

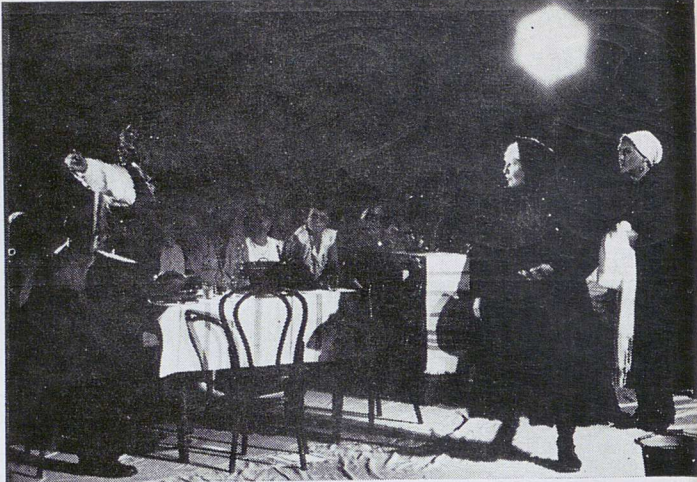
as/87

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

3





Mezi přehlídkami

Již opět je zde čas krajských přehlídek, na nichž soubory předvádějí plody své práce s nadějí, že snad právě ta jejich inscenace postoupí do některé z národních přehlídek. Své brány k otevření pomalu připravuje Wolkrův Prostějov, Kaplické divadelní léto, Jiráskův Hronov, ale i podzimní Vysoké nad Jizerou a Svítavy. Ale to všechno je teprve před námi. Několika fotografiemi si proto připomeňme některé přehlídky z loňského roku: Srámkův Písek (RS Vpřed), Wolkrův Prostějov (Nehouse Brno), Kaplické divadelní léto (LSU Žerotín Olomouc), Jiráskův Hronov (divadelní soubor Jána Chalupku Brezno) a Vysoké nad Jizerou (divadelní soubor Tyl Ořechov u Brna).

(mg)

FOTO JOSEF CHUCHMA, BOHUSLAV PACHOLÍK, NA TITULU KAREL KERLICKÝ, JIŘÍ GLUCK, VLADIMÍR BARTOŇ.

Pokus o řešení existující, leč neřešené problematiky...

Jednotnost záměrů dalekosáhlé společenské přestavby ve všech socialistických zemích podmiňuje negativní názor na dosavadní praxi v tomto ohledu, jež naivně zastírala existující společenskou problematiku. KSSS nastolená široká informovanost a nezbytnost zveřejňování většiny toho, co se dříve považovalo za nevhodné a nemístné mj. také s ohledem na možnou reakci či zneužití v propagandě kapitalistického tisku – obsahuje jednoznačnou odpověď na problematiku výběru představení hostujících souborů.

Právě záviděníhodná otevřenost, programová stranickost, která prostupuje soudobé výsledky sovětské kultury a umění, může nacházet porozumění v našem hledišti...

Již v praxi třicátých let, pochopitelně za odlišných společenských podmínek, lze postřehnout sklon k něčemu na způsob okrajového chápání, které oddělovalo vzájemně inspiraci myšlenkovou od uměleckého výsledku, aby se mohlo nadchnout výlučně vnějškově, technicisticky interpretovanými podněty sovětské avantgardy. Nutno vyjádřit obdiv k předvídatému varování Jindřicha Honzla, jehož podobné ignorování revoluční ideologie právem běsnilo. Napodobení dílčího postupu, kopírování čehokoliv vnějškového, může sice obohatit představení, ale nemůže v sobě uchovat půvaby celku, z něhož bylo vyrváno. Teoretický odkaz pokolení Z. Nejedlého, J. Fučíka, B. Václavka, K. Konráda, S. K. Neumannova i J. Honzla dokumtovala nesprávnost podobných záměrů omezujících myšlenkové přínosy sovětského umění. A nedomnívejme se, že v osmdesátých letech plní jinou funkci, i když společenské okolnosti je mohou posuzovat mnohem tolerantněji, než se stalo zvykem ve vypjatém ovzduší ideových střetů prvé buržoazní republiky.

Celistvost pohledu předpokládá **perfektní informovanost a dokonalou znalost**, s těžkou může spoléhat na upravené předklady, náhodné zprávičky a subjektivně podbarvené názory, které se pohybují mezi nadneseným nadšeným obdivem a totální skepsí. Lze pochopit, že překladatelé neradi sahají po textech, které mají menší naděje na uplatnění v praxi; lze se skřípěním zubů tolerovat nastolenou praxi, která ktuje texty a díky snaživým překladatelům je mění v nepochopitelné úpravy zpestřované drsným lexikálním fondem v rozporu s pojetím předlohy; s těžkou lze však hovořit o občanském svědomí dramaturgie, která se smíruje s navyklymi stanovisky řídicích institucí a nedovede čelit podobnému „estetickému konzervatismu“. Jaký smysl má uvádět ironickou parafrázi, Rjazancevovu Baladu o sličném husarovi... když text je zbaven veškerých analogií? Proč respektovat nesmyslný názor, jako by publicistická hra nekorespondovala s našimi zvyklostmi, odporovala národní psychice, když televizní uvedení Prémie podobné představy rázem vyvrátilo a prokázalo pozitivní reakci miliónového hlediště. Znalost výsledků tohoto proudu ulehčila by vznik analogické dramatiky u nás, zabránila by zbytečnému opakování toho, s čím se v SSSR vyrovnali před deseti lety.

Vzniká dojem, že podobnému stavu propovídá minimální informovanost o reálných výsledcích sovětského dramatického umění, prokazatelně chybějící „vědomí sounáležitosti“ odvozené z dokonalého poznání vývojových proměn nejen publicistické hry, ale také tzv. nové vlny či postvampilovského dramatu. Spirála vývoje směřovala přes od Člověka odjinud I. Dvorského z počátku sedmdesátých let, znovu nutno zdůraznit díla u nás inscenovaná předčasně a nepochopeně v ovzduší na samém počátku konsolidačního procesu, k Mišarinově hře Rovná se čtyřem Franciím, Abdullinově Trináctému předsedovi, Čchaidzeho hram Od tří do šesti a Čingraská deklarace, dramtizaci Bělajovy povídky Linie i přepisu filmového scénáře V. Čornycha pod názvem Realizujeme experiment. Již v této etapě se započalo sblížování publicistické hry s psychologickým dramatem jiného typu, nacházela zde nové podoby snaha, jak důsledně aktivizovat společenské vědomí hlediště a vyburcovat je z poklidu růžových představ o nekonečných úspěších. Realita života a realita dramatu se přestaly rozcházet, scéna dala přednost „**neúprosné pravdivosti**“ snažící se obnažovat existující konflikty, kolize a rozpory, a tím umožňovat jejich řešení ve společenské praxi. Stěží lze obhajovat koncepci dosavadního repertoárového výběru, který v našem prostředí ponechával stranou díla mocného etického patosu jako Ajmatovův Výstup na Fudžijamu nebo dramtizaci románového díla Den delší než století, aby dával přednost např. vysloveně zastaralému pojetí generačního konfliktu ve hře Dům na písku aj.

Tím se české divadelní umění zbavovalo ohromného myšlenkového přínosu, nezlovného přesvědčení kladoucího oprávněný důraz na etické a filozofické návaznosti v plné shodě s názorem, že komunistická budoucnost je záležitostí „lidí čistých rukou“. Postupně „obnovování revoluční paměti“ společnosti jako celku, nesmiřitelnost vůči jakýmkoliv deformacím, hledání vazby mezi nevhodným plánováním a lhostejností, lajdáctvím, honbou za materiální statky souzní přec s analogickým posláním soudobého dramatického umění po XVII. sjezdu KSČ. Od krizových let uplynulo osmnáct let, všechny publikované materiály zdůrazňují pokrok konsolidačního procesu, proč nadále předpokládat, že by společensko kritická koncepce sovětské dramatiky musela vytvářet nevhodné analogie a podporovat antisovětské, v jádru politicky škodlivé tendence. „**Vědomí kontextu**“ nekompromisně přivádí k postřehům odlišné povahy a klade důraz na postupnou rehabilitaci většiny výsledků sovětské dramatiky uplynulého desetiletí.

Nemá smysl volat po neustálém objevení nových a nových titulů, krajnostní honbě za novinkami dávající přednost výlučně jedinému autorovi či jedné hře, posilovat známou máni světových či domácích prvních uvedení. Vědomí sounáležitosti by automaticky vyzvedlo hodnoty, s nimiž si české divadelní umění nedovedlo poradit a nenalezlo klíč k jejich scénické účinnosti.

Znovu nutno zdůraznit, že jevištní interpretace tzv. nové vlny je přímo závislá na zkušenosti odvozené z uváděných her A. Volodina, V. Šukšina a A. Vampilova. A nemělo by smysl zapírat, že v sovětském prostředí se podobné úsilí také nezavršilo a zejména Lav na kachny a Poslední léto v Čulimsku tu nadále čekají na jevištní znovuoživení. Ostatně ani Děvče z továrny a Nový šéf nepatří do minulosti, jak naznačila uvedení prvé z nich v Divadle Mossovětu (v režii B. Šcedrina).

NUTNOST OSOBNÍHO POZNÁNÍ A OSOBNÍCH VZTAHŮ

Zamyšlení nad některými podněty souvisejícími se zkušenostmi i výsledky uplynulých čtyř desítek let zákonitě přivádí k mnoha sovětským diskusím, anketám, inspirujícím statím, výsledkům sjezdů uměleckých pracovníků v hudební sféře, filmu a literatuře, v nichž jsou precizně formulovány společenské posuny motivované postupem socialismu a jeho neodvolatelnými duchovními potřebami. Specifičnost divadelního umění jako součásti ideologické nadstavby a vyhranování jeho osobitých stránek v dokonalé spolupráci s filmem a televizí. Možnost dokonalého partnerství, nikoliv zruďné konkurence. Nutnost mnohem dokonalejšího poznávání reality a neméně tak nezbytnost, aby představení zahrnuje v sobě výpověď o umělcově vztahu k době, svědectví o tom, co zažil a protřpěl, nikoliv pouze vyčetl na stránkách tisku. Neodvolatelnost prezence výrazné umělecké osobnosti jako východního předpokladu dalších osudů divadelního kolektivu. Práva a povinnosti takové osobnosti, a neméně tak práva herecké osobnosti obdařené nejen nadáním, ale neméně tak vyspělou mírou profesionality a smyslem pro výraznou divadelnost zahrnující v sobě schopnost improvizace, v níž je spatřována účinná ochrana před pouhopouhou nápodobou a neuměleckou stylizací. Důvěra v přítazlivost dosud nepoznaného, neřešeného a nepopsaného doprovázená neskrývanou nezávislostí vůči konjunkturálnímu pseudomezí a řemeslnické přizpůsobivosti zahrnující hlediště nejen bezmyšlenkovitostí, ale neméně tak nevkušem. Vypjaté chování požadavků doby.

Mohl by následovat sáhodlouhý výčet podnětů aktuální povahy včetně poukazů na „komplexní experiment“ započatý 1. ledna 1987 v jedné desetině divadel.

Za rozhodující však považujeme něco jiného, tzn. **existenci řadových pracovních vztahů**, samozřejmost znalosti výsledků výrazných režisérských osobností. Zkusme si představit umělecké osudy Jindřicha Honzla bez podobných kontaktů s dílem V. E. Mejercholda, E. F. Buriana bez N. P. Ochlopkova, O. Stibora bez A. J. Tairova. A neméně tak osudy celého českého divadelnictví po roce 1945 postavené mimo přínosy zprostředkované hostováním A. D. Popova, G. A. Tovstonogova, V. F. Dudina i V. A. Sokolova. Kolik superlativ by mohlo následovat ve vztahu k uvedení Přelomu, Optimistické tragédie i Nepřáteli!

Dnešek sovětského divadelnictví nepředstavují jen výsledky známých osobností jako G. A. Tovstonogova, A. V. Efrose, O. N. Jefremova, A. A. Gončarova, ale mnohem více závisí na podílu středního pokolení: Anatolije Vasiljeva, Michaila Levitina, Marka Rozovského, Valerije Fokina, Lva Dodina a mnoha dalších. Z tohoto pokolení má domácí divadelnictví spojení pouze s Borisem Ščedrinem díky pochopení Divadla S. K. Neumanna a Divadla na Zábřadlích. Přitom všichni jsou ochotni pracovat v českém divadle, váží si naší kultury, leč pro jejich působení není vytvářen potřebný prostor. Na jedné straně trvale přiznávána krize domácí režie, a na druhé zjevné nepochopení pro střední pokolení, které se v uplynulých sezónách nejen umělecky prosadilo, ale našlo své místo v divadelní praxi. M. Rozovskij působí v Moskevském uměleckém akademickém divadle a vede amatérské Studio u Nikitské brány; Anatolij Vasiljev pracuje v Moskevském divadle dramatu a komedie na Tagance, V. Fokin je šéfredaktorem Moskevského divadla M. N. Jermolovové, M. Levitin vede Moskevské divadlo miniatur atd. Nejde tudíž o nějaké začátečníky a osobnosti neprosazené v praxi!

Není nutné snad dále dokládat, že právě střední pokolení záhy převzme štafetu a rozhodne o dalších osudech sovětského divadelnictví. Dosavadní orientace na hodnoty dávno prosazené a prověřené, analogické zaměření na režiséry jako S. Gerasimov, S. Bondarčuk, J. Ozerov ve filmu, ukazuje se nadále neudržitelné.

Stav domácího herectví, kde se stále více projevují záporné důsledky minimální metodické vybavenosti, může inspirovat hostování výrazných hereckých osobností v našem prostředí. Zkušenosti Divadla na Vinohradech bohužel nenašly následování, i když se potvrdilo, že vynaložené úsilí vedlo v alternacích Cara Fjodora Ioannoviče k mimořádnému výsledku. Vinohradští v Moskvě – a Moskevští v Praze, jaké oživení! A není tajemstvím, že národní umělkyně SSSR L. Bystrická, herečka Moskevského akademického malého divadla, nadále touží po podobném hostování v gorkovském repertoáru, národní umělec SSSR I. Smoktunovskij ve hrách A. P. Čechova, A. Tabakov v komediích N. V. Gogola, A. Kaljagin v současném repertoáru. Tužba však zůstává snem. Host v zaběhnutém představení je výjimkou, vystoupení se neobejde bez přezkušování a mnoha práce navíc. Postačí se rozpomenout na účast O. Tabakova v Moskaljovově filmu Kukačka v temném lese a není zapotřebí dalších slov. Kde najít herce podobné výraznosti, schopného hovořit očima, obdařeného smyslem pro velejemné nuance a jedinečnou celistvost postav...

Omezme se na konstatování rozhodujícího postřehu: mnohem pružnějšímu dramaturgickému výběru, hostování režisérů středního pokolení, vystoupení předních herců a zájezdům divadel stojících na špičce dnešního uměleckého dění brání zřejmě **setrvačnost názorů o tvářnosti sovětského divadelnictví**. Snaha lpět na dávno překonaném modelu, který odpovídá minulosti z konce šedesátých let. Proto se nenašla v uplynulé sezóně možnost, aby v Praze hostovalo Moskevské divadlo leninského komsomolu, Moskevské divadlo miniatur.

„REALITA DNEŠNÍCH DNŮ“

Proto nebyla důrazněji prosazována možnost, aby divadelní Praha mohla sledovat představení jako Juno a Avos, Optimistická tragédie, Modré koně na rudé trávě, Diktatura svědomí v podání Moskevského divadla leninského komsomolu či Slaměný klobouk hraný Moskevským divadlem miniatur. Shodně jako Draka a Hamleta uváděné Lidovým divadlem – studiím na Jihozápadě; Doktora Čechova, Triptych nebo Budeš provždy, pozoruhodná představení Studia u Nikitské brány... Zábranu tvoří zavedená praxe, která pamatuje na oficiální scény a ponechává stranou výboje malých divadel, jež se stávají stále významnější pro postup dramatického umění. S tím bezprostředně souvisí **prestíž sovětského umění** oslabovaná závislostí na zmíněném zastaralém modelu kulturních vztahů, který sice vyhovuje praxi mnoha institucí, ale neprospívá poznávání perspektivních výsledků umělecké tvorby v jejím dynamickém postupu.

Zdá se, že z naší strany k tomu přistupuje nepochopitelná snaha vyhnout se možným kolizním momentům, jak je zákonitě musí ve vědomí domácího hlediště vyvolávat inspirující síla novodobých výsledků. Platí to bohužel i o teoretickém zobecnování praxe sovětského dramatu, naivním podceňování či zpochybňování toho, co dávno padlo v sovětském prostředí. Míra „**estetického konzervatismu**“ se zde ukazuje v plné nahotě. Co jiného mohlo způsobit, že ve studii věnované jinému chápání dramatickosti v tvorbě „nové vlny“ na stránkách edice SČDU – Dramatického umění, tzn. vydání adresovaného odborným kruhům, byl tento uznávaný a známý pojem nahrazen slovy nová tvorba, nová dramatika apod. Samozřejmě, že bez vědomí autora. Příklad za mnoho jiných svědčící o nepochopení podstaty...

Výčet nazrálých či přezrálých problémů by mohl pokračovat a nemohl by ponechat stranou obtížné získávání her (pátým rokem vydávané almanachy Současná dramatika nadále nedocházejí, protože Zahraniční literatura je považuje za tiskovinu, zatímco PNS za knižninu!), svízelné získávání odborné literatury, nepochopení pro vydání původních prací, minimum ikonografických materiálů, o videozáznamech představení nemluvě. Nemohla by stranou zůstat ani eventualita stáží a studijních pobytů, specializovaných zájezdů (mimořádně Cedok absolutně nepamatuje na kulturní sféru a není v jeho možnostech opatřovat vstupenky na představení prvotního významu). Nemohlo by se zapomenout na působení světově uznaných režisérských osobností, uznávaných v západním prostředí a působících ve všech zemích socialistické soustavy – podobně jako na neméně tak uznávané osobnosti pedagogů mj. jevištního pohybu a herecké výchovy. Mnohokrát opakovaně upozorňování na jedinečný kurs pohybové přípravy vedený A. Drozdinem v amerických, západoněmeckých i polských zkušebnách, zůstalo u nás nadále bez ohlasu...

Neúspěšnost ideologické konfrontace, nutnost mnohem dokonalejší spolupráce socialistických zemí v ekonomice přináší s sebou neodvolatelnost mnohem promyšlenější a efektivnější souhry nadstavbových institucí schopné reagovat na samo-

zřejmosti technického pokroku. A z tohoto hlediska se ukazuje závislost na překonaném modelu sovětského divadelnictví v našem prostředí jako vysloveně retardující.

Nesporné zůstává jen jedno: znalost a schopnost samostatné interpretace významných podnětů vycházejících ze sféry sovětského umění představovala v dějinné minulosti i nedávne přítomnosti nesporné jistoty naší socialistické kultury. Jistě nikoliv náhodně se je marně pokoušely zpochybňovat revizionistické kruhy v krizových letech, protože si dobře uvědomovaly, že jejich oslabením se započíná proces rozpadu principů socialistické tvorby. Znamenaly vždy něco na způsob prubířského kamene středověkých alchymistů, s jehož pomocí vyplývaly na povrch hodnoty skutečné a trvalé. Minulost je minulostí, přítomnost právem více akcentuje osobitost národní tradice i odlišení národní psychiky. Tím více se stává nutností, jak se rozřehnat s modelem dávno překonaným a **přiznat realitu dnešního sovětského umění** se všemi důsledky. Nic méně a nic více. Každý, kdo sledoval sovětskou dramaturgii sedmdesátých let, musel přec pochopit, že publicistická hra s nanejvýš aktuální tematikou i tvorba „nové vlny“ tvoří vlastně lícovou a rubovou stránku jediného proudu snažícího se proniknout pod povrch událostí. Proudů, který na jedné straně se s obdivuhodnou občanskou odvahou pouštěl do zápasu s mechanismem plánování, jež v konečném výsledku vyvolávalo nezájem o práci, neodpovědnost, lajdáctví a honbu za neoprávněnými zisky, a na straně druhé mapoval lidskou psychiku v prostředí více komorním, kde se stalo nutností obnovovat citovou komunikaci mezi těmi, kdož jsou k ní sice předurčení, leč okolnostmi od ní odváděni. Pochopení této dialektické závislosti nemuselo přec čekat na 6. sjezd spisovatelů RSFSR i 8. sjezd Svazu spisovatelů SSSR, kde se „nové vlně“ dostalo potřebného uznání. Stačilo jen pravidelněji sledovat postup sovětského dramatu v obou žánrových rovinách a rozhodněji se odpoutávat od závislosti na zmíněném „estetickém konzervatismu“.

Důraz kladený na rozdílnost psychiky a mentality hlediště v našem a sovětském prostředí (poněkud naivně, protože pozapomíná na rozlehlost SSSR a existenci mnohonárodnostních kultur, kde existují shodné problémy, jak naznačuje odlišnost pobaltských republik a jižní sféry od Gruzie, Arménie až po Kazachstan...) neznamená přec, že může být tolerována neznalost a neinformovanost, a v konečném výsledku tak komplikovány možnosti tvůrčí spolupráce. Mohla by následovat citace mnoha míst protokolů XVII. sjezdu KSČ i XXVII. sjezdu KSSS. Postačí snad jediné konstatování: socialistické společnosti, které se rozhodlo skoncovat s érou extenzivního hospodaření, nemůže a nebude trpět neméně tak extenzivní chápáním smyslu a poslání kultury i umění.

A nejde jen o plýtvání prostředky, ale neméně tak o mnohem důraznější nápor na myšlení a citění hlediště, důslednější ovlivňování životního stylu a formování osobnosti. A shodně o dokonalejší využití možností umění včetně celého potenciálu souborů profesionálních i amatérských. „**Komplexní experiment**“, který se započal více než v jedné desetině sovětských divadel počátkem tr., představuje osobitou

analogii toho, co se odehrává v celé sovětské společnosti, kde se usilovně hledají způsoby, jak se odpoutávat od všeho, co nepřináší výsledek – v ekonomice, školství, zdravotnictví i v kultuře. Jednou z chyb minulosti se stala snaha, jak mechanicky napodobovat, necitlivě přejímat; druhou z chyb přítomnosti se může stát menší znalost a nesledování toho, co se odehrává v současném sovětském společenství.

Obou krajností se nutno vyvarovat. Dnešek dává stále více přednost umění, které je schopno se inspirovat dramatickostí zápasu probíhajícího ve světě koncem XX. století, zápasu o mír ve smyslu jiného politického myšlení, schopnosti uznávat právo národů a celých kontinentů odlišné jednat z hlediska mocenské politiky imperialistických kruhů, a neméně tak drama-

tičností proměn odehrávajících se uvnitř socialistické společnosti, která se staví za perspektivní program ekonomického, sociálního a kulturního rozvoje. A z hlediska takovéhoto perspektiv nutno uvažovat o možnostech spolupráce, poznávání sovětského dramatického umění jeho postupu.

Nezbývá, než znovu připomenout předvidavou moudrost režiséra a teoretika Jindřicha Honzla, který mnohokrát varoval před zkresleným výkladem příkladu sovětského divadelnictví. Snahou vyzvedávat zde stránky náhodné a zejména pak izolované od společenských motivací. Dnešek sovětského divadelnictví je neodmyslitelný od aktivního podílu, kterým se hlásí k myšlence XXVII. sjezdu a všemu, co odvádí společnost od alkoholismu, primitivismu a zavislosti na materiální zbytnosti. Není přec

náhodné, že se sovětské divadelní umění ve shodě se sovětskou prózou – Rasputinovým Požárem, Astafjevovým Smutným detektivním příběhem i Ajtmatovovým románem Na popravě – konkretizuje nádherné představy zastánců ruského realismu o „duchovní obrodě“ lidstva.

Zušlechťení člověka v souladu s jeho opravdovým posláním, které souvisí s dobrem, sociální spravedlností, schopností odporovat zlu a aktivně se podílet na společenském postupu. Tím významnější se za takovýchto okolností stává dokonalá znalost výsledků sovětského dramatického umění. znalost zprostředkávající inspiraci, nikoliv vedoucí k zbytečnému a nemístnému napodobování, jež nikdy v uměleckém světě nemohlo představovat východisko...

(Konec)

Poohlédnutí za jedním festivalem

Vedle renomovaných národních přehlídek, jako jsou Wolkrův Prostějov nebo Hvězdoslavův Kubín, vešel již před časem do povědomí nejlepších amatérských recitátorů obou našich republik Moravský festival poezie O štít města Valašského Meziříčí.

Ve výčtu zvláštností můžeme ovšem pokračovat. Zhruba od poloviny dosavadního trvání MFP soustřeďuje se první, vylučovací kolo na báseň sovětského nebo pokrokového ruského autora, zatímco pro druhé kolo možno již mít text libovolný, tedy i z oblasti domácí či světové literatury. Víceletá zkušenost potvrdila, že toto specifické zaměření není jen formální, nýbrž že má svůj ideový a společenský dosah. Protože platí, že cílevědomý recitátor je především vyspělý čtenář, čerpají účinkující nejen z běžných výborů či antologií, ale pídí se také po knihách mnohdy neprávem zapomínaných klasiků nebo sahají po nejnovějších, třeba časopisecky otisknutých verších.

Na posledním 22. ročníku MFP sešlo se loni v listopadu po přísném předchozím výběru v okresech a krajích 32 recitátorů, jako obvykle většinou dívek. Do finále jich postoupilo dvacet (ti, co v prvním kole dosáhli alespoň 31 bodů). Bylo to zřetelně více nežli v minulých letech a svědčilo to o vyšší úrovni ročníku. V úvodním kole se ozvaly verše dvaceti autorů – nejčastěji od Vladimíra Majakovského, Mariny Cvetajevové, Andreje Vozněsenského a Belly Achmadulinové. Tvorba již klasická (I. A. Krylov, M. J. Lermontov, V. Chlebnikov, A. A. Achmatovová, S. A. Jesenin, E. G. Bagrickij) byla vyvážena díly básníků současných (M. I. Aligerová, V. A. Solouchin, J. A. Jevtušenko, J. V. Druninová, V. A. Sosnora). Soutěžící správně přihlídlí také k dílu básníků neruských národů SSSR (Ukrajinec I. F. Drač, Bělorus R. I. Baradulin, Arméní P. Sevak a R. Davojan, Čuvaš G. N. Ajgij).

Skladba druhého kola podle očekávání odrážela ještě zřetelněji osobní vkus jednotlivých recitátorů. Setkaly se tu verše K. H. Máchy, F. Šrámka, J. Hory, J. Kainara, M. Holuba či Sýse (naši autoři 19. století nebo naopak dnešní mladé generace byli zastoupeni jen málo) s nejedním spisovatelem cizím – od A. de Vignyho, J. Rictuse a R. M. Rilka přes Američany E. L. Jefferse či L. Ferlinghettiho po E. E. Cummingse a V. Huidobra. Až na ojedinělé případy dokázali si i nejmłodší soutěžící vyhledat působilou báseň v souladu se svým založením a nalézt vhodné výrazové prostředky pro předání jejího autorského sdělení ostatním.

V porovnání s předchozím 21. ročníkem zůstalo „medailové“ pořadí stejné, avšak sumární číselné vyhodnocení bylo daleko vyšší, což opět dokládalo kvalitativní růst soutěže. Téměř se nevyskytly výkony, které by na celostátní přehlídce nepatřily: zatímco předloni se v rukou porotců objevovaly i dvojky a trojky, tentokrát bylo vytaženo čtyřek jen výjimečně. Opět se potvrdilo, jak záleží na oněch, ve Valašském Meziříčí zpravidla nepřítomných lidech, kteří přednášečům doma všestranně pomáhají – nejčastěji učiteli, vedoucími recitačních kroužků, lektorech odborných seminářů, metodických OKS a KKS apod.

Všimněme si nyní alespoň stručně interpretačních výkonů ze „špiče“ valašskomeziříčské tabulky. Na Pradleně z Hoříčho pole Velemira Chlebnikova uplatnila Silvie Ulmanová svou techniku bezpečnou průpravu, s níž v přesném kladení významových ak-

centů a rozvržení temporytmické partitury vyjádřila jak sociální útočnost, tak zvukové kvality této experimentující futuristické předlohy, vynalézavě přeložené Jiřím Tafrem. V přednesu dramaturgicky objevené básně francouzského romantika Alfreda de Vigny Smrt vlka, v překladu Vladimíra Mikeše zdůrazňujícího stoickou hrst silné individuality, poradila si naopak s pravidelným rytmem veršem, i když s menší kompoziční přehledností trojdílného epického celku.

Vyrovnaná úroveň obou kol charakterizovala také vystoupení Lucie Trmíkové. Do básně Anny Achmatovové Až u moře v přetlumočení Marie Vrbové zasáhla ráznými, trochu spornými škrty, projevila však cit pro typicky ruskou kadenci sylabického verše i specifickou secesní atmosféru básně, kterou nenásilně podtrhla i odpovídajícím kostým. Vynalézavě, se smyslem pro strofickou diferenciaci a refrénové nuance i celkové deziluzivní ladění tragického osudu dívčí trojice podala rovněž Šrámkovu baladu Ada, Minka, Marta.

V zahajovacím vystoupení celé soutěže, známé Lermontovově básni Na smrt Puškinovu v klasickém Horově převodu uplatnila Pavlína Koničková vhodné členění, naléhavě obžalobný tón a zlobnou ironii vůči mocným. Poněkud výše byla však hodnocena artikulárně méně čistá interpretace Rictusova Strašidla ve známém překladu Jindřicha Hořejšího.

Nejúspěšnější ze slovenských účastníků, Lubica Stuhlová, také hůře dopadla v prvním kole s redukovanou Chlebnikovovou Práčkou nežli ve finále s málo známým, vícevrstevnatým a opět proškrtaným textem Jeana Cocteaua Ukřižování.

Janka Pelešová, skončivši jako pátá, tlumočila v koncentrovaném podání montáže veršů Mariny Cvetajevové o pulsování touhy a pocitu odcizení v partnerském vztahu; patrně tvrdší oříšek pro ni znamenala dramaturgicky neobvyklá, zašifrovaná Cummingsova předloha Ludstvo, milujem ťa, pretože...

Jako šestá tentokrát skončila víceletá favoritka Dagmar Součková (Sosnorovy Variace na téma moře, partie z Mastersovy Spoonriverské antologie), zatímco pro nejlépe ohodnoceného muže, Dušana Utinka (Vladimír Majakovskij: Sergeji Jeseninovi, Karel Sýs: Tanečnice ve zlaté láhvi), zbylo až 15. místo.

Jako šestá tentokrát skončila víceletá favoritka Dagmar Součminář. Zaměřil se hlavně na rozbor konkrétních výkonů (a to především finalistů), ale věnoval pozornost také obecnějším interpretačním technicko-organizačním či propozičním problémům MFP. Znovu přišla na přetřes např. otázka vhodnosti zásahů do jemného přediva básnického textu, které se v recitátorské praxi objevují stále častěji. Škrty musí být prováděny po zralé úvaze jen v krajním případě (vždy je lépe hledat báseň, která je nevyžaduje) a maximálně citlivě, aby nebyla narušena formální výstavba textu ani redukci na jakýsi digest zkreslena komplexnost autorovy výpovědi. Diskutovalo se rovněž o funkci a míře uplatnění jevištních prvků v recitaci, vztahu recitátora úboru k charakteru zvolené básně apod. Do beztak nabitého programu MFP včleňují se každoročně kulturní pořady, v poslední době ovšem již bez mezinárodní účasti.

VÍT ZÁVODSKÝ

Autorství

A jsme u toho; u pojmu, jenž před časem vstoupil dravě do naší divadelní praxe i teorie a dnes v obou těchto sférách čeří hladinu výrazně i znepokojivě. Jsme prostě u autorského divadla, jak tento jev nazvali jeho titelé a vyznavači. Nemohu se mu v těchto úvahách vyhnout, byť jsem mu na stránkách tohoto časopisu i jinde už věnoval tolik pozornosti, až mám někdy dojem, že jsem se zařadil alespoň mezi jeho vykladače. Což ostatně mimoděk potvrzuje Miroslav Česal ve svém článku k Vývoji loutkového divadla v uplynulých patnácti letech, když říká, že široké pojetí pojmu autorské divadlo je i mou zásluhou dost běžné. A miní tím autorské divadlo jako jiný druh divadelního jazyka. Leč – na druhé straně v tomtéž čísle Československého loutkáře (č. 11/1986) recenzuje Luděk Richter metodickou příručku, kterou jsem napsal s doc. F. Štěpánkem (Základy činoherního režie) a právě z pozic autorského divadla náš výklad o některých základních principech režijní práce v činohře označuje – i když ne verbis expressis, přímo a výslovně – za přinejmenším konvenční. Tedy prosazující něco, co je, a to už Richter píše, zavedené, známé, poznané. Z tohoto hlediska nám vytýká řadu nedostatků, tj. z hlediska našeho nepochopení, neuznání a odmítnutí autorského divadla.

Nehodlám tu ani činit sebekritiku, ani se obhajovat. Uvádím tato fakta jenom proto, abych co nejzřetelněji hned na počátku vyjasnil svá základní stanoviska. Může-li mně Česal přisoudit jisté zásluhy o určité používání pojmu autorské divadlo, je to proto, že uznávám v současné době zřetelnou diferenciaci divadelního jazyka, jenž překračuje i rámec činohry, a že tak proto uznávám i autorské divadlo jako jeden z proudů, jenž se z této diferenciace zrodil. Pišu-li často před ono označení autorské divadlo zkratku tzv. – k nelibosti jeho titelů a věrozvěstů – činím tak proto, že z aspektu teoretického a historického je tu pro mne stále ještě hodně nevyjasněných otázek. Ale o tom bude řeč ještě později v dalších souvislostech. Ovšem připustím-li tuto diferenciaci ve prospěch autorského divadla, musím ji připustit i ve prospěch divadla, jež není autorské. Spor může být o tom, zda toto druhé ne-autorské divadlo je zastaralé a odsouzené k zániku. Já o tom přesvědčen nejsem a hned tak nebudu; v tom mne utvrzují některé výsledky, ale především a hlavně některé vývojové tendence v ne-autorském divadle.

Takže je snad jasné, že autorské divadlo je pro mne především v těchto úvahách problém teoretický a nutně i historický. Na tomto základě se jeho zkoumání zákonitě odvíjí především ze strukturální vazby mezi slovesným a jevištním subsystémem; mezi literární předlohou inscenace a jevištní realizací. Nebo-li, jak říká Richter v recenzi zmíněné publikace o základech činoherního režie, z autorství inscenace. To jest onoho poměrně stabilního, fixovaného systému, jenž existuje už na jevišti jako výraz tvůrčího záměru a v němž navazují

strukturální vztahy jednotlivé komponenty, jež se podílejí na jeho vzniku – včetně (což zdůrazňuji) komponentu literárního. V tomto kontextu je vskutku pojem autorství pojmem klíčovým a odtud musíme vycházet, aniž bychom nyní jakkoli mluvili o divadle autorském či ne-autorském.

Tento klíčový pojem je pro mne teoreticky poznatelný nejlépe na bázi pojmu jiného – informace. Pokládáme-li inscenaci za jistý druh informace, jejíž přenos se uskutečňuje představením, potom v zásadě jde o autorství (a rozumíme tím to, že někdo tuto informaci tak říkajíc zrodil, že mu jaksi patří díky právu prvního stvořitele) jak výpovědi o určité skutečnosti, tak i o způsob, jak je tato zpráva organizována, uspořádána. Obě stránky od sebe nemůžeme odtrhnout, neboť sebevýznamnější a sebezpodstatnější výpověď o skutečnosti nemůže splnit svůj účel, dojit svého adresáta a být pro něj čitelnou, přijatelnou, jestliže není provedena tak, aby její organizovanost zajišťovala vnímatelnost a dekódovatelnost. A to už nemluvíme vůbec o tom, že tato organizovanost také zabezpečuje i míru určitosti informace, jež se vztahuje k jejímu obsahu.

Je nesporné, že zhruba od poloviny 18. století v systému jazyka činohry autorství v tomto smyslu náleželo slovesnému subsystému; dramatickému textu jako prvotní, výchozí a také rozhodující informaci, jež poskytovala inscenaci jak výpověď o skutečnosti, tak i organizovanost této výpovědi. Ale je také nesporné, že jevištní subsystém se s tím nikdy nesmířil, že vždycky jevil tendenci k tomu nějak se vedle této dominance dramatického textu v autorství projevit. Nejprve to bylo skrze komponent herecký – zejména v romantismu – a potom zcela nekompromisně skrze komponent režijní. Díky jemu zhruba od posledního desetiletí minulého století, tedy prakticky jedno století, krok za krokem dramatický text ztrácí své postavení ústřední informace a stává se pouze jedním z prostředků inscenace. Nebo ještě lépe: jednou z jejích částí. A odtud už není daleko k tomu, aby si režijní komponent osvojil plně autorství celé inscenace jak co do výpovědi, tak i co do organizace. V tomto smyslu nastupuje pak na místo dramatikovo, nahrazuje jej, samozřejmě pomocí těchto komponentů, které plně patří jenom jevištnímu subsystému, divadlu; nikoliv literatuře, dramatu.

Soudí-li Richter v recenzi Základů činoherního režie, že mluvíme-li s doc. Štěpánkem o nahrazení dramatika režisérem, chápeme autorské divadlo jako divadlo, v němž text dramatikův je vyměněn za text napsaný ve vlastní dílně souboru, považuje nás zřejmě za úplné ignoranty. Jde však vskutku jen o to, že každý režisér, a zejména amatérský, má schopnost převzít divadelními, jevištními prostředky plnou odpovědnost, v úplném rozsahu, za autorství inscenace jako uspořádané celistvé informace.

Samozřejmě jistá, nikoliv nepodstatná část autorského divadla se ubírá touto cestou „dramatiků“; to jest tvoří v nějaké

podobě vlastní texty, které počítají s tím, že dovolí zcela uplatnit osobitost tvůrců inscenace ve sféře divadelní, jevištní. Především tuhle linii sleduje a analyzuje ve své knize Proměny malých scén Vladimír Just, jenž tu tak svým způsobem chápe autorství jako jakousi komplexní divadelnost, která v jednom tvůrčím subjektu spojuje jak talent napsat text, tak i talent tento text realizovat na jevišti – tedy především talent herecký. I když v současnosti se mu nutně dostává do hry i režijní komponent, talent režijní. Ale nemyslím si, že jediné tato divadelní komplexnost je předpokladem a možností autorství v divadle, a tedy i autorského divadla. Vždyť slavný výrok E. F. Buriana: „Nakonec může divadlo zahrát i jízdní řád. A představení jízdního řádu by mohlo být při trošce nápaditosti dost zajímavé“, pronesený před padesáti lety naprosto jasně definuje možnost autorství také jako možnost realizovat je a prosadit jenom jevištěm, divadlem.

A nakonec: jestliže ve Společném projektu studiových divadel Divadlo na provázku provedlo jednu svou sekvenci jako partituru jízdních řádů, potom tato možnost byla proměněna ve skutečnost a vskutku zajímavě. Což jenom potvrzuje, že autorství jako informace uskutečnitelná zcela jevištěm, divadlem existuje.

Zároveň však tato spojnice mezi meziválečnou avantgardou a autorským divadlem osmdesátých let upozorňuje ještě na něco podstatnějšího. Na to, že přisvojuje-li si autorské divadlo také přívlastek netradiční (viz třeba publikace K problematice netradičního autorského divadla, ČUV SSM a ÚKVC, 1984) může tak činit naprosto oprávněně jenom ve vztahu k tomu divadelnímu jazyku – jsme-li zatím stále na půdě vztahů slovesného a jevištního subsystému – jenž vycházel z klasického kodifikovaného dramatického textu, ve všem jej respektoval a nechtěl jevištěm nic více než jej konkretizovat. Tady pak můžeme právem mluvit o reprodukci, jak tomu je třeba v amatérském loutkovém divadle, kde nejde v některých inscenacích o nic více než loutkami opakovat to, co napsal autor textu. Anebo v nejlepším případě o interpretaci jako o pouhém převodu do jiné výrazové soustavy, kde vykladová část je stále podřízena obsahu textu a část realizační se absolutně spoléhá na jeho organizovanost.

Odtud potom vzniká „tradice“ představ o tom, jak se co „dělá“ jako norma žánrová (tragédie, komedie, fraška), tak i stylůvá (antika, klasicismus, romantismus) a konečně jednotlivých autorů (Shakespeare, Čechov, Brecht). Vůči této neživotné tradici je autorské divadlo skutečně zcela netradiční. Ale jakmile interpretace zesílí a zvýší svou výkladovou samostatnost i samostatnost realizační, už se věci komplikují. Autorství jeviště se už nějak začíná projevoval, a někdy nadmíru silně.

Takže shrnuto: vzhledem ke všem těmto okolnostem musíme autorství vázané na jevištní subsystém považovat za jev dlouhodobý, spojený nikoliv jen s autorským divadlem, a položit si otázku, zda se autorské divadlo v současnosti, v dnešním pohybu systému, formuje jinak a nově.

JAN CISAŘ

Václav Beránek je herec a režisér, působí v Divadle J. K. Tyla v Plzni. V loňském roce přijel na přehlídku vesnických a zemědělských divadelních souborů do Vysokého nad Jizerou s amatérským divadelním kolektivem z Vejprnic. Předvedl inscenaci Šukšínových Energických lidí. O kvalitě této inscenace jsme již referovali. V diskusi pak Václav Beránek zaujal účastníky vysokého festivalu svým vystoupením, ve kterém mimo jiné také mluvil o spolupráci profesionálů s amatéry. Požádala jsem jej, aby tyto své názory, úvahy a myšlenky sepsal. Zde jsou.

Proto si říkáte ochotníci

Je trochu problém dostat na papír všechno, co se člověku honí hlavou při uvažování o ochotnické činnosti, o vlastní spolupráci s amatéry, o smyslu práce a spolupráce v téhle oblasti, o perspektivách ochotnického hnutí, které přeci jenom jsou v ledasčem odlišné od perspektiv profesionálního divadla. Snad tedy úvaha spíše trochu na přeskáčku.

Celý život spolupracuji s amatéry a byl jsem vždy přesvědčený o tom, že to, jak předstupují před svoje obecenstvo, se velmi liší od vazby divák — představení u profesionální scény. Těžko může prodávač v zelenině večer předstoupit před zákazníky, kteří vědí, jak často je šidí či pod pultem schovává banány, v roli kladného hrdiny. Vznikla by asi zvláštní groteska v inscenaci zamýšlené třeba jako tragédie. To, že se herci a diváci stýkají denně v obyčejném životě, že o sobě mnoho vědí, znamená zvlášť na malém městě, že se v hledišti při představení vytváří zvláštní kontakt, vzácný, přímý, často nečekaný, ale vždycky kořenící celou prací takového souboru.

Soubor, který s tím nepočítá, může uspět na přehlídkách jakéhokoli stupně, může působit dojmem avantgardy, nebo zase obrozenecké solidnosti, ale mizí cosi z jeho základního smyslu: Vyjít ze spoluobčanů, zůstat jedněmi z nich a dosáhnout toho, aby oni na to nezapomněli ani jako diváci. Tomu by mělo být přizpůsobeno vše: výběr hry, obsazení, celé směřování inscenace. Snad by se dalo toto nazvat pravou „angažovaností“ práce amatérské scény. Myslím si dokonce, že jenom takhle vědomě směřující „angažovanost“ může diváky i herce zvedat zcela samozřejmě od televizorů a vyzouvat z bačkor a hnát do zkoušek a na představení.

Také jsem si — z výše uvedených důvodů — vždycky říkal, že profesionál by měl být amatérskému souboru pedagogem, přítelem, rádcem, ale pokud možno nikdy ne režisérem. Stalo se dost módou, že profesionál režisuje ochotnická představení, zformuje ochotníka do stylizovaného tvaru inscenace, vytvoří představení, které se láme mezi profesionální tvar jako celek a amatérské herecké výkony. Nebo se mu často podaří i ochotnický charakter herecké práce zakrýt, ale většinou se tím vytratí z inscenací i ona neopakovatelná zvláštnost amatérského představení. Několikrát jsem se v životě přesvědčil o tom, že brát tenhle názor jako neměnitelný je nedobré a nesprávné dogma. Přesto, když si přečtu recenze o některých vítězných představeních amatérských přehlídek či některá vidím, často si říkám, zda soubor nežene opravdu jen touha

po proniknutí k metám nejvyšších ocenění a ne do srdcí vlastních diváků doma.

Také jsem se několikrát dopustil toho, že jsem ochotnické představení sám režíroval. Pokud se to nepovedlo, byl pes zakopaný právě v tom, že jsem soubor nepoznal důkladně a nesžil se s ním, takže jsem mu vnucoval něco, na co buď neměl, nebo co bylo jeho představám o divadle příliš cizí. Pokud se to povedlo, nebyly důvody zcela opačné, spíš se posunuly příčiny záměrů a pojetí. Samozřejmě, že profesionální režisér se musí přestat tvářet jako režisér „zvenčí“, musí zapadnout do party, nemyslím společensky, ale psychologicky a pracovní.

Ale existují přinejmenším dva důvody, kdy tato spolupráce může být pro obě strany prospěšná. Především je to velmi častá orientace souborů na „staré“ herectví, na iluzivní, příběhové vidění rolí i hry. Jakási alergie nebo nevěle (vnitřní, podvědomá) na cestu za nadhledem, komediální hravostí, zcizením divadlem na divadle a donekonečna by se dala vypočítávat spousta hesel z naučného slovníku současného divadla. Jako by soubory zapomínaly na to, že hrají pro diváky roku 1987 a ne roku 1887. Nejenom že tím se každé představení stává povrchnějším nebo alespoň modelovějším v konzervativním slova smyslu, ale i divákovi supluje pohodlné vnímání te-

levizních inscenací, takže „proč by ještě chodil do divadla...“ A sami herci souborů se tak udržují ve svých hereckých zaběhnutých kolejkách, „neofrišují se“ do něčeho překvapivého a sugestivního, což snad jediné udržuje divadlo živým. Každé! Profesionální i amatérské.

Takže: není-li v souboru výrazná osobnost, která by tímhle směrem dokázala soubor vést, je asi prospěšné režijní vedení profesionála. Nevychází-li ovšem z potřeb souboru a nenajde-li s ním společnou řeč, spíš souboru ublíží, protože z herců udělá poslušné či zotročené loutky a z inscenace třeba artistně zajímavé představení bez čitelného poselství. Zažil jsem i u herců velmi pokročilého věku, že když přijali hravost vyplývající z pohrávání si s postavou, ne jen z jejího „prožívání“, že svou chutí, živelností i fyzickou disponovaností dokázali dát na frak i zcela mladým primadonám souboru.

Druhý důvod s prvním jaksi souvisí. Je to řemeslo, profesionalita, která může dokázat posunout soubor i v těch základních kvalitách dál. Samozřejmě, mohlo by to patřit k té pedagogické spolupráci. Ale vedení režijní umožňuje přesněji a více do hloubky pracovat s jednotlivci a pomáhat soubor tvarovat do jednotnějšího výrazu. To všechno ovšem za předpokladu — a nikdy si to člověk neříká dost často — že režisér nepřestává ani na okamžik myslet na to, že dělá amatérské představení s tím a tím souborem — a nevytváří svoji profesionální vizitku — bez přílišného respektování specifika, které je ale, po smyslu práce, nejdůležitější. A těch důvodů by se našlo pochybitelně daleko víc. Stejně největší moje touha je poznat soubor, kde by byla uvnitř výrazná vedoucí osobnost a byla by ochotna přijímat moje připomínky a rady (pokud by za něco stály), a já se jenom koukal, jak — i snad trochu mojí zásluhou —



Malé divadlo Ústí nad Labem — B. Brecht: Matka Kuráž. Režie Rudolf Felzmann. FOTO JIŘÍ GLÜCK.

inscenace roste do kvalitního amatérského tvaru po všech stránkách.

Čas — toto slovo, které je hrozivým nepřítelem profesionální práce, které z tvůrčí dílny dělá dílnu továrně-výrobní, protože nás honí předplatné, prostory, výroba atd. atd. — tak tenhle čas se stal pomalu nepřítelem i ochotníků. Samozřejmě že to začíná plánováním. Jestliže se začne zkoušet na podzim hra, která má už určenou premiéru za pár měsíců (výročí, kolo soutěže či pod.), už řady se začne soubor bát. Stihneme to? Ale hraje stále více rolí mnoho jiných problémů: nejlepší herci souboru jsou také společensky i odborně nejvytíženější, směnovost herců v jejich povolání — o čistě soukromých komplikacích nemluvě. Dochází pak k takovým paradoxům, že třeba nejlepší herec souboru odmítne menší úkol proto, že by mu zabral příliš času bez náležitého výsledku.

Na druhé straně — zvláště herečky — se vzbouří proti alternaci, přestože to způsobí spíš komplikace spoluhráčům a režisérovi, ale pomůže to zachránit náplň všech zkoušek. Řešení těchto problémů (mimořádně u profesionálních divadel ve větších centrech, „zásluhou“ filmu, televize, rozhlasu se objevuje opačný problém: raději hrát méně, aby bylo dost času na mimodivadelní činnost) je složité. Ale jedno by se mělo stát zásadou. Přehlídky jsou krásná věc — je to odměna za výjimečnou práci, cesta za dalším stmelením souboru, výročí jsou důležitá; ale nejdůležitější smysl je v tom, o čem jsem mluvil na začátku:

V tom, že hrajeme pro svoje diváky doma a v okolí a jim chceme ukázat, co umíme, a je chceme okouzlit, rozesmát, rozplakat, vést k zamyšlení... Soutěž neuteče. Prošvihne-li se termín, bude příští rok zase. Výročí se periodicky opakují. Ale svého diváka nesmíte ošidit. Nemluvě o tom, že spěcháním za soutěžemi a výročími se připravíte o to základní, proč tuhle práci děláte: o radost, uvolněnost, pohodu, čas na pohrávání a hledání a myšlení se, což všechno vytváří radostnou ochotu dát téhle práci svůj volný čas. Proto si říkáte OCHOTNÍCI.

Samozřejmě, že tohle by si měli uvědomit i metodici, kteří se o soubory starají, a teprve na druhém místě usilovat o ony „čárky“, které o činnosti souborů pochopitelně musejí vykazovat. Nerad bych, aby mi bylo špatně rozuměno, když jsem psal o tom, že soubory by měly hledat herectví i tvar inscenací pro diváky roku 1987 a ne roku 1887. Nevolám tím, jak je snad srozumitelné, po „avantgardě“ pro avantgardu. Dneska už stejně nikdo přesně neví, co jí začíná být a kde už dávno dostala snobskou, konzervativní tvář.

Myslím si, že každé představení musí vyjít z textu, z jeho smyslu, z toho, co chceme vypovědět, jaká je jeho už autorská poetika. Proto není avantgardou aréna u textu, který zcela beze zbytku předpokládá kukátkové jeviště. Nemá smysl stylizovat Lucernu, hrát Strakonického dudáka na hrazdách a bradlech, hrát bez opony tam, kde její zvednutí znamená současně zvláštní dramatický akcent.

Uvidíme-li v jedné inscenaci soubor, který bude hrát mezi lidmi a přímo s nimi spolupracovat, oslovovat je, vta-hovat do hry — a pak nám zahraje třeba Čapka na jevišti zralým herectvím soustředěným na neobvyklou výpověď, poznáme, jak mu k této výpovědi pomohla předcházející „aréna“, do které se třeba rád bude zase vracet.

Je třeba znovu a znovu myslet na to, „do čeho představení oblékneme po smyslu, než uvidíme ve své fantazii zvláštní prostor, herce v podivné masce, diváka na jevišti a herce v hledišti. Kéž by takových pokusů bylo v ochotnické práci stále více. Ale ať na začátku tohohle zvláštního tvaru je vidění, že jen a jen tenhle tvar může nejhlubším způsobem divákovi „zjevit“ ty pravdy, které nás na hře fascinují — ne naopak. Jinak budou snobové na přehlídkách říkat: „ach, to je zajímavé“ — i když nebudou vůbec chápat, proč — a vaši diváci budou říkat: „To byla pěkná blbost,

jak ten Franta spadl z těch kruhů a jak Máňu vytáhli z hlediště. No, sranda to byla. Ale stejně bych je rád viděl někdy hrát divadlo.“

Pokládám za nutné ještě dodat, že patřím mezi ty, kteří s ochotníky hledají tyto „netradiční“ (fuj, to je slovo, co?) způsoby práce, takže opravdu proti nim nehorlím. NAOPAK. Ale volám po jejich oprávnění. Tedy po vnitřním smyslu.

Nakonec: nejbáječnější je to, že v době pasivního vnímání kultury — v bačkorách, při krekrech a sklence vína a v pohodlném křesle — s výlety jen na chaty a s aktivní činností jen tam a na vylepšování domácích hnízdeček a aut — se stále více „slézají“ party lidia znovu až do úplného zpcení hledají a vytvářejí svět, který nějaký autor zachytil do slov a na kusy papíru. Je to zázrak. A tenhle zázrak, jeho krásu by neměli ničit ani sami ochotníci. Protože tím by ničili sami sebe.

VÁCLAV BERÁNEK

Dalším z profesionálních tvůrců, kterého jsme požádali, aby se vyjádřil ke vztahu profesionálů a amatérů, je režisér a dramaturg Zdeněk Pošival. S amatérským divadlem spolupracuje již dlouhou řadu let jako člen krajských a národních porot, konzultant různých divadelních souborů (jmenujme alespoň Studio Volyně, vodňanskou Šupinu, Tylovo divadlo z Rakovníku, svitavské Lidové divadlo atd.), je členem pražské komise pro ZUC při SČDU, členem poradního sboru pro divadlo Středočeského kraje, vidáme jej také jako lektora kursů ÚKVČ a SKKS a v neposlední řadě se se Zdeňkem Pošivalem můžeme setkat jako s pedagogem Lidové konzervatoře.

Ovlivňovat se vzájemně

Mám-li se připojit svou poznámkou k určenému tématu, rád bych nejdříve uvedl, že odmítám názor, který tvrdí, že amatérismus znamená diletantismus. Nevěřím tomu, že amatérské jeviště by mělo být otevřeno komukoliv, právě tak jako neuslednu vedle řidiče za volantem, nemá-li řidičské oprávnění, nedívám se častěji než jednou za dvacet let na ho-kej filharmoniků, kteří neumějí bruslit, a neposlouchám s chutí houslistu smýkajícího po strunách namátkou. Svoje tvrzení nepovažuji za takovou samozřejmost, jakou by se mohlo zdát: potkal jsem už příliš mnoho lidí považujících jeviště za tentýž rekreativní ventil jako je kupříkladu slunění nebo hraní žolíků.

O vztahu amatérů a profesionálů poslouchám leccos celý život. Naše občani podražduje tato relace hlavně ve vřcholovém sportu, ale co se týče divadelnictví, setkal jsem se s tímto tématem významněji někdy před deseti lety. Tehdy se o něm hojně diskutovalo, neboť vznikaly prestižní problémy při hodnocení výsledků amatérských děl. Ryzí ochotníci se cítili dotčeni, že jiným souborům pomáhali profesionálové z nedalekých oblastních či kamenných divadel. Hovořilo se o regulérnosti v soutěžích, leckdy se pomoc utajovala, jindy zas veřejně uctívala, diskutovalo se v anketě hronovského Zpravodaje, Amatérská scéna zveřejnila tvrdou polemiku

režiséra P. Rímského s profesorem Císařem, měnila se pravidla soutěží, kulóary se vzrušovaly...

Vzpomínám si, jak jsem byl ostře protažen regionálním tiskem jenom proto, že za mého předsedování kritizovala porota špatný amatérský soubor, režírovaný jistým zasloužilým umělcem, který si ve svém mateřském divadle zapůjčil režijní knihu a od gardierobierů pravě kostýmy, a nebylo tudíž myslitelné, že by to neměl být vynikající inscenační čin.

Profesionální spolupráce byla glorifikována, stala se zárukou pro kulturní a metodické pracovníky, od nichž se v rajónu očekávaly bleskurychlé výsledky. Jinde se zase amatéři zaklínali neposkvrněností svých tradic a považovali profesionály za metlu divadla ověřeného již z dob sokolských šibřinek. Nezřídka přichvátili profesionálové k amatérům proto, aby si tu kompenzovali bolesti nastřádané z každodenního provozu a pokud to nebyly právě mindráky, které dovedly herce k režírování ochotníků, protože ve vlastní sféře jim to nikdo neumožňoval, zanechávali amatérům někdy zajímavé podněty, jindy zase svoje manýry.

Diskutovalo se. Názory se lišily. Divadelní život běžel dál a na některých místech se amatéři zřekli osvědčených

postupů a věnovali se tvorbě. S profesionály nebo bez nich. Mnohé výsledky přinášely překvapení, tvář divadla nabývala modernost plynoucí z kolektivního vědomí souborů a narostly nové obsahy otázek obklopující vztah amatérů a profesionálů.

Nemyslím si, že silně přetřásané téma takto pojatých diskusí, ani pomoc profesionálních umělců vedly k podnětům, které historicky zformovaly dnešní svébytnou tvář amatérského divadla. Ale pokud chceme přesto hovořit o profesionálním vlivu na nečekaný rozvoj amatérského divadla, pak podle mého soudu nelze hledat vážné příčiny v profesionálním umění. Spíš v profesionální odbornosti.

Tam, kde profesionál zasel vhodnou inspiraci, ale třeba i pochybnost, vyučoval technice, otevíral estetické otázky a přemítal s ostatními o světě, aby se v pravou chvíli vzdálil a ponechal amatéry jejich vlastnímu zrání, podílel se aktivně na dnešní pozoruhodné situaci. Velice však pochybuji, že se podaří jmenovitě ho identifikovat a odměnit nějakou fondovou cenou. Tento profesionál je pluralizován do nevyčísitelného počtu hlasů všech možných teatrologických disciplín a nejrůznějších způsobů odborné komunikace. Podstatné je, že se amatéři naučili třídit hodnoty a upustili od vachrlaté cesty lemované prestižními zábrany.

Pokusl jsem se naznačit, že určitá podoba otázky vztahu profesionálů a amatérů zastarala. V jistém smyslu se její relace dokonce obrátila. Jestliže se před čtí zhruba deseti lety učil amatér od umělecké skutečnosti profesionála a snažil se ji kopírovat, pak dnes profesionál

chodí nakupovat i k amatérům. Možná nerad, neboť i on mohl uvíznout ve své prestižní kazajce, ale nemůže si dovolit prostě přehlížet podnětné impulsy, čímž nemám na mysli některé zabezpečené umělce, kterým je to v podstatě všechno jedno.

Na podzim minulého roku uspořádala Praha festivalovou přehlídku netradičních inscenačních výsledků. Nešlo o soutěž, ale o inspiraci se zpestřením divadelního života, a tak repertoár nebyl kategorizován a naplnily ho poprvé nejen profesionální, ale rovnoměrně i amatérské soubory. Mezi diváky jsem se setkal s mnohými významnými pražskými umělci, kteří se netajili svým údivem nad amatérskými díly. Zavítali sem i umělci ze vzdálenějších míst a překvapeně přiznávali, že si vůbec nepřipustili existenci tvůrčích tendencí amatérského divadelnictví, ale když už vážili štrapáci do hlavního města na souhrnný festival výsledků z celé republiky, tak se prostě pro zajímavost mrknuli i na ochotníky. Kroutili hlavou a snažili se pochopit, proč si dosud utajovali některá fakta.

Upozorňuji na tuto relaci, ale nerad bych ji přeceňoval. Pokud v ní ovšem nezačne hledat právě ta nešťastná prestiž. Nemohu se ubránit pocitu, že takhle kvalita malichernosti do umění nepatří a její tak zvanou zdravou obdobu očekávám raději u sportovců. Vztah amatérů a profesionálů hodnocený pod zorným úhlem prestiže je prostě zavádějící a naprosto zbytečný. Být amatérem nebo profesionálem je vlastně postavením před společností. Praktická stránka této věci je obecně známá. Společenské vědomí už méně připouští diferenciaci těchto postavení vůči konzumentovi umění — divadelnímu obecnstvu.

Progresivní trendy divadelního umění pravidelně vznikaly v amatérském postavení. Nezřídka se stávalo, že se takových trendů dříve či později zmocnila komerce, amatér se změnil v profesionála a postupně se v tomto procesu zmechanizoval do jakéhosi rutinérství. Pokud takový trend učaroval dalšímu divadelníkovi, přebíral z něj často jen vnější znakovost, unikaly mu obsahové podněty původního trendu a obkresloval styl. Tak vznikaly slohové konvence a uzavíraly se do kruhů leckdy i statutárních.

Obávám se, že uvnitř takového kruhu uvízlo spíš naše profesionální divadelnictví, a to v nejednom ohledu. Vedle pietně udržovaných klasických forem si udržuje metody poměrně anachronické, neboť není motivováno příliš divákem. Tuto starost svěřuje abonentním systémům, náborářům a také i pověsti svých interpretů, získané však díky jiným médiím.

Amatérská tvorba bez diváka a tudíž bez základní divadelní komunikace existovat nemůže. Tematické realizované látky amatér prostě důvěřuje, protože si ji zvolil a možná i zamiloval, a chová vůči její výpovědi silně osobní zaujetí. Výpověď má svého neodmyslitelného adresáta právě v divákovi, který je amatéroví potřebou tvořivosti a spoluúčastníkem díla. Bez této aktivní vazby se soubor, na rozdíl od profesionálního tělesa, právem rozpadá.

Není jisté bez zajímavosti, že v pozadí rozvoje amatérského divadla stojí silná podpora státních a řídicích orgánů. Péče o organizování permanentních vzdělávacích akcí v rámci ZUČ, podobně jako celonárodní festival, jemuž každoročně předchází desítky přehlídkových konfrontací, je náročnou a nákladnou záležitostí. To je prostě fakt, o který je profesionální umělec ochuzen, neboť se s hlubší kritikou a vzájemnou tvůrčí konfrontací setkává zřídka a málokdy ji vyhledává.

Na představení amatérského divadla v jednom malém městečku zabloudil režisér z krajského divadla a vyslechl si podrobný rozbor a hodnocení inscenace, které tu zrovna prováděla národní výběrová komise složená z několika našich předních teatrologů a umělců. Náhodný posluchač a jinak opravdu šikovný režisér si později stěžoval na to, že pracuje u divadla už pětadvacet let, ale jeho dílem se ještě nikdo takhle podrobně a fundovaně nezabýval. Jeho stížnost byla možná oprávněná, ale zůstala opuštěná. Později jsem ho občas zahlédl jako diváka na amatérských festivalech a v jejich diskusních klubech.

Snažil jsem se ve své letmé poznámce sice držet vytyčeného tématu, tj. vztahu amatérů a profesionálů, ale zcela se mi to nepodařilo. Nedokázal jsem se vyvarovat i drobného srovnání situací obou těchto systémů našeho divadelnictví. Šlo mi patrně o to, že se amatér s profesionálem mohou ovlivňovat vzájemně a nikoliv už pouze jedním směrem.

ZDENĚK POŠÍVAL



Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — Ať žije Charleyova teta. Režie Vlastimil Peška. FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK.

O lidech, kteří dělají divadlo rádi

V minulém roce si divadelní ochotníci v Braníku připomněli už 115 let od založení svého spolku. Jeho prvním předsedou byl Pavel Franc, sládek zdejšího pivovaru, a prvním představením Paní Marjánka, matka pluku. Hrál se U Přemysla, v Kotvě a dalších hostincích. Ale touha mít vlastní střechu nad hlavou stále sílila. A jestli to dnes někomu připadá velikáské, že tehdy braničtí ochotníci vyhlásili heslo „Braník sobě“ a začali sbírkou na postavení divadla, tehdy to byl čin opravdu průkopnický. Když se v roce 1924 kladl základní kámen k této stavbě, jako první se zapsal do kroniky souboru dramatik Karel Želenský. A připojil slova: „Divadlo branické! Z nadšení lidu jsi povstalo, žij pro jeho povznesení“.

Připomeňme, že v té době byl Braník povltavskou obcí, kam směřovaly celodenní výlety Pražanů. Divadlo, které bylo v srpnu 1925 otevřeno, se stalo skutečným kulturním stánkem zdejších obyvatel a ochotnické hnutí tu zapustilo hluboké kořeny. Již v naší stálé rubrice Ochotnické začátky jsme připomněli, že tady začínali dnešní známí umělci jako Jaroslav Satoranský, Eva Klepáčová, ale vystupovali zde – a rádi – i Ladislav Pešek, Jaroslav Vojta a další. Soubor procházel změnami, krizemi, obdobími největších úspěchů. Ale stále pracoval, usiloval o vyšší umělecké cíle a své budově věnoval čas i nadšení. Hned v poválečných letech prošla budova generální rekonstrukcí, při níž členové divadla odpracovali 7000 brigádnických hodin, v roce 1975 při dalších opravách a úpravách 2000 hodin. Budova, která vznikla z ochotnického nadšení, také povětšinou amatérským divadelníkům sloužila.



Belínek - Martin Kvasnička, Lenka - Dana Zemanová a Jiřík - Petr Egert z pohádky o čertovi Belínkovi

ÚSPĚCHY SOUBORU

Za těch sto patnáct roků sebrali braničtí ochotníci na 900 her, některé – především z klasického repertoáru – se objevují vícekrát, hry Tylovy pak téměř pravidelně. A byla tu i léta tak bohatá, že premiéra připadala na každý týden v roce. Například 52 titulů v roce 1930. Tehdy měl ovšem soubor desítky členů, divadlo sám pro sebe. Přesto, že dnes je to všechno jiné, a na dříve vlastním jevišti jsou braničtí ochotníci jen okrajovými hosty, úspěchů není právě málo.

S Kaločovým Mejdanem na písku v roce 1981 byli na národní přehlídce v Úpici, s Edlisovou hrou Kdež jest Abele bratr tvůž? v režii Vl. Fišara byli na 47. Jiráskově Hronově a ve Svitavách, se Dvěma aktovkami s příslušenstvím od Arkanova a Gorina na národní přehlídce jednoaktovek v Želči a rovněž v roce 1983 s pohádkou Kašpárek, Honza a zakletá princezna na přehlídce her pro mládež v Paláci kultury v Praze, kde sebrali o rok později i pohádku Byl jednou jeden drak. Tu režíroval Josef Kettner z Divadla Jiřího Wolke. Martin Kvasnička v obou pohádkách dostal cenu za herecký výkon. A „drak“ dosáhl zatím největšího počtu repríz – hrál se celkem šestnáctkrát. Loni uvedl soubor v režii G. Urbana a ing. arch. Volemana – výtvarníka Filmového studia Barrandov – pohádku Zkoušky čerta Belínka.

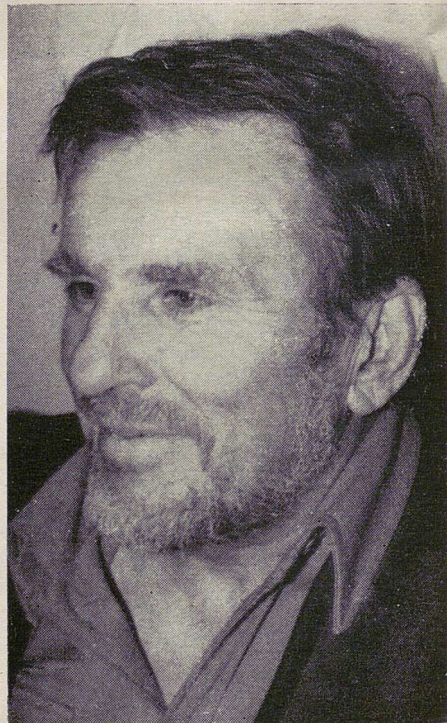
Režisér Aleš Voleman studuje dnes se souborem Ostrovského Kdo hledá, najde. Premiéra bude v době, kdy toto číslo AS bude ještě v tisku. A s ing. Volemanem se připravuje pro děti i autorské divadlo. Představení se bude jmenovat Lepo-Relo, budou je uvádět dva klauni a herci chtějí dosáhnout nejužší spolupráce s dětskými diváky, bude se volit pohádka na přání.

Branický soubor, to je znamenitá parta nadšenců, kde se kloubí zkušenost s elánem nových mladých členů. Nejstarším je

Karel Posířil, který je v souboru od roku 1925, jeho dcera Karla Klimtová zde pracuje již od dětství. Miloš Čížek, který dostal hereckou cenu i na 47. Jiráskově Hronově, je členem souboru od roku 1955, stejně jako dnešní vedoucí souboru Jana Hrubá. Dlouholetými členy jsou Jiří Juna, Antonín Bergner, Jaroslava a Antonín Kvasničkovi, Marta Novotná, Růžena a Jiří Nebeských. Josef Hromádka dojíždí až z Kladna. A ti mladí? Dejte slovo vedoucí DS Braník Janě Hrubé:



Vedoucí souboru Jana Hrubá



Režisér Aleš Voleman

JAK NA TO?

„Náš soubor má kolem čtyřiceti členů. Jenže jsou mezi nimi lidé, kterým už věk nedovolí aktivně dělat divadlo. Přesto se o soubor a jeho práci zajímají, mají k němu svůj vztah, žili s ním své mládí. Aktivních členů nebyly ani dvě desítky. A proto jsme zkoušeli konkursy. Moc nepomohly. Pak jsme si vyžádali na DAMU adresy adeptů, kteří mají talent, ale na fakultu přijati nebyli. Takových jmen jsme získali kolem padesátky. Napsali jsme jim, nabídlí spolupráci. Ze všech po dvou letech zůstala jediná členka, Běla Bartošová. Ale hledali jsme i další cesty. Šestnáctiletou Danu Zemanovou doporučila přítelkyně naší členky, ta pak přivedla svého bratrance Milana Štočka, J. Vejrosta s dcerou Dagmarou, Zuzana Weinkrämerová a Jarmila Hájková-Šalová se přihlásili sami. Martin Kvasnička je synem členky souboru, i jeho otec je dlouholetým členem. Jakuba Hromádku přivedl jeho tatínek...

S mladými jsme připravili pohádku o čertovi Belínkovi a OKD Praha 4 pro ně pořádá kurs jevištní řeči“.

— Hrajete dnes především pohádky. Proč?

„Protože na ně máme nejděčnější diváky. I když jsou děti i diváky nejkritičtějšími, hrajeme pro ně rádi. Chodí pravidelně, hry s námi prožívají, dovedou se bavit. Na „dospělá“ představení tak velký zájem není. Je příliš velká nabídka nejruznějších programů, navíc konkurent televize... a věnovat mnoho hodin práce přípravě hry a pak ji uvést dvakrát, to je někdy opravdu na pováženou. Ale nezříkáme se, samozřejmě. Hráli jsme a budeme hrát i pro dospělé.“

Je to i věcí režisérů. Branický soubor měl štěstí i na spolupráci profesionálních umělců. Dlouhé období jeho úspěchů pomáhal vytvářet člen Divadla na Vinohradech, herec a režisér Vlastimil Fišar. Jegor Buličov, Kdež jest Abele bratr tvůř? Mejdan na písku, Jak umřít na lásku a další tituly; to všechno jsou hry, spojené s jeho jménem.

Tato spolupráce přivedla branický soubor jak k úspěchům, tak i výraznému uměleckému projevu, převyšujícímu běžný amatérský průměr. Přitom ovšem režírovali v souboru i režiséři amatéři, takže profesionální pomoc byla opravdu vždycky jen pomocí. Přitom Vlastimil Fišar je veden v souboru jako jeho řádný člen. Dalším profesionálem, který v Braníku režíroval, byl Josef Kettner z Divadla Jiřího Woltra a nyní je tu ing. Voleman, který sice nikdy profesionálně neregistroval, ale svou působností ve filmu má k dramatickému umění velice blízko.

RADOSTI I PŘEKÁŽKY

K výtce úspěchů souboru patří i nejruznější ceny jeho členů. Tak v soutěži O pohárek SČDO získává pravidelně ceny Karla Klimtová, ale v Pohárku mají rovněž pěkné výsledky Jar. Kvasničková a Jiří Bauer, kteří se nejednou probojovali do národního kola soutěže v Hlinsku. Branický soubor má řadu trofejí. Je přirozené, že si ve „svém“ divadle na ně vybudoval vitriny, aby návštěvníci divadla se na ně mohli podívat. Jenže dnes jsou přes ně záclonky, takže ten, kdo by měl zájem, musel by je odhrnout. Proč jsou trofeje tak dobře „utajené“?



Jedna z neaktivnějších a „služebně nejstarších“ členek souboru Karla Klimtová

To souvisí s problémem, který je jistě nemalý a má širší souvislosti. Od dubna 1963 patří branický divadelní soubor pod Obvodní kulturní dům Praha 4, který je jeho zřizovatelem. O iniciativní a záslužné práci OKD Praha 4 jsme v Amatérské scéně nejednou psali. I o tom, jak z divadelní budovy, kterou si kdysi ochotníci vlastními silami postavili, zřídil Divadlo pantomimy. Což má ovšem i svou stinnou stránku právě pro tento divadelní soubor, který zde měl své zázemí. To nyní ztratil. Dělit se s dalšími soubory je vždycky obtížné, s termíny jsou potíže. A navíc — ochotníci se stali doslova „popelkou“.

V letáčku, který KD vydal, je například uveden seznam souborů branického divadla. DS Braník mezi nimi — chybí. Protože nedělá pantomimu? Ale baletní jednotka Křeč přece také nedělá čistou pantomimu. V denním tisku bývají oznámení, co pražská divadla hrají. Proč ve dnech, kdy takto působí braničtí ochotníci, je většinou

v kolonce Divadlo Braník: nehraje: Stává se, že před divadlem je plakát s hlavičkou „Branické divadlo pantomimy s textem: V neděli dne... se hraje pohádka ta a ta. Před takovým plakátem se zastavila maminka s dítětem, které ji lákalo na představení: „Tam nepůjdeme, tam se nemluví, z toho bys nic neměla“, řekla vážně maminka. A pokračovaly v cestě. Netušila, že v Divadle pantomimy nemusí být vždycky jen pantomima. Budova je víceúčelová. Je tu i country, divadlo...

Když se zkoušelo s Vlastimilem Fišarem před premiérou třeba o sobotách a nedělích, jezdili Braničtí jako kočovníci po celém obvodu. Přizpůsobovali se volnému času profesionála. Na Dobešku, Opatov, Jezerku. Zkoušeli v zimě, ale ani ta je neodradila. Neprospělo minulé střídání kulturních středisek, pod něž soubor spadl. Dnes je to KS Brumlovka, kde s dr. Vondrákovou i s Kučerovou soubor dobře vychází. Ale tohle přerazování souboru od střediska ke středisku také nejde nijak k duhu, když koneckonců — branické divadlo kdysi ochotníci postavili a vlastními silami je dvakrát zrekonstruovali. Využívat plně budovu, to je samozřejmé. Ale domácí soubor by tu opravdu neměl být na posledním místě.

Braničtí jsou dobrá parta. Hostují na jevištích středních Čech a nejen při přehlídkách. Loni se zúčastnili Libčického divadelního podzimu, nikdy nechybí na Jiráskově Hronovu alespoň jako diváci a účastníci seminářů a besed, do Hlinska doprovázejí své soutěžící jako morální opora... A tak je všude rádi vidí.

A děti? Mají rády jejich pohádky. Prožívají je s nimi.

„Jednou jsme v Paláci kultury hráli pohádku, ve které si dědeček na jevišti stěžoval: Kde je ten Honza s buchtami, už mám takový hlad“, vypráví Jana Hrubá. „A sotva spadla opona, seběhlo se několik dětí a nabízely dědečkovi svoji svačinu, aby nehladověl...“

Branické ochotníky najdete i mezi filmovými staty, někdy na ně vyjde i menší filmová role. Prostě lidé, kteří dělají divadlo rádi a mají k němu vztah. Což je skutečnost, s níž můžeme zakončit i toto vyprávění.

(hs)

Foto autor



Dáša Vejrostopová a Josef Hromádka

Hvězda jménem Bednárik

Nitranské divadlo A. Bagára uvedlo při pohostinském vystoupení v Praze v Divadle na Vinohradech Molièrovu komedii Měšťák šlechticem v režii J. Bednárika. Režisér si byl vědom všech možností, které nabízí tato velkolepá molièrovská fraška o lidské moudrosti a hlouposti, a dokázal ji tlumočit tak, že jsme se celý večer od srdce smáli Jourdainově velikášství, jeho naivitě a bezbrannosti vůči nabobovi Dorantovi, který ho využívá pro svoje osobní cíle. Uvědomovali jsme si, kolik věčných i vděčných motivů je v Molièrově hře skryto, a jak je režisér dovedl vytěžit pro svou inscenaci. Opíral se o spolehlivé výkony herců, především Jourdaina v podání M. Slováka. Znovu jsme měli před sebou ukázkou Bednárikova syntetického divadla, které tak dobře koresponduje s předlohou.

Určujícím inscenačním principem byl kontrast vznešeného a prozaického — např. za zvuků povznášející hudby v útulném, zeleném uklidňujícím předpokoji, kde za oknem pozorujeme rozkvetlé keře, se odehrávají na scéně a v podobě zvuků i za scénou ty nejprostší lidské úkony, velká slova kontrastují s malými činy apod. Režisér se nebal aktualizacních momentů, které zejména u žánru frašky napomáhají vytvoření kontaktu hlediště a jeviště (podobný postup jsme nedávno viděli i v pražské inscenaci Molièrovy Školy pro ženy, režisér Grossman použil u postav protagonistů příběhu fraky a smokinky).

V Měšťákově přichází učitel filozofie v kněžském hábitu s kápí a když ho odloží, objeví se soudobý civilní profesorský oblek. Dorant přijíždí na scéně ve sportovním automobilu typu dvacátých let. Cléont se dostává k Jourdainovi coby turecký pohlavár, aby tak získal milovanou dívku, a jeho uvítání v mnohém připomíná uvítací obřad představitelů některého arabského státu apod. V Bednárikově pojetí se odloupl ze starého obrazu lak a objevilo se temperamentní hýřivé divadlo. K úspěchu přispěl i barvitý překlad znalce italské a francouzské literatury B. Hečka.

Před představením se mi podařilo zaznamenat krátký rozhovor s režisérem, zasloužilým umělcem Jozefem Bednárikem. Sedím v setmělém hledišti. Na jevišti probíhá zkouška na večerní představení. Režisér nešetří temperamentními výkřiky, povzbuzováním, předehrává, radí, je celý jako nabitý elektrinou, zdálo by se, že stačí malá jiskřička a vzplane: „Měšťák šlechticem je můj druhý Molière. První byl v Zelenči, s tamějším amatérským souborem. Byl to Chudák manžel. Jedním z mých vzorů byl režisér K. Zachar, od kterého jsem se hodně naučil.“

Vaše spolupráce se zelenečským souborem, který dnes patří ke špičce našeho amatérského divadelnictví, je známa. Jak to všechno začalo?

„V roce 1974 nastudovali v nitranském divadle Zelenkovu Košilku a tehdy mladý zelenečský soubor sáhl po stejném textu. Jejich nastudování se mi nelíbilo,

zlobilo mě, že příliš kopírují profesionální divadlo. Měl jsem pocit, že by na to měli jít úplně jinak, po svém. A tak jsem jim začal radit a vznikla z toho spolupráce, která trvá dvanáct let. Uvítal jsem drápkem a už jsem se chytil. Navrhuji Zelenečským hudbu i kostýmy. A tak vedle činnosti v mém mateřském nitranském divadle působím i v Zelenči. Není to naštěstí tak daleko a mám tam pevné rodinné a příbuzenské vztahy. Já sám nejsem vyškolený režisér, vystudoval jsem herectví, umělecko-průmyslovou školu a studoval jsem i hudbu...“

S takovou mnohostrannou přípravou jste pak mohl realizovat svou představu syntetického divadla, které např. odpovídá v současném sovětském divadle východiskům M. Zacharova. Je zajímavé, že v sovětském divadle posledních let se herci stávají svébytnými dramatiky a režiséry. Mnohdy předstihují své kolegy, školené režiséry... Jaké předlohy si volíte pro svá „zelenečská“ představení? Na první pohled se zdají někdy pro scénu nevděčné, např. jako Maupassantova Kulička. A přitom jste dokázal vytvořit inscenaci, která diváka plně zaujme.

„Považuji výchozí text za partituru příští inscenace. Tak jsem např. chápal i Ibsenova Strašidla a kupodivu autor tuto operaci snesl. Text, který se zdá jako taková partitura vhodný, musí mít jasně čitelnou myšlenku a musí odpovídat mé představě divadla. Kladu důraz na srozumitelnost, komunikativnost



Jednou z nejúspěšnějších inscenací Zelenčického divadla ze Zelenče, kterou režíroval a upravoval Jozef Bednárik, je Kulička.

FOTO PAVEL ŠTOLL

pro široké publikum, srozumitelnost poselství. A tomu pak přizpůsobuji všechny ostatní prostředky. Přitom je nutné klást na realizaci ty nejvyšší nároky.“

Hodně jsme slyšeli o vaší inscenaci Bulgakovovy komedie Zojčin byt, kterou jste režíroval v Nitře...

„Vycházel jsem při inscenaci této hry z názoru profesora Zachara, že i když v člověku převládne ďábel, měli bychom ho pochopit a mít rádi...“

Je zajímavé, že jinými slovy, ale přesně stejnou myšlenku vyslovil i Bulgakov. Bylo to v souvislosti s příliš plošnou inscenací, přílišnou karikaturou ve Vachtangovově divadle koncem dvacátých let, autor s ní nesouhlasil.

„Já jsem z této koncepce vycházel při výkladu jednotlivých postav. Patří k nim i Zojka; v závěru např. odnášejí nábytek z jejího „salónu“ a ona osamí, rozplác se a představí si svou neuskutečňenou, vysněnou svatbu s Aboljaninovem.“

Poezie, krutost a oscilace na této hranici, tak by se dal podle mého názoru charakterizovat váš inscenační přístup. Není divu, že jste si zvolil k pohostinské režii v SND, na které teď právě pracujete, Lorcovu Kravou svatbu...

„Stejně srozumitelné poselství, o kterém jsme mluvili, se mi jevilo např. i v Jeseninově poezii, která mi připadala jako vhodný výchozí materiál pro inscenaci. Režíroval jsem i Donizettiovo operu a operu Kateřina Izmaïlovová.“

A z čeho jste čerpal při inscenaci dramatu Leonida Andrejeva Život člověka? Je to nesmírně náročný text, ovlivněný symbolistní poetikou přelomu století...

„Chápal jsem tuto hru jako mystérium a představoval jsem si, že mimozemšťan se ptá, co je to člověk... Na tuto otázku jsem se pokoušel svou inscenací odpovědět.“

Šťastná shoda okolností způsobila, že jsem mohl Andrejevův Život člověka zhlédnout v Bednárikově pohostinské režii nedlouho po našem rozhovoru v provedení martinského divadla při jeho pražském pohostinském vystoupení v Divadle E. F. Buriana. Hrál se v úpravě J. Bednárika a M. Porubjaka, kteří velice citlivě vyzvedli všechny aktuální momenty Andrejevovy hry, její současné poselství.

Před očima diváků se odehrává život jednoho z tisíců Člověka, od jeho narození až po jeho smrt. Režisérovi se podařilo naplnit symbolistní tkáň tohoto dramatu, které vzniklo počátkem století, plnokrevným životem a citem. Přizval si na pomoc všechny další složky, vynalézávě kostýmy, hudbu, pohybovou složku (baletní skupinu KD v Martině). Působivá je např. scéna Člověkovy narození s pantomimicky znázorněným porodem a třemi sudičkami. Inscenace vyznívá jako zamyšlení o základních věcech člověka, straní trvalým hodnotám proti hmotným a pomíjivým a v tom spočívá její základní aktuální význam. O takové vyznění se zasloužil celý herecký soubor, kde zvlášť vyniká E. Sládečková jako žena člověka.

ALENA MORÁVKOVÁ

Konečné slovo v jednání sovětských uměleckých svazů

Tečku za jednáními sovětských uměleckých svazů, které probíhalo od listopadu 1985 do prosince 1986, udělal vlastně ustavující sjezd nové instituce — Svazu divadelních společností SSSR. Jeho formace nebyla snadnou záležitostí, protože se hledal způsob, jak zbytečně nenarušit takřka stoletou tradici Všeruské divadelní společnosti známé pod zkratkou VTO. A jak současně vytvořit mnohem pružnější základnu schopnou integrovat národní kultury i iniciativněji podněcovat mezinárodní styky. Proto se nejprve vytvořily svazy v jednotlivých svazových republikách, zde se prodiskutovala stěžejní problematika a poté následoval počátkem prosince 1986 ustavující sjezd nového svazu.

Zmíněný postup určil jeho zaměření i průběh, protože odborná problematika vstoupila do rozsáhlé diskuse na stránkách literárních i divadelních časopisů, jak dokládá polemika o poslání sovětského divadelního umění, z níž u nás byly přeloženy příspěvky M. Zacharova a G. Tovstonogova. Diskuse, jež se promítla do opatření ministerstva kultury SSSR a „komplexního experimentu“. Proto bylo možné vydělovat záležitosti vrcholného významu a koncipovat program ve vztahu k neodkladným společenským úkolům.

Divadlo jako neodmyslitelná součást kulturního života prvé země socialismu; divadlo jako osvědčený pomocník KSSS v nelehkém zápase o revoluci; proměna myšlení, pomocník neposluhující a nadaný potřebnou svébytností, jak ji podmiňují specifické stránky tohoto druhu umění; divadlo jako jeden z nejúčinnějších způsobů náporu na myšlení a citění, jehož působivost nemohou oslabit sebemodernější technické prostředky neschopné nahradit intimitu sepětí na obou stranách existující či pomyšlné rampy... Z těchto výchozích pozic se odvíjela rozsáhlá diskuse předznamenaná setkáním divadelní delegace s M. S. Gorbačovem (3. 12. 1986).

Vedoucí představitel KSSS tu zopakoval stěžejní stranické záměry a přirovnal situaci k rozsáhlé bitvě, kde zatím byla zorána půda, zaseto sémě a je zapotřebí vytvářet příznivé podmínky, aby setba vzešla a přinesla úrodu. Revoluční přestavba se týká „všeho a všech“ a nepředstavuje pouhou akci, ale dlouhodobou koncepci společenského, ekonomického, kulturního a sociálního vývoje celé země. Nové myšlení se nemůže zrodit automaticky, snadno a bezbolestně, musí vycházet ze společenské reality a neomezovat se na slovní formulace. Naopak, podstata tkví ve schopnosti jednat ve shodě s programem KSSS, usneseními XXVII. sjezdu, překonávat dlouholeté zvyklosti, kdy

se čekalo na pokyny a postupovalo se podle „směrnice zeshora“.

Setkání M. S. Gorbačova se sovětskými divadelníky vyzvedlo rozhodující momenty a defakto formulovalo podstatu dalšího postupu ve sféře umění, nezbytnost „neúpravné pravdy“ prostoupené stranickými idejemi, jež může inspirovat hlediště. Tak se vlastně uzavřel okruh rozsáhlých diskusí a začíná se proces realizace, proměny spojené nejen s „komplexním experimentem“ zahrnujícím více než jednu desetinu sovětských divadel.

Pozornost ustavujícího sjezdu Svazu divadelních společností SSSR, jak dokládá úvodní projev národního umělce SSSR Kirilla Lavrova, i rozsáhlá diskuse se zaměřila na několik tematických okruhů zásadního významu. Konstatovala rozhodující význam dramatické literatury a společenské koncepce dramatu jako takového v souladu s dřívějšími názory dramatika V. Rozova, že „zápas komára s mouchou“ nemůže nikoho vzrušit a že „křemen zajiskří jedinec tehdy, když narazí na kámen“.

Rozprava o stavu sovětské dramatické literatury vyústila v obranu myšlenkově náročné a umělecky novátorské tvorby. Jak jinak ani nemohlo být. K pozitivům se řadily výsledky publicistické hry, která s vrcholnou občanskou statečností sváděla po více než deset let úporný zápas s konzervativním plánováním a jeho důsledky v psychice jedince a společenském ovzduší. K negativům — nepochopení pro dramatickou literaturu objevující dosud málo poznané stránky reality, problematiku existující, leč v uměleckém podání nezvyklou a netradiční. Takřka jedno desetiletí provázelo podobné zneužívání dramatiky tzv. nové vlny, která se chtěla vyrovnat s nesporně reálnou tematikou a snažila se rozpoznávat příčiny alkoholismu, nezájmu o práci, stresových stavů, lhostejnosti, citové vyprávnosti aj. V tomto ohledu byla potvrzena stanoviska spisovatelských sjezdů; navíc však ustavující sjezd Svazu divadelních společností nekompromisně prohlásil, že něco podobného se nesmí opakovat a sám chce nadále vystupovat jako garant ve sporných situacích kolem dramatických textů. Konstatování protipřepné, vykroupené hořkými zkušenostmi, odhodlání uvážené a k prospěchu dalšího vývoje sovětského divadelnictví.

Analogická hlediska obhajovali dramatikové M. Šatrov a A. Dudarev. Prvý z nich vystoupil s úvahou, nakolik „moc přináší s sebou negativní morální důsledky“ a jak „absolutní moc“ zákonitě neznamená nic jiného, než morální rozvrat. Autor Modrých koní na rudé trávě. Tak zvítězíme! a Diktatury svědomí formuloval celo-

životní přesvědčení v tom smyslu, že neexistuje eventualita návratu k dřívějším pořádkům. A zárukou podobné nemožnosti se nemůže stát nic jiného než rozchod s „duchovním otrávením“, patolizalstvím, přizpůsobováním, vyčkáváním na příslušné směrnice a pokyny. Cestu zpět vylučuje podle názoru M. Šatrova postup demokratizace, člověk uvědomující si vlastní hodnotu a možnosti, člověk odmítající se ponižovat. Jedinec, který trvá na vyřčeném slově; jedinec jednající podle jediného zákona, tj. v souladu s přesvědčením a svědomím. Svobodomyšlná společnost vědomá si přednosti i záporů, nepronášejíci tirády o lásce k vlasti, ale jednající v tomto duchu.

Podle názoru M. Šatrova nelze připustit, aby se opakovala situace a potomkově kladli otázku, proč se nepodařilo podobné ideály naplnit jako v roce 1956 a nakolik umělecká inteligence pomohla KSSS uskutečnit analogické záměry. Proto nutno „udělat všechno, aby podobné situace nemohly vznikat“ a analogické otázky zaznívat. Existuje jedině možné řešení: naplnit program XXVII. sjezdu KSSS beze zbytku, cesta nazpět není možná a nelze o ní uvažovat, bez ohledu na těžkosti a překážky. V tomto ohledu M. Šatrov konkrétně stanovisko M. S. Gorbačova v tom smyslu, že přestavba není záležitostí snadnou, automatickou a neproběhne bezbolestně.

Dramatik A. Dudarev vtipně uvažoval o nastávajících letech, kdy se autor nebude moci odvolávat na cenzurní zásahy a předstírat, že z díla odpadlo všechno zajímavé a objevené. Nastává doba, kdy podobné zábrany neexistují. A tak nezbývá, než vytvářet nadané hry, nápaditá díla a spolupracovat s divadly. Jedině soubor má právo rozhodovat o osudech textu, jedině ten se může rozhodnout a dílo nezveřejnit. Nikdo jiný než divadelní soubor jako vrcholně odpovědný, kolektivní rozhodčí...

Úvaha o stavu a perspektivách sovětské dramatické literatury zákonitě přivedla k okruhu otázek spojených s uměleckou praxí. Nejprve se pozornost zaměřila na problematiku divadelní režie, která na první pohled vyhlíží uspokojivě. Tvoří přec nadále stará garda velikánů, jak dokládají představení G. A. Tovstonogova, A. V. Efrose, O. N. Jefremova, V. N. Plučka, A. A. Gončarova, K. Irda aj. Do umění vstoupilo střední pokolení, jež postupně zakotvilo v divadlech nebo studiových scénách, jak dokládají osudy L. Dodina, A. Vasiljeva, V. Fokina, V. Jerjomina, B. Ščedrina, M. Levitina atd. Leč situace není tak růžová, jak by se mohlo zdát.

Výhrady vyvolává způsob přípravy režisérů na vysokých divadelních školách, který posiluje problematické stránky nastupujícího pokolení. Prokazatelná nekulturnost, apolitičnost, ambicióznost, snaha prosazovat vlastní umělecký záměr za každou cenu bez ohledu na ansámbl...

V divadelní kultuře, která právem ctí odkaz génia K. S. Stanislavského, nelze trvale potlačovat herce ve jménu sebeoriginálnějšího záměru. Nemá tu možné obětovat herecký výkon, ignorovat osobitost hercova přínosu, nepočítat s jeho samostatností a nepovažovat jej za spolupracovníka. Režisérský diktátor, rozhodnutý ponížovat hereckou osobnost ve jménu citlivější honby za originalitou, může tu dočasně upoutat, ale nikdy zde nenajde trvalé pochopení. Stanislavského celoživotní „víra v herce“, snaha, aby se v každém představení odhalovaly dosud nepoznané stránky hereckého nadání — zapustila zde právem kořeny. Proto se na adresu postmodernistické režie snesla spousta výhrad, jež kritizovaly režisérovi malou kulturnost, bezohlednost, přehlednou snahu, jak co nejrychleji vyniknout a zazářit, oslnit bez ohledu na utrpení ostatních.

Citová dramata ponížovaných herců a hereček, doslova obětovaných. Ostatně analogicky vyznívá film Úspěch, sledující peripetie zkoušek Racka na periférii, kam se musel vydat citlivější režisér, aby získal potřebný ohlas. Nezastaví se před ničím, sahá k intrikám, poníží se před místní primadonou, neotřese jí smrt herce, kterému odebral roli. Dosáhne úspěchu, upozorní na sebe a odchází. Soubor mu posloužil jen jako příležitost, aby se mohl rehabilitovat a opětovně vyniknout. Trpělivá práce s herci jej nezajímá... Jeden z rysů postmodernistické režie, který si vyžádá dalšího zkoumání. Ustavující sjezd jej pranýřoval jako něco, co je neslučitelné s nádhernou tradicí ruského divadelního umění a co nutno v dohledné době překlenout. Brání totiž normálním vztahům v souboru, porušuje odvěkou demokratičnost zákulisi, která se bezprostředně promítá do uměleckého výsledku.

Tak se logicky přenesla pozornost k problematice herectví, jež je právem považováno za základní hodnotu sovětského divadelního umění. Tím nemá být pochopeno, že zde neexistuje řada problémů. Spíše naopak. Především se neosvědčila praxe početných souborů stále se rozrůstajících do šíře. Právem byl připomínán původní ansámbl Moskevského uměleckého divadla, který zahrnoval 38—42 herců a hereček a pro davové výjevy zde existoval početný dav statistik z řad studentů. Početné soubory, jejichž vývoj limitovala výše mzdového fondu a nemožnost dokonalejšího přeformování, se neosvědčily. Popravdě nutno konstatovat, že socialismus zbavil herectví jakéhokoli ponížování a podceňování. Bohu-

žel se však ukázalo, že dřívější „kočování“ nelze považovat za něco překonaného. Herectví patří mezi nejnáročnější umění, a utváření ansámblu pravděpodobně mezi nejobtížnější činnost vůbec. Snaha uplatnit se, snaha najít maximální využití, volá po mnoha pomocných opatřeních.

Proto se uvažuje o zřízení konzultačních a informačních středisek v hlavních městech svazových republik vybavených moderní technikou, která by mohla usnadnit hledání nového angažmá. Každopádně zde vznikne řada problémů a potíží. Povinnosti vznikajícího svazu je hledat řešení, jež by omezovala citová dramata a cokoliv, co brání využití nadání. Rozhodující je vědomí, že rozsáhlý potenciál sovětského herectví je zatím využíván jen částečně, dokonce snad z jedné poloviny.

Oprávněná kritika se soustřeďovala kolem přípravy budoucích herců v prostředí vysokých divadelních škol. To, co bylo řečeno o režisérech, zaznělo mnohem konkrétněji. Nemá smysl přec produkovat herce vybavené vysokoškolskými diplomy, pro něž však samotná volba tohoto povolání je omylem. Nekulturnost, apolitičnost, honba za materiálními statky, neodpovědnost, povrchnost a výčet nedostatků zasahujících soudobé herectví by mohl pokračovat. Rozhodující je náprava, a ta je hledána v přetváření souborů. Ve využití hereckého potenciálu, dokonalejším uplatnění a nanejvýš demokratickém ovzduší.

Doba je vskutku nakloněna dalekosáhlým změnám a herec, který ctí občanské poslání a žije tepem vzrušené doby, nemůže přec nadále jednat jako individualistický sobec. Hlavní referát i diskuse potvrdily představy, že „morální obnova“ není něčím abstraktním a vzdáleným. Naopak, v dané situaci „kulturní poslání“ sovětského divadelního umění klade neúprosné požadavky a „komplexní experiment“ vytváří vhodné předpoklady. Jedno podporuje druhé.

Ustavující sjezd Svazu divadelních společností SSSR právem navázal na obsáhlou předchozí diskusi a neméně tak oprávněně považoval reorganizaci v této sféře za nazrálou nutnost. Proto nekompromisně trval na „komplexním experimentu“, vyvracel jakékoli pochybnosti a považoval jej za začátek procesu dalekosáhlých změn, jež mají obnovit „živoucí podstatu“ tak živorodého druhu umění, jakým bylo, je a bude divadelní umění. Tím spíše v podmínkách dynamického rozvoje socialismu, který se zbavuje nánosů minulosti a připravuje se na realizaci impozantních záměrů ve všech sférách od ekonomiky až po kulturu.

Ustavující sjezd potvrdil názor, že se nacházíme na počátku dalekosáhlých proměn, jež stěží lze předvídat. Rozhodující je však, aby divadelní umění nestanulo stranou a stalo se aktivní součástí postupu. Nakolik je v sovětském prostředí chápán význam divadelního umění a oceňovány jsou

jeho perspektivy, dokumentovala přítomnost početné stranické a státní delegace. Přítomnost M. S. Gorbačova, G. A. Alijeva, J. K. Ligačova, E. A. Ševardnadze, B. N. Jelcina, P. N. Děmičova, P. N. Dolgich, V. I. Voroťnikova aj. I sám fakt, že sjezd probíhal ve Velkém kremelském paláci, kde se obvykle konají zasedání Nejvyššího sovětu a významná politická jednání. Tím byla zvýrazněna úloha dramatického umění, schopnost divadla působit na lidské vědomí díky jedinečnému a ničím nemahraditelnému vztahu mezi hledištěm a scénou. Ostatně, poznání významu divadelního umění jako neodvolatelného metodického základu pro všechny druhy a žánry dramatického umění a neúprosně určujícího úroveň hereckého výkonu ve filmu a televizi, patří mezi neoddiskutovatelné přínosy předchozího desetiletí.

Podstatu sjezdového jednání, jímž se uzavřely přípravy ve všech tvůrčích svazech, aby nastalo období konkrétní realizace precizně formulovaných záměrů, nutno hledat v jedinečném ovzduší prostoupeném politikou uvědomlostí, občanskou svědomitostí a hledačstvím nových možností. „Komplexní experiment“ je chápán jako začátek a nelze dnes předvídat, jaké tvary divadelního umění mohou dále vznikat. Nakolik se bude prohlubovat spolupráce mezi akademickými divadly a studiovými scénami, jak pokročí profesionalizace amatérských souborů atd. Přínosem je samotný fakt, že se před sjezdem rozhodlo o „komplexním experimentu“ a byla dohodnuta profesionalizace sedmi studiových scén v Moskvě. Tři neprodleně a ze čtyř dalších má vznikat studiová scéna jiného typu. K tomu nedošlo v žádné jiné sféře: filmoví pracovníci teprve promýšlejí podobu jednotlivých studií a vztahy mezi nimi, spisovatelé připravují nové časopisy a publikují dříve vzniklá díla.

Svaz divadelních společností SSSR má dokonaleji integrovat národní kultury a zprostředkovávat mimořádné výsledky v rámci pravidelně se konajícího festivalu. A jeho posláním se stává intenzifikace mezinárodních styků, k níž má přispět mj. propagační středisko a mezinárodní festival v Moskvě vždy po čtyřech letech. V čele nového svazu stanul herec-komunista, národní umělec SSSR Kirill Lavrov, prvním tajemníkem početného vedení, v němž jsou zastoupeny národní svazy, známý mchatovský herec a režisér O. N. Jefremov. Odchovanec G. A. Tovstonogova, představitel mnoha jedinečných postav — K. Lavrov, a zakladatel dnes již legendárního Současníku, zastánce divadla „stejně smýšlejících a shodně citících“ — O. Jefremov. Když k nim připojíme jméno hrdiny socialistické práce, národního umělce SSSR M. Ulanova, který se stal předsedou Svazu divadelníků RSFSR — je zřejmé, že začátek vyhlíží nanejvýš nadějně!

KAREL MARTÍNEK

NOVÁ LIDOVÁ ZPĚVOHRA ANEB AKTUÁLNÍ NEAKTUÁLNOST.

Do šera ponořený sál osvětlený svíčkami na stolech, možnost koupit si sklenku vína, to vše navozuje intimní atmosféru přátelského posezení. Když půvabná dívka začíná zhasínat svíčky, stoupá v divácích napětí: co se bude dít? Opona se otevírá a na jevišti se začne odehrávat ochotnické divadlo. Tak nějak po sousedsku jako za Kajetána Tyla. Hraběnka komolíci směšně po německu češtinu, úslužně přitroubí lokajové, zdravě prostoduchý poddaný Honza, mírně omezený, ale neomezeně ješitný starokomický baron a nakonec agent spiklenců, intrikán dle všech pravidel. A to všechno proloženo písněmi jak se sluší a patří na správnou lidovou zpěvohru...

Jenže přeci jen to není Fidlovačka, není to ani Klicpera či vídeňský klasik Nestroy, očkoliv k nim má celá inscenace asi nejbližší, a tuto ať vědomou či nevědomou inspiraci nemůže zapřít. Najednou v průběhu hry cítíme, že nejde o staromilské představení, ale všechno je jen maska, pod níž se hraje o dnešku.

Soubor AUDIVADLO – amatérská divadelní skupina při ZK ROH ZPA Košice – uvádí na několika místech v Praze (Baráčeknická rychta, klub U melounu aj.) hru autora Junka Ševčíka Dárek jeho veličenstva. Tedy současnou hru na historické téma, ale co je pozoruhodnější, s použitím velice tradiční formy. Autor přitom vyšel ze zajímavé premisy: ukázat procesy vedoucí k událostem, jež se nakonec neudály. Takové procesy historikové samozřejmě nežaznamenávají, ale lze si je docela dobře představit. Stačí si stanovit letopočet. J. Ševčík si tedy určil letopočet 1781, období josefinských reforem, rušení nevolnictví a jezuitské moci. Takové reformy (i když diktované ekonomickým tlakem hospodářsko-technického rozvoje), musely zákonitě vyvolávat odpor v řadách šlechty a kléru, zvyklých na neměnná stáletá práva a výsady. Tento odpor se navenek nijak neprojevil, ale autor předpokládá, že mohl vést až k přípravě atentátu na císaře.

Na malé, nejmenované české panství, kde mentálně degenerovaný baron holduje své lovecké vášni a jeho půvabná choť se snaží šířit osvětu pomocí rokokově pojatého divadla na antická pastýřská témata (a též najít vhodný objekt pro nevybitou sexuální potenci), přichází agent – fanatický jezuita s přísně tajným posláním: likvidovat císaře, který se tu má stavět během své cesty. Atentát se samozřejmě nepodaří, díky bezděčným zásahům muže z lidu Honzy a jeho milé, panské Marie. Agent nakonec hyne vlastním „pekelným strojem“, umístěným v hrací skřínce a baron končí v naprosté demenci – milenci se sobě dostanou a baronka

dál pořádá své „divadlo“. Máme tu tedy zručně napsanou zápletkovou situační komedii. Jak byla inscenována?

Režisérka Helena Součková vsadila na výraznou hereckou stylizaci. Scénografie je maximálně jednoduchá, malovaný objekt ve stylu goblenu charakterizuje zámecké prostředí, které je dále dotvářeno již jen několika kousky nábytku, s nímž „lokajové“ manipulují dle potřeb proměn obrazů. Klasické „kukátkové“ jeviště, žádný experiment. Veškerá pozornost je zaměřena na charakteristiku postav a rozehrání zápletkových vztahů mezi nimi.

Jan Pracner jako baron si s chutí pohrává se všemi nuancemi role, jakoby trochu inspirovan kreacemi Vlasty Buriana v podobných úlohách. Přes veškerou omezenou šlechtickou samolibost působí jako celkem sympatický dobrák, hluboce nešťastný z úkolu, který byl na něj vložen. Je to přesná studie „českého konzervativce“. Občas však ke škodě věci se spěchává příliš unést diváckým ohlasem, přehrává a „tlačí“ na vnější směšnost figury.

Intrikánský agent Petra Vorla maskuje svou okázalou asketičností skrytou požívačností (kterou odhalí zejména ve skvělé opilecké scéně), miluje své poslání a má spasitelskou touhu. Výrazové herecké prostředky od jednoznačných gest až po významotvornou intonaci replik jsou zde v přesné rovnováze.

Baronka Ivany Řihové má šarm, půvab, potlačovanou erotickou vášnivost, velice dobře zpívá; jen ta „německá čeština“, používaná k rozmlouvám se služebnictvem, mi už připadá poněkud vyčpělá (a příznám se, že jsem na počátku trnul, jestli tak nebude mluvit po celou hru).

Přesně je charakterizována i dvojice lokajů Franc a Josef (Václav Parýzek a Jiří Holub). Stanislav Berkovec má v postavě Honzy patřičnou prostoduchost (nikoliv však hloupost!), v kontrastu ke trojici baron, baronka, agent, působí však spolu se svou snoubenkou Marií (Jindra Parýzková nebo Ivana Šafková) poněkud nevýrazně.

Hra končí a diváci potleskem vymáhají další a další pěvecké přídavky. Je to důkaz, že žánr „lidové operetky“ lze úspěšně inovovat a využít i v nové autorské tvorbě? Snad by jen z dramaturgického hlediska bylo dobře podívat se na některé scény, zejména v expozici (např. první dialog barona s baronkou), kde se „mluví v kruhu“, tj. několikrát o již známých věcech a tyto repliky již neříkají nic nového o charakteru postav ani neposouvají děj kupředu. Audivadlo ve své tvorbě navazuje na nejlepší tradice „českého ochotnického divadla“ a rozvíjí je po svém.

OTOMAR DVORÁK

MUZIKÁL O VZPOURE, LÁSCĚ A ZRADE

K předním amatérským kolektivům Břeclavska patří Divadelní soubor Osvětové besedy Boleradice. Po několika nastudováních klasických her (Klicperův Ženský boj, Maryša, Drdovy Dalskabázy hříšná ves) zvolili si tentokrát moderní látku – muzikálově laděnou dramaturgií slavného románu národního umělce Ivana Olbrachtůh Nikola Šuhaj loupežník, kterou za autorské spolupráce I. Zvěřinové–Olbrachtové a B. Formana napsali hudebník Petr Ulrych a divadelník Bohumil Nekolný.

Tato odvážná, myšlenkově záslužná dramaturgická volba postavila početný a debutanty omlazený kolektiv před velmi náročným úkolem. Vždyť patrně nejlepší Olbrachtův román z r. 1933, poctěný tehdy státní cenou, ale doprovázený též nenávislnou kampaní politické pravice náleží do vrcholné etapy spisovatelovy tvorby s novými inspiračními zdroji a představuje několikanásobnou syntézu autorových klíčových témat, tvarových a stylových postupů i jazykových předností. Svými ideově uměleckými kvalitami řadí se ke stěžejním dílům socialistického realismu u nás i v evropském měřítku.

Režisérce Aleně Chalupové se podařilo i na tomto „čítankově“ známém syžetu přesvědčivě tlumočit odvěky sen prostého venkovského lidu o sociální svobodě aktuální myšlenkou boje proti násilí, útlaču a válce. Rovněž poměrně sdělný byl z inscenace onen spisovatelem především zdůrazňovaný motiv, že do skutečné, nikterak ideální postavy vojenského zběha Šuhaje promítala si bájevitá fantazie Rusínů touhu po odplatě, vzpouře a hrdinství, že se dokonce ve dvacátých letech našeho století mohl živelný odpor horalů vtělit do novodobého mýtu. Dostatečně zřejmé bylo z jeviště také to, že monodrama nerovného boje Nikoly a osud Erzi-ky jsou organickou součástí celé vesnické komunity.

Obtíže dramaturgicko-režijního přístupu ke komplikované předloze nejnápadněji vyvstaly u jejího základního žánrového uchopení. Zvolená dramaturgie jednoznačně směřuje k poetické muzické výpovědi, složitě pracuje s dramatickým časem a filmovými střihy, nutně předpokládá využití jevištní stylizace, uplatnění básnických, metaforických znakových výrazových prostředků. Zhruba tímto směrem se vydalo dostatečně variabilní a dynamické pohostinské výtvarné řešení Františka Borovce, využívající jako hlavního materiálu pytlou a dřeva, méně pak už různorodé kostýmy. Jinak se ovšem očekávaná jevištní balada o zrodu moderní zbojnické legendy překláněla od syntetického divadla do daleko popisnější, konvenčnější a temporytmicky ne vždy vyvážené podoby realistického obrázku zakarpatské vesnice, který navíc ve své časoprostorové mozaikovitosti nemusel být pro každého diváka vždy dějově plně čitelný.

Zatímco barevné svícení, hudební a písňová vrstva, interpretovaná i při jednoduchém klavírním doprovodu živě a působivě, (zde na sebe upozornil zejména Antonín Koráb v postavě Danila Jasinka), dodávaly příběhu žádoucí ozvláštnění, v hereckém projevu jsme zaznamenali při pochopitelně odlišné míře individuálních zkušeností celkově menší výraznost nebo i sklon k figurkaci. Protože text nedával dostatečně předpoklady k tvorbě plastických plnokrevných typů. Nad standardní průměr svými výkony nevystupovali ani představitelé klíčových rolí – Jan Čapka jako voustatý Nikola Šuhaj, Margita Hříbová coby jeho rusovlasá milá Erzička, velitel četníků Zdeněk Trlida nebo šedá eminence Kolobavky, k drobnokresbě tihnoucí židovský obchodník Abram Beer Jana Korába. Soustředěnou kreací zaujala Eva Charvátová v menší úloze vědmy Vasji.

(vz)

● JAKÁ JE DIVADELNÍ VESELOHRA?

Je veselá? „Obecenstvo se chce smát, obecenstvo chce veselohru“, říkají spisovatelé, režiséři, herci, říká to i samotné publikum. Také se v poslední době objevilo solidní množství veselohr. Ale! V mnohých se setkáváme se starobylou patinou, s obsahem naivním, vulgárně neohrabaným, urážejícím estetický cit. Mnohem řidčeji je jejich obsah nově uměleckou ctižádostí, ryze lidskou průzračností autora.

Nezapomeňme, že naše první společenské veselohry, někdy v polovině minulého století, těžily ze směšného prostředí, které tvořili potrhli profesoři, povýšení a škrobení papíroví úředníci, šlechtici, obalení pýchou a konečně pokoutní vyřídudchové a ohnutí redaktoři novin, jejichž bezcharakternost byla ospravedlněna nutností vygradovat komickou situaci. A dále! Sáhlo se ke vzorkům cizím, k pověstným trojúhelníkům, k manželským nevěrám a diskrétním okolím ložnic. Jakýsi mezinárodní původ těchto veselohr byl u nás smazán „pivními a kuchyňskými“ situacemi, aby nebylo pochyb, že jde o díla ryze česká.

Teprve nová doba přinesla nové názory na českou veselohru a přinesla i nové a moderní dramatiky. Jim šlo především o to, aby vymanili veselohru ze standardního typu „neomylně“ komických postav a prostředí. Veselohra měla být součástí života a obsáhnout jej v celém rozsahu. Chtěla místo vysmívaných ubožáků přivést na jeviště lidi, jejichž veselí je dáno ne ubohostí a malátností, ale bujným názorem, životním optimismem, jásavým výkřikem až třeba dětsky skotačivým. Lidé moderní veselohry měli být třeba všední, prostí, nadaní morální silou i třeba mnoho riskující.

Stalo se tak? Povedlo se? Musíme uznat, že mnozí čeští dramatikové to dovedli a mnozí měli tu nejlepší vůli. Ale přesto se stalo, že větší část produkce veselohr přinesla i mnohdy menší hodnotu her. A tak česká veselohra jako by přestala jít vpřed a vrátila se do minula. Autoři, kteří zcela neodvrhli svoji spisovatelskou čest, sáhli v návalu „činnosti“ a nedostatku invence ke starým typům, které jenom pozměnili. A tak se znova ve společenské veselohře objevují konvenční ošepanosti.

V domněni, že je řešen sociální problém, dali svým hrdinům neskutečné vlastnosti. Jako dříve to byl natvrdlý profesor, tak dnes je to třeba boxer, který rozbíjí nosy, ale přitom miluje konvalinky a je velmi plachý a nesmělý. Neskutečnost postav se pak v rozpacích nazývá psychologickým konfliktem. Sociální motiv je zde koketéríí s publikem, které tleská vděčně za to, že mu někdo „rozumí“.

Tak se stává, že někteří autoři přidají pár bulvárních vtípů, nevkus a pikantnost, vyzdvihnou nechutnost a choulostivost situací a nová veselohra, nový trhák je na světě. Ke cti je v těchto veselohrách přiváděna rafinovaná mozanost a lajdáctví, zatímco poctivost je zaostalostí. Úspěchu v životě lze dojít jen podvodem; život je krásný, ale musí zde být důvěřiví hlupáci, které lze „pumpnout“. I toto je ideový základ některých her dneška!

„Ale lidi se tomu přece smějí, jak se jim to líbí!“, říkají autoři i divadelní či-

nitelé. Smích přece není vždy známkou, že se něco líbí, a také všemu, co se nám líbí, se nesmějeme. A řekněme si: je obecenstvo, které se takové veselohře směje, opravdu veselé? Nechodí do divadla již s úmyslem se smát, ať je to cokoliv?

Utlačený manžel, který vidí na jevišti sobě podobného, se směje. Sobě, svému soukromému případu. Malý funkcionář, když vidí, jak „kolega“ na jevišti vyzrál na šéfa, se směje. Svému šéfovi. Nuceně věrný manžel se může uchechtat, když vidí na scéně, jak podvedená manželka napráskala nevěrnému muži. Proč se směje? Protože je rád, že se to neděje jemu samotnému. Školák se směje, byl-li na jevišti napálen učitel. To je smích dnešního divadla, v sériových případech běžné, naivní veselohry. Ne hra, ne situace, ne vtíp, ale představa vlastního já, vlastní zájem popouzejí k smíchu. Ne veselohra budí smích, ale soukromá situace diváka, jehož fantazie byla jen polechtána hrou ke zcela jinému druhu mozkové činnosti, jejíž výslednicí byl smích. Jako když žák, kterého učitel odhalil, ukojí svoji soukromou pomstychtivost vypláznutím jazyku na učitele za rohem.

Dnešní smích je falešně přičítán z velké části hře. Dnes si veselohra již neumí podmanit diváka, jenž zůstane stále sám sebou a ne jen atomem husté atmosféry divadelního kouzla. Je ovšem rozdíl mezi smíchem hře a smíchem herci. Myslím, že naše dnešní veselohry – a jsou velké a čestné výjimky – zaostávají. Neumí zaznít silou, srdcem, krví, neumí přenést veselost z jeviště do hlediště. Jako by se vše od sebe více vzdalovalo. Divák nemá iluzi, že není v divadle! Ví o tom a ve hře jen loví bublinky, které jej zuckávají. To ale nestačí! Ve veselohře je třeba doslovného toku veselí! A ten je dnes nevelký a mnohdy i pošpiněný.

Věřím, že to ale není soumrak dnešní veselohry, a stejně, každý soumrak bývá vystřídán dnem. A ten den přijde i v nových, progresivních českých veselohrách. Těšíme se na ně. S chutí je budeme hrát pro sebe i své obecenstvo. A nezapomeňte: Smích je dobrým poslem pravdy! Smíchu se bojí jen hlupáci! (md)

● RUSALKA V LOUTKOVÉM DIVADLE

Společně s výstavou Moravské lidové loutky se zúčastnil amatérský soubor Muzejní maringotka při divadelním oddělení Moravského muzea v Brně Mezinárodního festivalu divadla, tance, hudby, filmu, videa aj. v dánském městě Aarhus na podzim loňského roku. Výstava společně s nastudováním hry lidových loutkářů Don Šajn byla už před tím v Polsku, Maďarsku, Francii a Belgii.

Na páté zastávce v zahraničí se stala „doplňkem“ výstavy pro diváky všech věkových kategorií inscenace Rusalky, upravená Františkem Pavlíčkem na motivy libreta J. Kvapila a s použitím hudby A. Dvořáka, a varietní pásmo Cirkus. Představení Rusalky bylo po návratu ze zahraničního zájezdu uvedeno pohostinsky na scéně brněnského loutkového divadla Radost. Diváci obdivovali zejména scénickou výpravu Václava Houfa, řešenou ve stylu divadla lidových loutkářů, a tradiční mario-

nety vytvořené jako kopie unikátních muzejních originálů. Sympatický záměr zpřístupnit a přiblížit malým dětem Dvořákovu Rusalku však nezůstal bez problémů v realizaci.

Do zásadního rozporu se dostala nahrávka mluveného slova s operní nahrávkou z gramofonové desky a současně také loutkoherecký projev. Pokusy o naplnění zpěvných partů či hudebních motivů v pohybovém ozvláštnění loutek či v obrazové kompozici postav v prostoru uvízly v nejlepším případě na určitém stupni ilustrace. Často však byla bohužel demonstrována nemožnost loutek k účinnému vyjádření v této divadelní oblasti. Příčiny spočívají nejspíše v úmyslu přenést hotové a známé operní dílo z jeho přirozeného prostředí (operního divadla) do oblasti jiného divadelního druhu (loutkového divadla). Výsledkem byla mozaika, ze které se některé části vylamují a jiné naopak zůstávají bez vzájemné symbiózy. Záměr zpřístupnit dětem Dvořákovu Rusalku prostřednictvím tradičních marionet nedozrál.

(zha)

● KDE KONČÍ KULTURA...

Umělci, kterým sovětská vláda umožnila vrátit se do vlasti z ilegálního pobytu v zahraničí, koncem ledna na tiskové konferenci v Moskvě společně poukázali na rozčarování, kterým pro ně byla mělkost a komerční jednostrannost západní kultury.

Režisér Rašid Atamalibekov konstatoval, že po příjezdu do Spojených států rychle začal ztrácet iluze o duchovní kultuře v USA. Zdůraznil, že umělec nemůže žít a úspěšně tvořit bez kontaktu se svým lidem, a proto se rozhodl vrátit se do vlasti a účastnit se přestavby sovětské společnosti.

Básnička a autorka písňových textů Olga Gross-Pavlová poukázala na vakuum, v němž se v USA ocitají sovětská literáti, kteří opustili svoji vlast. Její manžel a spolupracovník, hudební skladatel Anatolij Dněprov podtrhl, že tam, kde začíná byznys, končí kultura.

Výtvarník Jurij Galeckij hovořil o tom, jak ho v USA překvapila nenávisť k ruské a sovětské kultuře. Poukázal rovněž na naprostý nedostatek objektivních informací o Sovětském svazu a sovětské kultuře, který je v USA záměrně udržován.

Absolvent divadelní školy Arkadij Berkut poukázal především na rozdíl mezi výchovou mladé generace v SSSR a v Kanadě, kde jsou děti jakoby „soukromým problémem rodičů“.

(čt)

● BRANISLAVŮV BEROUN

Výsledky literární soutěže s celostátní účastí Branislavův Beroun byly vyhlášeny v lednu v Berouně. Cenu poroty v kategorii do 21 let získala Pavlína Stolzová z Žebráku za prózu, za poezii Lukáš Trejbal z Nymburku a Pavel Pavlíček z Poděbrad. V kategorii nad 21 let byla udělena Hlavní cena za prózu Haně Nejezchlebové z Blanska, Cenu poroty Jozefu Mihálikovi z Bratislavy a Evě Hauserové z Prahy. Za poezii v této kategorii byly uděleny čtyři Ceny poroty – Karle Ebrové z Prahy, Michaele Pánkové z Plzně, Jiřímu Vagnerovi ze Strakonice a Ludmile Fričové z Berouna. Zvláštní cenu udělila porota Marii Zvalánkové z Kladna za poezii pro děti. (čt)

Humor na přednášечském podiu

„Svět je divadlo! Země je jevištěm, nebesa jsou sufitami; města, krajiny, skály, lesy jsou kulisami; oblaka, duhy, severní záře drapériemi; fantasie jest létacím strojem, osud divadelním strojníkem; ženské jsou proměnami, láska divadelním malířem, egoismus napovědou a hrob nejbezpečnější propadlinou; člověk sám pak jest prvním hercem a spolu největším kříklounem na jevišti světovém“, rozvíjeji se úvahy komického monologu na str. 4. sborníku Sóllové výstupy Jindřicha Mošny. Populární a známý sborník textů populárního a známého herce, Hadriána z Římsů, Vocilky, Lízala, Petra Dubského i Shylocka a Harpagona.

Mošnovu třetí roli v Prozatímním divadle, v Jiříkově vidění, kritika Národních listů uvítala s nadšením: „Jeho Jiřík byl tak ryzá postava, že jsme se mohli s uspokojením oddat pouhému divání. Pan Mošna také svému úkolu jako lokální komik rozumí; jeho kuplety byly vesměs nové, obsahující narážky na nejnovější události časové, čímž samo sebou se obecenstvu velmi zavdčel.“ Tak to bylo v začátcích a tak to bylo v zábavně letních arénách. Ale kámen úrazu nastal otevřením Národního divadla. Do jeho slavnostních prostor se

„lehké múzy“ jaksi (alespoň zpočátku) nehodily. A tak se hercova práce průběhem času měnila nejen co do repertoáru, ale i co do prostředků.

Vzpomíná se proto zejména jeho roli posledních (charakterních) a méně se připomíná jeho mimojevištní práce, která k oblíbě komika přispěla nemenší měrou. Svědčí to o nepoměru pozornosti k „vážnému“ a k „oddychovému“ umění (pro dlouhé období charakteristickým). „Mám někdy těžko zapuditelný dojem“, poznamenává na to téma O. Roubínek, „že nezáměrně teoretiků a kritiků o plody lehčí divadelní múzy je dán politováníhodným, leč dva a půl tisíce let starým faktem ztráty té části Aristotelovy Poetiky, která pojednává o komedii. Anebo je podstata kritického a teoretického myšlení tak vzdálena humoru, švandě, legraci, vtipu, sentimentu, kýči, banalitě (což jsou časté suroviny křehkého zboží oddechových žánrů), že je není s to a ochotno zachytit? Jenomže jsou to prvky (rozuměj: legrace, sentiment, kýč atd.) v životě hojně se vyskytující, tudíž patřící přirozeně a logicky do okruhu zájmu šaška, augusta, herce, klauna, zpěváčka.“

Oddechové žánry – hájemství humoru – jsou právě oblasti odvrácené pozornosti: a přece je jejich význam nedoceněn pro – zdravý vývoj člověka. Dávne přesvědčení, že má-li člověk správný humor (rozuměj: šťávy, správný poměr šťáv) v těle, je zdravý, není pouhý výmysl, ani pověra. „Říká se, že humor je půl zdraví – a ono je to pravda“, potvrzuje primář MUDr. Cimický. „Je to zjednodušené, když řeknu – jezte celaskon a smějte se a budete zdraví, ale v zásadě to tak funguje.“ Umělci, kteří z pódia rozdávali a rozdávali smích, radost a dobrou náladu, jsou tedy lidé mimořádně hodnotní a humoristický repertoár je nikoli méně významný, ale naopak cenný přímo terapeuticky.

Zatímco recitace herců se utíkala do vznešena anebo (v souhlase s planým řečením českých politiků) do vzletně prázdného vlastnictví, humor si udržel svůj vztah k životu a k životu také vždy mířil. Aby odhalil jeho síly a osvobodil jeho zdroje. Ať je vyjadřoval z pódia šantánů Mošnů posluha nebo později z jeviště divadla Burianův c. k. polní maršálek Šebestián Katzelmacher.

„Toho daru rozveselit člověka, jaký jest dán Burianovi!“ napsala v Rudém právu r. 1925 Marie Majerová. „Potěší, rozjasní, napumpuje jarosti a vytřeše smíchem – a přitom tvoří jakoby podvědomě nejlepší charakterní typy, jaké kdy Praha viděla!“ Nastoupil v první světové válce na kabaretní pódium a zastínil řadu umělců dalších a menších před sebou a kolem sebe. Vynikl v bohatě škále imitátorských úkolů (zčásti jsou zachovány v jeho filmových rolích) a slavným číslem jeho celoživotní dráhy byla parodie operního vystoupení. V bohatosti zvukového, slovního i zpěvního rejstříku byla jeho technická výbava, v neutuchající fantazii a schopnosti hrát, rozehrávat, obměňovat jeho suggestivní působivost.

Na kabaretní scéně Rokoka ho spatřil mladý Jan Werich: „Měl buřinku, na nohách měl boty s dlouhatánskými přehnanými špičkami, na buřince černý fábory, na břiše velikánský buben, na každé špičce bot rozsvícenou svíčku, na bubnu svíčku a zpíval nějakou píseň, na kterou se už nepamatuju, o nějakém pohřbu, a mám dokonce dojem, že se jednalo o jeho nebožku ženu. Od té doby byl Vlasta Burian pro mě hvězda. A nemusíme si zapírat, on hvězda byl.“ Burian byl jeden z humoristů, který měl štěstí, že se uplatnil posléze i v celovečerních divadelních představeních a potvrdil svou popularitu na filmovém plátně. Ferenc Futurista, manželé Longenovi a další komici svoji slávu mistrů malých forem nepřekročili.

A František Filipovský dosvědčí, že humorový úkol, komická role má pro umělce velkou výhodu okamžité kontroly v reakci hlediště, ale stejně velkou nevýhodu v lákavosti této reakce, před jejímž svodem se umělec musí bránit velkou odpovědností a kázní. „Jestli to udělá lépe nebo hůře, už není tak docela v jeho moci. Ale za to, co dělá, nese plnou odpovědnost. To je morální stránka jeho kreditu,“ praví k tomu přesně Jan Werich. A „odborná“ stránka, tedy kredit – komika? „Přece že bude sranda,“ samozřejmě na to Werich. (Vysvětlivka na okraj: Tento termín nelze opsat zvukově uhlazenějším ekvivalentem, neboť je v potřebném slova smyslu nezastupitelný. O. Roubínek).

Přednášeči se drželi vážných témat a humoristickou produkci ponechávali kabaretierům. A při tom dobří kabaretní umělci – nedělali mezi jinými repertoárovými druhy nic jiného, nežli sólová přednášечská díla! Pravda, v masce, v kostýmu i s rekvizitou. A leckdy se závěrečnou, někdy i úvodní písničkou.

K civilnímu přednášечskému projevu v humoristické dramaturgii jsme se vrátili až po osvobození např. ve vynikajících výkonech R. Deyla ml. (ach, ten klobouk, zapomenutý ve Štrasburku, ovšemže v hospodě!, a co vše se odvinulo od věty: „Volá vás... Štrasburkl!“). Znamenitě se začalo dařit humoru nejen na estrádě, ale i v rozhlase a později v televizi, pokud neskouzl do povrchnosti legracek a pseudo-satiry. Výborně si vedli mnohokrát např. Jan Werich, Stella Zázvorková, Miloš Kopecký, Miroslav Horníček nebo František Filipovský. Specificky Jiří Suchý nebo Jiří Grossman.

V ojedinělém celovečerním programu se zablýskl mimořádným výkonem Bohuš Rendl v satirické montáži Radovana Krátkého Vzhůru na nebesa, které svou ateistickou notu začalo kdesi v antice a došlo historií až do našich časů. Humor se vrátil do repertoáru přednesu.

Připomínáme tuto historii jako pobídnutí k odvaze v dramaturgickém hledání a jako poučení z odpovědnosti ke kreditu interpreta. Neboť šířit humor (= dobře, umně, vkusně) je zjevně velká služba lidem, služba společnosti. Stále je totiž „nutno bránit smutku“.

JIRÍ HRAŠE
REPRO JOSEF KOŠAR



Jindřich Mošna, představitel milovaných postav a postavíček na pódii lidové zábavy: odrážel v nich reálné sociální typy a aktuality městského života 2. pol. XIX. století.

• UŽITEČNÉ JEDNÁNÍ

V lednu 1984 Zdeněk Jírový, náměstek ředitele Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze, a tehdejší předseda ÚV Svazu českých divadelních ochotníků dr. Milan Kyška podepsali rámcovou dohodu o spolupráci. Tato dohoda zavazovala obě instituce povinností navzájem se informovat o pořádaných akcích, spolupracovat v koncepcích, ideově odborných a organizačních otázkách rozvoje všech oborů amatérského divadla. Dále obě strany se měly seznamovat s plány činnosti, poskytovat si navzájem vydané tiskové materiály apod. Uvedená dohoda byla uzavřena na dobu tří let. Její platnost měla vypršet 21. 1. 1987.

Zástupci UKVČ a SČDO se proto 17. prosince 1986 sešli ke společnému jednání, aby působení dohody zhodnotili. Za UKVČ se jednání zúčastnili ss. Zdeněk Jírový, náměstek ředitele UKVČ, Eva Machková, Jana Paterová a další pracovníci Ústavu. Za ÚV zájmové organizace pak dr. Stanislava Weigová, předsedkyně Svazu; dr. Petr Slunečko, 1. místopředseda, a dr. Milan Kyška, tajemník ÚV. Při jednání bylo konstatováno, že znění dosavadní dohody je plně vyhovující a že poskytne dostatečný prostor pro dobrou vzájemnou spolupráci. Pokud jde o plnění jednotlivých ustanovení dohody, zde obě strany sebekriticky konstatovaly, že je nezbytné pro intenzivní spolupráci vykonat ještě mnoho práce.

Jednání bylo rovněž využito k objasnění stanovisek k některým otázkám rozvoje amatérského divadla z hlediska zájmové organizace a Ústavu a k informaci o připravovaných akcích na nejbližší období. Na závěr tohoto velmi užitečného jednání obě strany shodně vyjádřily zájem na tom, aby předemtná dohoda zůstala i nadále rámcem pro působení obou institucí.

(psl)

• ZE ZASEDÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

V Praze se sešlo 17. ledna na svém řádném zasedání předsednictvo ÚV Svazu českých divadelních ochotníků. Jeho hlavním úkolem bylo projednání a schválení plánu práce ÚV Svazu a předsednictva SAL na rok 1987. Dále se předsednictvo zabývalo přípravou 15. plesu SČDO, festivalu členských souborů ve Štramberku, kde se uvažuje o určité změně termínu, aby nedošlo k časové překrytí přehlídky s přehlídkou ruských a sovětských her, která každoročně probíhá ve Svitavách. Pokud všechna jednání proběhnou úspěšně, konal by se štramberký festival letos ve dnech 13.–15. listopadu. O tom však budou čtenáři včas informováni. Další část jednání předsednictva byla věnována přípravě vystoupení delegace Svazu na oborové konferenci o divadle.

Od ledna 1987 je ve Svazu realizována možnost vzniku kolektivního členství souborů, jak to umožňují nové stanovby organizace schválené na svazové konferenci v listopadu 1985. Předsednictvo projednalo a schválilo organi-

zační zabezpečení, podle něhož se bude vznik kolektivního členství řídit. V jeho smyslu dostanou konkrétní pokyny krajské výbory SČDO.

Předsednictvo ÚV SČDO dále schválilo postup delegace Svazu při jednání na UKVČ v prosinci minulého roku, jakož i seznam členů Svazu, kteří budou UKVČ doporučení ke jmenování za členy ústředních poradních sborů v oblasti dramatického umění.

Na závěr předsednictvo zhodnotilo stav členské základny Svazu. SČDO sdružuje v současné době 4185 ochotníků a amatérských loutkářů. Členských souborů má Svaz 190, z toho 59 loutkářských. Ve věku do 35 let pracuje ve Svazu 1797 členů.

(psl)

• SJEZD DIVADELNÍKŮ V KVĚTNU

Třetí sjezd Svazu čs. dramatických umělců byl svolán na dny 18. a 19. května letošního roku do Prahy. Zúčastní se ho 160 delegátů zastupujících více než 2700členný aktiv obou národních tvůrčích organizací sdružujících umělce a tvůrčí pracovníky z oblasti divadla, filmu, rozhlasu a televize.

Přípravou tohoto významného jednání dramatických umělců a zároveň i rozpracováním závěrů XVII. sjezdu KSČ do jejich činnosti se v Praze zabývali členové ústředního výboru tohoto federálního uměleckého svazu. Projednali rovněž plán zahraničních styků Svazu na letošní rok. Jsou v něm zahrnuty pobyty našich tvůrců i dalších odborníků na nejruznějších filmových, televizních, rozhlasových a divadelních festivalech, sympóziích a seminářích a studijní pobyty ve více než dvou desítkách zemí. Většinu z nich tvoří reciproční akce uskutečňující se na základě dohod SČSDU s partnerskými organizacemi v zahraničí.

Jak na zasedání zdůraznil předseda ústředního výboru Svazu československých divadelních umělců zasloužilý umělec Ján Kákoš, ze závěrů XVII. sjezdu KSČ vyplývá pro Svaz rozhodující úkol podílet se v daleko větší míře na formování socialistického společenského vědomí pracujících a mládeže.

(čt)

• NOVÁ KOMISE ÚV SČDO

Byla vytvořena v minulém roce a listopadové plénum Ústředního výboru schválilo její poslání a koncepci. Nazývá se komise pro děti a mládež a do vínku jsme jí dali předsevzetí zabývat se mladou a nejmladší generací jako zálohou Svazu českých divadelních ochotníků v blízké i vzdálenější budoucnosti. Chceme trochu rozhybat mladé divadelníky v řadách Svazu i mezi potenciálními členy a nabídnout jim více tvůrčího uplatnění.

Chceme se věnovat dětskému i mládežnickému divadlu, ale pro první období zejména oblasti, která si vyžaduje nejvíc pozornosti: divadlu určenému dětem. Tady totiž spatřujeme velkou možnost uplatnění pro amatérské soubory, neboť profesionální divadla se této oblasti věnují spíše sporadicky a totéž platí i o teoretické literatuře. Tím se divadlo pro děti stává jakousi okrajo-

vou záležitostí a v mnoha souborech je jen svého druhu přidruženou výrobou. V plejádě soutěží, přehlídek a seminářů stojí divadlo pro děti rovněž v pozadí a často bývá pouze doplňkem akcí mimo hodnocení poroty a stranou obecného zájmu. Mám teď na mysli divadlo hrané dospělými herci, ale to neznamená, že se komise nebude zabývat problematikou divadla loutkového.

V plánu práce komise je navázat užší spolupráci s ČUV SSM a s Českou ústřední radou PO SSM, výrazněji se podílet na přípravách dětských přehlídek a soutěží, zvýšit podíl Svazu na přípravách přehlídek divadla pro děti. Aktivizovat členské soubory SČDO v jejich tvorbě pro děti, prohloubit vzdělávání amatérských divadelníků a podporovat autorské divadlo určené dětem. Perspektivně pak věnovat pozornost vzdělávání dětských divadelních kolektivů.

Chceme v tomto směru také úzce spolupracovat s časopisem Amatérská scéna. Jedním z prvních kroků bude vyprovokovat tvůrčí diskusi na stránkách tohoto časopisu k problematice dalšího vývoje divadla pro děti.

EVA ROLEČKOVÁ
předsedkyně komise

• ODEŠEL SAŠA LICHÝ

Dne 31. prosince 1986 zemřel po dlouhé a těžké nemoci herec, režisér, dramatik, bývalý ředitel Divadla Petra Bezruče Saša Lichý. Narodil se 29. prosince 1925 v Ostravě. Již během svých studijních let násilně přerušovaných nacistickou okupací aktivně působil v amatérském divadle v Uherském Hradišti. Po svém návratu do Ostravy v roce 1945 se definitivně upsal divadelnímu umění, když nastoupil do vynikajícího kolektivu Divadla Mladých jako herec a záhy rovněž jako režisér. Po vojenské základní službě následovalo několikileté angažmá v divadlech v Hradci Králové a v Liberci, kde dále vyzrálo jeho herectví a jeho umění režijní. V tomto období se začíná stále významněji uplatňovat jako autor her pro mládež.

Jeho hry, z nichž jmenujme například Horkou kaši, Laťku, Fripiri, Cínového vojáčka, patří k tomu nejkvalitnějšímu co bylo v oblasti divadla pro nejmenší diváky po roce 1945 u nás napsáno. Po krátkém působení v pražském Divadle Rokoko se v roce 1958 vrací do Ostravy natrvalo. Jeho další osudy jsou definitivně spjaty s Divadlem Petra Bezruče.

Jako režisér vytvořil řadu pozoruhodných představení, v nichž projevil maximální smysl pro potřeby mladého diváka, představení plných bezprostřední divadelnosti a překypujících bohatstvím nápadů. Za všechny jmenujme alespoň inscenace Tři mušketýři, Fyzikové, Vajíčko, Fanfán Tulipán, Malá garda, Hrátky s čertem, Jak se stal Rumcajs loupežníkem, Žert vinaře Agaba, které nadlouho zůstanou v paměti návštěvníků Divadla Petra Bezruče. Jeho mnohostranná činnost pro české divadelní umění byla oceněna udělením vyznamenání Za vynikající práci. (r)

Druhy scénického osvětlení

Podle důležitosti si nejprve rozdělíme scénické osvětlení na několik částí. Tvoří je: Základní hladina hereckého světla, lokální dramatický prostor, dekorální osvětlení, scénické světelné efekty.

ZÁKLADNÍ HLADINA HERECKÉHO SVĚTLA

Důmyslné herecké aranžmá, jímž režisér vytváří kompozici své inscenace, předpokládá vysvícení hrací plochy tak, aby bylo ze všech úhlů divákova pohledu na herce dobře vidět. Základní hladinou hereckého světla tedy rozumíme vytvoření intenzivních světelným pásem, zpravidla do výšky 200 cm nad jevištní podlahou nebo praktickablu, v níž je z hlediska diváků aranžmá (tedy herecká akce) dobře vysvícena. Světelný tok reflektorů, vytvářejících tuto hladinu, by neměl rušivě zasahovat na dekoraci. Proto si celý prostor kukátkového divadla rozdělíme do několika skupin:

- herecká plocha na předscéně;
- prostor mezi portálovými věžemi (místě, kam dopadá opona);
- přední plán jeviště (asi 200 cm do hloubky scény směrem od opony);
- střední plán jeviště (někdy mluvíme o tzv. druhém plánu, střední části jevištního prostoru);
- pozadí scény (třetí plán, část jeviště, přiléhající k zadnímu horizontálnímu závěsu).

HERECKÁ PLOCHA NA PŘEDSCÉNĚ

Je vytvořena v prostoru jeviště před oponou, někdy na zakrytém bazénu orchestřiště. Tuto plochu osvětluje obvykle reflektory umístěnými v hledištním prostoru divadla. Mohou to být balkonové světlomety, reflektory v hledištním mostě, v lóžích, na konzolách bočních stěn atd. V některých divadlech třeba i v hledištních bočních portálových věžích. V každém případě však k vysvícení herecké plochy na předscéně používáme bodových, čokkových svítidel s možností dobré divergence světelného kužele. Pouze při zkouškách nebo schůzích lze na předscéně svítit širokoúhlými plošnými svítidly.

Architektonické řešení každého divadelního interiéru je jiné, proto nelze vyslovovat kanonické předpisy, že např. světelný tok světlometů musí jít z určitého směru nebo místa.

Pro názornost však přijmeme stav, v němž má divadlo k dispozici světlomety na levé straně hlediště, ve stropě nebo na mostě uprostřed i na straně pravé.

Základní hladinu hereckého světla na předscéně zajistíme tím, že jeden ze světlometů na levé straně hlediště směřujeme tak, aby jeho světelný tok přelal střed předscény a dopadl na stranu levou. Druhý reflektor z levé strany nasměrujeme na vlastní, tj. levou stranu jeviště a to do výšky cca 200 cm stopy na spuštěné oponě. Jeho světelná stopa se může mírně rozšířit i na střední část předscény. Pravou stranu hlediště nasvítíme zrcadlově stejně, jako levou.

Těmito čtyřmi reflektory jsme prakticky vysvícili předscénu tak, že na herce, aran-

žovaného na jakémkoliv její místo, dopadá jí světelné paprsky minimálně ze dvou směrů, čímž je zajištěna nejen základní hladina jeho světla, nýbrž i plasticita hercova obličej. Dbejme, pokud není režisérovým přáním jiný záměr, aby světelné kužely těchto reflektorů měly stejnou intenzitu, pokud možno i stejné velikou světelnou stopu a nepřesahovaly světelnými kužely rámování proscéniového obrazu, tj. nesvítily na boční stěny a portálové zdi.

Pokud jde o střední část předscény, nasměrujeme na ni samostatný světelný zdroj, pokud možno z hledištního mostu nebo stropu a to tak, aby jeho stopa byla opět do výše cca 200 cm. Směrování by se mělo krýt s pohledovou osou diváka sedícího uprostřed hlediště v přímém směru jeho pohledu. Je samozřejmé, že takto vytvořená základní hladina hereckého světla na předscéně musí být dostatečně variabilní. Někdy se hraje vpravo, jindy vlevo či uprostřed. Ubírání nebo přidávání hereckého světla, je v přímé závislosti na scénické akci.

Máme-li v hledišti portálové věže (konzoly apod.), můžeme vytvořit předscénickou hladinu světla i světlomety z těchto míst. Ty, které jsou umístěny výše, nasměrujeme tak, aby jejich světelná stopa zachycovala střed předscény (pozor však na dovolený sklon: při větším než 45° některé žárovky dlouho nevydrží), níže umístěné svítí na protější stranu předscény opět do výše cca 200 cm. Směrujeme opět levou i pravou stranu zrcadlově.

PROSTOR MEZI PORTÁLOVÝMI VĚŽEMI

Základní hladinu hereckého světla nám s úspěchem v tomto prostoru „pod oponou“ mezi portálovými věžemi zajistí čokkové světlomety, umístěné na portálových věžích nebo konzolách co nejnižší, a to z levé i z pravé strany. Nasměrujeme je podélně, do protějšího portálu a to tak, aby jejich stopa nebyla vyšší než 200 cm. Tím máme k dispozici „průvaný“, zajišťující optimální nasvícení herce z obou stran jeviště. V některých případech (přání režiséra) „lomíme“ světlo těchto reflektorů z jedné strany vhodným filtrem, čímž posílíme plasticitu hercovy tváře. Světlomety těchto „průvanů“ by měly mít stejný světelný tok. U jeviště, jehož šířka portálového prostoru není více než 800 cm stačí, aby tyto světlomety měly výkon 500 W. Na větším, širším jevišti samozřejmě víc.

PŘEDNÍ PLÁN JEVIŠTĚ

Vysvícíme ho opět portálovými reflektory umístěnými stejně vysoko od jevištní podlahy a disponující žárovkou o 1000 W. To proto, že jejich světelný tok musí překonat větší vzdálenost než 10 metrů a ztrácel by na své intenzitě. Volba stejně vysoko umístěného páru svítidel z levé i z pravé strany nám zaručuje nejen symetrii světelných kuželů, ale i dobře osvětlenou hercovu tvář. Zvláště tehdy, naváží-li světelné stopy „průvanů“ vhodně na kužely těchto reflektorů, směřovaných opět zleva do prava a naopak. Světelná stopa se nám objeví na bočním horizontovém závěsu a opět

by neměla být vyšší, než požadovaných 200 cm.

STŘEDNÍ PLÁN JEVIŠTĚ

Tvoří vlastně hrací plochy scény a proto klade značné nároky na kvalitní vysvícení. Herec, pohybující se v tomto prostoru je od první řady diváků vzdálen 10 i více metrů. Má-li být jeho mimika obličej dobře divákům čitelná, je nutno na ni svítit intenzivnějšími zdroji (halogenová portálová svítidla, nízkonapěťové reflektory, bodové reflektory fy. Panni apod.). Ponecháme-li střed jeviště již dostatečně vzdálen od jevištního mostu nebo bočních osvětlovacích lávek, můžeme k jeho vysvícení použít i reflektorů, které jsou umístěny na těchto místech.

Opět se budeme snažit, aby byl světelný tok směřován souměrně z obou stran jeviště. Ve směru divákova pohledu však musíme počítat s tím, že kolmé osvětlení herecké postavy nám na její tváři vytvoří svými stíny dramatické osvětlení, které může fungovat jako samostatný efekt, ale do skladby zánovního hereckého světla se příliš nehodí. Středový prostor jeviště bývá obestaven dekorací, proto se snažme, aby kužely hereckých světél nevytvářely na dekoracích nežádoucí stíny.

POZADÍ SCÉNY

V těch divadlech, která nedisponují jevištními lávkami nebo zadním jevištním osvětlovacím mostem, bývá vysvícení tohoto prostoru značným problémem. Pokud jde o divadla střední velikosti nebo s menší plochou jeviště, pomáháme si při vysvícení zadního hracího plánu tím, že zavěsíme na některou zadní tahovou tyč dva reflektory (jeden vlevo, druhý vpravo) a tím si vytvoříme pomocný osvětlovací most. Jejich světelný tok směřujeme na scéně podélně.

Základní hladinu hereckého světla můžeme v některých případech zajistit i pomocí dvou stojanů s reflektory, které stojí na levé straně scény, svítí protilehle (jako v případě „průvanů“ portálových) a jsou před pohledem diváků kryty vhodnými stojkami nebo dekorací. Snažme se však, aby byl stojan vysunut co nejvýše a světelný tok jeho světlometu zasahoval protější stranu bočního horizontu jen do výše herecké postavy. Je samozřejmé, že toto řešení je možné za předpokladu, že jeviště v zadním plánu není zastavěno praktikálovou stavbou, která by světlo „průvanů“ chytala a odrážela do hlediště.

LOKÁLNÍ DRAMATICKÝ PROSTOR

Jako můžeme různě členit hladinu hracího prostoru výškově (pomocí praktikáblů), obvykle při potřebě simultánního scénického prostoru, můžeme totéž členění provést i směrováním světelných kuželů. Jím vydělujeme z celku část hrací plochy, na níž světlem soustředíme pozornost diváků. Ostatní části scénického prostoru jsou ponořeny do šera. Tím vzniká lokální dramatický prostor, do nějž režisér situuje samostatné dějové akce.

Těchto prostorů může být na scéně několik. Zvláště ve hrách, kdy je třeba jen na několik replik změnit dějiště, nebo zvýraznit dějový úsek inscenace. S vyčleněným dramatickým prostorem počítá režisér již při tvorbě aranžmá a při zkouškách na tuto okolnost herce upozorňuje.

K vysvěcení lokálních prostorů používáme čockových nebo nízkovoltých reflektorů. Při směřování jejich světelného toku na tato místa musíme však být velmi pečliví. Umístění požadovaného dramatického prostoru rozhoduje i o volbě světlometů. Lze použít svítidel z portálu, mostu, bočních lávek nebo třeba ze stojanu. Ačkoliv

potřebujeme i osvětlení ze směru divákového pohledu, nemusí být toto vždy nejintenzivnější. Musíme však dbát toho, hraje-li se např. vpravo od středové osy jeviště, musí intenzivněji svítit reflektory zleva (a naopak). To proto, že světelné kužely mají proti černému horizontu vlastní výtvarnou kvalitu a mohou „nést“ dokonce i ideový význam.

Jedním z neefektivnějších světél je to, které dopadá na herce poněkud zezadu, proti směru divákového pohledu. To vytváří kolem postavy světelnou korunu, oddělující herce od tmavého pozadí. V takovém případě mluvíme o obrysovém světle (kon-

trasvětle), které lze nejlépe získat pomocí nízkonapěťových svítidel, umístěných na lávkách nebo na tahové tyči. Při jejich svícení na lokální dramatický prostor mohou jejich kužely vytvářet v pohledu různé krajkoví, nebo třeba i velké písmeno V, v jehož středu pronáší herec nejzávažnější pasáže dramatického textu. Jiným párem kontrastů z obou lávek můžeme vytvořit velké písmeno X. Každá z jednajících postav stojí ve svém kuželu světla a tím i výtvárně zvýrazňujeme jejich konflikt.

Na lokální dramatický prostor lze použít i barevné osvětlení, které nám pomůže v rozlišování i dějišť.

VÁCLAV MÜLLER

(Recitátorům k povšimnutí)

Mravní kodex básníka

Vladimír Vysockij (1938–1980) prožil krátký, avšak bohatý život. Jako divadelní a filmový herec i jako autor a interpret písní byl již za svého života neobyčejně populární. To, že zemřel poměrně mladý, způsobilo, jak už to tak bývá, další vlnu zájmu o jeho hereckou tvorbu a básnická díla. Kniha veršů, nazvaná Nerv, vyšla ve dvou vydáních, objevily se jeho nové gramofonové desky, mnohé noviny a časopisy uveřejňují články a statě věnované vzpomínkám na Vysockého.

V čem tkví příčina jeho popularity u nejrůznějších kategorií a diváků? Proč je jeho tvorba obzvláště blízká mnohým lidem právě dnes, v období přestavby nejen ekonomických, ale i společenských vztahů v SSSR? O těchto otázkách uvažuje v článku otiskném v časopise Voprosy filosofii (Otázky filozofie) profesor Valentin Tolstych, doktor filozofických věd. Zde jsou výňatky z jeho rozsáhlé a obsáhné stati.

Nutno začít tím, že Vladimír Vysockij je složitý a velmi protikladný jev, který mnohé lidi mnohým uvádí do rozpaků. Vždyť pro jedno (a velmi početné) je to téměř idol, objev či zjevení „svědomí“ celé generace, přijímaný téměř bez výhrad, ať jde o cokoli, co napsal a zazpíval. Ale pro ty druhé (a těch je také víc než dost) není ničím víc než módním jevem, člověkem, který skládá „podle potřeby“ písničky pochybných kvalit a podbízející se nenáročnému vkusu. Jedni se doslova opájejí jeho písněmi a baladami, aniž si přitom všimají četných odchýlení od pravidel klasické skladby veršů, porušení rytmu aj. Jiným zase tato odchýlení a porušení natolik drásají jejich sluch, že nic jiného neslyší a ničeho si nevšímají.

Máme tedy co dělat s velmi závažnou odlišností v chápání a interpretaci jednoho a téhož jevu. Udivuje však nikoli sama tato odlišnost vkusu a různé chápání, která v uměleckém světě nebývá neobvyklá. Udivuje to, že opomíjet Vysockého a necítit se jím dotčen se podařilo jen málokomu.

Při pozorném pohledu a promyšlení člověk začíná chápat, že tajemství duchovního působení Vysockého na své diváky, čtenáře a posluchače je obsaženo především v objektivním patosu jeho veršů – písňových textů. Lze říci, že jemu se podařilo dosáhnout nejzávažnějšího a pro umělce nejzáviděníhodnějšího výsledku: stát se blízkým člověkem mnoha lidí, vstoupit nejen do domu, do bytu, ale přímo i do duše a srdce každého, jehož city podnítila jeho tvorba.

Stovky písní, balad a veršů Vysockého – to je celý vesmír jevů, námětů a hrdinů, vyzorovaných, zahlédnutých a vyhmátnutých z proudu života, zachycených v postavách a podobách, které jsou ničím nezaměnitelné. Přitom je opravdovost jeho fabulačního nadání tak přesvědčivá, že mnozí věří, že to vše on sám zažil a prožil: že se sám účastnil bojů, že byl šoférem, námořníkem a třeba i zlatokopem. Jistě budete souhlasit s tím, že pouhou „dovedností“ psát verše to nelze odůvodnit. Tady je třeba nadání zvláštního druhu, vzácné lidské vlastnosti – schopnosti splynout s předmětem našeho pozorného vnímání, procítit jej zevnitř a umět prožívat jeho zájmy a potřeby.

Vysockij nejen promlouvá o věcech, které jsou všem blízké a srozumitelné, ale mluví také jazykem, který je blízký a srozumitelný pro široké vrstvy. Jeho písně jsou talentovaně zpracovány – odlítnými do působivé, často i aforistické, téměř folklórní formy –

představami, náladami, city a myšlenkami lidí, jimž se běžně říkáva občejní, prostí.

Báseň či píseň musí vniknout nejen do uší, ale i do duše, soudil Vysockij. K tomu je třeba mluvit o tom, co lidé skutečně mají na srdci, a říkat to tak, aby slova a myšlenky vnímali jako své vlastní. Vysockij mluvil o lásce a nenávisti, o čase a o boji, o zrození a smrti, přičemž se ve svých lyrických výlevech povznášel k filozofické interpretaci témat a problémů blízkých a známých z každodenního života.

A je třeba uznat, že co do informovanosti jsou jeho písně bohatší a cennější než mnohé sociologické (etické) spisy. Mravy jsou vzájemné vztahy mezi lidmi, které se staly hromadnou zvyklostí, životními návyky a sklonky, které jsou vlastní té či oné vrstvě lidí, společnosti vcelku. Je to morálka na její všední úrovni každodenního života. Zahrnuje i to, co se neshoduje, co je v rozporu s mravním ideálem. K tomu, aby umění působilo na lidi, musí, podle B. Engelse „ukazovat i předsudky mas“ v dané společnosti a době.

A který rozpor doby nejpálčivěji pocítil, jakoby nasál do sebe a vyjádřil ve své tvorbě Vladimír Vysockij? Stručně lze odpovědět: je to protest umělce proti rozporu mezi slovy a činy. Nejenže zobrazil tento životní rozpor, ale vyjádřil také svůj občanský a lidský vztah k němu. Jeho písně doslova prolíná nesouhlas se situací, kdy slova, tak drahá pro strasti a často i krev, jimiž bylo nutno za ně zaplatit, ztrácejí svůj reálný obsah a začínají se znehodnocovat, a činy nezřídka neodpovídají slovům, do nichž se oblékají. Civilní statečnost tohoto básníka se projevila nejen v nemilosrdné pravdivosti, s jakou mluvil o nás a o našich problémech, ale i v tom, že to vždy říkal otevřeně.

Pro Vysockého neexistovaly zakázané náměty, beze strachu, se smělostí, jež u mnohých vyvolávala závist, psal a zpíval o všem, co ho vzrušovalo, co měl na srdci. V písni Já nemám rád přímo vyložil mravní kodex svého lyrického hrdiny, znajícího rozdíl mezi dobrem a zlem a umějícího silně milovat a také silně nenávidět. Nemá rád „chladný cynismus“, „syťou sebestjotu“, „násilí ani slabošství“, to, když se někdo dělá „polovičatě“, když je někdo unavený životem a nezpívá „veselé písně“, nebo když naopak předvádí předstírané nadšení. To není nic zvláštního, není-liž pravda? Působí to dojmem, že v tom, co básník odmítá, nejsou žádné zvláštní objevy. Ale jak je přece jen těžké nikoli slovy, ale činy dodržovat tyto jednoduché normy mravnosti a spravedlnosti, jak mnoha sil to vyžaduje.

Nyní, kdy tento básník již nežije, člověk začíná chápat, že on celý byl „obnaženým nervem“. Že jeho život byl sebespalováním, které pochopitelně nemůže dlouho pokračovat. Bohužel ten, kdo hoří, spaluje se rychleji.

Vyslovím myšlenku, která je určitě sporná, v něčem dokonce „kacířská“. Vysockij bezesporu uměl příliš brzy. Nejvíce ze všeho se bál toho, že odejde a nedozpívá svou píseň. Dozpíval ji – v tom právě spočívá podstata věci. Řekl všechno, co musel říci člověk, aby měl své právo odejít, když dostatečně prokázal důvod pro své objevení „na světě“. Ano, mohl ještě mnoho věcí napsat a říci. Ale i to, co řekl a zazpíval, je zcela postačující, aby člověk skrz na skrz pojal k tomuto básníku pocit obrovské vděčnosti a upřímného nadšení.

(APN)

Divadelní scénář

Dramatické texty autorských divadel bývají nazývány divadelními scénáři. Scénáře jednotlivých souborů posledních desetiletí zevrubně a přehledně popsal a utřídl Josef Kovalčuk v knize Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace), kterou vydal roku 1982 Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze. Pro podrobnější seznámení s problematikou doporučuji tuto zdařilou publikaci.

Pojem divadelního scénáře je u nás poměrně nového data a není zdaleka ustálen. Jeho konkrétní podoby se liší podle divadelní poetiky, ale rozdíly jsou i v rámci repertoáru jedné scény. Čím se liší divadelní scénář autorského divadla od běžného dramatického textu repertoárového divadla?

Běžné repertoárové divadlo pracuje se stálým souborem 30 až 40 herců a s takovým technickým vybavením, že může s větším nebo menším násilím a s větším nebo menším z darem inscenovat bezmála cokoli z běžné dramatické literatury od Shakespeara k Feydeauovi, od Brechta k Neilu Simonovi, od Tyla k Jilkovi... Soubor je (nebo se snaží být) sestaven tak, aby se z něho dala obsadit kterákoliv role klasického i moderního repertoáru. Autorská divadla disponují soubory skrovnějšími, i jejich technické vybavení je chudší a na takovou repertoárovou univerzálnost v žádném případě neaspírují. Jejich činnost je vnitřně určována jejich uměleckými záměry a představami. Nicméně tyto záměry a představy se realizují v rámci vnějších omezení, daných personálně technickými podmínkami.

Ze souhry těchto činitelů, z nichž vnitřní představuje tvůrčí svobodu a vnější její dosti značnou determinaci, vyplývá specifické pojetí dramaturgie v autorském divadle: nespočívá v pouhé volbě z relativně neomezené zásobárny hotových textů, ale směřuje k vytváření nezaměnitelně vlastních textových podkladů pro inscenace, skrze něž by tvůrce konkrétně a přesvědčivě, zde a nyní, na jevišti vyjádřili své vlastní, osobité, nezaměnitelně umělecké po-

Tedy: ne pouze přizpůsobovat obecně použitelný text podmínkám souboru, ale vytvořit optimální text vlastní. Nejlepším materiálem je ovšem původní hra, která vznikne přímo v dramaturgické dílně divadla, ať už je autorem sám režisér (nejčastěji: Arnošt Goldflam a Svatopluk Vála v brněnském Ha-divadle, Jan Schmid ve Studiu Ypsilon, Lumír Tuček v RS Vpřed, Luděk Richter v Parapleti atd.), nebo režisér ve spolupráci s dramaturgem (J. Kovalčuk v Ha-divadle), nebo text vzniká kolektivní součinností celého souboru pod vedením režiséra a dramaturga.

Další možností je dramatické zpracování literární předlohy – epické, ale též lyrické nebo z oblasti literatury faktu. Říkám záměrně „dramaturgické zpracování“, protože nejde zpravidla o dramaturgizaci v běžném smyslu. Konvenční dramaturgizace představuje proměnu většinou epického díla v dílo dramatické. Předloha skýtá materiál (námet, fabu-

li, postavy, případně i dialogy), který je ztvárněn podle zákonů dramatu. Optimální konvenční dramaturgizací je dobré konvenční drama na cizí námět, ve všem rovnoprávné dramatu původnímu a tedy stejně všeobecně použitelné. „Dramaturgizace“ autorských divadel nemíří ke konvenčnímu, všeobecně použitelnému tvaru, ale ke konkrétní divadelní představě konkrétního souboru.

Inspirační základna autorských divadel je značně široká. Moderní román, film, poezie, ale i moderní výtvarné, hudební, taneční umění jsou s to podněcovat nové divadelní postupy a prostředky, kteréžto možnosti do sebe uzavřená doména „dobře udělaného dramatu“ nechávala ke své škodě většinou nevyužity. Nejde jenom o nějaké „formální“ (jak se nepřesně říká) novoty a výboje: jde o rozšíření zpodobovacích možností divadelního umění, o přesah individuální psychologie a redukované fabulace konvenčního dramatu. Tato inspirace přinesla do praxe autorských divadel používání montážní techniky v rovině epizující i lyrizující, rozvinutí jevištní obrazivosti, metaforičnosti, obohacení výrazových prostředků specificky jevištních a v důsledku toho odliterárnění divadla, odstranění literárně-divadelního dualismu, kterým se divadlo snadno dostává do vleku dramatické literatury jako prostředník.

Ale i tam, kde autorská divadla používají hotových dramatických textů (byť menšinově), podřizují tyto texty své divadelní představě, ať už dramaturgickým zpracováním nebo osobitou jevištní transformací. Je pochopitelné, že optimálním materiálem pro ten účel budou texty už ve své literární podobě divadelně objevené a originální (takovým textem může být například Büchnerův Vojcek, Jarryho Král Ubu apod.) nebo texty zdánlivě nehratelné (Grabbeho Žert, satira a hlubší význam, Dvořákův Klímův Matěj Poctivý apod.).

Divadelní scénář se liší od běžného textu dramatu (jako svébytného literárního útvaru tvořícího literární podklad pro jevištní provedení) tím, že není jenom literárním textem (dialogy plus nezbytné scénické poznámky), ale je v něm naznačena též jevištní podoba díla. Lze namítnout, že i konvenční drama zahrnuje do jisté míry tuto podobu. Klasické texty, opatřené většinou minimem scénických poznámek, poukazovaly pouze k dobově platné divadelní konvenci (renesančního, klasicistického, barokního divadla) – ke způsobu, jak se tehdy běžně inscenovalo. Ale například v realismém a naturalistickém americkém dramatu 50. a 60. let našeho století (zvláště výmluvným příkladem jsou v tomto smyslu texty Tennessee Williamse) byly příběhy samotným autorem takřkajíc „režirovány“ – scénické poznámky jsou tak podrobné, že připomínají filmové scénáře. Ale i zde jde o konvenční, všeobecně platný inscenační styl určité doby a určitého lokálního prostředí. V divadelních scénářích autorských divadel naproti tomu

míří jevištní konkretizace k jediné, tj. vlastní inscenaci, je literárním pokusem o fixování jedinečného divadelního díla.

Konkrétní podoby divadelních scénářů jako svého druhu literárních děl se liší podle zvyklostí a metod jednotlivých autorských scén. Je-li výhradním autorem scénáře režisér, případně spolu s dramaturgem (některé Goldflamovy inscenace v Ha-divadle), pak předběžný (před zahájením zkušebního procesu napsaný) scénář výslovně obsahuje kromě dialogů i popis situací a scénických akcí (od něhož se ovšem může inscenace během zkoušek odchýlit).

Jinak je tomu v případech, kdy se konečný text rodí až během zkušebního procesu, kdy proces vytváření divadelního díla jde souběžně s procesem vytváření díla dramatického. To je běžná praxe ve Studiu Ypsilon. Nezačíná se samozřejmě od nuly. Východiskem je vždy určité téma a vzhledem k němu shromážděný materiál, zachycený nebo jen naskicovaný ve výchozím textu: může jím být pouhá synopse (jak tomu bylo v případě Michelangela Buonarrotiho), literární přepis vybraných scén, akcí, situací a dialogů (např. z Rabelaisova románu Gargantua a Pantagruel), schematický dramatický děj s náznakem dialogů (v případě haškovské montáže Jana Schmida Voni souhodení chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška) nebo z hlediska inscenační koncepce zkrácený text hry (Dvořák – Klíma: Matěj Poctivý).

Na základě tohoto výchozího textu se při zkouškách hledá scénické řešení situací formou improvizace na dané téma a dialogické nebo monologické promluvy vznikají ve vztahu k těmto řešením, spolu s nimi a při nich. Kolektivní tvorba a improvizací pod vedením režiséra a za součinnosti dramaturga se postupně, během celého zkušebního procesu (ale v detailech i během repríz se zřetelem k diváckým reakcím) formuje konečný text, který vlastně nikdy není konečný (protože i během představení se připouští improvizace v mezích tématu i mimo ně).

Důležitou roli hraje při zkouškách úplně nová divadelní funkce – skriptka (protože jediné ženy mají trpělivost ji plnit), která „za chodu“ zapisuje všechny nové, dočasně přijaté náměty a nápady. Z jejich zápisů se pak fixuje konečná literární podoba divadelního scénáře. Divadelní scénář tak projde vývojem, jehož literárním výrazem jsou dvě (výchozí a konečná), někdy i tři verze. Vzhledem k tomu, že text se vyvíjí souběžně s inscenací, je i v konečném scénáři zachycena většinou pouze vrstva dialogů. To, co činí scénář scénářem, čím se scénář liší od konvenčního dramatu (konkrétní jevištní řešení), zůstává pouze v paměti režiséra a herců. Ale to je otázka pouhého záznamu, který by se kdykoli dal dodatečně vyhotovit, a nic to nemění na skutečnosti, že se do textu přímo promítá inscenace. Dialogy samy o sobě jsou jen nedostatečným torzem divadelního scénáře, který v jeho úplnosti reprezentuje spojení vlastního dramatického textu s režijní partiturou jevištního dění.

ZDENĚK HOŘÍNEK



BLANKA ZDICHYNCOVA,
členka Divadla bez opony,
recitátorka, kterou dobře
znají i posluchači rozhlasu,
ale především dětští diváci.
Herečka, která svým hlasem
dokáže dojmout i rozesmát.

Jak dávat radost dětem

Já jsem se vlastně narodila v biografu. Moji rodiče byli do filmu fandové. Tatínek byl vedoucím kina ve Staré Boleslavi a maminka to pak vzala po něm. A nebyl to ledajaký biograf, pořádaly se tam i besedy s herci, dalo by se říci, že šlo o kino náročné diváka. Motala jsem se tam tedy od nejútlejšího dětství a měla jsem své miláčky, například Ouvejharu. Tak jsem říkala jedním slovem Laurerovi a Hardymu. Ale i jiné.

Umění mě přitahovalo jaksi bezděčně, protože jsem si přála být především kluk. Vybírala jsem si povolání, čím chci být: strojevdce, námořník, pilot a já nevím co ještě. Na dívčí kolo jsem si dávala tyč od koštěte, abych jezdila jako kluci.

Pro divadelní dráhu jsem předpokládala neměla. Postihla mě vrozená vada, kterou trpívají právě většinou chlapci — kyčelní deformace a na mé chůzi to bylo vidět. To mi ale nebránilo, abych už v mateřské školce jako tříletá nehrála muchomůrku. Takové „křoví“, jak by se dneska odborně řeklo. Jenže, když jsem měla odcupítat, vytrhla jsem se ostatním a začala jsem si diváky — ať pan Horníček odpustí — Hovory přes rampu. Vyprávěla jsem, co doma, co ve škole, dostávala jsem otázky a sklízela potlesk a smích. Až mě paní učitelka musela odvést. Řekla, že už mě nikdy na jeviště nepustí, protože tam nepatřím.

Předpovědi pedagogů nebývají vždy nejvýstižnější...

Ve Staré Boleslavi tehdy působili obětaví a nadšení ochotníci. Hráli modernu i klasiku a hodně pohádek. Z těch jsem snad nevynechala ani jednu. Pak v šesté třídě přišel pan učitel Lojda. Nadšený ochotník, který lásku k divadlu vštěpoval už malým dětem. A jednou začal studovat s druhým stupněm žáků Strakonického dudáka. Dostala jsem úlohu víly. Prostě — zase „křoví“. Jenže mě se zkoušky líbily, paměť jsem měla dobrou a tak jsem se brzy naučila všechny role z téhle Tylových báchorky a ty jsem pak hrála pro potěšení svých spolužáků, kde se dalo.

Jednou po vyučování, když jsem pořádala své „šou“, šla nás školnice paní Schillerová vyhnat. Ale nejdřív chvíli poslouchala za dveřmi. Pak nás tedy vyhnala, ale druhý den řekla ve sborníku, že umím z Dudáka všechny role. Pan učitel Lojda se mě na to zeptal, vyzkoušel, divil se. A přidělil mi roli: alternovala jsem hlavního hrdinu.

Tedy přání být chlapcem se začalo vyplňovat?

Opravdu začalo. Protože těch klukovských rolí jsem pak v životě hrála mnoho. Ale abych nepředbíhala. Pak jsem hrála — jak jinak? — prince Bajaju. S tím jsme se dostali až na přehlídku do Písku. To už mě divadlo drželo všema dvaceti. Dělalí jsme si i výpravu, moc se mi to líbilo.

Jako princ jsem na jevišti i šermovala. Ne jen tak. Přihlásila jsem se do šermu, abych to uměla doopravdy. Kluci pak chtěli se mnou pořád šermovat. Jednomu jsem dokonce zlomila malíček. A při šermu jsem utrpěla i svůj první „divadelní“ úraz“. Měla jsem vyskočit s koňskou hlavou na tyči a mečem v ruce na nakloněnou rovinu, kterou obstarávala lavička. Text zněl, dodnes si pamatuju „Postůj, koníčku, tvá hřiva voní jako dech polí“. Přitom lavička praskla, já spadla na horký reflektor, spálila jsem se, roztrhala si princovské kalhoty. Opona šla dolů a pan učitel oznámil, že se začátek pro zranění hlavního představitele odkládá. Diváci měli trpělivosti dost. V zákulisí mi dali na spáleninu náplast, sehnali nové kalhoty a vyměnili lavičku i reflektor. Tentokrát všechno dobře dopadlo, i když jsem nastupovala s handicapem, jak se říká ve sportu.

Hrála jste pak také s ochotníky, na které jste dřív chodila jako divačka?

Velice záhy. Ještě mi nebylo celých čtrnáct, když mi nabídli roli v Makarenkověch Vlajkách na věžích. Musela jsem tehdy na jevišti i kouřit, což vzbudilo odpor pedagogů. Pak jsem hrála titulní postavu v maďarské hře Dódy. To byla konečně holčička. A já ji hrála tak, že mě pan Beneš v Amatérské scéně pochválil, když jsme Dódy uvedli na krajské přehlídce. Jenže ochotníci dělali i zájezdy a s uvolňováním ze školy jsem měla potíže. Tak jsem na čas svou hereckou dráhu přerušila a začala znovu až na gymnázium. Tylovci se tehdy sloučili nebo přestěhovali do Brandýských strojíren, podrobnosti si už nepamatuji, ale vím, že jsme ještě hráli řadu představení. Dostala jsem i roli Mimi v Čapkově Loupežníkovi. Ale já jsem se tehdy zamilovala do poezie a tak jsem se věnovala hlavně recitaci.

Vyprávějte.

Když jsem přišla na gymnázium, začala jsem chodit i „na píáno“. A paní učitelka Anna Marešová, která spojovala výuku na klavír s estetickou výchovou, vyslechla, že hraju s ochotníky a hned svůj vliv na mne rozšířila. Učila mě zpívat, dýchat, mluvit, recitovat. Ve škole jsem se přihlásila do soutěže recitátorů. Hned na poprvé jsem se dostala do krajského kola a pak třikrát až na Wolkrův Prostějov. Odesla jsem si i čestné uznání. Měla jsem „své“ básničky. A mám dodnes. Wolkra, Kainara, Halase, Hrubína, Šrámk a mou největší láskou byl a je Jaroslav Seifert.

Co na vaše recitování spolužáci na gymnázium?

Zneužívali to, jak mohli. Měli jsme například na jazyky profesora Dvořáka, který měl velké zalíbení v Otokaru Březinovi. Na toho se vždycky chytil. Přihlásila jsem se, zarecitovala kus a požádala ho, aby nám ty verše vysvětlil. Většinou vyhověl a nezkoušelo se.

Prostáček?

Kdepak. Po létech jsme se setkali, vzpomínali si. A on pak řekl: „Já vím, že jste to na mne s tím Březinou vždycky hráli. Ale recitovala jste ho tak pěkně, že jsem vám chtěl udělat radost. Proto jsem vždycky ochotně naletěl“.

Po gymnáziu jste šla do Prahy...

Ano. Studovala jsem na Akademii múzických umění, loutkářskou katedru. V roce 1967 jsem absolvovala jako loutkoherečka. Měla jsem dvě absolventská představení. První byla zase klukovská role: Bleděmodrý Petr. Druhým byla Chodská neděle, opera s variacemi na lidové písně. To jsem hrála Haničku.

Pak jste spojila svůj osud s Divadlem bez opony. To loni na sklonku roku oslavilo dvacetileté jubileum. Vyprávějte trochu o něm.

Bylo to divadlo, které vzniklo vlastně jako amatérské. Ještě na fakultě se spojilo několik kolegů, kteří chodili o ročník výš než já. A začali zkoušet divadlo, kde hráli herci i loutky, kde nebyla opona a styk s dětským divákem byl bezprostřední, vtaňovali ho do děje. Ta mnohostrannost se mi líbila. Byla to činohra, loutkářství, černé divadlo, všechno v jednom. Když ta parta absolvovala, soubor se zprofesionalizoval a já jsem se k nim přidala. Nebylo to ze zážitných důvodů. Vzpomínám si, že moje první výplata obnášela 360 korun.

Jenže to mě ani ostatní neodradilo. Naše divadlo bylo nejen bez opony, ale i bez vlastního jeviště. Bylo doma všude a vlastně nikde. Provozovatelem bylo i je Pražské kulturní středisko. Přišla jsem do tohoto souboru vlastně téměř na začátku. Měli jsme to tehdy velmi těžké. A tato putující scéna byla nejdřív mým jediným působištěm. Teprve později přišel rozhlas, další možnosti k uplatnění na jevišti i pódiu s recitací, poezii...

Dodela nedávno jste hrála v divadélku Domu dětské knihy v Praze, v Albatrosu.

To byla pro nás po určité době doslova mateřská scéna. Nastudovali jsme několik desítek her, většinou autorských. Nebo pro nás psali spisovatelé jako Z. K. Slabý. Hráli jsme dramatizace knížek, které v Albatrosu vycházely. Důležitá byla i hudební stránka, s tou se počítalo v každé inscenaci. Vystupovali jsme ovšem stabilně i jinde. V Paláci kultury, na Hradě v Domě dětí, najezdili jsme za těch dvacet let statisíce kilometrů za svými diváky. I do zahraničí. Vystupovali jsme v NDR, v Rakousku. Tam jsme se dvakrát zúčastnili s úspěchem festivalu loutkářů v Mistelbachu u Vídně a náš typ divadla, slučující vše do jednoho jevištního celku vzbudil velký ohlas.

Dítě je ovšem náročný divák. Často náročnější než nejprůběžnější festivalový porotce.

Dítě ničím neošidíte. A technické „kousky“ neoceníte tak, jako pravdu a čistotu hereckého projevu. S loutkou i bez ní. Jednou jsme hráli v Litvínově. Scéna se zatmí, zůstane asi minutu ve tmě a pak se teprve nasvěcuje herečka a klaun. Když už tma chvíli trvala, ozval se dětský hlásek z jeviště: „No to toho uvidíme.“

Nebo můj vlastní syn, mimochodem velmi přísný kritik, přišel na jedno představení v Albatrosu ve svých třech letech. Byla to dramatizace nějakých moderních pohádek a Dominik ze třetí řady zvolal najednou svým sladkým hláskem: „Mami, mně se to nelíbí!“

S rozhlasem spolupracujete, pokud vím, asi od roku 1967.

Tehdy to začínalo. Pionýrská jítrenka, školní vysílání, pohádky pro nejmenší a hry pro mládež a ostatní až po poezii. K té jsem se vrátila právě díky rozhlasu a jeho poetickým pořadům. Ani v rozhlasu jsem se nevyhnula „klukovským“ rolím. Hrála jsem řadu kluků v dětských hrách, třeba i Emila z oblíbené hry Emil a detektivové. Nebo chlapce ve Slepém andělovi z Annabergu. To je krásná protiválečná hra, vlastně dialog zahrádníka s dítětem... na to vzpomínám ráda...

...A pak na japonskou hru, která zvítězila v mezinárodním rozhlasové soutěži. I v té jsem hrála malého hrdinu a mým dospělým partnerem byl Josef Kemr. Přiznávám se, že mě jeho herectví doslova fascinovalo. Stál před mikrofonem a tak vnitřně „hrál“, že jsem se mu musela nepřetržitě dívat do očí. Na štěstí jsem znala text nazpaměť, jinak bych byla asi ztratila nit dialogu.

Natáčela jste i gramofonové desky...

Účinkovala jsem například v pohádkách Boženy Němcové, v pohádce Jak Lucka vysvobodila prince Pašajdu jsem namluvila samozřejmě — Pašajdu. Občas si zaúčinkuji v dabingu televizním i barrandovským...

A pak je tady Ars poetica.

S tímto poloprofesionálním sdružením, které zhudebňuje poezii spolupracuji od roku 1985. Tam mám úlohu recitátorky. Nastudovala jsem program A zpívat budu z poezie Srámkovy, Gellnerovy a Tomanovy. Teď připravuje toto sdružení s režisérem Jiřím Hrašem scénář Dárky k pohledání aneb Kterak profesor Vondráček vzpomíná. Za základ tohoto scénáře posloužily právě paměti tohoto významného psychiatra, je to proloženo dobovými písničkami, kabaretními scénkami. Je to vlastně doba od praktického vzniku psychiatrie do začátku první světové války. Přibližuje současným dobu, kterou sami nezažili a která je jim dnes vzdálená a často nepochopitelná. V tomhle pásmu budu hrát i na flétnu.



Vy hraje i na flétnu?

Na klavír jsem se řádně učila, na zobcovou flétnu jsem se naučila hrát sama. A se synem Dominikem občas na flétnu doma koncertujeme.

Váš syn tedy zdědil umělecký talent po vás? Nebo po manželovi?

Můj muž je inženýr chemie. A chlapec je vysloveně technický typ. Tedy asi po něm. Ale přitom velice rád hraje divadlo. Po mně. Je mu teprve třináct. Jezdíme na venkov k babičce a tam mají kluci svou partu, říkají si Šternberkové, věnují se historii, ochraně přírody a také divadlu. Hry si píší sami a hrají je nejen pro sebe, ale i pro ostatní děti.

Díváte se někdy na dnešní ochotníky, nebo chcete-li amatéry?

Přiznám se, že nemám tolik času, abych na taková představení chodila pravidelně. Ale když jedeme například na zájezd někam, kde právě ochotníci vystupují, ráda se na jejich představení podívám. A držím palce lidem, kteří dělají divadlo, poezii, loutkářství a cokoliv z pouhého nadšení. Zaslouhují totiž obdiv. I pomoc.

Kdyby vás požádali o účast v porotě některé přehlídky, nebo na semináři amatérských divadelníků, přijala byste?

Ráda.

Vím, že učíte i na lidové škole umění. Povězte o tom něco víc.

Učím dramatický obor na Lidové škole umění ve Vraném nad Vltavou. Přiznám se, že jsem začínala trochu s trémou. Bála jsem se, mohu-li dětem dát to, co se ode mne čeká. Ale kupodivu děti mě dobře přijaly a dobře se nám pracuje. Říkám záměrně, že nám. Protože děti se samy učí a mne zase naopak inspirují pro moji vlastní dramatickou práci a jevištní tvorbu.

A také parta pedagogů, kteří zde působí, je znamenitá a přijala mě ochotně mezi sebe.

Uvažujete o dětském dramatickém kroužku?

Už ho máme. Připravili jsme vánoční besídku. Je v ní i ukázka, jak tvoříme. Je to Šípková Růženka, respektive taková parafráze na tuto známou pohádku. Každý z aktérů hraje všechny role. Představuje scénu, kdy Růženka upadne do svého dlouhého spánku. Je to příležitost k vlastní dětské tvůrčí činnosti, každý může ukázat kus své fantazie, svého přístupu.

Nakonec bychom měli povědět nějaký veselý příběh z vaší činnosti.

Děti si spojují herce s postavami, které představují. A tak jsem jednou nastoupila do tramvaje. A holčička, která tam seděla, na mne ukázala prstem: „Jé, mami, koukej, to je čarodějnice!“ Celá tramvaj strnula. Maminka holčičku začala kárat, jak jen může něco takového říct. Holčička zaražená. Tak jsem jí přispěchala na pomoc: „Já jsem, paní, opravdu čarodějnice. Mohu vám prozradit i své jméno. Kanimúra, když dovoluete...“ A pár slovy jsem vysvětlila, že je to moje role v divadle. Takže se vše vysvětlilo, všechno dobře dopadlo a všichni byli rádi. Maminka, holčička, já a ostatní cestující si taky oddechli úlevou.

Konec dobrý, všechno dobré, jak říká jedno přísloví.

(er)

PITOËFFOVO „DIVADLO NÁRODŮ“

Režisér a herec Georges Pitoëff byl čtvrtým členem francouzského Kartelu, sdružení avantgardních režisérů mezi válkami. Původem Rus a možná i proto je historiky divadla nedoceňován, i když jeho tvorba znamenala pro francouzskou divadelní kulturu velmi mnoho. Je pravda, že nevytvořil divadlo, analogické Copeauově Starému holubníku, Dullinově Atelieru nebo Batyho Chiměře a nevlastnil ani tak vyhraněný umělecký program jako jeho druhové z Kartelu. Ale s jeho osobou vtrhl do meziválečné Paříže syntetický slovanský duch, doslova posedlý divadlem a divadlo chápající jako neelementárnější potřebu k životu člověka.

Objevil se v Paříži jako zralý umělec na počátku 20. let, kdy už dohasínal Copeauv Starý holubník a kdy Jouvet, Dullin a Baty se teprve uvolňují z vlivů svých učitelů a nastupují vlastní umělecké cesty. V mnohém je inspiroval, ale jeho neklidný duch, překvapující novými a novými nápady a pronásledovaný neustálými finančními potížemi, ho hnál z divadla do divadla. Překvapuje přitom množstvím her, které v Paříži uvedl — 204 od 114 dramatiků. Díky tomu přinutil francouzské divadlo, aby se přestalo zhlížet jen ve vlastní tradici a rozhlédlo se pozorněji po dramatické tvorbě jiných zemí.

Propadal ještě jedné vášni, která značně ovlivňovala osudy jeho divadla — herečce, vlastní ženě Ludmile Pitoëffové, která byla podle mnohých kritiků největší herečkou meziválečné Paříže. Repertoár vybíral právě pro ni, ona hrála většinu hlavních rolí a spoluručovala styl jeho představení. Bylo proto dobrým zvykem říkat, že v Paříži hrají „Pitoëffci“.

ŠKOLA RUSKÉHO DIVADLA

Georges (Georgij Ivanovič) Pitoëff se narodil 4. září 1884 v Tiflisu, v bohaté a vzdělané rodině milovníků umění. Pitoëffův otec byl velkým milovníkem divadla a jedno také postavil, režíroval v něm a zval k pohostinským vystoupením různé soubory a hvězdy. Zdá se, že Georges zdědil posedlost divadlem právě po otci. Ilustruje to i tato milá historka. Jeho otec vášnivě miloval opery Čajkovského, a proto uvedl Evžena Oněgina, který se hrál každou středu, i když v prázdném sále sedával už jen on sám se svou ženou.

V r. 1898 odjel Pitoëff poprvé do Francie na studia a po maturitě se přihlásil na moskevskou univerzitu. Tady měl skvělou příležitost sledovat umělecké výboje MCHATu a Stanislavského. Ještě však nepadlo rozhodnutí věnovat se divadlu. Po bouřlivém roce 1905 opět odjíždí s rodinou do Paříže, kde studoval práva. Současně už začíná hrát a režírovat v otcově Ruském uměleckém kroužku a má i první úspěchy. Na jedno představení přišla slavná herečka V. F. Komissarževská a doporučila Pitoëffovi, aby se vrátil do Ruska a začal hrát. Tak padlo konečné rozhodnutí a v r. 1908 byl už Georges členem Putovního divadla P. P. Gajdeburova.

Strávil na cestách Ruskem několik let, naučil se hereckému řemeslu a poznával modernistické experimenty Mejercholda. Potom přišel další významný impuls. Když v r. 1911 připravoval spolu se S. Volkenštejnem v Petrohradě podle učení J. Dalcroze školu rytmiky, vyjel si na několik měsíců za Místrem do Hellerau a ihned se nadchl touto metodou. Rytmus se ostatně stal později v jeho režijní práci velmi důležitým principem kompozice představení a práce s hercem. „Tělo, které nepoznalo rytmus, jenž v něm žije, nemůže nikdy zvládnout duši... Rytmus je síla, která nám dovolí vyjádřit to, co se běžně vyjádřit nedá. Dovolí nám uspořádat skrytá hnutí naší duše.“ To už jsou slova zkušeného režiséra a herce, která napsal v r. 1922.

Po návratu z Hellerau založil Pitoëff spolu se skupinou mladých herců a režisérů Naše divadlo a opět kočoval po Rusku s různorodým repertoárem všech zemí a dob. Možná, že už někde tady se objevila pro něj tak typická záliba v bohaté a proměnlivé dramaturgii, kterou bude pěstovat po celý život. V r. 1914 z Našeho divadla odchází a tím jakoby skončilo období učednické a jedna životní etapa. Po smrti matky odjíždí s otcem do Paříže, aby se už nikdy do Ruska nevrátil. Ruské divadlo jej však stačilo výrazně poznamenat. Byl bezprostředně přítomen prudkému rozvoji dramatu přelomu století (A. P. Čechov, M. Gorkij, L. Andrejev), sledoval vznikání Stanislavského metody (sám byl vůči „systému“ dosti kritický, ale jeho žena Ludmila byla herečkou prožívání par excellence) i kvas modernistických experimentů Mejercholda, Tairova a Jevrejnova.

PITOËFFOVA ŠVÝCARSKÁ SPOLEČNOST

Rok 1915 znamenal v životě G. Pitoëffa přelom. Setkal se s Ludmilou Smanovou, oženil se a odjel s ní do Švýcarska, kde nastoupil na přímluvu J. Dalcroze jako herec v ženevském divadle.

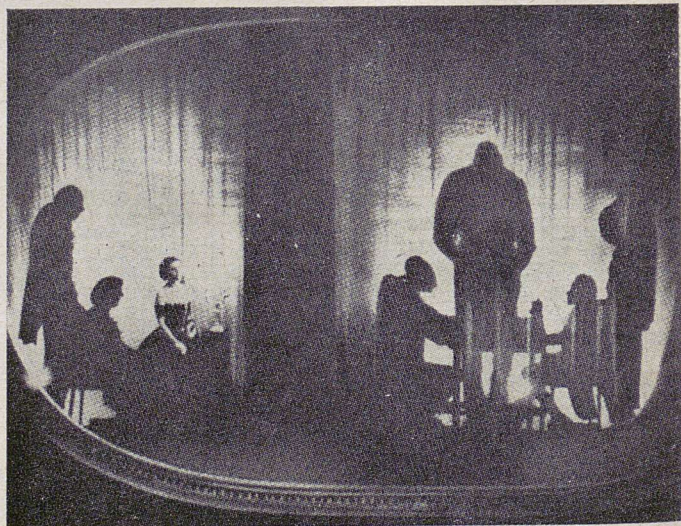
Neutrální Švýcarsko bylo v době 1. světové války zvláštní zemí. Žilo tu mnoho významných osobností té doby —

Lenin, A. Einstein, I. Stravinskij, R. Rolland aj. Tady začínali svůj přelom v umění dadaisté a našli bychom tu mnoho významných divadelníků. Z Hellerau se vrátil domů J. Dalcroze, žil tu A. Appia, Lugné-Poë, na svých cestách sem zajížděl J. Copeau. Ti všichni byli přáteli Pitoëffů a pomáhali jim v jejich divadelní práci.

V ženevském divadle se Pitoëff postavil brzy i jako režisér. Přesto mu toto puritánské a komerční divadlo nevyhovovalo a překáželo v rozvoji jeho koncepce. Vždyť veškeré novinky byly otrocky přejímány z Paříže i s kopiemi dekorací a režijním aranžmá! Proto se rychle snažil založit vlastní společnost a začal tím, že hledal herce. V soukromých školách jich našel několik a mezi nimi Noru Sylvère, z neznámého mladého fotografa se vyklubal pozdější významný herec Michel Simon a na talent jeho ženy Ludmily upozornil J. Copeau, když mu předčítala pasáže z Čechovova Racka. Poprvé se Ludmila objevila jako Kolombína v Blokové Balagánu.

První tzv. Švýcarská společnost Pitoëffa vznikla v r. 1917 a byla sestavena z amatérů a poloprofesionálů různých zemí. Tvořili ji herci ze Švýcarska, dále Rusové, Ital, Holanďan a Francouzka. Zde se zformovaly základní principy režijní práce Pitoëffa, přistupujícího ke každé hře bez apriorních stylistických principů, podle toho, co vyžadoval obsah a idea hry. „Je tolik inscenačních stylů, kolik je dramatických textů. Zapomeňme na systémy, ať vládne představivost a fantazie!“ — to byla jeho základní devíza a zůstala jí až do konce života.

To ovšem neznamenal, že by se režisér stal jen pouhým reprodukčním umělcem. Podobně jako Baty vycházel i Pitoëff z ducha hry, a věděl, že dramatické slovo poskytuje ještě veliký prostor k režijní interpretaci. Čechov napsal dobré hry, ale neuměl je předvést na jevišti, což dokázal naopak Stanislavskij a Němirovič-Dančenko. Tím dával Pitoëff současně najevo, že není zastáncem autorského režijního rukopisu, s nímž praco-



*Jevištní rámec
a hrací plány
v Dámě s kaméliemi*

val např. A. Tairov, který dokázal inscenovat operetu Giroflé-Girofla pomocí stejného dekorativního a režijního stylu jako tragédie Faidra. Pitoëff hledal rukopis inscenace v obraznosti a textu dramatika.

Dekorace tak musela vyjadřovat základní myšlenku hry. Např. scéna k Macbethovi nepředstavovala žádné reálné místo, nebyla exteriérem ani interiérem. Nic nenapodobovala a byla jen dílem čisté imaginace. Pomocí jednoduchých prostředků, závěsů, schodišť, plošin, klenby, střídání světla a stínu, vytvořil Pitoëff místo, kde se může stát vše. Prostor, vyjadřující ladění tragédie a zdůrazňující charakter Macbetha, v němž měly kontrastovat racionální a iracionální rysy chování.

Jestliže to tedy drama vyžadovalo, zvolil Pitoëff dekoraci stylizovanou, geometrickou nebo postavil naopak na jevišti veristický interiér (např. v Ibsenovi). Bral impulsy ze současného malířství a experimentoval s dramatickým prostorem, barvou, světlem a nechal herce hrát i na holém jevišti bez zadního prostoru. Rád sestavoval na jevišti různé hrací plochy, sevržené a sjednocované nějakým společným rámcem. Např. Dámu s kaméliemi A. Dumase hrál později v Paříži v jednotném jevištním rámu, připomínajícím starosvětský medailon a tím byl dán i interpretační styl hry.

Od začátku byla pro Pitoëffovu společnost příznačná dramaturgická pestrost a různorodost. Vyžadoval to provoz, že se uvádělo velké množství her s malým počtem repríz. Puritánská Ženeva neměla příliš divadlo v lásce a kočování po Švýcarsku bylo náročné. Ale vyžadoval si to i Pitoëffův pud po neustálém hledání něčeho nového, po objevování nových dramatiků a nových her. „Chtěl bych režirovat 20 her za sezonu,“ sám řekl a spolu s Ludmilou pročetli stovky her a měli tisíce nápadů k jejich uvedení.

Za 7 let ve Švýcarsku uvedl Georges 74 her od 46 autorů různých národností a různých žánrů. Byl tu Shakespeare (úspěšný Hamlet, neúspěšný Macbeth, Věta za vetu), hry Čechova, Gorkého, L. Tolstého, Strindberga, Ibsena, Maeterlincka, H. Lenormanda aj. Většinou modernistická dramata z přelomu 19. a 20. stol., zobrazující jemnou psychologii postav se složitými podtexty nebo symbolickým laděním.

Hry umožňovaly skutečné herecké kreace a Pitoëffovo divadlo bylo vždy i divadlem hereckým. Herec tu zůstával základem inscenace: „Zbaven všech opor, ponechán sám sobě, bude přesto herec hrát a bude to stále jevištní interpretace, i když nedokonalá; odstraníte-li herce a ponecháte ostatní, nebude žádné jevištní interpretace.“ Na bohatém repertoáru vyrostla řada hereckých osobností, ale čelné místo zaujímali mezi herci oba manželé Pitoëffovi, hrající větší hlavní role.

Díky přátelům a především H. Lenormandovi došlo v r. 1919 k pozvání společnosti na pohostinná vystoupení do Paříže. Diváci přijali Pitoëffce nejdříve jako kuriozitu, ale novátorství některých inscenací — zvláště Trosečníků H. Lenormanda — způsobilo, že se začali objevovat v Paříži každý rok vždy na jaře.

Soubor se postupně zprofesionalizoval a když ředitel pařížské Comédie des Champs-Élysées J. Hébertot uviděl v Ženevě Shakespeara Macbetha, rozhodl se přijmout Pitoëffa do stálého angažmá. Pak se ještě podařilo usmlouvat přijetí některých dalších členů švýcarské společnosti a od začátku r. 1922 hráli už Pitoëffci natrvalo v Paříži.

REŽISÉREM COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Původně chtěl angažovat Pitoëffa ve svém Starém holubníku J. Jouvet a Ch. Dullin. Ale J. Hébertot měl více štěstí a Pitoëff u něj po 3 roky hrál, režiroval a objevoval nové dramatiky. Setkal se tu s ostatními členy budoucího Kartelu, kteří od Hébertota startovali k vlastním divadlům a k vlastním uměleckým programům. Jouvet tu začínal jako provozní ředitel, Dullin tu hrál a učil ve škole a Baty režiroval ve Studiu.

Pitoëff pokračoval ve svém šíleném tempu 2—4 premiér měsíčně a 10 představení týdně! Byl přesvědčen, že režisér musí hodně režirovat a herec hodně hrát. Ludmila pracovala ve stejném tempu, hrála několik hlavních rolí současně a další tři už připravovala.

Pařížské publikum nebylo snadné získat, zvláště když ještě zpočátku zněly ve francouzštině Pitoëffův ruské akcenty. Ale jeho zdrženlivost padla už během první sezóny, v níž otevřel Pitoëff Pařížanům okno dokořán na světové drama. Obnovil některé švýcarské inscenace a objevoval ruské, skandinávské, americké, italské i domácí dramatiky. Zpočátku především Čechova, jehož Racek tu zazněl jako „poéma, melodie a sen.“

V té době už byla patrná v tvorbě Pitoëffa určitá příbuznost s expresionistickým stylem. Vnějšími znaky a symboly pronikal pod povrch reality a do nitra postav. Vystačila mu zjednodušená dekorace až k náznačce, doplňovaná nejnutnějšími a velmi charakteristickými detaily. Jednoduchost považoval Pitoëff vůbec za podstatu svého umění. Na jevišti se objevovaly tvarově a barevně prosté dekorace, vyjadřující zhuštěně základní ideu hry. K témuž vedl i herec, kteří své postavy budovali z výrazné a dramatické zkratky, vyjadřující vnitřní neklid, napětí a nejistotu. Inscenace byly důsledně prokomponovány rytmicky a rytmus určoval členění scén, výstavbu dialogů, korespondence mezi slovem a pohybem a vystupoval z kompozice (varů, linií i barev v jevištním prostoru).

Objevil nové hry a dramatiky, např. Orfeu J. Cocteau, ale události se stala inscenace provokativní hry L. Pirandella Šest postav hledá autora, která už při premiéře v Římě vyvolala skandál. V Paříži hru nechtěl nikdo hrát, dokonce ani J. Copeau. Pitoëff se jí nadchl okamžitě a zasloužil se tím do značné míry o konečné prosazení tohoto dramatika ve Francii a v jiných zemích, také i u nás.

Bylo ve hře něco nového a neobvyklého, co odporovalo zdravému rozumu. Na divadelní zkoušku se dostaví samotné fiktivní postavy hry a skutečnost se promíchá s fantazií, umělecké dílo se jeví skutečnější než samotná skutečnost. Mezi životem a hrou mizí hranice. Pitoëffovi jakoby vycítili, že tu našli osobní té-

ma. Žili hluboce ponořeni do divadelních snů a zvláště Ludmila v pozdějších letech už nebude rozpoznávat přesné hranice mezi životem vlastním a životem postav, které hrála. V této inscenaci hrála Madame Paceovou, Georges Otce a zmiňme se ještě o jednom herci — v postavě Nápovědy vystoupil A. Artaud.

Inscenace je dokladem nápaditosti a jednoduchosti režijního stylu Pitoëffa. Začínala jako obyčejná zkouška — na jevišti byla nehotová dekorace, objeví se jevištní mistr, pak herci, ředitel a začíná se zkoušet. A tu se pojednou pomalu spouští mstka na dekorace a na něm stojí nehybně, v zelenkavém světle mrtvolně blede postavy hry, oděné v černém. Jakoby vypadly odkud, z tajemného světa fikce. Režisérovi se podařilo takto zjednodušeně materializovat svět představy a spojit jej s realitou na divadelní zkoušce. Představení se stalo senzací.

Poté uvedl Pitoëff ještě další hry L. Pirandella (největší úspěch měl Jindřich IV.), v nichž se objevují podobné motivy vzájemného prolínání reality a fikce. Autor sám spolupracoval na zkouškách s Pitoëffem a byl spokojen s jejich interpretací.

V r. 1925 končí Pitoëffci u J. Hébertota inscenací I. Stravinského Historie vojáka. Finanční potíže je přinutily na čas hrát a režirovat v bulvárním divadle. Ale netrvalo to dlouho a Georges už opět sestavoval novou společnost.

KULT LUDMILY

Pro novou společnost připravil Pitoëff opět grandiózní projekt mnohonárodnostní dramatiky. Uváděl a obnovoval Shakespeara, Čechova, Gogola, Ibsena, Pirandella, O'Neill a také G. B. Shawa, jehož Svatá Jana vyvolala nejvíce pozornost a protestů církve, reagující podrážděně na tohoto „protestanta a materialistu.“

Pitoëff nyní bral stále větší ohled při volbě hry na obsazení Ludmily. Ve Svaté Janě představovala Johanku z Arku a pohroužila se natolik do mystických vizí a vnitřního života hrdinky, že už ztrácela vládu nad sebou. V herectví Ludmily bylo vidět, jak těžce a s překážkami se v ní postavy doslova rodily a jak tento složitý tvůrčí proces znejasňuje stále více hranici mezi osobním životem a hrou postavy. Georges se snažil tento proces regulovat, ale zásahy některých postav do osobního života, např. hlavní hrdinky z Kola A. Schnitzlera, byly stále patrnější. Uzavírala se do sebe, ztrácela sebekontrolu a hledala východiska v nábožensko mystických vídáních, v něčem ideálním, věčném a metafyzickém. Podléhala chorobě velikých hereckých osobností.

Společnost neustále střídala divadla a v r. 1933 zakotvila v sále Mathurín. Byly to většinou malé a nedostatečně vybavené prostory, které často nedovolily, aby se rozvinul Pitoëffův režisérský talent. Přesto tu dokazoval i s pomocí jednoduchých prostředků, že umí stále udivovat kouzlem jednoduché a čisté jevištní poezie. Často používal, i z nouze, různých závěsů a kritika nazývala jeho styl „estetikou hadrů“. Např. dekorace k Výměně P. Claudela se skládala z čer-

ných závěsů a prostá scéna vytvářela dojem prázdnoty a neomezeného prostoru, konkretizovaného jen několika zlatými pruhy, vyznačujícími siluetu holého stromu uprostřed.

Divadlo začalo postihovat stále větší neúspěchy. Pitoëff sám byl dotčen tím, že jej nevyzvali spolu s ostatními členy Kartelu k režim do Comédie Française. Rostly finanční potíže a repertoár byl daleko nevyrovnanější. Tendenčně politické hry střídaly dramata metafyzických problémů, hra umělecky náročná hru bulvární. Přesto se tu objevil nový dramatik — divadlo uvedlo Cestující bez zavazadel (1937) a Divošku (1938) mladého J. Anouilha.

Ale v r. 1938 se objevily u Pitoëffa těžké srdeční potíže a zdravotní stav se nelepšil. Když hrál na jaře 1939 postavu Stockmana v Nepříteli lidu H. Ibsena, dostal chrlení krve. Byla to jeho poslední režie a role, v níž podle kritiky už nehrál, ale žil a byl sám sebou. Vinil svět, který se chystal k válce, za to, že dovoluje, aby umíralo všechno živé a lidské.

V létě 1939 odjeli Pitoëffci do Švýcarska a 17. září 1939 Georges zemřel. Ludmila ho přežila o 12 let. Když jí vzali divadlo Mathurin, odjela hrát a učit herce do USA a Kanady. Bez většího úspěchu, proto se vrátila do Paříže a opět vystupovala i se svým synem Sašou ve svých slavných rolích. Ale byl to už jen odlesk dávné slávy.

Francouzský kritik a historik L. Duhech o Pitoëffovi napsal: „Jeho role byla jasná, originální a obrovská. Dvacet let představoval v Paříži cizí umění. To není kritika ani výtky, to je chvála... Díky němu jsme měli v Paříži dvacet let jistotu, že nám neunikne nic důležitého a podstatného, co se právě dělo ve světovém divadle.“

Pitoëffův vliv byl nejsilnější ve dvacátých letech. Tehdy zaujal svou obrovskou fantazií a jeho režijní nápady kopírovali a vypůjčovali si ostatní. Byl to umělec s darem živelného instinktu hry, který chránil jeho dramaturgickou bohatost před eklekticismem. Proti analytickému duchu G. Batyho a dalších francouzských režisérů udivoval slovanskou schopností syntetizovat vyznačené dramatické protiklady a předvádět komplexní vize skutečnosti. Pro něj a pro jeho ženu Ludmilu bylo divadlo bytostnou potřebou a vášní, která stála nad všemi styly a dobovými ismy. Proto byla jejich divadelní tvorba skutečným „životem v umění“, plným triumfů i neúspěchů, ale prožitým v živé přítomnosti.

JAN HYVNAR

● TOVSTONOGOVOVO NASTUDOVÁNÍ ČECHOVA V USA

Čechovova hra Strýček Váňa se v letošní divadelní sezóně objeví na divadelních prknech v USA v režii nejznámějšího současného sovětského režiséra Georgije Tovstonogova, který přijal pozvání k realizaci této hry v McCarterově divadle při Princetonské univerzitě. V minulosti již Tovstonogov čtyřikrát navštívil severoamerický kontinent jako člen delegací sovětských umělců.

„Čechovova tvorba nám pomůže obrátit pozornost k problémům, které vzrušují celý svět. Domnívám se, že to bude zajímavým pokračováním tvůrčího dialogu, který se mezi námi v poslední době rozvinul“, řekl G. Tovstonogov.

Na scéně Velkého dramatického divadla Maxima Gorkého v Leningradu, v jehož čele tento režisér stojí již tři desetiletí, bylo v průběhu doby inscenováno mnoho her amerických dramatiků, mezi jinými kupříkladu Cena Arthura Millera, Poslední z rozohněných milenců Neila Simona, Naše městečko Thorntona Wildera apod.

Setkání s kolegy z USA přesvědčila Tovstonogova o tom, že divadelní umělci obou zemí jsou připraveni ke spolupráci ve jménu upevňování sovětsko-amerických vztahů, ve jménu míru na Zemi.

(it)

● ZUČ V NAŠÍ ARMÁDĚ

Více než 2500 hudebních, recitačních, dramatických a dalších kolektivů je v Československé lidové armádě. Vystupují často na veřejnosti a podílejí se tak na popularizaci ČSLA. Ročně uspořádají v průměru kolem 20.000 vystoupení pro 1,5 miliónu diváků.

Tradiční jsou různé svazkové, svazové i celoarmádní soutěže a přehlídky výsledků amatérských souborů. Výstavy umělecké a technické tvorby příslušníků ČSLA navštíví každoročně přibližně milión občanů.

(čt)

● PREMIÉRA PO ČTYŘECH STOLETÍCH

Znovu byla uvedena na scéně divadelní hra Filoteraper, kterou takřka před čtyřmi stoletími napsal učitel vilniuské univerzity, autor polsko-latinského slovníku Grigalius Knapius. Pochází z doby renesance. Napsána byla pro univerzitní amatérské divadlo, inscenována byla v roce 1596 a poté zapomenuta. Nyní bude tato divadelní hra každé jaro před ukončením školního roku hrána na Renesančním nádvoří univerzity. Hraje ji studentské ochotnické divadlo.

Je to didaktická hra, opěvující duchovní bohatství člověka. Vědci se o ní dozvěděli

při přípravě Historie vilniuské univerzity. Ukázalo se, že zůstala zachována v knihovně univerzity ve Varšavě, která jí dala ochotně svým litevským kolegům k dispozici. Ti ji přeložili z latiny do rodného jazyka.

Studentské divadlo univerzity ve Vilniusu inscenovalo kolem sta divadelních her. Před několika lety – v dnech oslav 400. výročí založení této vysoké školy – byl divadlo předán k používání restaurovaný historický sál.

(it)

● O KULTURNÍM ŽIVOTĚ SEVERNÍ MORAVY

Významem umění a kultury v realizaci závěrů XVII. sjezdu KSČ se v Ostravě počátkem ledna zabýval aktiv ideologických, uměleckých a kulturně výchovných pracovníků Severomoravského kraje.

Positivně byla hodnocena skutečnost, že řada profesionálních i amatérských umělců a organizátorů kulturního života významně pomáhá při upevňování vědeckého světového názoru, vztahu k práci, úcty k lidem a působí i na sebedokonalování.

V kraji se podařilo mj. v poměrně krátké době vybudovat potřebnou síť střediskových kulturních zařízení klubového typu. Jenom v klubech ROH pracuje přes 900 souborů zájmové umělecké činnosti s více než 26.000 převážně mladými lidmi.

Přesto je řada nedostatků i negativních jevů. Objevují se ideově slabá díla, jiná postrádají ideovou jasnost a srozumitelnost. Prosažování jsou úzkoprsé zájmy, zejména v populární hudbě, a racionálně nejsou využívány celospolečenské prostředky. Chybí také komplexní pohled na využívání volného času, hlavně mladých.

Aktivu se zúčastnil vedoucí oddělení ÚV KSČ Miroslav Müller.

(čt)

● ROSTE ZÁJEM O ZUČ

Počet zřizovatelsky organizovaných zájmových uměleckých kolektivů vzrostl v ČSR od roku 1980 do roku 1986 z 20.000 na 25.000. Z téměř půl miliónu jejich členů tvoří 57 procent kolektivy dětí a mládeže. Podle statistických údajů se tak na organizovaných formách zájmové umělecké činnosti podílí téměř třináct procent populace od pěti do devatenácti let. Více než 150.000 dětí a mladých lidí se touto činností a přípravou na ni zabývá v lidových školách umění, dalších více než 300.000 navštěvuje hudební, taneční, výtvarné a jiné kursy v klubových zařízeních.

(čt)

amatérská scéna

ROČNÍK 24

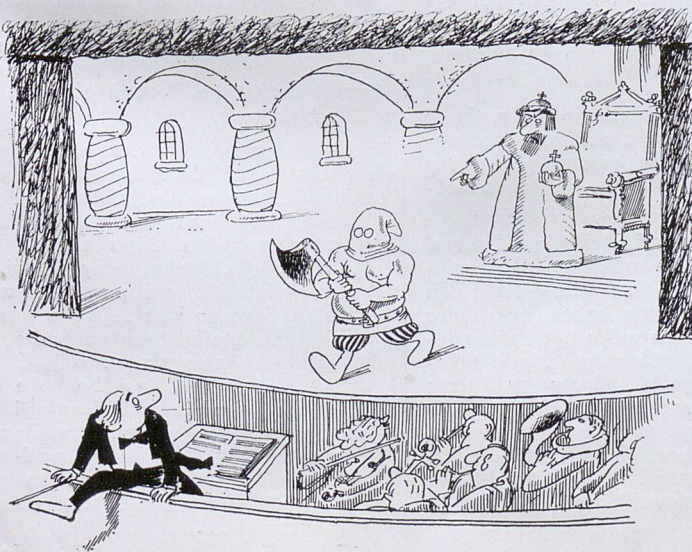
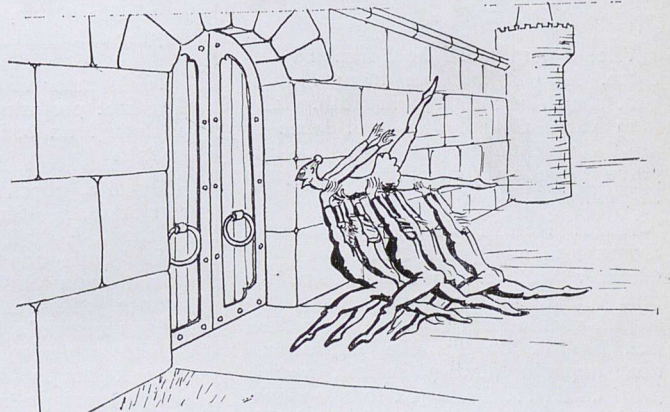
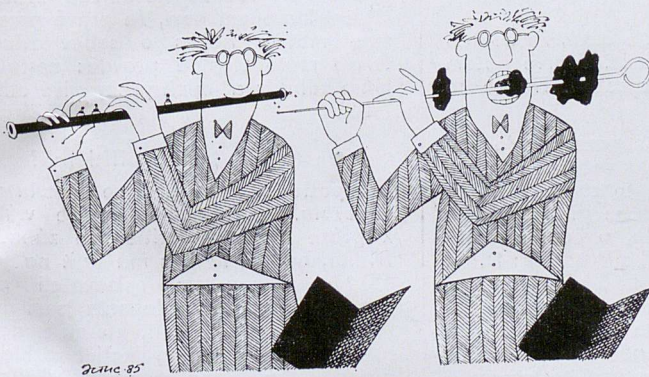
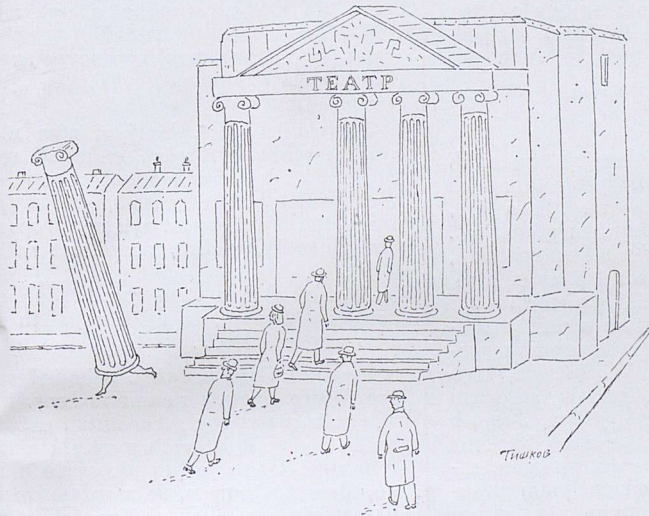
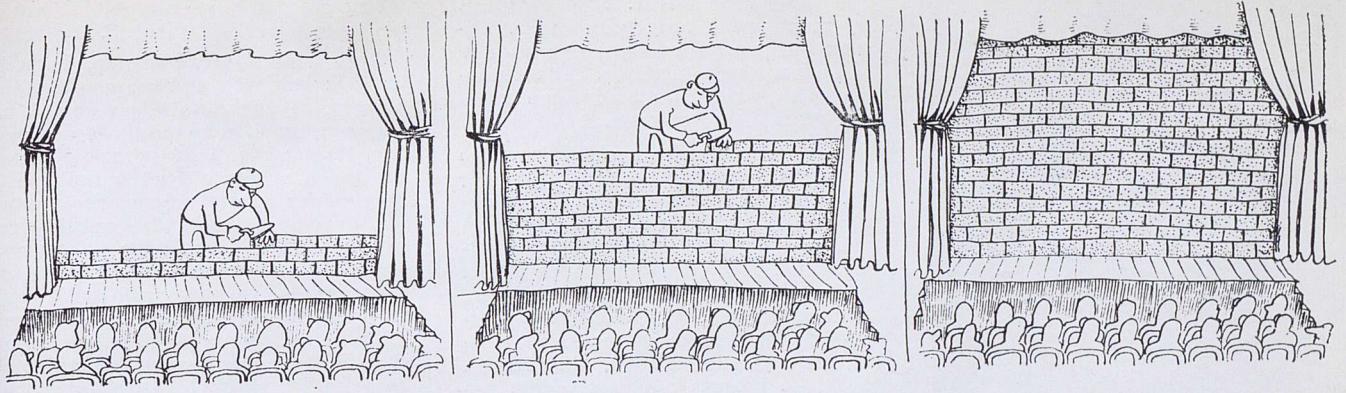
(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXIII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec. Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRRESA REDAKCE: 100 00 Praha, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 53, Vyškov, Komenského náměstí č. 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, Kaňkova 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, Kaňkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 3/1987, redakčně uzavřeno v lednu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027





Nataša Tanská

Všichni ji známe. Jako Barunku v Babičce. Jako Jarmilu ve filmu Předtucha. Jako Anču z filmu Krakatit. Nebo jako Rózku z filmu Bílá tma. Jenže to prý je všechno dávno pryč. „O tom přece nebudeme mluvit.“ Musel jsem se podíídit.

Takže: Nataša Tanská vystudovala dramaturgii na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě a začala pracovat jako redaktorka divadelní rubriky. Postupně začala psát fejetony, reportáže, pak poslala do soutěže rozhlasovou hru, napsala filmový scénář, vydala první knížku... slyšíte jak to bylo všechno hrozně jednoduché? — jenže každý víme, co ono „postupně“ obnáší. Dnes se věnuje profesionálně literární práci, převážně pro rozhlas a divadlo.

Nelze vypočítat všechno. Z nejznámějších děl můžeme připomenout celovečerní divadelní detektivku Případ finského nože, která se hodně hrála i v zahraničí. Rozhlasovou hru Duel, která se vysílala mimo jiné ve Vídni, Amsterdamu, Stuttgartu a loni i ve Spojených státech amerických. Jeviští podobu této hry uvádí už šestou sezónu pražská Viola s A. Vránovou a L. Švormovou v hlavních rolích, pod režijním vedením Jana Grossmana. Hodinu angličtiny, která byla vysílána v řadě zemí a toho času se po uvedení v bukověském divadle MIC hraje v moskevském MCHATu a v Akademickém divadle v Říze. Uvedeme dále i hru Mezi pátou a sedmou, kterou uvádí bukověské Národní divadlo. Vznikla na základě rozhlasové hry Odpovědnost.

Je třeba konstatovat: Vaše divadelní hry se převážně hrají v zahraničí. Z druhé: Kromě Případu finského nože to jsou vesměs jednoaktovky. Jednoaktovky u nás ale nejsou zrovna běžné a nejsou příliš často na scéně.

Ve zdejších divadlech vám řeknou, že se nehrají, protože nejsou oblíbené; jenže nejsou oblíbené proto, že se nehrají. Je to začarovaný kruh. Všude ve světě se naopak jednoaktovky těší velké oblibě. Jsou také obvykle ve středu zájmu takzvaných univerzitních divadel, z nich pak často putují do divadel profesionálních. Tradice univerzitních divadel, která jsou amatéřská, ale většinou na vysoké úrovni, je živnou půdou pro současné drama: řada zahraničních dramatiků si právě tam nejdříve ověřuje svá nová díla, než se dostanou na profesionální jeviště. U nás je tomu naopak.

Proč asi?

Domnívám se, že pes je zakopán v nezdravé jesitnosti profesionálních divadel, kterým nejde ani tak o hru, jako o její „československou premiéru“. Mnohokrát jsem byla svědkem konfliktů, které vznikly ze soupeření divadel o to, které z nich bude mít premiéru — byť i jen o den dříve a které o den později, čímž přijde o „československou premiéru“. Je to opravdu s podivem, když člověk uváží, že divákovi v krajském městě je stejně úplně jedno, hraje-li se současně hra v Praze nebo kdekoli jinde, chce ji prostě vidět ve svém divadle a stejně na ni nikam jinam nepojede. Divadlo je tu snad především pro diváka a ne pro vlastní prestiž. A to už nemluví o tom, že by hru „obebráli“ nejdříve ochotníci...

Takže autor většinou čeká, že ho budou hrát profesionálové. Teprve potom přicházejí na řadu amatéři. Dá se to změnit?

Dovolte, abych vás opravila: je nucen čekat, protože, jak řečeno výše, tak to chodí. A dá-li se to změnit? Nedá, dokud bude ono řečené platit, a také dokud bude platit to, o čem na této stránce jednou mluvil Jiří Šotola: DILIA vydává zpravidla jen hry, které už hrálo nějaké profesionální divadlo; amatéři tedy k novým hrám nemají přístup. Ostatně ani profesionálové ne — sedaže by si autor rozmožňoval texty sám a rozesílal je divadlům. Z mých her vydala DILIA Duel, Dopis, Mezi pátou a sedmou a detektivku Případ finského nože.

Kromě Případu finského nože, který je hrou celovečerní s pěti ženskými postavami, jsou vaše ostatní hry psány pro dvě osoby. Myslíte, že to realizátorům ztěžuje nebo zlehčuje práci?

Na první pohled zlehčuje. Komorní obsazení je lépe zvládnutelné především organizačně: tři lidé, režisér a dva herci se jistě sejdou snáze, než třeba osm a jejich práce může být soustředěnější. Ale na druhé straně klade také své obsazení vysoké nároky na herce: aby dva lidé unesli na svých bedrech celé představení, to věru není snadné. Z mých her si amatéři spíše vybírali Případ finského nože, ale možná hlavně proto, že pět hlavních rolí pro ženy, to je vzácnost...

Hra pro dva není snadná, jak říkáte, ale je to provokující úkol...

Ano. A já si právě myslím, že to je jedna z kladných stránek amatérského divadla, že poskytuje lidem pole k tomu, aby sami sobě kladli provokující cíle, to jest cíle, které provokují veškerou jejich vnitřní energii a schopnosti. Je známým konstatováním, že amatérské divadlo — jako každý koníček — zachraňuje lidi od pasivního konzumentství, od „duševních bačkor“; ale já bych dodala, že pozornosti uniká ještě jedna složka, kterou tato činnost rozvíjí, a to je složka volní, cílevědomost vůle. Vůle uspět, dosáhnout konkrétního výsledku vlastní obětavostí, snahou a úsilím. Stereotyp řady zaměstnání nevyžaduje nic z řečeného a nebucuje tedy dostatečně potencionální tvůrčí rezervy jednotlivce, nechává nevyužity jeho duševní kapacity, člověk jaksi „jede na nízké obrátky“.

Provokující úkol, který si sám uloží a jímž může být právě zvládnutí role, může dát do chodu spoustu záležejících vnitřních mechanismů, jakými jsou například i schopnost vytrvat, překonávat překážky, hledat, nevzdávat se.

O čem se hraje ve vašich jednoaktovkách? Zdá se, že máte zejména zálibu v záhadách...

To mám. Duel je hra o záhadné soukromé hře životem zklamané ženy. Mezi pátou a sedmou rekonstruuji dvě ženy podivnou smrt svých manželů a hledají vinu. Dopis je hra pro muže a ženu, která začíná tím, že manželé dostanou dopis, na jehož obálce stojí, že nesmí být otevřen... A Hodina angličtiny je postupným odhalováním otřesných pravd ze zdánlivě nevinného žvatlání dítěte, které ani neví, že právě prozrazuje matčin pokus o sebevraždu... Takže máte vlastně pravdu: nejraději mám záhady a jejich překvapivé odhalování.

Bude taková i vaše příští hra?

V poslední době jsem se divadlu věnovala. Po letech jsem se vrátila k próze knížkou povídek se záhadou (vidíte, opět!). Knížka má vyjít na jaře 1987 ve Slovenském spisovatelství pod názvem Postskriptá. Napsala jsem dále rozhlasovou hru Autoři, kterou koncem roku 1986 natočila vynikající rozhlasová režisérka Alena Adamová s Vladimírem Brabcem a Petrem Kostkou v hlavních (a jediných) rolích. A někdy v prvních měsících roku 1987 by se měl natáčet i můj pětidílný seriál o amatérské detektivce Drobné postřehy Venduly Mráčkové.

Takže opět záhady. Děkuji vám za rozhovor, jímž jsme aspoň trochu po odhalili záhadu: kdo je vlastně Nataša Tanská. Už víme: Barunka z Babičky režiséra Františka Čápa z roku 1941; Jarmila, Anča, Rózka. Tedy herečka od dětských let. Ale také prozaička a žurnalistka. Autorka knih zejména pro děti a mládež. Autorka televizních a rozhlasových her. Spisovatelka, o jejíž práci svět ví. Její Případ finského nože hrálo už mnoho našich stálých divadel i amatérských souborů u nás. A začínají se objevovat i její další hry, snad právě díky jí se opět objeví i na československých jevištích ve světě tolik oblíbená jednoaktovka... (jv)