbačov představitelé tvůrčích svazů a šéfredaktory literárních časopisů před spěchem a horlivostí, jež mohou posílit jediné konjunkturální tendence. Revoluční přestavbu a její dosah nutno promyslet, zažít, sledovat její postup v realitě, v souladu s aktivizací veřejnosti.

V dramatickém umění se vytvořila poněkud jiná situace, protože od srpna 1985 probíhala diskuse o smyslu a poslání divadla v nově se vytvářejících okolnostech. Diskuse, která se shodla v negaci dosavadního typu divadla zbabového možnosti rozhodovat o věcech zásadních. Zaměření diskuse i její výsledky reagovaly na myšlenkové okruhy zákona o socialistickém podniku a hledaly v principu samosprávy východisko.

Nutnost, jak omezit přemíru plánovacích ukazatelů, navrátit pravomoci řediteli, šéfredaktorovi a umělecké radě, materiálně stimulovat vztah členů souboru k mateřské scéně, zbavit se nemístné péče a starostlivosti institucí provozovatelských i společenských. Dosavadní řídicí praxe se opírala o administrativní zvyklost a zneužívala práva „povolit či zakázat“. Proto vzniklo komplikované schvalování repertoáru, proto se trvalo na předváděcích představeních, kdy se hrálo bez obecnstva pro nepočtené komise atd. Systém, který měl jisté oprávnění ve třicátých letech, se absolutně přežil a stanul v cestě veškerým představám odvozeným z politických i ekonomických opatření let osmdesátých.

Sovětská literatura započala závažnou úvahu o příčinách lhostejnosti, která dovolila zničení přírody kolem nás a současně vnesla do vztahů mezi lidmi krutost a sobectví, snahu poměřovat hodnotu člověka výší výdělků či jeho postavením atd. Analogické tendence charakterizují většinu filmů dodatečně zveřejněných, od Prověrky osudem režiséra A.

Germana až po Dlouhá loučení K. Muratovové. Proč by divadelní umění mělo zůstat stranou a nepokusilo se o změnu podmínek? Takové jsou důvody zmíněné diskuse, jež vyústila v organizační opatření ministerstva kultury SSSR označovaná jako „komplexní experiment“.

Radikálně jsou omezeny formální plánovací ukazatele, z jedenácti zůstaly tři: počet diváků, výše mzdového fondu a rozsah státní dotace. Ostatní — počet premiér, početnost souboru, množství představení sehraných na mateřské scéně a během hostování na zájezdech — určuje samotné divadlo, které má právo výběru repertoáru a rozhoduje o zveřejnění. Může upravovat ceny vstupného, zatím je limitována jedna třetina představení, může zvýšit plat herců a hereček maximálně o sto rublů. Z nadplánového zisku vznikají fondy, z nichž lze dotovat technické vybavení, bytový fond a přídatky k platu. Právo rozhodnutí ve všech otázkách je věcí ředitele divadla, šéfredaktora a umělecké rady. Způsob řízení ze strany provozovatele a stranických orgánů upravuje zvláštní směrnice, vzniklá po poradě na ÚV KSSS, kde se administrativní metody nahrazují spoluprací, ovlivňováním na základě znalosti a důvěry.

Zhruba v této podobě se „komplexní experiment“ započal 1. ledna 1987 v 73 souborech. Některé viditelné nedostatky odstraňuje návrh Svazu divadelních umělců RSFSR odvozený ze sjezdových diskusí. V sebestaním nezpochybňuje započatý experiment, snaží se však upřesnit pravomoci vedení tak, že ve sporných otázkách mezi ředitelem a souborem rozhoduje společná porada vedení, umělecké rady a společenských organizací. Návrh tvůrčího svazu odlišuje divadla, jež jsou schopna samostatně hospodařit na základě chozrasčotu, a soubory, které budou v nějaké míře závislé na dotaci — zejména operní, baletní scény, a dovoluje řediteli divadla, aby na základě individuálních smluv zřizoval studio, jež mohou tvořit herci jiných scén a posluchači vysokých divadelních škol.

Mezitím ministerstvo kultury SSSR umožnilo mimo původní znění „komplexního experimentu“, kde se počítalo s profesionalizací studia vedeného O. Tabakovem, studia z řad absolventského ročníku M. Carjova a studia při Státním akademickém divadle K. Mardžanišvili v Tbilisi, utváření dalších profesionálních kolektivů, které prokázaly svými výsledky právo na takovou existenci. Profesionální statut získalo Mládežnické divadlo na Rudé Presně, režisérem V. Běljakovičem vedené Lidové divadlo — studio na Jihozápadě, režisérem M. Rozovským řízené studio u Nikitské brány, studio Sféra, studio existující původně v ulici A. P. Čechova, studio pod názvem Na prknech, Člověk aj.

KAREL MARTÍNEK

ANTICKÉ DIVADLO. Když se hovoří o antickém divadle, myslí se tím souhrn dvou divadelních kultur – řeckého a římského divadla. Ve starém Řecku je vznik divadla spojen s kultem boha Dionýsa. Na jeho počest se každoročně konaly náboženské slavnosti – dionýsie – svátky plodivé přírodní síly. Byly to v podstatě jakési karnevaly s veselým tancem a zpěvem; lidé se oblékali do zvířecích kůží a nasazovali si masky. Z těchto zprvu nesouvislých písní a tanců se během času vytvořila ucelená lyricko-epická sborová píseň – dit-hyambos – vyprávějící o mýtických osudech Dionýsa, o jeho strastiplných cestách, smrti i slavném zmrtvýchvstání. To bylo asi v 6. stol. př. n. l. Veselý, bujarý průvod vedl náčelník – xorifaios –, který zpíval jednotlivé sloky, a sbor odpovídal refrénem. Athénský vladař Peisistratos zavedl tzv. Velké dionýsie konané v březnu. Na nich se podle tradice objevil básník Thespis. Vybíral nejdramatičtější zpěvy o Dionýsovi, doplňoval je vlastním dějem a tak dal popud k první divadelní reformě: scénickému provedení uceleného děje. Celá váha děje spočívala na jednom herci, který už nezpíval, ale deklamoval verše; hrál více postav. Vedle tragédie se objevuje komedie a satyrské drama. Slavnosti na počest boha Dionýsa končily soutěží dramatických básníků, z nichž každý předvedl tři tragédie a jedno satyrské drama. Hry posuzovala porota, která vítězi udělila vavřínový věnec a peněžitou odměnu. Do divadla se už tehdy platilo vstupné, ale aby se i chudí mohla podílet na představení, dostávala od státu podporu. Athénské divadlo pojalo až 17 000 diváků. Některé amfiteátry až 45 000. Hra trvala osm až devět hodin; proto si publikum bralo s sebou jídlo a nápoje. Když se mu některý výjev líbil, vyžadovalo si opakování. Nesouhlas projevovalo obecnostvo dupáním, syčením nebo mlaskáním, dokonce házelo na herce fíky, zbytky jídla, kamení. Vlastní divadelní prostor se skládal z orchestry, okrouhlého místa, připomínajícího manéž dnešního cirkusu, s dvěma bočními vchody, kudy přicházeli diváci a vstupoval sbor. Za orchestrou se vyvyšovala budova sloužící zprvu k převlékání herců zvaná skéné. O tuto stavbu se opíraly primitivní dekorace, protože periakty – otočné dekorace – se ve všech hrách nepoužívaly. Před skéné bylo postaveno zastřešené sloupořadí – proskenion. Když bylo zapotřebí ukázat divákům, co se děje uvnitř v domě, vysunulo se ze dveří skény pódium (zvané ekkykléma) na dřevěných kolech nebo válcích. Na něm stáli herci a předváděli, co se děje uvnitř. Když bylo třeba některou osobu, představující např. boha, vyzvednout do výše, sloužil k tomu primitivní stroj, méchané, připomínající dnešní jeřáb. Herci vystupovali s maskami, které jim zakrývaly celou hlavu. Sloužily i k zesílení zvuku jako megafon. Masky charakterizovaly věk, pohlaví, charakter, společenské postavení a duševní stav představované osoby. Kostýmy zdůrazňovaly svým řásem a bohatými barvami hercovu postavu; k tomu rovněž sloužily kothurny, obuv s vysokými podeševmi. Všechny úlohy, tedy i ženské role, hráli muži. Herci měli v Řecku určité výhody, např. byli osvobozeni od daní, a proto bylo toto povolání vyhraženo toliko svobodným občanům. Římské divadlo je

pokračováním divadla řeckého. Už před Římany hráli v Itálii divadlo Etruskové, kteří nenosili masky, ale používali líčení. Římské publikum mělo zálibu především v drsných fraškách. Dramatická tvorba se opírala o převody z řečtiny a nikdy nedosáhla velikosti svých vzorů. Publikum směle zasahovalo ho průběhu představení; když se mu některý herec znelíbil, domáhalo se, aby byl vyslečen a veřejně zmrskán. Rovněž při tragédiích se pod úrovní jeviště vyskytoval lidový humorista, který vážné jednání znevažoval. Někdy nosili herci na znamení společenské inferiority privázaný veliký fallos, mužský úd. První kamenné divadlo dal v Římě postavit státník Gn. Pompeius teprve r. 55 př. n. l. Místa pro diváky byla přísně rozdělena podle stavu. Poprvé v historii dochází k zakrytí hlediště ochrannou plachtou proti slunci a od r. 133 př. n. l. se začalo používat opony. Nevytahovala se však nahoru, nýbrž se spouštěla do otvoru v zemi. Římané už znali naši revuálku, před kterou se konaly drobné výstupy, hlavně komického rázu, během přestávky v hlavním ději. Ženské úlohy hráli muži, ale ženy začaly hrát v mimu a pantomimu a později začaly vystupovat i v tragédiích.

ANTOINE André (1858 – 1943). Původně zaměstnanec pařížské plynárny, později divadelní ředitel. Od mládí se zabýval divadlem a založil r. 1887 na Montmartru Svobodné divadlo (Théâtre libre), ve kterém chtěl prakticky realizovat myšlenky Emila Zoly, vyslovené ve spise Naturalismus a divadlo (1881). Jeho snaha o naturalistický přepis života byla přirozenou reakcí na mrtvý akademismus, patos a okázalost. Antoine požadoval na autorech, aby psali scény ze skutečného života, herce vedl k přirozenému a pravdivému projevu, výtvarník k pořízení věrných dekorací. Veliký skandál vyvolala inscenace lresovy hry Rezníci, v níž na scéně visely krvavé kusy masa. V letech 1898 – 1906 vedl A. divadlo, jež dosud nese jeho jméno (Théâtre Antoine), r. 1906 byl jmenován ředitelem divadla Odeon.

APLAUS (z lat.) – potlesk, kterým dává obecnostvo najevo svou spokojenost s představením nebo hereckým výkonem. Ve starém Římě dávalo publikum své uspokojení najevo tím, že mávalo cípy tógy, později dokonce kusem látky, která byla během představení mezi diváky rozdávana. Aplaudovati – tleskat na pochvalu.

APPIA Adolph (1862 – 1925) byl významný švýcarský jevištní výtvarník a divadelní teoretik. Hlavním předmětem jeho zájmu bylo divadlo hudební a lyrické. Vypracoval souhrnnou teorii jevištního svícení, spočívající v nasvěcování pohyblivou, nerealistickou hrou světél dopadající na jednoduché masívní útvary bílé nebo šedé barvy; mezi nimi se pohyboval herec jako součást celkové atmosféry vytvořené hudbou a světlem. Na rozdíl od svého současníka Gordona Craiga, zastávajícího obdobné myšlenky, Appia nikdy nepoužil své metody nerealistické inscenace při ztvárnění realistických děl; omezil se na operu a na Shakespeara. Jeho teorie neměly trvalý účín, ale myšlenky o osvětlovací technice přispěly k vývoji moderní inscenační praxe. Hlavní spisy: Die Musik

und die Inszenierung (1899), Die Musik und das Bühnenbild (1914), L'Art vivant ou nature morte? (1923).

ARANŽMÁ (z fr. arrangement) je režisérem během zkoušek vypracované a nazzkoušené postavení a pohyby herců, potřebné ke ztvárnění hry a vyjádření její výpovědi.

ARANŽOVACÍ ZKOUŠKA nebo zkoušky jsou zkoušky, během nichž režisér objasňuje hercům, jak se budou po jevišti pohybovat. V běžné mluvě se říká „aranžovačka“. Obvykle si herci dělají poznámky do svých textových knih.

ARBUZOV Alexej (nar. 1908), sovětský dramatik, začínal jako herec a režisér a svou první hru napsal podle vlastních slov „v podstatě trochu náhodou“. Herecká práce mu umožnila dokonale poznat psychologii diváků a jejich reakce; s těmi ve svých hrách vždy počítá. Ústředním motivem jeho her je prověřování současných mezilidských vztahů. Nejznámější hry: Šest zamilovaných, Táňa, Město na úsvitě, Irkutská historie, V hodině dvanácté, Šťastné dny nešťastného člověka, Romance ve třech, Ten milý starý dům, Volba, Večerní světlo.

ARÉNA – jeviště antického divadla, kulaté nebo oválné, obklopené sedadly (srv. amfiteátr). V moderní době se např. Max Reinhardt pokoušel o inscenace masových her v arénách, např. v cirkuse Schumann v Berlíně. Srv. Divadlo v přírodě.

ARETINO Pietro (1492 – 1556), italský dramatik. Přišel jako syn chudého ševce z Perugia do Říma, kde se brzy jako vtipný společník dostal do kruhů papežského dvora, od r. 1527 žil v Benátkách. Jeho hry se vyznačovaly ani ne tak dějem jako různými kritikami současnosti a byly postrachem renesanční společnosti. Hry jako Podkovář, Kurtizána, Pochlebník a filozof obsahovaly výbornou kresbu charakterů a lidských slabostí, takže se v nich obecnostvo poznávalo. Proslavil se tragédií Horáciové podle římského děje-pisce Livia.

ARISTOFANES (445 – 386/5 př. n. l.), starořecký dramatik, který naplňoval své komedie satirickými šlehy, břitkou familiárností, kousavou ironií, zesměšnil kde-koho a kdec; proto se v jeho komediích odrážel politický a kulturní život Athén lépe než v dílech oficiálních básníků. Užíval všech stupňů legrace, od jemného bodnutí až po nejhrubší žerty, které by nám dnes asi připadaly vulgární. Národ ho miloval, protože dovedl mistrně vykreslit život v podivuhodně pestrých a živých barvách, vyjádřit city, odhalit nešvary mezi lidmi a nezastavit se ani před společenskými „autoritami“. Krom toho vynikl jeho komedie svou strukturou, již dal příklad následovníkům. Napsal asi čtyřicet her, z nichž se nám zachovaly: Acharňané, Jezdci, Oblaka, Vosy, Mír, Ptáci, Lysistraté, Žáby, Plutos.

ARISTOTELES (384 – 322 př. n. l.), genální řecký myslitel, který se zabýval mnoha obory lidské činnosti, od filozofie, biologie, politiky až k teorii umění. Ze všech druhů umění věnoval největší pozornost právě dramatu, protože se do-

mníval, že právě v něm lze nejlépe ztvárnit společenskou, lidskou a mravní funkci umění. Jeho spis *Poetika* je sice knížka rozsahem nevelká, ale je to vlastně nejstarší systematické pojednání o umění. Pravidla, která jsou v ní obsažena, neztratila v mnohem platnost dodnes. Některé myšlenky byly ovšem v průběhu doby mylně vykládány. Tragédie má podle Aristotela vyvolávat vzrušení, strach i soucit. Proto má dramatik zobrazovat lidi se všemi špatnými i dobrými vlastnostmi, se všemi vnitřními rozpory, aby se divák mohl s hrdinou hry ztotožnit; jenom tak dojde ke katarzi, k duševní očistě, která je základem funkcí tragédie, vážného uměleckého díla, artefaktu, zprostředkovávajícího poznání života cestou estetickou. Velikou pozornost věnuje A. jednotě děje. Děj si představoval jako sřetězení událostí, které má dramatik vytvořit podle zákonů vnitřní pravděpodobnosti nebo nutnosti; autor nemá zobrazovat nějakou skutečnou událost, nýbrž něco, co by se mohlo stát. Rozuzlení musí vyplývat z průběhu děje a ne ze zásahu nadpřirozených činitelů (*deus ex machina*). Jednotu děje nutno zachovat vyloučením „epizod“. Nikde nemluví A. o nutnosti, aby se děj odehrál během 24 hodin. Čas a místo byly logickými důsledky přítomnosti chórů; jejich důsledná proklamace byla teprve dílem francouzské dramatiky 17. stol.

ARTAUD Antonin (1896 – 1948), francouzský avantgardní básník, filmový a divadelní herec, scénický výtvarník, dramatik, režisér, antropolog a náboženský badatel, člověk posedlý moderním uměním. Stál u zrodu surrealismu a zpočátku byl jedním z vůdčích osobností tohoto hnutí. V r. 1926 založil Divadlo Alfréda Jarryho, ale téhož roku byl ze skupiny surrealistů vyloučen. Ustavičně žil na pokraji bída a šílenství a jako režisér se opravdového úspěchu nikdy nedočkal. Stal se však teoretikem moderního francouzského divadla; spolupracoval s Jevetem, Barraultem, vydal knihu *Divadlo a „divadlo“* (*Le Théâtre et son Double*). Tvrdil, že současné evropské divadlo jednostranně podléhá psanému slovu a podřizuje se literatuře. Jeho koncepce vychází z orientálních divadelních forem a odpoutané komiky amerických filmových grotesek. Představuje si divadlo vitální, jehož těžiště by bylo v pohybu, v účinku světla, v gestech, ve fyzické řeči, kde by jazykový výraz ustoupil do pozadí a proměnil se v „řeč prostorové poezie“, divadlo, které by obecnost strhovalo, pobuřovalo, šokovalo, nedalo mu ani na chvíli oddechnout – ne aby jenom jemně bavilo – zkrátka Divadlo krutosti (*Théâtre de la Cruauté*). V r. 1935 se pokusil uplatnit své teorie v praxi. Otevřel vlastní scénu a realizoval své představení tragédie Cenci, ve které sám hrál hraběte Cenciho. Po sedmnácti představeních se muselo divadlo z finančních důvodů zavřít, Artaud sám těžce nervově onemocněl a byl propuštěn z ústavu až v r. 1946.

ARTIKULACE (z lat. *articulare*, článkovat), tvoření hlásek, přesné vyslovování všech hlásek, samohlásek i souhlásek ve slabikách, slovech i celých větách; je základem jevištní řeči.

ASISTENT (z lat. *adistere*, stát k pomoci) je pomocník při nějaké činnosti. Vykonnává podle pokynů svého „představeného“ rozličné úkony. V divadle je např. asistent režie, který je jakousi pravou ru-

kou režiséra, obdobně asistent choreografa apod.

ATELLANA. Vedle tragédie a komedie se provozovala v antickém Římě atellana, jednoaktová fraška se stálými karikaturními maskami připomínajícími phyláckou komedii. Atellana byla přejata od kampaňského kmene Osků a za svůj název vděčila městu Atella, kde tento žánr zřejmě vznikl. Hra se neopírala o psaný text, herci se jen dohodli na základní dějové osnově a pak volně improvizovali; dovozovali si nejrůznější narážky na známé osoby a dobové aktuality. Dochoválo se mnoho dokladů o tom, že slovník herců atellany nebyl nijak vybroušený, takže často docházelo k vtipům a posunkům drsného ražení. Herci nebyli profesionálové, nýbrž ochotníci z kruhů nejobožejší chudiny; mohli si tudíž dovolit *ledacos*. Tato antická fraška si vytvořila čtyři typy postav vystupující v neměnném kostýmu. Byli to směšný stařec Pappus, přihlouplý žrout Maccus, žvanivý podvodník Buccus a zlý hrbáč Dosennus, jinak protřelý šarlatán. Podobné typy ožily později v komedii *dell'arte*. Atellana si uchovávala rysy karnevalové zábavy i s její hrubou erotikou, pijanstvím a rvačkami, přičemž ovšem připouštěla víc politické volnosti než vážné drama. Později, asi od 1. stol. n. l., byla zpracovávána i literárně a přidávala se po představení tragédií jako závěrečný kus dne.

ATICKÁ KOMEDIE. Atikou rozumíme střední oblast starého Řecka s hlavním městem Athénami, které byly filozofickým i uměleckým střediskem celého Řecka v období 5. – 4. stol. př. n. l. V té době dochází k největšímu rozkvětu antického divadla. Hrají se nejenom tragédie Aischylovy, Sofoklovy a Euripidovy, ale daří se i komedii. Autor Aristofanes byl představitelem staré atické komedie. Herci nosili masky a jejich kostým byl ozdoben obrovským phallem (pyj). Chór zasahoval často do děje. Nejvýraznějším rysem „staré“ komedie byla velká politická svoboda. Hry oplývají spoustou narážek na konkrétní osoby a události, děj je často fantastický a postavy mají karikaturní ráz. Avšak značná politická svoboda, kterou se athénská demokracie vyznačovala, byla postupně omezována, až za Filipa a Alexandra Makedonského, do jejichž politických plánů se nehodila, byla odstraněna. To se pochopitelně projevilo i v divadle. „Stará“ komedie byla nahrazena novou a.k., v níž politická časovost a satirické narážky chyběly. Vyrostla civilní veselohra, zobrazení epizody ze soukromého života, které není spojeno s nebezpečím, jak to vyjádřil Aristotelův žák Theofrastos.

AUGUST, jeden z druhů cirkusového šaška, obvykle společník klauna nebo pierota (bílý šašek). Podle pověstí vznikla tato postava tak, že při jednom cirkusovém představení vnikl do manéže podnapilý státník a začal se hádat s ředitelem. Bezděky vznikla komická situace se publikou zalíbila; pravděpodobně podle tehdejšího šlágru *O mein lieber Augustin* nazvali cirkusáci tuto figuru „august“. Hádání s „panem ředitelem“ patří k tradičním číslům augustů.

AUTOR (z lat. *auctor* – původce, strůjce), tvůrce uměleckého díla, v případě divadla dramatik, spisovatel divadelních her.

AUTORSKÉ PRÁVO, zvané též nesprávně „duševní vlastnictví“, je podle právnické

definice výhradní právo zužitkovat dílo duševní, zejména literární nebo umělecké, uveřejněním nebo mechanickým znásobením. Ani římské ani středověké právo tento pojem neznalo. Teprve po vynálezu knihtisku se postupně ukazovalo, že je záhodno chránit autora před neoprávněným vykořisťováním jeho díla. Už koncem 15. stol. se začala poskytovat autorům právní ochrana ve formě privileji, kterými autor (nebo tiskář či nakladatel, který se s autorem obvykle jednorázově vyrovnal) nabýval výhradního práva k tisku a prodeji. Teprve v 17. stol. se vyskytují normativní opatření proti patisku. Během druhé poloviny 19. stol. se předpisy autorského práva rozšiřují i na ostatní umělecká odvětví a dochází k jejich upevnění mezinárodními smlouvami. Autorovo právo je právem absolutním, majetkovým, které lze zcela nebo zčásti zcizit a převádět pro případ smrti.

AUTOS SACRAMENTALES (špan. *auto* – čin, akt náboženské víry). Jde o španělskou variantu středověkých moralit. Autos se hrály o církevních svátcích po bohoslužbě na náměstích nebo též přímo v chrámech, namnoze i ve šlechtických palácích. Při velkých náboženských slavnostech se tato představení konala na ulicích, kudy jezdily alegorické vozy s účinkujícími. Témata byla zpočátku výhradně biblická, ale průběhem doby se zapojil i tanec, zpěv, improvizované texty. Autos se skládaly ze tří částí: květnatého prologu, mezihry a nakonec z vlastního textu náboženské hry. Vystupovaly v nich zosobněné abstraktní pojmy jako láska, život, čest, církev, kacířství apod. Původ autos sahá na počátek 14. stol., největšího rozkvětu dosáhly ve „zlatém věku španělského dramatu“: Lope de Vega napsal asi čtyři sta autos, Calderón kolem osmdesáti. Počátkem 18. stol. autos upadají a v r. 1765 byly královským výnosem zakázány.

AVANTGARDA (z fr.), předvoj, v umění lidé, kteří buď sami nebo jako skupina prosazují nové myšlenky, pokrok.

AVANTGARDNÍ KOLEKTIV, původně Studentský avantgardní kolektiv, byla skupina mladých divadelních amatérů v Plzni, ustavená r. 1936 Jiřím Hermanem a několika dalšími studentskými nadšenci. Zavalitá byla přejmenována na Divadlo mladých. Avantgardní kolektiv se opíral o příklad E. F. Buriana a snažil se zejména o moderní, od konvence oproštěný divadelní výraz. Myšlenkově byl výrazně protiměstácký a levicový. Dramaturgicky se věnoval zejména Shakespeareovi, Puškinovi, Čapkovi, Vančurovi a snažil se ve svých inscenacích za použití náznakových dekorací a tehdy nezvyklých prostředků (např. filmové dotáčky, jeviště uprostřed sálu atd.) vyhmátnout v těchto předlohách pokrokový myšlenkový náboj. Z řad kolektivu vzešli někteří známí čeští divadelníci, jako F. le Breux, M. Horníček, A. Calta, J. Koenigsmark, L. Pompe, O. Musil, L. Šobotová aj. Několik členů AK bylo perseklováno nacisty a někteří umučeni.

BACON Francis (1561–1626), významný anglický filozof, státník, spisovatel a zakladatel novodobého empirismu. R. 1586 začala tvrdit americká publicistka Delia Baconová, že autorem dramát, připisovaných W. Shakespeareovi, je vlastně lord Bacon. Důkazy však nebyly věrohodné a polemika na toto téma ustala koncem 19. století.

Dvojí komedie

Stará antická komedie byla plodem demokratických Athén a jediné v podmínkách demokratického systému se značnou svobodou projevu a kritiky veřejných poměrů byla možná. Není to však už rozkvět demokracie, který dával myšlenkový vzruch Aischylovým tragédiím, ale její sklonek s nezadržitelně postupující společenskou a politickou krizí. Velmi nápadně tento rozdíl vystupuje, srovnáme-li, jak se tematika války a míru odráží v Aischylově tragédii a v Aristofanově komedii.

Aischylos jako první účastník řecko-perské války patrioticky oslavil v **Peršanech** (472 př. n. l.) řecké vítězství u Salamin (480).

Aristofanova tvorba spadá z valné části do období vleklých bojů tzv. peloponnéské války (431–404), vedené mezi dvěma tábory řeckých obcí, v jejichž čele stály na jedné straně demokratické Athény, na druhé oligarchicko-aristokratická Sparta. Byla-li válka řecko-perská — dnešním názvoslovím — válkou národně osvobozenickou, která národ sjednocovala a posilovala víru v demokratické zřízení, peloponnéská válka řecké obce rozdělovala, stavěla proti sobě v bratrovražedném boji. Její příčiny byly politické a ekonomické (hospodářská konkurence Athén s Korintem). Aristofanovi, který měl výhrady jak proti aristokracii, tak proti radikální demokracii, umožnila jeho „neutrální“ pozice kritický pohled na zahraniční i vnitřní politiku Athén.

V nejstarší dochovaná komedii **Acharňané** (425) uzavře rolník Dikaipolis separátní mír se Spartou a žije blaze na rozdíl od svých živořících krajanů, válčících Athénianů. V **Míru** (421) se vinař Trygaios vypraví na chrobáku do nebe, aby osvobodil bohyni míru, kterou bůh války Polemos uvrhł do jeskyně. Svolá sbor příslušníků různých řeckých stavů a společně vysvobodí nejen Mír, ale spolu s ním i Úrodu a Slavnost. A konečně v **Lýsistraté** (411) najde stejnojmenná hrdinka taktiku, jak přinutit Athéniany k míru: odepírat manželům tak dlouho pohlavní styk, dokud nenechají boje. Konec této komické fikce nemůže být jiný než smírný, ale hra obsahuje kromě rozpuštělých komiků i vážné varování znesvářeným řeckým obcím. Aristofanes se ve svých mírových hrách obrací přímo a nepokrytě k neaktuálnějšímu problému tehdejšího politického života. Už ne patriotická oslava války, ale její bezohledný odsudek, který má svou protiváhu v hledání utopických východisek.

Proti vnitřním společenským a politickým zlořádům brojí komedie **Vosy** (422) zesměšňující athénskou národní neřest-sudičství, ale zejména **Jezdci** (424), namíření proti škodlivým praktikám demokratického politického života. Je zde odvážen zkarikován nejen přední athénský politik Kleón, ale i sám vrťavý athénský lid, o jehož přízeň se vedle paflagonského otroka (= Kleón) demagogickým pochlebováním uchází a v sou-

těží svou větší drzostí vítězí prodávající Agorakritos.

V nejpoezičtější Aristofanově hře **Ptáci** (414) utopie dominuje nad satirickou kritikou aktuálních jevů, únik nad snahou o změnu daného stavu. Dvojice Athénianů odchází ze své obce, protože jsou omrzeli panujícími poměry, přicházejí mezi ptáky a zakládají nové, fantastické město mezi nebem a zemí.

V pozdních Aristofanových komediích se charakteristické rysy staré atické komedie postupně ztrácejí a zejména poslední, alegorické podobenství **Plátos** (388) — o nespravedlivém rozdělení bohatství vinou slepoty resortního božstva — už lze počítat k přechodnému typu tzv. **střední atické komedie**. Athénská porážka v peloponnéské válce měla za následek úpadek athénské demokracie, omezení svobody a s ním i konec staré atické komedie.

Střední atická komedie spadá přibližně do první poloviny 4. stol. př. n. l. Psaly ji prý desítky autorů, kteří napsali stovky her, ale zachovaly se jen zlomky. Pěstovaly se s oblibou parodie mýtů i jednotlivých tragédií, zejména Euripidových, ale dochované názvy her svědčí též o příklonu k tematické každodennímu malému životu. Tato druhá tendence vrcholí ve vzniku druhého základního typu řecké komedie — **nové atické komedie**.

Proti širokému tematickému a problémovému rozmachu staré atické komedie, proti její společenské a politické účelnosti předvádí nová atická komedie epizody ze soukromého života, zvláště rodinného, se zápletkami milostnými a manželskými, s konflikty generačními. Sbor ztratil svou apelativní, kritickou a mravokárnou funkci: jeho účinkování při představeních se omezovalo na zpěv v přestávkách mezi akty, ale tyto písně neměly už žádný vztah k předváděnému ději.

Z tvorby autorů nové atické komedie (4.–3. století př. n. l.), Filémóna ze Syrakús, Dífila ze Sinópy a Menandra (342–293), se zachovaly (kromě menších zlomků) jen podstatné části Menandrových komedií **Epitrepontes** (české překlady pod názvy **Či je to dítě?, Záležejí na charakteru**), **Samia** (**Zmýlená neplátí**) a téměř úplný text hry **Dyskolos** (**Dědek, Takový protivita**), ale její obraz si upřesňujeme prostřednictvím pozdějších římských komedií (tzv. pallií), které byly více (Plautus) nebo méně (Terentius) volnými adaptacemi řeckých předloh.

Jestliže struktura aristofanovské komedie v její vrcholné podobě byla značně uvolněná a její dějová linie se po parabázi často rozpadla do nesouvislých fraškovitých výjevů, dospěla nová atická komedie k pevnému a uzavřenému dramatickému tvaru. Přímé střetnutí protivných stran v otevřeném zápase (agón) nahradila komplikovaná zápleтка založená na intrice. Zdá se, že pokud jde o dramatickou techniku, více než Aristofanes zapůsobil vlivem některých svých

tragédií Euripidés (**Ión**). Nejčastějším námětem je láska, která musí na cestě k manželství překonávat četné překážky, zejména generačního charakteru. Rozhodující obrat při řešení zápletky způsobuje zpravidla anagorize, poznání skutečného stavu věcí a totožnosti postav. Důležitou roli při tom hraje náhoda, vůbec typická pro helénistické pojímání života jako nevyzpytatelné hry náhodných okolností a vlivů.

Na rozdíl od fantastického a hyperbolického rázu Aristofanových her bývá způsob zpodobení skutečnosti v nové atické komedii označován jako helénistický realismus. Ale tento realismus má značná omezení: kvantitativní i kvalitativní. Jeho záběr je úzký, privátní, vyhýbá se velkým tématům společenským, vyžívá se v žánrově drobnokresbě. Zpodobení dobových poměrů a mravů je sice výstižné a přesné, ale dostává se do rozporu s konvenčními zápletkovými schématy, která přecházejí ze hry do hry, ať už jde o náměty, typ konfliktu i dějové prostředky (běžný motiv odloženého dítěte, které v příhodnou chvíli podle určitého poznávacího znaku, například rodinného šperku, nalézá své rodiče, čímž se definitivně vyřeší konfliktní situace). Kresba charakterů nepostrádá určité psychologické pronikavosti, ale na druhé straně se brzy vytváří konvenční, poněkud strnulá typologie s předurčenými funkcemi: komický stařec, který brání mladým v jejich lásce; zamilovaný mladík, hrdina milostné zápletky, dosahující posléze svého cíle; mladíkova družka, skromná dívka nebo vypočítavá hetéra; kuplíř, vždy nakonec napálený, chvástavý voják, parazit a — otrok, aktivní a důvtipný pomocník mladíka, jemuž svou iniciativou pomáhá při jeho usilování. Jak vyplývá z námětů i ze zpodobení skutečnosti, je nová atická komedii vzdálena aristofanovská bujnost a nespoutanost, její žánrová poloha kolísá mezi komikou a sentimentalitou, mezi povahopisným a mravolichým obrázkem ze života.

To ovšem platí jen zčásti o onom osobitě římském typu komedie, který podle řeckých předloh vytvořil Plautus (asi 254–184 př. n. l.). Jeho lidové hupebně dramatické komedie (**Komedie o strašidle**, **Amfitryon**, **Pseudolus**, **Chlubný vojín** aj.) dokázaly i v rámci konvenčních zápletkových postupů dosáhnout silného a společensky progresivního satirického účinku. Řada jeho komedií si dodnes uchovala schopnost jevištního oživení, ale hlavní význam Plauta (i Terentia) v dějinách komedie spočívá v tom, že (na rozdíl od uzavřenosti vývojové etapy staré atické komedie, která nenašla přímých následovníků) zprostředkovali spojení mezi novou atickou komedií a dramatickou tvorbou renesance a klasicismu, že poskytli náměty, charaktery a zápletky tak velkým dramatikům, jako byli Shakespeare, Molière a mnoho dalších.

ZDENĚK HOŘÍNEK

● HRANICE MOŽNOSTÍ

(Poznámky k problematice autorského divadla)

Divadlo ve své spontánně tvořivé větvi, větvi v daleko menší míře spoutané a vtahované do slepých uliček různých ne-divadelních vazeb a institucionálních podřízeností, divadlo tvářené jako proces hledání, kdy spolu s divákem dospíváme k poznání pravdy o nás samých, kdy se trhají stereotypy vnímání našeho života a skutečnost se objevuje v nové, daleko ostřejší podobě, než na jakou jsme si už pomalu zvykli, divadlo dělané z nutnosti hledat způsob, jak poznat tento svět a jak o našem poznání vydat svědectví, toto divadlo vytvářené bez nároků na finanční odměnu a existenční zabezpečení, toto tak na první pohled volné a ve své tvorbě výsledného jevištního tvaru daleko méně spoutávané divadlo – divadlo amatérské – má své hraniční body. Jako každá lidská činnost. Má své možnosti (o těch jindy), ale také svá omezení. A o těch je dnes také nutno vědět. Neboť ony nám mohou přinést nejeden krizový moment, nejedno období nervozity, prudkých a unáhlených rozhodnutí a demonstrativních odchodů. Nejedno zajímavé a slibné divadelní kolektiv nevydržel a vnitřně se rozpadl právě proto, že nepoznal svá – v daném čase – omezení, že se je nepokoušel odstranit a tím si i otevřít cestu k další divadelní práci. Nevěděli a rozpadli se dříve, než poznali, proč vlastně u nich narůstají výbušné a explozivní stavy.

Jediným ze základních omezení pro amatérské divadlo je trvalý nedostatek času věnovaný – a možný věnovat – zvládnutí vlastního vyjadřovacího jazyka, poznávání a ovládnutí svých vlastních – hereckých, režijních, scénografických atd. – prostředků.

V této oblasti budou mít amatérská divadla vždy trvalý dluh. A tento dluh se v rámci daného typu divadla stává nepřekročitelnou hraniční bariérou. Amatérské soubory se mohou – a mnohdy se tak i děje – snažit tento dluh zmenšit a v některé oblasti (většinou ne ve všech) se jim to může i dařit. Přesto základní hranice – hranice daná časem, který mohou divadelní práci věnovat – je nepřekročitelná. (Přitom zde záměrně nebereme do úvahy míru dispozic k tvořivé divadelní práci, k tvořivému divadelnímu myšlení. Neboť ta je základem a hlavním určujícím kritériem a ne hraniční možností). A od časové hranice se odvíjejí další faktory limitující práci amatérského divadelního kolektivu.

První limitující faktor je tedy čas, který je možno věnovat divadelní „posedlosti“. Ten přináší s sebou mnohým velice dobře známý rozpor – vnitřní konflikt – mezi vlastní potřebou divadla a nároky kladebními zaměstnáním a rodinou s celým předivem společenských a sociálních vazeb. Zároveň tím, že některé složky divadelní práce musí zákonitě ustoupit do pozadí, si připravujeme nevyváženou strukturu inscenačních prostředků. Již zde jsou některá možná ohniska, ze kterých mohou

narůstat destrukční síly, s nimiž si nebude soubor někdy později schopen poradit. Druhý je opět časový faktor. Je to omezení, které není platné jen pro amatérské divadelníky, ale pro celou divadelní práci jako celek – v zemích naší evropské kultury. Je to dáno samým procesem divadelní tvorby. Jeho jednotlivými fázemi. Křivka naplnění divadelního vývoje osobnosti – mám zde na mysli člověka schopného vytvářet anebo inspirovat výsledný jevištní tvar – se pohybuje v rozmezí přibližně patnácti let s následujícími etapami: hledání vlastních divadelních vyjadřovacích prostředků, nalezení a období vrcholné tvorby, opakování a rozměňování svých vlastních divadelních postupů.

Patnáct let je zdánlivě velice dlouhá doba pro křivku vývoje autorského divadelního divadelního souboru. Asi žádný z nich nebude uvažovat v tak dlouhých časových relacích. Přesto tyto časové periody jsou druhým základním vymezením divadelních možností práce.

Vraťme se o kousíček zpět s tím, že zůstáváme v oblasti amatérské práce. Z předešlého víme, že vývoj jednotlivých složek inscenace z důvodu času, který jim mohou věnovat, je nerovnoměrný. Hnacím motorem práce je nutnost apodsedlost navázat co nejintenzivnější divadelní komunikaci. V co nejkratší době, neboť nebude-li navázána, důvěra v schopnost kolektivu ji doopravdy navázat klesá a velice rychle zmizí. A kolektiv se rozpadá ještě dříve, než mohl začít ohmatávat své vlastní a neopakovatelné divadelní vyjadřovací prostředky. Zdá se, že snaha prověřit své síly a tím i toto seskupení lidí nutí kolektiv velice rychle projít první fází a co nejdříve se dostat do fáze druhé. Ne každý mladý divadelní kolektiv unese své období hledání bez ověření, že jde cestou správnou, že nalézání své vlastní divadelní komunikace je zajímavé a fungující i pro druhé. Je to logické, neboť jde o to naplnit svoji vlastní potřebu, pro kterou daný kolektiv vzniká.

A zde se může – ale také nemusí a mnohé soubory jsou toho příkladem – stát následující:

1. Soubor hledá co nejrychleji své vlastní nejsilnější zbraně. Zákonitě hledá v oblasti svých vlastních individualit. Lidé průměrní jsou většinou až příliš sedí a nezajímají. Začíná v co nejširší míře využívat své vlastní individuální bohatství jak v herecké práci, tak v ostatních složkách. Dává se většinou cestou autorského divadla, ale nevytváří si dostatečné zázemí ve všech složkách své tvorby.

2. Tam, kde se již tvorba nemůže opřít o další vnitřní rozvoj osobnosti jedince a kde by měly pomoci základní odborné dovednosti, nastává přesouvání tvořivého zájmu na složky jiné. Na složky, které mají své zázemí v tvůrčí individualitě. Tvorba se redukuje. Proces nevyvážené struktury se zrychluje. Individualita se stává jedinou složkou schopnou realizovat divadelní komunikaci.

Soubor se ocitá v krizovém pásmu. Vývoj probíhal příliš nevyrovnaně, zrychleně a v některých oblastech se nevytvořilo dostatečné zázemí základních dovedností.

Kolektiv je některými složkami na začátku období hledání a některými v oblasti nalezení. Toto období nemůže nikdy trvat příliš dlouho. A nastává situace přetopeného kotle. V souboru je několik individualit. Názory se různí. Individualita je hlavním kritériem, vše ostatní není – ani nemohlo být – rovnocenným partnerem.

Nyní vstupuje do hry štěstí. Bud' je soubor má a výbuch nenastane. A nebo od středivě tendence jsou již silnější. Soubor se rozpadá a mnozí z členů nedovedou dost dobře pochopit, proč se tak prima parta najednou a z ničeho nic nemohla mezi sebou dohodnout.

Jedna slibná skupina najednou končí. Malé skupinky a jednotlivci bloudí a hledají napojení na jiný divadelní kolektiv nebo se pokusí vytvořit svůj vlastní. Budou se však jejich chyby opakovat? Vědí, proč k tomuto stavu došlo? Jsou schopni si z toho vzít poučení? A k tomu, aby byli, směřoval tento článek.

ALEXANDR PERNICA

● DOSTI WOLKRA 1988

Povinným textem (vedle volitelného) letošních krajských přehlídek uměleckého přednesu byla buď sociální reportáž, nebo ukázka z díla J. Wolkra. Většina ze tří desítek recitátorů v Ústí nad Labem volila druhou alternativu. A tak se 5. března v Domě SČSP utěšeně „wolkrovalo“ – stejně jako na přehlídkách okresních. A nutno říci, že bylo často, přechasto Wolkrovi ubližováno. Jednou je vydáván za sentimentálního snílka, jindy za jednoduchého buřiče, mnohdy pak za otráveného mladíka, jenž psal zřejmě z nudy zcela ne životnou poezii.

Poté, co uslyšíte podvacáté Wolkrovo jméno, napadá vás rouhačsky, že by možná bylo smysluplnější využít jinak volného času. I ti, kteří o posvátnosti odkazu prostějovského básníka nepochybují, začínají skrytě zívát – to kino už viděli... Čím asi trápí tento autor určovatele dramaturgických omezení?

Je-li Wolkrovo dílo hodnotou (a ono jím je), pak se k němu budou mladí recitátoři rádi vracet – dobrovolně vracet. A budou to jen ti, jimž bude toto dílo skutečně blízké. Je ale anachronismem předpisovat dnes folkové generaci, aby se unisono vracela k výjimečnému torzu.

Propozice soutěží by měly vést recitátory k širšímu čtenářskému záberu. Současná světová literatura jako by neexistovala.

Jiří Wolker, kterému bude zanedlouho devadesát let, by si možná povzdechl: „Co pořád omíláte ty mé juvenilie; cožpak jsem po roce 1924 nenapsal nic aktuálnějšího? Napsal, děti, napsal a píšu stále – jenže vydávám pod jinými jmény. Taky mě z cizích jazyků překládají do češtiny. A že máme dobré překladatele...“

Jak dlouho ještě...?“

(it)

Sbohem, opono!

Je zajímavé, že současné amatérské divadlo — čím modernější, tím spíš — přechází z klasického kukátka do arény. Stará sláva opony jako symbolu Thálie tak upadá a není to jen tím, že se látka na oponu shání čím dál hůř. Že ty staré, slavné opony z těžkých plyšů pozvolna prozírají moli. Opona se stává zkrátka stále nepotřebnější. I když se nehraje přímo v aréně, divák přichází a udiveně hledí na jeviště: divadelníci nejspíš na něco zapomněli. Děsí se, jestli nepřišel příliš brzy, zda-li uvaděčky nevpustily diváky předčasně. Ale ne, je to tak. Na scéně je jakási konstrukce, přes ni něco látky, stuh, papírů a plechu. Divák usedne a v rozpacích čeká.

Když konečně zazvoní potřetí, on ani neudutá. Buď má v srdci trochu úzkosti, co se stane, až se na ten treštuhodný omyl přijde, nebo se potměšile těší, jak režisér vynadá oponárovi. Už v duchu vidí, jak milovnice vhopkuje na scénu, bude si upravovat spodničku, a pak teprve zjistí, že se na ni všichni dívají a smějí se.

Jenže všechno je jinak. Do konstrukce scény se zapichne kuželík světla z pravé rampy, druhý ze středu a pak se pomalu, řízen reostatem, rozsvěčí most uprostřed. Světly vykouzlí tvary, barva dá prostoru intimitu. To, co se ještě zdálo být ničím, se stává něčím. A do toho vrazí herci jako vítr a už se odehrává tu život, tu jeho odvar. Ale je tu divadlo. Po prvním aktu všechno pozhasíná a divák se nějakou intuicí buď zvedne, aby šel na limonádu do bufetu, nebo zůstane sedět, protože za chvíli se bude hrát dál.

Stará, zlatá dobrá opona. Nikdo nepotřeboval intuici. Ona vše prozradila, vedla diváka jako dokonalý bedeker představením i přestávkami. Nikdo ani nemůže vynahradit herci to vzrušení, když postál na zahaleném jevišti a dírou v oponě sledoval, jak se plní hlediště a jaký divák dnes přichází. Díra v oponě nebyla zmetkem ani kazem. Patřila tam zákonitě a byla ve výši očí středně urostlého herce. Velký se musel sklánět, malý stál na špičkách a ten nejmenší si sehnal stoličku z rekvizitárny, aby se taky mohl kouknout.

Opona samozřejmě znamenala i nástrahu. Kolik nejen amatérů, ale i slavných činoherníků skončilo na proscénium svůj prolog a pak se zamotalo do opony jako bourec do hedvábí, protože najít ty dva konce, kde se obě půlky opony stýkaly, bylo prostě nemožné.

Pamatuji si na své první vystoupení. Jako děti školou povinné jsme se muse-ly zúčastnit slavnostní akademie. Každý něco navštívil. Tu sbor, tu sólo, dokonce i malé scénky.

Mladý muž ze septimy zazpíval při klavíru Dvořákovu Starou matku, až se chvěly zdi starobylé Městanské besedy — kde tehdy ještě nebylo televizní studio, ale divadelní scéna — a pak dotyčný vymyslel, že před oponou zarecitují Hálek. Koušek z Večerních písní. Maminka seděla v hledišti, znala přesný pořádek a věděla, že jsem na řadě já. Jenže nikdo zpoza opony nevycházel. Až se najednou objevila drobná postavička, krok, dva, ještě jeden... a bum! Rána a zmizela. Oči oslepené bodovkou zprava a druhou shora se na metrovém prostoru neorientovaly a nápožděná budka byla pohříchu otevřena. Prkno, na něž si suflérka kladla text, chybělo.

Hlediště trnulo. Co se s tím dítětem stalo? Nemá zlomené údy? Nezmizelo v propadlišti Městanské besedy navždy? Ale dítě se vzpamatovalo včas, zjistilo, že zpátky se hned tak nevyškrábe, a tak se statečně pustilo do namemorovaného textu: Na nebi sta hvězdiček, měsíc se s nimi bratří, pánbůh se svými anděly sem na zem dolů patří...

Ozval se potlesk. Maminka odešla dřív, než se světla v sále rozsvítila, počkala na mne venku a řekla: „Hanba mě fackovala. V životě tě už na žádný divadlo nepustím.“ Což se jí sice nepodařilo, ale na tu oponu nikdy nezapomenu.

Právě jako kolega, který v divadelním orchestru hrál na trubku. Režisér si vymyslel, že introdukce přijde ze zákulisí. První tóny, opona jde vzhůru a orchestr podbarví trubkové sólo. Dotyčný part trumpetista — samozřejmě — z paměti neovládal, a tak si přišpendlil noty na sufitu. Věřil, že je pevná. Jenže sufita byla součástí opony a zvedala se spolu s ní. Sotva nešťastný muzikant zadul první tóny, vznášely se noty nahoru k osvětlovací rampě. Orchester spustil, dirigent dal znamení, že sólo má znít forte. Neznělo vůbec. Prostě — trapas.

No řekněte, mohlo by se stát něco takového bez ní? V aréně nebo holé konstrukci jeviště, pozvolna osvětlovaného? Takže netrucujeme za ní a zamávejme: Sbohem, opono! Však ty ještě přijdeš ke cti. Jen co opadne módní vlna arén a textiláci zase nabídnou krásné, těžké plyše...

(HS)



ZE SOVĚTSKÉHO HUMORU

MODERNÍ VÝKLAD

Hamlet sebere poslední sílu, uchopí stříkačku, nabodne žílu.

Položí otázku svojí doby: „Kde vezmu na další dávku drogy?“

Ofélie v džínách křepčí kolem, po hrstích krmí se alnagonem...

Panečku, všichni budou zírat, co dokážem udělat ze Shakespeara!

(ek)

PERLY POD JEVIŠTĚM

● Na počátku divadelní hry byla spáchána záhada.

● Na představení nebylo půl sálu prázdného, ale půl sálu plného.

● Hrdina přemýšlel, jak by se zbavil života, protože se už zbavil peněz.

(vrt)

amatérská scéna

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelském ústavu Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Tomáš Cach. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Čisář (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, 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, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Káfkova 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, Káfkova 19, 160 00 Praha 6. Nevýžádané příspěvky redakce nevrací. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 5/1988, redakčně uzavřeno v březnu 1988.

© Panorama, Praha 1988

46 027

Dětem pro radost

Od doby, kdy Amatérská scéna (č. 3/1984) představila čtenářům DS Mladá scéna z Ústí n. Labem, se mnohé změnilo. Zůstal sice název souboru, jeho umělecký vedoucí Pavel Trdla, zřizovatel (Kulturní a společenské středisko) a prostory, ve kterých kolektiv zkouší a hraje — v samotném souboru však došlo ke značným personálním změnám. Odešli zkušení i ti, kteří ve městě dostudovali a vrátili se do místa svého bydliště. Začal se tvořit v podstatě nový kolektiv s novými osobními a tvůrčími vztahy.

V posledních letech dochází rovněž k usměrnění dramaturgického plánu, který se soustředil na divadelní tvorbu pro děti a mládež. Dramaturgie tak přispívá k estetické výchově dětí, k jejich komplexnímu rozvoji osobnosti.

Velice kladně lze hodnotit moderně pojatou scénografii, která zásluhou výtvarných schopností M. Hořinka splňuje didaktický požadavek názornosti i přiměřenosti. Malý divák se dovede orientovat, v jakém prostředí se příběh odehrává, a navíc se mu dostává i volného prostoru pro vlastní fantazii.

Dobrym počinem se ukázala spolupráce s amatérskými hudebními skupinami jen tak trio a Komise (vedoucí L. Novotný). Ty svými nahrávkami podbarvují pohádkové příběhy a podle vyjádření hudebních odborníků je tato spolupráce na vysoké úrovni.

Stále vynikající je technická stránka inscenace, která se výrazně podílí na složitých scénických formách jednotlivých her. Soubor se nebál použít i takových složitých inscenačních postupů, jako je např. černé divadlo. Na tomto má zásluhu několik členů souboru, kteří ve svém zaměstnání v technických

oborech pracují. Na dobré úrovni je i pohybová složka inscenací, o kterou se stará baletní mistr Státního divadla Z. Nejedlého J. Melichar.

A jestliže ke všemu připočteme ještě mnoho brigádnických hodin věnovaných vylepšení divadelního prostředí, nelze se pak již divit tomu, že Mladá scéna se dostala na úroveň zkušených amatérských souborů v tvorbě pro děti a mládež.

Po třech hrách pro dospělé (1982—83) si v r. 1984 velkou přízeň u malých diváků vysloužila divadelní hra Růže pro princeznu (autor P. Grym). S touto inscenací kolektiv vystupoval na různých místech a dostalo se mu za ni četných uznání. Tím největším se stal úspěch na krajské přehlídce v Novém Boru (cena diváků, cena za herecký výkon Zd. Balcarovi za roli šaška). Ve hře se líbila i zkušená D. Buchalová (baba Jaga) a P. Šťastná, jež svým komickým pojetím ztvárnila postavu skřítky Burlikabána. Celý příběh vhodně doplňovaly melodie vokálně instrumentální skupiny jen tak trio.

Hra předznamenala další úspěšné premiéry nového kolektivu. Tou následující byla v r. 1986 scénická pohádka Pták Ohnivák a liška Ryška, kterou podle K. J. Erbena napsal J. Jílek. Soubor s ní vystupoval na krajské přehlídce v Novém Boru, kde získal cenu diváků a další uznání, na Českolipském divadelním podzimu, na 15. ročníku Rýzmburského divadelního léta, na přehlídce Svátku kultury a sportu v Ústí n. Labem. Diváci kromě jiného zvláště ocenili scénickou formu černého divadla, která doplňovala kvalitní projev K. Herzinové v roli lišky, D. Buchalové a P. Šťastné.



V. Tomšovský: Sněhová královna

Rok 1987 zahájil soubor hrou Tři zlaté vlasy děda Vševeda, kterou na motivy klasické předlohy K. J. Erbena přímo pro Mladou scénu napsal liberecký autor L. Příhoda. Ve známém příběhu se divákům představil rozšířený kolektiv, z něhož se nejvíce líbil Zd. Balcar v roli Plaváčka a dále komická postava prince v podání L. Heřmánka. Oživením jednotlivých výstupů bylo využití prvků černého divadla, které vždy dokázalo malé diváky plně zaujmout.

Nejinak tomu bylo i v poslední premiéře (31. 1. 1988), scénické pohádce Sněhová královna, kterou podle H. Ch. Andersena napsal V. Tomšovský. Zkušený režisér P. Trdla si tu ke spolupráci vybral osvědčené hudebníky, výtvarníky, techniky a využil i zkušeností baletního mistra z ústeckého divadla. Oproti předchozím inscenacím si tvůrčí kolektiv společně s režisérem vyzkoušeli nové inscenační metody a prvky, takže se na divadelních prknech nejen hraje, ale i tančí a zpívá. Jednotlivé výstupy byly propojeny krátkými obrazy spisovatele Andersena, přes něž procházely všechny nutné změny na jevišti. Všichni herci se snažili podat co nejlepší výkon, ať to byla např. K. Herzinová v dvojroli Sněhové královny a babičky, Zd. Balcar v dvojroli havrana a loupežníka a další.

Závěrem lze konstatovat, že DS Mladá scéna má již za sebou v novém složení první zkušenosti a že se svými výsledky blíží předním amatérským souborům Severočeského kraje. Je ale všechno úplně v pořádku? Soubor již několik let pracuje ve starých prostorách Lidového domu, kde nevyhovující stav jevištního zařízení neumožňuje vytvářet takové inscenační záměry, jaké si hry pro děti zaslouží. Navíc je samotný Lidový dům umístěn v dnes již nejprůmyslovější čtvrti krajského města, ze které obyvatelstvo v důsledku demolice postupně odchází. A tak se domnívám, že je již nejvyšší čas, aby tomuto souboru byla vybudována stálá scéna s patřičným vybavením.

ZDENĚK KREJČÍ
FOTO AUTOR

L. Příhoda: Tři zlaté vlasy děda Vševeda



Jana Císaře

● Profesor dramaturgické tvorby ● Vedoucí katedry režie a dramaturgie DAMU ● Prodávka DAMU ● Předseda Ústředního poradního sboru pro amatérské divadlo. ● Předseda komise pro spolupráci se zájmovou uměleckou činností (při Svazu českých dramatických umělců) ● Předseda redakční rady Amatérské scény ●

Je až obdivuhodné, že jedna osoba může obsáhnout takové množství závažných a náročných odborných funkcí. Profesorovi Janu Císaři se však tohle všechno daří.

Kdy jste se vlastně poprvé setkal s divadlem profesionálním a kdy s amatérským?

Skutečný impuls k opravdovému zájmu o divadlo ve mně vyvolalo hned po válce Východočeské divadlo v mém rodném městě Hradci Králové i zde hostující soubory. V té době jsem také začal podnikat vášnivé cesty za Thálií do hlavního města Prahy.

Pokud jde o amatéry, první kontakty, a to i aktivní, jsem navázal v souboru, který začal hrát v sezóně 1948–49 v Hradci Králové. Soubor se jmenoval Mladá scéna ČSM a vyšlo odtud několik významných divadelníků – jako třeba Jan Jílek, zasloužilý umělec Luděk Munzar a jiní.

Cím vás tehdy divadlo okouzlo?

Od okamžiku, kdy jsem „začal brát rozum“ a viděl divadlo, byl to pro mne ohromný zážitek a osudové setkání – dá se to dost těžko definovat. Zpočátku jsem se jim nechťel zabývat profesionálně. Jako gymnasta jsem měl jiné plány, ale ze všech druhů umění, se kterými jsem se potkával, se stala potřeba divadla pro mě nejsilnější. Poznání, že s ním souzním a rozhodnutí, že si ho vyberu pro celý život, uzrálo snad až někdy v oktávě. Přišel jsem, viděl jsem – a divadlo zvítězilo...

Mám dojem, že k této volbě přispěl také můj profesor češtiny – velmi osvědčený člověk. Díky jemu jsem začal psát divadelní kritiky o inscenacích hradeckého Divadla Vítězného února a postupně jsem si začal uvědomovat, kam bych se mohl v divadelním světě zařadit. Měl jsem totiž v sobě natolik sebekritického ducha, který mi napověděl už na začátku mého ochotnického působení v Mladé scéně, že nikdy profesionálně hrát nemohu.

Jak později pokračoval váš kontakt s amatéry?

Od té doby jsem se s nimi příliš nepotkával – byla to jen nějaká nahodilá setkání. Až začátkem sedmdesátých let – konkrétně v roce 1971 – jsem vztah obnovil: dostal jsem totiž pozvání, abych se zúčastnil Jiráskova Hronova jako člen poroty. Vzpomněl jsem si s trochou nostalgie, jak jsem právě tady před dvaceti lety vystoupil jako herec – ochotník. A tak jsem to tak trochu oslavil svoji přítomností – členstvím v porotě. Tím jsem se takřikajíc zachytil prstíkem zase v amatérské půdě. Mimo jiné k tomu ještě přispěla spolupráce s Ivanem Vyskočillem a Pavlem Boškem „v proudu divadla malých jevištních forem“. Jako předseda Ústředního poradního sboru pro tento druh divadla jsem jezdil na přehlídky do Písku a čím dál tím víc mě tato problematika amatérského divadla začala přitahovat a zajímat. Od těch dob se dá říci, že trvá moje kontinuální

práce v této oblasti – letos vlastně už sedmadvátý rok.

V čem spatřujete smysl existence amatérských souborů?

Rekl bych, že se to nedá přesně a jednotně určit. Činnost amatérských divadelních souborů, právě proto, že je neprofesionální, může mít různý rozsah. Zpočátku nemusí mít podobu pravidelné a na veřejnosti vystupujícího ansámblu. To není – podle mého názoru – podmínkou. Nejdříve se mohou bavit členové takového souboru mezi sebou, chtějí „si zařadit“, provozují to jako svého koníčka. Na prvním místě realizují vlastní potřebu něco nějak pro sebe dělat v kolektivu lidí, se kterými je jim dobře. Nemusí nutně usilovat o jakési „velké představení“, za každou cenu udělat představení s velkým P. Potom, myslím, existují vzrůstající, kteří chtějí dělat divadlo odborněji, hlouběji, předvést se nejbližšímu okruhu známých a příbuzných. Dělal jsem to ale zase pro své vlastní potěšení. Podobně jako třeba muzikanti, kteří se sejdou, aby nacvičili koncert a zahráli si spolu. Do jiné skupiny patří ti, kdo jdou především na veřejnost – hrají pro širší okruh lidí. Ten sympatický amatérský rys – hrát pro sebe a za sebe – by ovšem měl všude zůstat. Ale tady už ta jejich práce získává přece jen jiné souvislosti, parametry, dimenze, kvalitu. Hlubší smysl nevidím rozhodně u souborů, které chtějí napodobovat profesionální divadlo a zároveň si myslí, že dělají Umění, že jsou Herci... Dnes už to také není jako dřív za dob kočovných divadelních společností, kdy bylo divadel málo a neexistovaly tak bohaté možnosti jako dnes. Jsem prostě přesvědčen o tom, že by amatérský divadelní soubor měl být zajímavý něčím jiným než profesionální – nejspíš v neotřelém vidění světa, v tom, že do toho jdou jinak, než přes profesionální návyky, že jsou v kontaktu se životem jiným, zajímavým způsobem. Pak se ochotníkům může stát, že se dostanou na takovou úroveň, že kvalitou a podobou vstupují do celého historického divadelního kontextu a to jejich snažení a vynaložená práce mají význam pro celé české divadlo.

Kterých přehlídek nebo festivalů amatérských divadelních souborů se zúčastňujete?

Jsem členem poroty Jiráskova Hronova, po jednu dobu jsem také jezdil do Chrudimi na loutkáře. Tyto výše jmenované přehlídky sbírají tu „špičku“ kvality. Já osobně chci také vidět a poznat, jak to vypadá s amatérským hnutím v celé šíři – proto se chci seznámit i s tím středem. Rozhodl jsem se z tohoto důvodu, že zavítám i do řad krajských porot; hlavně působím ve Východočeském, poslední dobou i Severočeském kraji (Ústí nad Labem). Je to práce nadmíru zajímavá; když se člověk „pusť“ do sféry amatérského divadla, měl by je znát se vším všudy do hloubky. Znalost této proble-



matiky, jednotlivých souvislostí od základů a nejen „vrcholu ledovce“ – to je nesmírně důležitý moment pro člena poroty, která obvykle bývá velmi přísná v hodnocení. Aby se neposuzovalo jenom jak je inscenace dobrá – pohled by měl být korigován důkladnou znalostí a přehledem: jaké má to či ono divadlo vazby, jaký je vztah souboru k amatérskému divadelnictví a podobně. Je třeba, aby byla zachycena nejenom určitá podoba jednotlivých inscenací, ale i trvale vznikající, rodící se proudy amatérského divadelnictví.

Jaký je váš názor na současnou mladou hereckou profesionální generaci?

Dnešní profesionální české divadlo má ohromné potíže a problémy. Není na tom právě nejlépe – dalo by se hovořit i o stagnaci. Za těchto okolností by bylo s podivem, kdyby se to netýkalo i herecké profese. Divadlo jako celek má před sebou řadu otázek a do tohoto komplikovaného a ne příliš povzbudivého stavu vstupují mladí herci. Je jen velmi málo nemilosrdných podnětů, které by je tvrdě hnaly do snah stát se nadprůměrnými. Velice brzy většina z nich zjistí, že je snadnější pohodlně se „zabydlet“ v průměru, ve kterém se dle mnohem lépe... Tato skutečnost má mnoho aspektů – to bych tu nerad rozebíral, pouštěl bych se do zbytečných podrobností. Ale celkový pohled napovídá, že je skutečně jen málo těch, které „ženou ostruhy citlivosti“ výš a dál... Záleží to na vlastní mravní síle, aby se člověk pokusil být víc než pouhý průměr; na štěstí, jestli se sejde s lidmi, kteří usilují o totéž. Dostane-li se do prostředí, kde se i průměrný stane nejlepším a bude si i tak „dobře žít...“ Záleží ještě na další řadě hledisek a není snadné se v tom dobře orientovat a rozhodovat. Díky naší bohaté divadelní tradici jsme si příliš zvykli považovat divadlo za prvořadý a nejvýznamnější prostředek masového působení. Počítali jsme s tím, že je na špičce dramatického umění, že lidé chtějí vidět jen divadlo. Dnes je tomu už trochu jinak – je dobré si uvědomit, jaké jsou a budou jeho příležitosti, kdo na něj bude chodit. Tím samozřejmě nechci ani v nejmenším naznačit, že by mu měl hrozit zánik. Ale na tyto a podobné klíčové otázky bychom měli co nejdříve nalézt odpovědi – pak bude velká příležitost k tomu odstranit všechny profesionální vady a nedostatky, které se daly skrývat za konstatování, že příčiny jsou jinde...

MARKETA ČAŇKOVÁ