

AMATĚŘSKÁ SCÉNA

7 • 1990 • 6 Kčs



Ze zákulisí

středočeské přehlídky amatérských divadelních souborů
(k článku na str. 5)
Foto JIŘÍ CHLUM



Na titulu Radim Vašínský na fotografii
GÜNTRA BARTOŠE

Československo zatím v roli pozorovatele

Koordináční centrum pro dramatickou výchovu, které vzniklo v divadelním oddělení UKVČ v Praze, vyvolalo začátkem února 1990 iniciativu, k níž se připojily desítky lidí zabývajících se dramatickou výchovou neboli tvořivou dramatikou. 9. února se v Praze sešli a přijali dokument nazvaný záměrně komeniologicky Schola ludus — škola hrou, kterým se obrátili na prezidenta republiky Václava Havla, na federální vládu, ministerstvo školství a ministerstvo kultury ČR, na ministerstvo zdravotnictví a sociálních věcí i na KC OF a také na dlouhou řadu sdělovacích prostředků. A dále se rozhodli, že v zájmu dalšího rozvoje dramatické výchovy, jejíž podstatou je komplexní tvořivá hra, a hlavně v zájmu regenerace našeho zdevastovaného školství vytvoří zájmovou organizaci Sdružení pro tvořivou dramaturgii, že příslušným resortům budou dodávat konkrétní návrhy na řešení, jak přispět k tomu, aby se naše škola stala opravdu onou Komenského „školou lidskosti“.

O tom, že tato iniciativa a zájem o dramatickou výchovu dětí nejsou českou specialitou nebo svévolným výmyslem úzké skupiny lidí, svědčí obdobná iniciativa na Západě, která vyústila ve vytvoření mezinárodní asociace s názvem Evropské sdružení pro tvořivou dramaturgii — EDERER (zkratka je kombinací anglické a francouzské verze názvu). 4. března 1990 v lucemburském městě Echternach podepsali zástupci sedmi států Evropy statut této mezinárodní asociace a zavázali se tak, že budou podporovat a uskutečňovat mezinárodní kulturní spolupráci na poli dětského divadla a tvořivé dramaturgie (v anglicky mluvícím světě se používá termínu „drama“). Sedm zakládajících států této nové asociace — Belgie, Lucembursko, Velká Británie (reprezentovaná v Echternachu i u nás známým učitelem dramatu Hugh Lovewigem z Redbridge), Dánsko, Rakousko, Irsko a Švýcarsko — už uspořádalo nebo letos a příští rok uspořádá několik setkání dětí a mládeže, jejichž hlavní náplní jsou tvořivé dramatické hry. Letošní setkání se bude konat v Lucembursku v druhé polovině července pro 200 dětí z 25 států Evropy — včetně Československa.

O pořádání dalších setkání dětí a mládeže při tvořivých dramatických hrách a o členství v asociaci, podporované zejména Radou Evropy, už projevil zájem další evropské státy: Spolková republika Německo, Turecko, Francie, Malta a Maďarsko.

Bude se moci k této evropské iniciativě připojit i Československo? Po odborné stránce — úroveň dramatické výchovy, prokazatelnými dlouhodobými výsledky a respektem zahraničních partnerů — by bylo platným členem této mezinárodní rodiny.

JAROSLAV PROVAZNÍK

S.O.S. z Bakova

Na noc z 23. na 24. března 1990 budeme my, bakovští amatérští divadelníci, dlouho s lítostí vzpomínat. Během tří hodin nám požár značně poškodil divadelní sál Radnice na bakovském náměstí.

V současné době stojíme před řadou problémů. Kde bude naše divadelní soubor hrát a zkoušet? Zatím nám vyšla velice ochotně vstříc ředitelka ZŠ v Bakově, když nám přislíbila propůjčit ke zkoušení klubovnu i sál místního domu mládeže. Daleko svízelnější je ale otázka rekonstrukce sálu Radnice. Bude to znamenat nejen spoustu brigádnických hodin pro členy našeho souboru a společenských organizací města, ale bude zapotřebí i značných finančních částek. Jenom první odhad škod po požáru činil asi půl miliónu korun.

Ochota některých občanů, organizací a podniků Bakova pomoci nám také finančně (první z nich byla Jednota Mnichovo Hradiště) nás přivedla na myšlenku založit na podporu rekonstrukce divadelního sálu Radnice účet u České státní spořitelny v Bakově.

Obracejíme se proto i touto formou k příznivcům amatérského divadla v Bakově s prosbou o pomoc. Jednotlivci mohou zasílat svoji finanční podporu složenkou na adresu: Česká státní spořitelna Bakov nad Jizerou, PSČ 294 01, symbol: Divadelní sál Radnice; organizace pak na účet číslo 306128, specifický symbol 5310481, Česká státní spořitelna, okresní pobočka Mladá Boleslav.

Za Divadelní soubor Tyl děkuje V. KEŠNEROVÁ

Obsah

- | | | |
|----|---|-----------------------------|
| 2 | VIII. SVAZOVÁ KONFERENCE SČDO
ČTYŘI OTÁZKY PRO V. FIŠARA
A P. SVOBODU | V. Ondráček
E. Rolečková |
| 3 | DOMLUVIME SE ? | M. Kučera |
| 4 | NA JIHU ČECH ZAMLŽENO
(XXIII. divadelní Třeboň) | B. Plánská |
| 5 | DVA VÍKENDY V RAKOVNÍKU | R. Felzmann |
| 8 | HORAŽDOVICE MEZI PSEM A VLKEM | E. Rolečková |
| 10 | BUDE LÉPE ? | K. Tomas |
| 12 | O SEVEROČESKÉ PŘEHLEDCE A NEJEN O NI
(Rozhovor s režisérem P. Kracikem) | E. Rolečková |
| 14 | OSOBNOSTI SOUČASNÉ REŽIE
(Alois Hajda) | V. Závodský |
| 17 | ZASTAVENÍ
(První vlašťovka) | J. Císar |
| 18 | DVEŘE DOKOŘAN
(O próze a kolektivním přednesu) | E. Machková |
| 21 | UČIT HERECTVÍ JE PRO MĚ VÝZVA
(Rozhovor s C. Moustachem) | J. Hančil |
| 22 | K DRAMATURGII DIVADLA POEZIE
(Už i Rudé právo) | J. Brix |
| 23 | KAPITOLY O KOMEDII
(Veselohra) | Z. Hořínek |
| 24 | NAHLÉDNUTÍ DO VZDÁLENÝCH ZEMÍ | D. Strejčková |

AMATÉRSKÁ SCÉNA 7 • 1990 • 6 Kčs

Měsíčník pro otázky amatérského divadla
a uměleckého přednesu

ROČNÍK 27 (OCHOTNICKÉ DIVADLO 36)

Vydává ministerstvo kultury ČSR v Nakladatelství
a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1

Vedoucí redaktorka EVA ROLEČKOVÁ

Grafická úprava JAKUB KABÁT

Předseda redakční rady prof. JAN CÍSAŘ

ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23,
telefon 781 48 23

Tiskne Tisk, s. p., Brno, závod 5, provoz 53, Komenského náměstí 1,
682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a ob-
jednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS
— UED Praha, závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS — UED
Praha, závod 02, Obránců míru 2, 656 04 Brno, PNS — UED Praha, zá-
vod 03, Gottwaldova 204, 709 90 Ostrava 9. Objednávky do zahraničí
vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, ad-
ministrace vývozu tisku, Kovpakova 26, 160 00 Praha 6. Návštěvní dny:
středa 7.00–15.00 hod. — pátek 7.00–13.00 hod. Cena jednotlivého
výtisku 6 Kčs, roční předplatné 72 Kčs.

Nevyžádané příspěvky redakce nevrací

Toto číslo bylo odevzdáno do tisku 3. 5. 1990

© MINISTERSTVO KULTURY ČSR, Praha 1990

46 027

VIII. svazová konference SČDO

Pětašedesát delegátů divadelních ochotníků a amatérských loutkářů se v sobotu 7. dubna 1990 sešlo v Praze na své VIII. svazové konferenci Svazu českých divadelních ochotníků. Podle plánu byla konference připravována na listopad 1990. Něžná revoluce však otevřela Svazu a celému našemu divadelnictví nejen nové možnosti, ale nastolila i řadu závažných úkolů, které bylo třeba bezodkladně řešit. Okresní a krajské konference, které ve většině regionů předcházely, přinesly celou řadu námětů pro další činnost, ba i kritických připomínek. A to i přesto, že většina konferencí probíhala před listopadovými událostmi loňského roku.

Svaz vznikl v roce 1968 a postupně vytvořil základnu asi 4500 členů. Položil základ novým tradicím v ochotnickém i loutkářském světě. Nemusí se stydět ani za to, že se mu ledačco nepodařilo uskutečnit. To je prostě konstatování a ne pláč nad rozlitým mlékem.

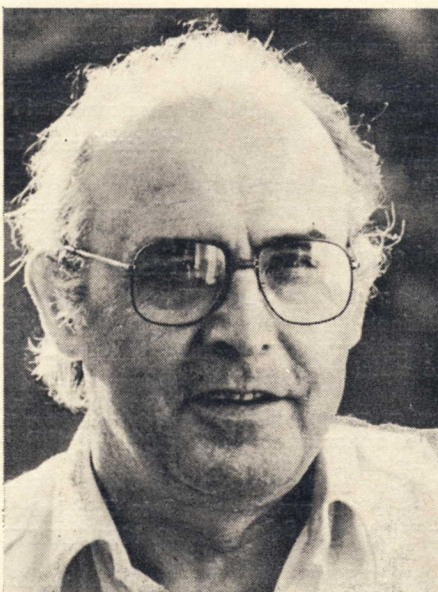
Letos poprvé jednala konference bez dozoru, cenzury a bez předcházející podrobné konzultace všech připravovaných materiálů. Přestože měla pracovní ráz, byla úvodní část slavnostní. Nejvyšší svazové vyznamenání, čestné členství SČDO, bylo uděleno těm, kteří si je za svoji činnost pro rozvoj divadelnictví zasloužili. Delegáti je udělili Vlastimilu Fišarovi, členu Vinohradského divadla, Petru Svobodovi, uměleckému šéfu Divadla Jiřího Wolke v Praze, dále dr. Františku Sokolovi, řediteli Naivního divadla v Liberci, a režiséru Jiřímu Hraše z Prahy. Čestné členství bylo uděleno i odstupujícím vedoucím funkcí dr. Stanislavě Weigové a tajemníku a prvnímu předsedovi ÚV dr. Milanu Kyškovi. Jedním z hlavních úkolů pro delegáty konference byla novelizace Sta-

nov SČDO, odrážející poslání Svazu v nových životních a politických podmínkách. Delegáti především potvrdili usnesení ÚV SČDO ze dne 13. ledna 1990 o vypuštění formulace o vedoucí úloze KSČ a uplatňování principu demokratického centralismu. Novelizace umožňuje Svazu rozšíření ediční činnosti a nově podnikatelskou činnost. Pětileté funkční období, které bylo stanoveno hlavně pro těžkosti spojené s projednáváním kandidátek a materiálů konference na všech úrovních se státními orgány, bylo zkráceno na dvouleté s tím, že stávající mandát orgánů všech stupňů končí nejpozději v závěru roku 1992. Do té doby musí Svaz v široké diskusi s členskou základnou a s odborníky připravit nové stanovy. Ty musí vyjádřit nové potřeby organizace v souladu s nově vydávanými zákony. Mají také připravit přechod na dvoustupňové řízení celé organizace.

Delegáti se vyjadřovali nejen k další činnosti Svazu, ale — a to hlavně — se zamýšleli nad činností souborů v nově se rodících ekonomických podmínkách. Postavili se proti některým snahám, jež se v současné době vyskytují, např. proti předkládání ultimativních požadavků ministrům a vládám. Na druhé straně však zdůraznili, že cesta nevede ani praxí jednostranného rušení zřizovatelských závazků vůči amatérským kolektivům a jednostranným rušením ekonomických záštit přehlídek a festivalů všech žánrů a na všech stupních. Delegáti potvrdili, že ochotníci i loutkáři s orgány Svazu jsou přichystáni hledat společnou cestu a společně řešit problémy. A to nejen s orgány státní správy, ale i se všemi orgány a organizacemi nesoucími odpovědnost za rozvoj kultury a umění. V závěru konference zvolila nový ústřední výbor. Do jeho čela byl jednohlasně zvolen děčínský obětavý divadelní ochotník a zkušený funkcionář Svazu Josef Doležal.

VLASTIMIL ONDRÁČEK

Vlastimil Fišar / Foto MILOŠ VOREL



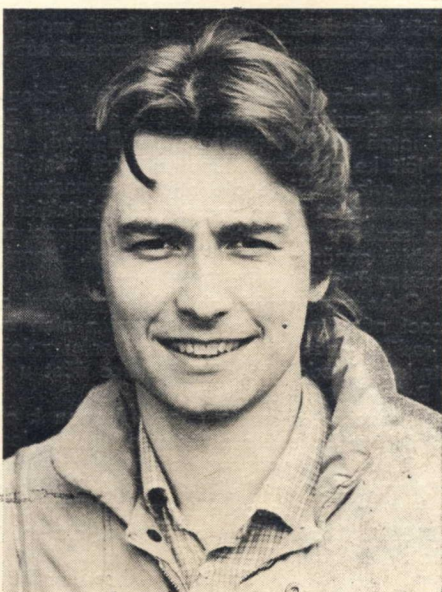
Čtyři otázky

PRO DVA
Z NOVĚ JMENOVANÝCH
ČESTNÝCH ČLENŮ
SČDO,
VLASTIMILA FIŠARA
A PETRA SVOBODU

CO TO PRO VÁS ZNAMENÁ BÝT ČESTNÝM ČLEMEM SČDO?

FIŠAR: Nečekal jsem, že se mi dostane

Petr Svoboda



této pouti, o to víc mne potěšila. Vždyť jsem poprvé v životě už přes čtyři měsíce nemocný a tak, když si vlastně v době absence na vás někdo vzpomene, prokazují vám nejen čest, ale dává i posilu, a to věru není málo. Velkého povzbuzení se mi dostalo od mladých kolegů z Herecké asociace, kteří mne jako čestného prezidenta Mezinárodní federace herců — z funkce prezidenta jsem musel abdikovat — v roce 1970, odbory mi odebraly mandát — pozvali na chvíli mezi sebe při ustavujícím kongresu v našem Divadle na Vinohradech. Nu a druhé povzbuzení přišlo pro mne symbolicky z SCDO. Když jsem držel pozvání v ruce, vybavovaly se mi v myšlenkách moje ochotnické začátky v jičínském gymnáziu, v městském Spolku divadelních ochotníků J. K. Tyla a po válce i v tamějším Studenském kolektivu. Po absolutoriu st. konzervatoře jsem už jako člen Realistického divadla vybudoval v základní vojenské službě dva ochotnické divadelní soubory, které se tvrdou, houževnatou, ale krásnou dřinou propracovaly až na Hronov. To bych se však pouštěl do vzpomínek a k tomu teď není příležitost. Připomenu tu jen spolupráci s amatéry v Braníku, kde mi zánícení ochotníci dopřáli opravdové tvůrčí soužití v jinak pro mne tak těžkých letech. Mimochodem, smím položit i já otázku? Ano?

Tak tedy — jak to teď bude s Branickým divadlem? Vždyť je to majetek ochotnického spolku, který byl založen před 120 lety (!), odehrál stovky divadelních kusů pro děti i dospělé a v roce 1924 se rozhodl svépomocí postavit vlastní divadlo! Za rok byla úsilím a péčí ochotníků — tak jako v jiných našich městech — postavena divadelní budova, kterou bráničtí ochotníci slavnostně otevřeli 1. srpna 1925 Stroupežnického Furianty. Vráť se toto divadlo, v němž jsou dnes ochotníci jen trpěnými hosty, původním majitelům, tzn. branického amatérského souboru?

SVOBODA: Domnívám se, že není tak důležité být nositelem jakéhokoliv titulu, jako spíše kdy je tento titul udělován, za co a pochopitelně i komu dalšímu je udělován. A přiznávám se, že být ve společnosti takových osobností, jako jsou pánové Hraše, Fišar a Sokol v člověku umocňuje pocit radosti, že to, co udělal a dělá, nachází příznivou odezvu.

JAK VIDÍTE BUDOUCNOST SCDO V KONTEXTU ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA?

FIŠAR: I mezi profesionálními divadelníky jsou upřímné obavy, aby divadelní kultura nebyla v době zásadních hospodářských reforem ohrožena. Tím spíše je třeba zachovat především kontext českého amatérského divadla. Jak by v tomto zápatí neměl budoucnost právě SCDO. Amatéri budou muset velmi věcně a odborně sjednotit své síly, aby pozice amatérského divadla nebyla otřesena. Vždyť jeho rozvoj není plodem pouze minulých dvaceti, třiceti let. Je spojen s probuzením českého národního života. Listoval jsem nedávno znovu v nedoceněných Dějinách českého divadla. Ve II. díle jsem užasl nad mapou českých měst, kde se ve 30. a 40. letech 19. století hrálo české ochotnické divadlo. Už tehdy to bylo přes 130 míst. Po vydání společnického zákona v roce 1860 jsme měli ochotnické spolky asi ve 200 městech a vesnicích. České ochotnické obrození bylo spjata s organizačním zajištěním, a to vznikem

Ústřední matice divadelních ochotníků (1886)!

SVOBODA: Napadá mě, že bychom se měli připravit (říkám my, neboť i jako čestný člen se cítím být na stejné lodi se všemi ostatními členy) na daleko bouřlivější spolupráci s profesionály. Struktura profesionálního divadla se totiž — předpokládám — brzy podstatně změní a řada divadelníků bude hledat prostor i ono opravdové a ničím nenahraditelné nadšení pro divadlo právě v amatérských strukturách.

MYSLÍTE SI, ŽE SE PO REVOLUCI NĚCO ZMĚNILO VE VZTAHU PROFESIONÁLŮ — OCHOTNICŮ?

FIŠAR: Nemyslím. Ten vztah je trvalý. Jan Kaška vydal knižně Rady ochotníkům před 145 lety a když už jsem vzpomněl zrod U. M. D. O., musím symbolicky připomenout, že Ústřední jednota českého herectva vznikla rok před zrodem Matice ochotníků... Ale abychom se vrátili k dnešku. Profesionálové i ochotníci budou mít vedle získané svobody tvorby i dosud nepoznané problémy existenční, sociální a jiné, tím spíše by měli hledat v sobě oporu a jejich spolupráce k vyšší kvalitě umělecké by měla být ozdobou i zcela přirozenou podmínkou nového plně demokratického poslání české divadelní kultury, která mívala v Evropě i ve světě uznávaný kredit. SVOBODA: V těchto dnech mají, myslím, oba tábory svých problémů až nad hlavu. Jak už jsem však řekl, předpokládám, že listopadová revoluce přinese i revoluci do soužití těchto dvou dosud uměle oddělených struktur. Divadlo přece může být pouze dobré nebo špatné. Profesionálové tedy budou muset odhodit svou často neodůvodněnou nadřazenost a naopak amatéři by si měli uvědomit, že se jim otevírají dveře k úspěchu (i finančnímu!) zcela dokořán. Ovšem za předpokladu, že svůj talent a nadšení dokáží zúročit vytrvalostí a pracovitostí.

CO BYSTE NAPŘÍŠTĚ V SCDO NERAD VIDĚLI?

FIŠAR: Budoucnost, která se před námi otevřela, vyžaduje nejen mladistvé nadšení, ale i moudrost zkušených. A tak bych SCDO především přál, aby měl i nadále plnou důvěru svých členů, aby jim byl platnou oporou, aby všechny společně, mladé i staré, provázela nezištnost, obětavost, um i smysl pro věc, aby měli dostatek finančního zajištění, ale také dostatek lidských sil a vřelé lásky pro dílo, jehož korunou bude nový svobodný a všestranný tvůrčí rozmach amatérského divadla jako výrazné součásti národní kultury.

SVOBODA: Jsem rád, že se mě na to ptáte, přestože je to patrně nejtěžší z vašich otázek. Nové vedení v čele s přítelem Doležalem, ale i s těmi, kteří v minulých letech doslova heroicky chránili zájmy amatérských divadelníků, ví myslím velice přesně, čeho se vyvarovat. SCDO jako jedna z mála uměleckých organizací si totiž za celou svou existenci uchoval sílu hledat znovu a znovu cesty, jak se vymanit z totalitního omezení normalizačního procesu. Ostatně skutečnost, že svaz spolupracoval s lidmi jako např. V. Fišar, J. Hraše a další, svědčí nejen o zdravém jádru, ale často i o osobní statečnosti. Námitka, že tato oblast nebyla tak sledo-

vána, neobstojí, neboť z vlastní zkušenosti vím, kolik úsilí věnovali např. okresní funkcionáři na Táborsku tomu, aby zde svaz nemohl ani zapustit kořeny. A mám i zprávy z jiných míst, kde to bylo údajně ještě horší. Normalizátoři totiž správně vycítili, že i malá jiskřička může vzplanout. Bylo však — a to je odpověď na vaši otázku — i mnoho těch, kteří nevydrželi. A někteří dokonce vlastní iniciativou onu jiskřičku hasili už v zárodku. To bych v SCDO už nechtěl vidět!

Připravila EVA ROLEČKOVÁ

Domluvíme se?

Vážení přátelé,

současná situace — či chcete-li konflikt mezi SCDO a FAD — se mi ani trochu nelíbí. Ochotníci by dle mého soudu měli hledat to, co je spojuje, a ne se vyčerpávat v žabomyších sporech o tom, co je rozděljuje. Protože už dost pamatuju, dovedu si přesně vzpomenout i na to, za jakých okolností SCDO vznikl.

V roce 1968 tu byla spontánní potřeba amatérských divadelníků začít se po letech znovu sdružovat a řešit si po svém a ze svého stanoviska problémy ochotnického divadla. To se pochopitelně řadě lidí nelíbilo a následující „normalizační proces“ také vykonal své. V řadě míst pohlíželi straničtí a státní funkcionáři na SCDO jako na poloilegální a silně podezřelou organizaci. Svaz v té době udělal spoustu dobré práce — mimo jiné jako jediný poskytl platformu k veřejné činnosti a vystupování na veřejnosti těm, kteří jinak tuto možnost ztratili. Víím, co říkám, byl jsem jeden z nich a za tuto možnost zůstanu SCDO upřímně vděčný.

FAD namítá, že SCDO zastupuje pouze 8% ochotníků. Má samozřejmě pravdu, avšak je to jen vina Svazu? Vždyť bývalé nadřazené orgány dělaly, co mohly, aby se členská základna nerozšiřovala a na tomto faktu nic nezměnila ani občasná nepatrná finanční podpora ministerstva kultury, věnovaná na činnost Svazu. Ale

považovat proto SCDO za zkompromitovanou či dokonce totalitní organizaci? To je nesmysl, který může tvrdit jen ten, kdo v SCDO nikdy nepracoval a o činnosti Svazu má jen kusé informace.

Není jisté náhodou, že se ve FAD silně angažují i ty soubory, které se dříve k SCDO točily zády nebo jeho činnost vyloženě bojkotovaly. V dobách nedávno minulých tyto soubory prostě neměly potřebu se sdružovat, neboť žily v závětrí morální i finanční záštity svých relativně bohatých zřizovatelů za vydatné pomoci státních orgánů (od OKS až po UKVC). Nyní se ovšem situace změnila, domy kultury bojují o holou existenci a někteří ochotníci (a instituce) najednou vidí, že potřeba zájmové a ochranné organizace je evidentní.

SCDO nehrál v celkovém spektru amatérského divadla roli rozhodující (některé z důvodů už zde byly uvedeny); ale nehrál ani roli podřadnou. Mám na mysli např. jeho scénografické a režisérské školy, specializované přehlídky a soutěže (Želeč, Stramberk, Pohárek), společenská setkání, činnost v různých orgánech atd. Že nemohl více a že se o něm nepříliš vědělo, nebyla tak zcela jeho vina.

Bylo by ovšem samozřejmě chybou, kdyby chtěl SCDO vystupovat jménem všech amatérů. Domnívám se však, že podobně jako za první republiky, kdy existovalo zájmových amatérských organizací několik a navíc řada souborů a spolků stála mimo jakoukoli organizaci, může tomu být i nyní.

Podstatnější je, že divadlo jako umělecký fenomén je jenom jedno. Vždycky byli a budou profesionálové a ochotníci, kteří mají mezi sebou ty nejlepší kamarádké osobní i pracovní vztahy. Ale také budou profici, kteří rychle zapomenou na své amatérské začátky a budou se na amatéry trapně vytahovat; stejně jako jistá skupina amatérů si bude myslet, že jen oni dělají to pravé a nefalšované umění.

Víte, já si totiž myslím, že divadlo se dá stejně dobře hrát na zelené louce či na jevišti vytvořeném z prken na sudech jako v perfektně vybaveném „kulturáku“ se všemi vymoženostmi techniky. V tom podstata problému není. Ani v tom, jestli mi bude někdo refundovat mzdu a dávat neplacená volna. Samozřejmě — chytrá společnost vytváří lidem, kteří svou aktivitou dělají něco navíc pro ostatní, podmínky pro to, aby se tak mohlo dít. A když nevytváří, je to její chyba... Já jsem všemi deseti pro, abychom amatérskému divadlu vytvářeli ty nejlepší podmínky. Ale bohužel také vím, že sebelepší podmínky ještě nezaručují kvalitu. Ta musí být uvnitř lidské osobnosti, v jejích schopnostech. Já bych si jen z duše přál, aby amatérské divadlo takové lidi našlo a aby ti lidé našli cestu k sobě — právě proto, že jim jde přece o totéž. Nebo snad ne?

Upřímně
Váš Miloslav Kučera,
po dvacet let člen SCDO,
nyní opět profesionál,
t. č. vedoucí pěveckého
oddělení a profesor konzervatoře
v Pardubicích
březen 1990

Na jihu Čech zamlženo

XXIII.
DIVADELNÍ
TŘEBOŇ

Soutěžní představení (20.-22. dubna 1990):
DS Lužnice Bechyně — Karel Steigerwald:
Dobové tance:
DS MěKS Prachatice — Grigorij Gorin:
Dům, který dal lidem Jonathan Swift:
DS Studio MěKS Volyně — William Shakespeare: Hamlet

Vnitřně pocítovaná nutnost reflektovat náhle složitou realitu, zbavenou ohledů na vnější limity a nebezpečí ze strany moci, vedla všechny tři soubory k textům, které spíše než explicitním příběhem víceméně jednoznačně přitakávají kladným životním hodnotám nebo eventuálně odsuzujícím záporné, hledají ve složitější strukturovaném tvaru podstatné vlastnosti lidského bytí s jeho těžce uchopitelnou rozporuplností a nejednoznačností.

Zvláště DOBOVÉ TANCE Karla Steigerwalda v podání DS Lužnice z Bechyně ukázaly, s jakými problémy inscenačními i výkladovými se divadlo (nejen amatérské) bude muset potýkat. Ztráta temporytmu, nepřehlednost a sklouznutí k prvoplánovitosti bylo daní za nezkušenost divadelníků s tímto typem dramatické tvorby.

Ocenit bylo možno už samo uvedení tohoto textu, sám pokus o jevištní ztvárnění složitě strukturované kompozice, jejíž hodnoty spočívají nikoliv v příběhu, ale v analýze jednotlivých charakterů, jejich postojů a životních situací individuálních i společenských. I když se souboru podařilo v základních rysech tento styl hry respektovat, nebylo v jeho silách tlumočit typicky steigerwaldovský nadhled spočívající v neustálém komentování jevištní akce zřetelným deziluzivním, ironickým a demytizačním odstupem herce od postavy.

Mnohem ucelenějším dojmem působila inscenace hry Grigorije Gorina DŮM, KTERÝ DAL LIDEM JONATHAN SWIFT, DS MěKS Prachatice. Opět se projevila mnohaletá sympatická snaha Prachatických o jevištní prezentaci závažných obecně lidských témat, k níž jim Gorinovy hry (Dům, ... je již jejich třetím Gorinem) dávají dobrou příležitost. Dům, který dal lidem Jonathan Swift je ve svém „ideově tematickém plánu“ protestem proti společenské nivelizaci a unifikaci člověka, proti vymýcování imaginace a fantazie ze života společnosti. Inscenace vsadila na emocionální kvalitu textu, podařilo se vytvořit divácky přitažlivý tvar, který však nebyl zcela dořešen právě ve fantazijní rovině, přesněji řečeno ve vzájemném kontrapunktu svobodné fantazie a utlačující reality. Všeobjímající poetičnost poněkud zamlžila kontury konfliktu a otupila ostří vnitřní pravdivosti hry, i když právě snahu po této pravdivosti nelze Prachatickým upřít.

S dramaturgicky i režijně nejnáročnějším projektem přišel do Třeboně DS Studio MěKS Volyně. Shakespearův „fóliový“ HAMLET představoval pro soubor přímo provokativní výzvu ke groteskně, kontraverzně pojatému „totálnímu“ divadlu, v němž se k ostenzi a artikulaci více bezvýhodné lidské situace smí prakticky vše: od základní stylizace divadla na divadle přes mísení hereckých stylů až k prezentaci Horacia jako svrchovaného manipulátora a tedy vlastně pravého vraha Hamletova. Inscenátoři se zde dotkli archetypu vztahu přátelství, který, je-li zrazen a zmaněžen, nemůže než plodit zmar a zkázu. Inscenace nekompromisně navozuje otázky autenticity lidského bytí a smyslu života vůbec.

V inscenaci ovšem zůstal tento záměr spíše naznačen než realizován. Především vztah Hamleta a Horacia je pouhým negativem tradičního pojetí Shakespearova, není dostatečně dramaticky gradován, jak by to nová interpretace logicky vyžadovala. Zřetelné rozpaky panují v přesném zakotvení Laerta a Ofélie, neústrojnou schválností působí inscenace nápovědy na jevišti. Inscenace se tak rozpadá na řadu výstupů, jejichž konstrukce je sice zajímavá, ale z hlediska celkového účinku ne vždy funkční a přesně sdělná. Tato práce Volyňských vzbuzuje velké naděje, ale nachází se zatím „ve stavu zrodu“.

Porotě tedy nezbylo za tohoto stavu věci než rezignovat na možnost přímé nominace některé z inscenací na Jiráskův Hronov a do zvláštního výběru na vrcholnou přehlídku doporučit bez určení pořadí inscenaci G. Gorina Dům, který dal lidem Jonathan Swift v provedení souboru z Prachatic a Hamleta Studia z Volyně.

BOŽENA PLÁNSKÁ

Dva víkendy v Rakovníku

(15. – 18. a 22. – 24. března 1990)

Mnoho tradic vzalo za své od listopadu 1989, některé se prozatím z různých důvodů alespoň proměnily. Středočeská přehlídka letos ztratila na kvalitě. Dřívější čtyři víkendy se zúžily na dva, a to jen v Rakovníku, zatímco v předchozích letech jsme se sjížděli ještě na další dva víkendy v Nymburku. Jiné to bylo i v porotě. Já jako venkovan z okresního města, ještě celý rozehrátý z různých rekonstrukcí, pádů šéfů i zatatých zubů rudých šéfičků, pak tři kolegové z Prahy, už zchladlí problémy více uměleckými, a poslední do pěti ani nepřišel. A tak bylo méně představení, méně seminaristů a ještě méně lektorů a porotců. Zato obecnost byla — alespoň někdy — poměrně dost.

I když porota konstatovala, že umělecké výsledky letošní přehlídky jsou do jisté míry rozpačitější, než jsme v předchozích ročnících byli zvyklí, neberme to jako důvod k hlubokému pesimismu, ale jako faktické konstatování. Ve většině

diskusí se soubory jsme si totiž uvědomovali, jak se proměňuje naše nazírání na tvar představení, na žánr, na ideové vyznění. Ale také se vrací (zcela zákonitě) větší ohled na toho, komu je inscenace adresována — na obecnost. Přiznejme, že inscenace, o jejichž uměleckých ambicích bychom ještě před nedávnem třeba pochybovali, byly návštěvníky nejpřitažlivější. Tento ohlas nelze bagatelizovat a předem zavrhnout, když argument o nutné „náročnosti“ mohl pro soubory — zvláště z menších měst a obcí — také znamenat jejich totální izolaci. Vždyť jak dlouho idea vlastenectví byla považována za málo potřebný přídavek nebo samotnou zábavnost jsme zaháněli koštětem velkých filozofických a také ideologických témat.

Jeví se jako zcela logické, že zřejmě bude docházet k podstatně větší diferenciaci souborů v jejich dramaturgickém stylovém i žánrovém zaměření a totéž asi v budoucnu čeká i mnohé přehlídky,

pokud se ovšem podaří zachovat je vůbec při životě.

Zaujímá-li porota přesto kritický pohled na inscenace, respektuje sice právo souboru na svobodné rozhodnutí, jaké divadlo chce dělat, ale zároveň by měla upozornit na základní problémy jednotlivých inscenací.

Přehlídku zahájil divadelní soubor K. J. Erben ze Žebráku inscenací Šamberkova a Hašlerova PODSKALÁKA. Lfbivé písničky Karla Hašlera mají stále svou odezvu, avšak schematický a mělký příběh už zaujme jen značně nenáročného diváka. Hudební složka především umocňuje ideu vlastenectví, návrat k češství, k národní identitě — a to jsou symptomy, které v naší době dojmají hlediště a mnohdy nejen starší diváckou generaci. Předností souboru jsou pěvecké výkony prakticky všech představitelů a kvalitní práce malého orchestru. Problematictější je režijní výstavba dramatických situací a jejich řešení, které i přes dramaturgické škrtky zůstává povrchní a místy až bezradné, takže inscenace trpí zbytečnou popisností a bezkonfliktností.

Divadelní soubor Jiří z Poděbrad si vytkl nelehký, avšak zajímavý úkol: jevištně ztvárnit světoznámou novelu Sirény z Titanu amerického spisovatele K. Vonneguta ml. Autor se ve své filozofické sci-fi dotýká nejzákladnějších otázek lidské existence, přičemž jeho pohled je groteskní až absurdní. Vystihuje pocíty člověka konce dvacátého století — člověka, jehož hodnotový systém je zpochybněn a rozbit, aniž by byl nahrazen systémem jiným. Dramaturgická volba poděbradských tedy byla zdařilá, avšak největší problém dramaturgizace, nazvané VESMÍRNÍ TULÁCI, spatřujeme v tom, že se epický text nepodařilo převést do dramatických situací, takže jevištní tvar byl spíše vyprávěným dějem knihy, ozvlášťňovaným jednoduchou prací se světlem a zvukem. Představení jako celek málo gradovalo, neboť o konfliktech a osudových peripetiích byli diváci pouze verbálně informováni. Inscenace souboru z Poděbrad je sympatickým pokusem o morální apel, ale je otázkou, nakolik divák tento apel přijímá a zda má možnost prožitkem se dostat k vlastnímu poznání.

Plevova úprava klasické pohádky o BUDULÍNKOVÍ, kterou do Rakovníka přivezl loutkářský soubor Na špejchaře z Litně, vznikla zřejmě ze snahy přiblížit pohádku co nejmenším dětem. Toto věkové zacílení však oslabilo nejvýznamnější okamžiky děje a také rozšířilo expozici Budulínkova rána, zaměřující se na poučení o správném chování. Problém je, že oba tyto posuny vedou spíše ke zdůraznění didaktického působení na úkor uměleckého účinku. Litenští vytvořili inscenaci, v níž vhodně volené loutky, výtvarné pojednání i celkové scénografické řešení spolu s dobře zvoládnutou loutkoherckou prací se slévají do vkusného a malým divákům přístupného tvaru, v němž nechybí jemný humor a především hezký vztah k dětem.

Dividýlko ze Slaného se představilo inscenací z vlastní tvůrčí dílny autora Jiřího Šímy, nazvanou VYŠETŘOVÁNÍ (PŘÍPADU PODVODNÉHO REVIZORA). Jedná se vlastně o parafrázi Gogolova Revizora, ze kterého scenárista použil několik základních motivů a postav, aby vytvořil rekonstrukci událostí vyšetřovaných novým revizorem. Tím byl zdůvodněn princip divadla na divadle s rozehrává-



DS Jiří Poděbrady – K. Vonnegut ml.: Vesmírní tuláci



ním uzlových momentů původní předlohy, jímž tvořivost aktérů dávala nové významy. Problém však nastává v zacílení inscenace jako politické satiry. Doba se změnila a to, co bychom před listopadem přijímali se vším všudy, dnes působí bez patřičné apelativnosti. Dá se říci, že doba tentokrát předběhla téma inscenace. Přes tento fakt však musíme konstatovat, že jsme byli svědky nadprůměrné inscenace s řadou originálně řešených situací, nacházejících ohlas v hledišti. Dividýlko se i tentokrát představilo jako vyspělý herecký kolektiv, který ví, co chce, a v další práci se nepochybně zaměří na dopracování inscenace k aktuálnějšímu vyznění.

Druhou část Wintrova Rakovníka zahájil soubor Tyl z Mnichova Hradiště. VESELÉ WINDSORSKÉ PANICKY jsou lákavým titulem pro zkušený ansámbl. Inscenaci otvírá výzva aktérů: „Zkusme hrát Shakespear!“ I když se v této úvodní výzvě dá vystopovat kus ironie, sebeironie a hecu, inscenace v sobě nese spíše pečeť dlouhé práce, kde hlavní část energie byla věnována zvládnutí samotného textu a základních dějových zvrátů. Text sice nabízí zdánlivě jednoduchý, nezáluďný a vtipný příběh, ale zároveň potřebuje buď konkrétnější pojmenování tematického poselství, nebo výraznější stylizační postupy. Oba tyto principy inscenace pouze naznačovala, ale chyběla detailnější charakterizace postav, což vedlo k nedůslednostem ve vytváření vztahů a tím i k nedostatečně pointovaným situacím bez větších změn v temporytmu a s minimálním rozehráváním mizanscén. Sami členové souboru přiznali určitou vnitřní krizi, ale věříme, že je v jejich silách znovu nabrat dech.

Závěr soutěžní části přehlídky patřil dětem, které zhlédly pohádku V. Tomšovského JAK SE ČERTI ŽENILI. Malé divadlo z Kolína nabídlo inscenaci, která prokázala, že soubor disponuje solidním hereckým potenciálem. Většina rolí je hrána v plném nasazení a se zaujetím. Nepochybně zvládnutí řemeslné stránky předvádí i režisérka, zejména ve skupinových pohybových akcích. Rozmáchlá je i playbeckově-hudební a zvuková složka inscenace. Avšak soubor své síly vydává na půdě více než nejisté. Textová předloha nese všechny znaky eklektické směsice motivů z řady různých pohádek. Situace i dílčí dějové linie na sebe navazují s přílišnou volností a nahodilostí, takže je značně obtížné orientovat se v základním ději. I při všech známých problémech s nedostatkem textů pro dětské divadlo nelze ustupovat od nároků na elementární dramaturgické i literární kvality inscenace. Zde mají kolínští ještě velké dluhy.

Dividýlko Slaný — J. Šíma: Vyšetřování (případu podvodného revizora)



DS K. J. Erben ze Žebráku — F. Šamberk, K. Hašler: Podskalák

Foto JIŘÍ CHLUM

Hostem přehlídky byl divadelní klub Jirásek z České Lípy s inscenací MISTR A MARKĚTKA na motivy románu M. Bulgakova. I zde jako by se mezi herce a diváky spustila nehmatatelná a přesto konkrétní opona současných proměn společnosti. Fantaskní příběh morální apokalypsy si teď asi každý z nás pojmenovává i pocituje podstatně silněji v běžném životě, který je nejdramatičtější divadlem.

Vydechli jsme — a teď se chystáme k novému nádechu. V tomto mezičase jsme se v Rakovníku sešli, i když trochu rozpačitě. Nejsem pesimista, určitě se setkáme zase, jenže to nás čeká ještě další proměna. Proměna divadla.

RUDOLF FELZMANN

Výsledky Wintrova Rakovníka, soutěžní přehlídky vyspělých amatérských diva-

delních souborů Středočeského kraje 1990:

Cena za nejlepší inscenaci Wintrova Rakovníka byla udělena Dividýlku ZK ROH Slaný (J. Šíma — Vyšetřování (případu podvodného revizora)). Soubor byl se svou inscenací doporučen k účasti na 60. Jiráskově Hronově.

Krajská odborná porota ve složení Rudolf Felzmann (předseda), dr. Jan Borňa, Luděk Richter a Milan Schejbal dále doporučila udělit čestná uznání za oceněnihodné výkony Františku Lorencovi ze Žebráku za ztvárnění role Saturnina Brambora, Miloši Novákovi z Poděbrad za ztvárnění role Chrona, Jarmile a Miroslavu Břečkovým z Litně za scénu a loutky, Jiřímu Šimovi ze Slaného za ztvárnění role Bobčinského, Václavu Vopatovi z Mnichova Hradiště za ztvárnění role Falstaffa a Lukáši Dědkovi z Kolína za ztvárnění role Kováře Krákory.

Horažďovice mezi psem a vlkem

za zkušební kolektivy vydělat nemohou. V tomto ohledu se však trochu panikaři. Žádný soubor nebyl dosud zrušen ani vyhozen na dlažbu. Ale žádný nemá ani potřebnou jistotu.

Důsledky rozpadajících se struktur zasáhly letos horažďovickou přehlídku zejména v jednom velmi důležitém aspektu: Krajské kulturní středisko mohlo zajistit akci, nikoliv však předvýběr. A tak se zde objevily soubory nesouměřitelné, což poznamenalo i metodickou část přehlídky. Nemohli se konfrontovat partneři na obdobné úrovni, chyběla atmosféra společného hledání, vzájemného jiskření, střetů a obohacování. V rozborových seminářích bylo občas nutné rozkrývat základní prvky divadelní abecedy, jež jiná část přítomných dávno ovládá.

I u souborů méně vyspělých však byla patrna snaha po dramaturgické závažnosti a objevnosti.

Divadelní soubor MKS Radnice si vybral obrozensky laděný výjev Josefa Boučka NOC PASTÝŘŮ. Sehrál inscenaci s vervou a poctivě, s jakousi až pietní úctou k tématu a s urputnou vážností. Přecenění dramatikova slova však vedlo k odlidštění postav, jež naléhavě promlouvaly k divákovi bez vybudovaného lidského zázemi ve vzájemných vztazích. Roztříštěná struktura hry, postavená na prolínání jednotlivých dialogů a simultánních scén, se ukázala být nad síly sympatického kolektivu.

Divadlo lidové tvorby z Mariánských Lázní sáhlo po u nás málo hrané komedii Jerzyho Jurandota DEVÁTÝ SPRÁVEDLIVÝ. Apokryfický text se však nepokusilo rozkrýt v jiné rovině než verbální. Chyběla výrazná dramaturgicko-režijní koncepce, což v konečném výsledku rozměnilo i slibný aktuální apel hry. Mezi hereckými výkony vynikla postava Jerachy v podání Dášy Sloupové (cena za herecký výkon).

Soubor Dialog z Plzně si vybral MALOU NOČNÍ INVENTURU Miroslava Horníčka. Neměl v tom tentokrát šťastnou ruku. Dramatické texty oblíbeného vypravěče vábí perlivými bonmoty a kultivovaným moraličováním, ale jevištní realizace není první čtení. Obvykle pak zákonitě přichází chvíle, kdy režisér i herci stojí bezmocně před absencí dramatické látky v podobě konfliktu, chybí dramatické zvraty, příběh a neverbální človecina. Ale to už je pozdě, na jevišti se mluví a mluví, třeba i o pravdě a o životě, ale takové mluvení na dvě hodiny nevystačí, když mezi pozlátkem scéně nevede autentická autorova osobnost. Přesto se v inscenaci objevili dva představitelé, kteří se pokusili o vlastní osobnostní vklad: Miloslav Plas v roli Leopolda a Slávka Trčková v roli Elišky (ceny za herecké výkony).

Divadlo za oponou ZK Železničářů Sokolov se rozhodlo k činu nikoliv jen dramaturgickému, ale vzhledem k ložskému datu premiéry i občanskému: Zvolilo si POLICAJTY Slavomíra Mrožka. Přibližně třicet let stará hra až lekala svou aktualností, a to dvojnásob po nedávných událostech v parlamentu kolem ministerstva vnitra. Soubor si tuto nadčasovost pochopitelně uvědomil a pokusil se ji umocnit

hudební koláží v úvodu a jakýmsi „krylovským“ protestsongem v prologu i epilogu. Tento „nalepený“ rámec se však mýl s nevýrazným dramaturgicko-režijním pojetím vlastní hry, kdy absence výrazného inscenačního názoru připustila rozdrobení do izolovaných „komických výstupů“ a herecké figurkaření. Kruté logická mašinérie Mrožkova textu tak devalvovala na komunální satiru o policajtech a mýjela se účinkem.

Čest vyspělých amatérů Západočeského kraje se ctí obhájilo Divadelní studio D3 OKS Karlovy Vary s inscenací HODINY MEZI PSEM A VLKEM Daniely Fišerové (cena za inscenaci). I tato hra má pro dramaturga půvab textu jednou zakázaného a burčujícího, neboť řeší problém konfliktu svobody a řádu, individua a společnosti, okamžiku a věků. Vědomě se snaží oprostit od schématu. Před „tribunál věků“ v ní předstupuje nejen geniální rebel středověku, básník Villon, ale v komplikované dramatické struktuře v jeho osobě i všichni umělci, kteří se kdy vyhraňovali ve střetu s okolím a s vnitřním posláním, se světskou mocí a s běžnými slabostmi. Ono neustálé nadčasové střetávání, přesahy přes propast půl tisíciletí a balancování dialogů mezi časovými i prostorovými rovinami skýtá nástrahy, jichž se Karlovarským podařilo vyvarovat. Nedali se zavést bezbřehostí autorkou vymezeného terénu a pomocí razantní dramaturgicko-režijní koncepce sdělili svůj názor, čistě divadelními prostředky umocněný do barvitěho emocionálního účinku. Nutnou platformou byly pro to výrazné herecké výkony, a to i v menších rolích. Porota ocenila zejména barvitě, mnohovrstevnatě ztvárněnou postavu Kateřiny v podání Anny Huberové, dále nahořklého Villona Petra Richtera, biskupa v podání Václava Stixe a Régnie- ra de Montigny Jiřího Hniličky, v tomto případě s přihlédnutím ke zdařilému a funkčnímu řešení scény. Drobné vady na kráse se projevíly v řešení kostýmů, v na mnoha místech nápadité a obsažné, ale celkově poněkud nevyrovnané hudební složce představení, a v dramaturgickém dořešení závěru hry. To však byly pouze drobnosti.

Karlovarští tedy svou „hodinu mezi psem a vlkem“ nepromarnili. I ostatní soubory, které letos přijely do Horažďovic, však dokázaly, že tento pro amatérské divadlo tak důležitý okamžik nepodceňují a nemíní jej prospat; že se nejistoty nezaleknou ti, kdo chtějí a učí se umět.

EVA ROLEČKOVÁ

Porota pracovala ve složení: J. Budinský, M. Caltová, E. Rolečková, S. Papež, K. Tomas.

V oné šerosvitné hodině, kdy není vidět dál než na špičku vlastního nosu, kdy pes zalézá za hradbu a vlk se chystá na lov, se dnes ocitá nejen amatérské divadlo, ale my všichni. Chvilé proměn, plná lákavých možností i strachu, často pověrečného. Chvilé nejistot.

Nemohla minout ani Západočeský kraj. Vyspělé amatérské soubory se tu sjely posmě do Horažďovic, aby porovnaly své inscenace a načerpaly sílu k další práci. Přehlídka probíhala tentokrát v uzavřeném kruhu souborů a poroty, neboť návštěva papeže o víkend 20.—22. dubna byla pro veřejnost konkurencí neporovnatelnou.

Hrálo se ve spoře zaplněném sále a to je pro divadlo vždycky zlé. Nepříznivých vlivů však bylo víc: Největší nejistota panuje v oblasti dramaturgie. Odvážné předrevoluční činy dnes vyznívají planě a kvalitních textů s obecnou a hluboce nadčasovou platností je nemnoho. Lidé sedí po večerech u televize a soubory si lámou hlavu, jak je přilákat, když podbízet se nechťejí. Amatérské divadlo to přece nikdy nedělalo a slevovat nechce, když to dokázalo nedělat i v předcházejících krutých letech.

Ani ekonomická nejistota souborům nepřidá. Nikdo neví, bude-li moci v příští sezóně ještě zkoušet. Na případný nájem

Divadelní studio D 3 Karlovy Vary — D. Fišerová: Hodina mezi psem a vlkem / Foto PAVEL STOLL



Bude lépe?

KRAJSKÁ PŘEHLEDKA
AMATÉRSKÝCH
DIVADELNÍCH
SOUBORŮ
SEVEROMORAVSKÉHO
KRAJE

Dům kultury OKD Ostrava Poruba
30. března — 1. dubna 1990
Program: Divadlo Dostavník Přerov
J. Voskovec, J. Werich, J. Ježek: **NEBE NA ZEMI**

DS Studio DK ROH Pramet Šumperk
M. V. Kratochvíl: **KOMEDIANT**
DS Jana Honsy Karolinka
M. Kubátová: **JAK SA CHODÍ DO SVĚTA
ZA ŠČASTÍM A JAK SA VANDRUJE
ZE SVĚTA DOM** — cena za inscenaci a
cena za herecký výkon Marii Országové
DS Radost ZK ROH Optimit Odry
K. Čejka: **HONZA NA VANDRU**
DS DUO DK ROH Slezan Frýdek Místek
F. F. Samberk, J. Krulíkovský: **DOBRO-
DRUŽSTVÍ V PARÍŽI** — cena za originál-
ní hudební doprovod a cena Janu Krulíkovskému za všestranný osobní přínos
v nastudování

DS Jana Honsy Karolinka — M. Kubátová: Jak
sa chodí do světa ...



DS OB Velká Bystřice
J. a K. Čapkové, V. Týřl: **ZE ŽIVOTA HMY-
ZU**
DS DK ROH OKD Poruba
K. Čejka: **TAHANICE O TEREZKU**
Porota: dr. Jiří Štefanides, dr. Jan Borna,
Karel Tomas

Motto 1.:

„S obavami sledujeme vývoj ve společ-
nosti, v němž se mnozí snaží z úzkých eko-
nomických zájmů i neinformovanosti pře-
hlížet jednu z výrazných občanských akti-
vit.“

Z otevřeného dopisu regionální rady
Amatérské divadelní asociace
ve východních Čechách, na pomezí
Moravy a v části bývalých Sudet
ministru kultury ČR

Výrok v motto se týká samozřejmě ama-
térského divadla. A přestože jsem si jej
vypůjčil z jiného kraje, platí na severní
Moravě dvojnásob. Rušení kulturních stře-
dišek nebo jejich přestavba na samo-
financovatelná a profitní zařízení se strip-
týzem, kouzelníky, vydavatelstvím exilové
literatury apod. je prostě v Severomorav-
ském kraji faktem; rušení souborů, resp.
vypovídání zřizovatelských smluv (Impuls
Vítkovice, Pardon PKO Olomouc aj.) ne-
bo jejich zatěžování nesplnitelnými poža-
davy na soubory také. (Pozn.: Vzhledem
k dlouhé výrobní lhůtě AS může být dnes
již situace jiná.) Což plodí spolu s další-
mi fakty společenského, politického a hos-
podářského života nejistotu. A ta se od-
razila i na přehlídce, na souborech i na
únavě a určité podrážděnosti nebo nechuti
k práci, komunikaci etc.

V anketě přehledkového zpravodaje od-
povídali severomoravští divadelníci na o-
tázku: Jak vidíš osud ochotnického di-
vadla a) zítra, b) v budoucnu? Zcela ne-
objektivně a zaujatě vybírají některé od-
povědi: Nevidím to černě. Ani v krátké
ani v daleké budoucnosti. — Teď je ob-
dobí, jako když vlak je rozjetý, ale jede
už jen setrvačností. Většinou to je u sou-
borů dospělých. Protože amatérské divadlo
dává lidem dobrou náladu, vede je k to-
leranci, schopnosti vzájemně komunikovat
a tvořit. Proto bych byla ráda, kdyby se
více rozbujelo. Moc bych si přála, aby si
ze všech aktivit lidí vybrali právě tuto. Per-
spektiva je v divadle dětském a mládež-
nickém. Až děti vyrostou, měla by jim chuť
tvořit zůstat. — a) špatně b) dobře — a) Do-
sud to bylo odsud až potud a teď se to
rozjede: větší volnost repertoáru. b) Ochot-
ničina má perspektivu. Vždycky budou li-
di, kteří přes všechny potíže budou chtít
dělat. — a) Moc růžově to nevidím. b) Ne-
vím, jestli se to vytříbí. Profici jsou na tom
špatně a ochotníci ještě hůř. — a) Mám
strach, protože se to všechno začíná roz-
jíždět a to, co se dělá, není divoké dobré
pro divadlo. b) Přála bych si, aby byla
taková cenzura, aby po zhodnocení, co
se vytvořilo, zakázala tomu špatnému hrát.
Týká se to celé kultury. A trvám na tom,
aby se zavedla dramatická výchova dětí.
— a) Zítra jako dnes. K žádným změnám
nedojde. b) Svobodnější a volnější. —
a) Nevidím to růžově. b) Pokud se nevyřeší
otázka financování kulturních zařízení, vi-
dím to černě. — a) Jako pohřeb. b) Jako
znovuzrození. — a) Ochotnické divadlo u-
trpí ztráty. Ztratí zřizovatele i podporu.
Některé soubory se rozpadnou, jiné se
budou držet zuby nehty. To by ale mělo
trvat rok či dva. b) V novém systému musí
přijít nové zdroje financování. Nevěřím, že
by vláda nechala ochotnické divadlo pad-

nout. A tím se ochotnické divadlo zvedne.
Vzroste mu chuť do zájmové umělecké
činnosti. — Teď by to teprve mělo začít
bujet. I přes materiální překážky. Začnou
„to“ dělat lidi, kteří „to“ opravdu chtějí
dělat a kterým „to“ jde. — a) Bude to
špatný. Budou chybět prostředky. Pokud
soubor nepracuje komorně, je při velkém
náporu odsouzen k zániku. Tento problém
bude dlouhodobý. b) Ani perspektivy ne-
vypadají lákavě. Obnovení zájmu lidí a
aktivizování činnosti souborů bude dlou-
hodobá záležitost.

Každý z dotázaných mohl také po-
ložit (v tomto případě spíše řečnickou)
otázku současnému ministrovi kultury. Zde
jsou některé z nich: Jak to vůbec s tou
kulturou zamýšlíte, pane ministře? Zdá
se, že naše sféra divadelní se dostala na
sám chvost našeho „kulturního problému“
a společenského vyžití občanů. — Nemáte
v úmyslu nechat padnout ochotnickou čin-
nost? Když ne, tak jakým způsobem ji
chcete řešit a jak dlouho to bude trvat?
— Jak budete, pane ministře, se „zučkou“
licitovat? — Pane ministře, jak vidíte sou-
kromé podnikání v ochotnickém divadle?
— Tak jste si kulturu představoval? Na
besedu s Vámi v Karviné jsme platili
vstupné 20,— Kčs. — Budou herci mladší
generace nezaměstnaní? — Kdy jste byl
naposled na představení ochotnického di-
vadla? A na čem? — Jak si představujete
v budoucnosti práci kroužků ZUC všech
oborů? — Jak se bránit společnými si-
lami komercializaci všeho druhu a di-
vadla zvláště? Komercializace je hrob.
Tvorba se nemůže odvíjet od „prodáva-
nosti“ a vkusu diváků, ale od potřeby tvůr-
ce vyslovit se k DĚNÍ uvnitř člověka i ko-
lem něj. — Jaká je náplň vaší práce, pa-
ne ministře?

Motto 2.:

KAZDOVÁ: (...) Učení není pro chudý...
RYBA: To je hloupost. Právě abyste ne-
zůstali chudí, potřebujete se učit. Chudým
bude, kdo nic neumí...

HAMPLOVÁ: Jaktěživo se ve škole ne-
vykládaly takové nesmysly. Děti přijdou
domů a stěžují si, chudinky, že je hlava
bolí...

KAZDOVÁ: Jakkak ne, když dětem tluče
do hlavy němčinu, k čemu nám to je?

RYBA: Aby z nich nebyli jen sluhové a po-
hůnci, ...

J. Bouček: NOC PASTÝŘŮ, Dilia 1983,
str. 6

Porota — zatracovaná i trpěná, vítaná
i nenáviděná. Je možné si na ní brousit
svůj vtip i vztek, léčit si své mindráky i
dokazovat svoji jedinečnost. Na druhé
straně lze ale také poslouchat a slyšet
pár lidí, kteří sice nemají patent na ro-
zum, ale kteří chtějí pomoci. Kterí jsou
diváky a jako diváci představení vnímají.
Ale kteří jsou i divadelními odborníky a
vidí trochu do kuchyně souboru. A mohou
poradit. Pokud je soubor slyšet chce.

Takže děkuji jménem poroty všem, kte-
ří měli o dialog zájem — ne těm, kteří se
ho báli a byli nejhlasitější a nejsprostší,
teprve když utekli a schováli se pod
ochranu svých přízvukovačů. Výrazem plu-
rality názorů je samozřejmě i nesouhlas,
režisér jednoho ze souborů tedy měl prá-
vo nazvat výroky poroty „diletantskými ke-
cy“, škoda jen, že tento svůj výrok ne-
dokázal. A škoda, že když neměl jiné ar-
gumenty, použil toho „nejdemokratičtější-
ho“ — na rozloučenou vrazil facku kraj-
skému metodikovi.

Tam, kde k dialogu došlo, se často dis-
kutovalo o otázce profesionální pomoci.



Divadlo Duo Frýdek-Místek — F. Šamberk, J. Krulíkovský: Dobrodružství v Paříži

Foto FRANTIŠEK REZNÍČEK

Ano či ne? A jak? Z přehlídkových inscenací pouze dvě režíroval amatér. Ostatní buď zcela nebo částečně měli na svědomí profesionální režiséři ze Šumperka, Zlína, Olomouce. Kvalita inscenací se však s tímto rozdělením nekryla. Čili: Přehlídka dokázala, že kvalitní režijní práce se nepozná podle toho, zda je příslušný člověk za režii placen nebo zda má či nemá režisérské vzdělání, ale podle výsledku tvořivé práce se souborem, podle toho, co v něm dokáže iniciovat a nakolik zvládne kolektivní práci opravdu uvnitř kolektivu. To by si měl uvědomit každý soubor, který ke své spolupráci s profesionálem přistupuje, aby nedocházelo k nedorozuměním a ke skrývání nedostatků za tento fakt. Nekvalita profesionálního režiséra se projeví stejně jako u režiséra amatérského. Právě tak ovšem i kvalita.

Motto 3.:

„Proč pořádát přehlídky? Proč se setkávat za pouhou úhradu cesty, noclehů, někdy snad i diet, pronájmu a elektřiny, služeb?

Kdo to potřebuje? Zůstaneme doma a potvrdíme si na svých divácích své kvality a svou úspěšnost. Jiní ať si též najdou ty své diváky a naše ať nám neberou?”

S. Rychecký, program přehlídky str. 3
— úmyslně vytrženo z kontextu

Jak motto napovídá, přehlídka se v mnohých případech nesla ve znamení nepochopení. Nepochopení souborů, že by snad měly vidět ostatní, nepochopení jednotlivců, že jim něco může přinést dialog s porotou, nepochopení veřejnosti, která přes rozsáhlou propagaci nepřišla. Právem tedy uvažuji, zda někdo pochopí, že myšlenka motto je vlastně opakem toho, co říká, či proč vlastně píše tento článek. Proč nepíše o konkrétních inscenacích a nepředkládá „široké čtenářské obci“ hodnocení výkonů, dramaturgie a režie, ale spíše přehled vad na kráse amatérského divadla.

Tak tedy alespoň stručně shrnutí: Co přehlídka v Porubě přinesla? Na jedné straně projevený nezájem diváků a souborů o inscenace, dvě hodiny před začátkem před-

stavení onemocnění v souboru z Vítkovic, který měl původně přehlídku zahajovat, projevy organizačních i existenčních problémů, paradoxní situaci, kdy si amatérské divadelní soubory, které vystupují zdarma, platí kapely, které s nimi hrají (v jednom případě se hrálo s narychlo vytvořeným playbackem, neboť kapela jela „za kšeftem“), nekvalitní tvorbu pro děti spojenou s celou řadou samostatných problémů, nedostatek zájmu o konfrontaci i společenskou stránku setkání ... Co zbývá pro stranu druhou?

V první řadě zájem a nadšení. Tedy konkrétních lidí. Dále chuť se poučit — z vlastních chyb, ale i z chyb a předností druhých. Toleranci. Opravdovou tvorbu, přestože zatím v ne zcela dokonalém kabátě — vše bohužel jen u některých jednotlivců nebo skupinek. A obětavost a pracovitost neúměrnou chabému přijetí u organizátorů a pořadatelů. Snad bude lépe. Bude?

KAREL TOMAS

O severočeské přehlídce a nejen o ní

Pan režisér PETR KRACIK z Divadla E. F. Buriana byl členem poroty přehlídky amatérského divadla v Severočeském kraji. Zajímal mě, jak by tuto akci zařadil do kontextu především amatérského, ale i v širším smyslu divadla vůbec.

ZÁKLADNÍ DOJMY?

Severočeské amatérské divadlo jsem v poslední době nesledoval. Na přehlídce jsem viděl inscenace, v nichž jsem se setkal jak s objevy, tak i s omyly. Potud nic mimořádného. Co se týče omylů, v jednotlivých inscenacích je třeba je chápat jako pracovní podklad pro diskusi. Pokud člověk chyby pozná, může se jimi teprve učit. Měl jsem však i jeden mimořádný zážitek. Například představení DS Krupka a JZD Želany Kde kukačka hnízdo má od D. Wassermana mi odpovědělo nejen na stále běžnou otázku, jak dělat divadlo, ale i na otázku nyní rozhodující: Co hrát právě dnes a proč. Znovu jsem se ubezpečil, že morálka a zákonitosti mezilidských vztahů jsou pro divadlo látkou věčnou.

POČKEJTE. ŘÍKÁTE MIMOŘÁDNÝ ZÁŽITEK. VZHLEDEM K ČEMU?

Já myslím, že vzhledem k divadlu vůbec, protože amatéři jsou jeho nepominutelnou součástí, i když teď to samozřejmě nebudou mít jednoduché, ale to nemáme nikdo. Myslím, že dříve si mohli dovolit víc, protože byli tou součástí divadla, která byla svobodnější v rámci celkového politického útlaku.

MYSLÍTE? PRIZNÁM SE, ŽE TOHLE TVRZENÍ, S NIMŽ PROFESIONÁLOVÉ ČASTO PRÍCHÁZÍ, MI PŘIPADÁ PONEKUD NEPŘESNÉ. AMATÉRSKÉ DIVADLO PODLEHALO TÝMŽ SCHVALOVACÍM ORGÁNŮM JAKO PROFESIONÁLNÍ A NAVÍC BYLO NEUSTÁLE CHÁPANO JAKO „ŠTĚDRÉ“ PLACENÝ REZERVOÁR K PROŘEŽIMNÍM OSLAVÁM A OFICIÁLNÍM PROJEVŮM SPONTÁNNÍHO NADŠENÍ OBYVATELSTVA. I ONO BYLO NUCENO ZPÍVAT PÍSEŇ TOHO, JEHOŽ CHLEBA PRÝ JEDLO. JEHO RELATIVNÍ SVOBODA PRAMENILA SPÍŠE Z KVALITNÍHO SYSTÉMU KONFRONTACE A VÝMĚNY ZKUŠENOSTÍ A Z JEHO NEKOMERČNOSTI.

Máte pravdu. V nedávné minulosti nás amatérské divadlo vzrušovalo svou dramaturgií, která byla většinou na profesionálním jevišti nemyslitelná. Teď asi nastává doba, kdy už s tím nevystačí. Ve špičkách se bude muset vyrovnat s profesionálním divadlem i v jiných inscenačních složkách, zejména v režii. Například na zmíněných „Kukačkách“ mě okouzila režijní vehemence, se kterou soubor pracoval na textu.

V TOMTO PŘÍPADĚ SE JEDNÁ O TEXT, JEHOŽ BY SE VĚTŠINA AMATÉRŮ ASI BĚLA...

Soubor nás pod režisérčiným vedením přesvědčil, že takové úvahy jsou nesmyslné. Vždyť když bereme do ruky scénář a chceme režírovat hru, musíme svůj názor na ni prosadit. Soubor a posléze i divák musejí být touto vehemencí názoru zasaženi a přivedeni k výkonu i k zážitku. K tomu je samozřejmě zapotřebí odborné přípravenosti, nic takového se neděje náhodou.

ODBORNÁ PŘIPRAVENOST JE PRO VÁS CO? VZDĚLÁNÍ? METODICKÉ VEDENÍ? TO VŠE SAMOZŘEJMĚ S PŘEDPOKLADEM TALENTU?

Talent je jistě nutný. Ale sám o sobě nic neznamená. Jeho součástí musí být schopnost se prosadit. Ambicióznost. Vehemence. Žádná škola na světě nevyučí člověka na umělce. Poučenosti je jistě zapotřebí, ale nutnější je hledání. Možnost konfrontace názorů. S metodikou je to ještě složitější. To, co se jí dříve nazývalo, nebylo vždycky kvalitní. Mnozí metodikové nebyli odborníci. Pokud se však metodikovi někde podařilo zorganizovat tok informací, vytvořit možnost srovnání a podpořit tak pokusy a pojmenovat omyly, udělal dobrý kus práce.

VRAŤME SE K SEVEROČESKÉ PŘEHLEDCE. CO VÁS NA NI ZKLAMALO?

Vůbec nic. Neobjevily se tam totiž prvky nevrzivosti, jak se někdy při soutěžích stávalo. Ale to už teď snad zmizí. Myslím, že to pramenilo z kulturní politiky a z požadované a následně proklamované angažovanosti.

TEĎ VÁM NEROZUMÍM. MYSLÍTE, ŽE VE SVOBODNÉM STÁTĚ TEN, KDO SE PRIHLASÍ DO SOUTĚŽE, BUDE PROHRÁVAT BEZ POCITU HORKOSTI A UKRIVDĚNÍ?

Tak jsem to nemyslel. Spíš očekávám, že ve svobodném státě bude méně soutěží, známkování a titulování a více příležitostí k setkávání, k diskusi a k práci. A samozřejmě k uplatnění. Všechno to však bude souviset s ekonomikou v dobrém i v tom horším slova smyslu. Amatéři zřejmě přijdou o monopol experimentální dramaturgie, ale patrně převezmou štafetu divadelní kultury v místech, kde se z komerčních důvodů profesionální soubor neudrží. I pozvání profesionálního soboru do těchto míst bude často nákladnější než podpora vlastního souboru amatérského. Proto jednotlivé soubory musejí prohlubovat své znalosti o divadelním řemesle, aby obstály v konkurenci v nových společenských podmínkách. Ale nejde jen o konkurenci, ale o naplnění vlastní identity souboru.

CHÁPÁNÍ PLURALITY UMĚLECKÉHO VYJÁDRĚNÍ JAKO CESTY KE ZVÝŠENÍ KVA-



DS Radost Rybníště – Komedyje o dvou kupcích a židoj Silokoj



DS Vojan Hrádek n. Nisou – V + W: Pěst na oko

LITY V KONEČNÉM SYSTÉMU VŠAK NUTNĚ PŘEDPOKLÁDÁ POUČENÉHO DIVÁKA, KONZUMENTA NEZPOHODLNÉHO BULVARNÍ KULTUROU. CO S TÍM?

To nevím. To se ukáže. My, co se zabýváme divadlem, profesionálové i amatéři, můžeme jen vyjadřovat, co cítíme a myslíme. Abychom to dělali dobře a navíc srozumitelně, musíme poznat své výhry i prohry. Musíme se vidět a slyšet a musíme spolu nejdřív mluvit. Slušně, ale bez jiných zábran.

DEKUJI VÁM ZA ROZHOVOR.

Připravila EVA ROLEČKOVÁ



DS J. K. Tyl Jablonec n. Nisou – VI. Venclík: Domáci představení

DS Krupka a JZD Želany – D. Wasserman: Kde kukačka hnízdo má

Porota krajské přehlídky v Žatci udělila tato ocenění:

Cenu za ztvárnění postavy otce v inscenaci VI. Venclíka Domáci představení FRANTIŠKU TOMKOVI z DS J. K. Tyla Jablonec nad Nisou. Cenu za úpravu textu i inscenační přístup ke hře V + W Pěst na oko JANU SLADKÉMU z DS Vojan Hrádek n. Nisou.

Cenu za nápadité zpracování kostýmů ke hře V + W Pěst na oko divadelnímu souboru VOJAN Hrádek n. Nisou.

Cenu za ztvárnění postavy opovědníka ve hře Komedije o dvou kupcích a Židoj Silokoj JANU ZACHOVI z DS Radost Rybníště.

Cenu za úspěšný debut ve hře D. Wassermana Kde kukačka hnízdo má DANU BECHEROVI z DS ROH Krupka – JZD Želany.

Cenu za ztvárnění postavy Mac Murphyho ve hře D. Wassermana Kde kukačka hnízdo má FRANTIŠKU RÝSLOVI z DS DK ROH Krupka – JZD Želany.

Cenu za ztvárnění postavy vrchní sestry ve hře D. Wassermana Kde kukačka hnízdo má IRENĚ OLŠÁKOVÉ z DS DK ROH Krupka – JZD Želany.

Cenu za režii inscenace D. Wassermana Kde kukačka hnízdo má JANĚ URBANOVÉ z DS DK ROH Krupka – JZD Želany.

Porota pracovala ve složení: I. Dojiva, P. Kracik, R. Tůmová, I. Bureš.

Foto PAVEL SIMA



Alois Hajda

Jsou divadelníci, jejichž vitalita, tvůrčí elán i pozoruhodné pracovní výsledky vybízejí spíše k přátelským setkáním, rušným diskusím a polemikám o jejich uměleckém směřování nežli k jeho pedantickému bilancování v duchu účetnického „má dáti — dal“. Jedním z těchto kumštýřů je i náš přední režisér Alois Hajda (1928), člen činohry Státního divadla v Brně a rovněž dlouholetý spolupracovník několika amatérských souborů. Jestliže tedy činíme tímto článkem výjimku, chceme si — na malé ploše a aspoň enumerativní formou — připomenout vnitřní logiku jeho divadelního názoru a uměleckého vývoje.

Osobnost Aloise Hajdy s příznačným rysem houževnatého přemýšlivého venkovanství, uvklého cítit důvěrně známý životní styl a systém hodnot prostých lidí, formuloval jeho hanácký původ (narodil se v Políčkách u Nezamyslic). Pociť neokázalého moravanství v něm zprvu utvrzoval pobyt v Kroměříži, známé bohaté kulturní a zejména divadelním ruchem. Když v roce 1953 ukončil jakožto jediný posluchač ročníku obor činoherní režie (jeho hereckými spolužáky byli např. Vladimír Menšík, Jiří Tomek, Leopold Franc, Luboš Kostelka, Milan Vágnér a jiní), nesl si po režijním debutu s Jiráskovou Vojnarkou v amatérském kolektivu v Semilase a po absolventském nastudování pozapomenutého Jiráskova dramatu Samota do praxe vklad svých pedagogů, z nichž nejraději vzpomínal na Martina Růžka.

Své první angažmá nastoupil začínající umělec u jedné z nejmenších českých scén — ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, kde působil do roku 1957. Už jeho učňovské roky zaznamenaly ty zaměřené k českému i slovenskému klasickému repertoáru, což se počátkem sedmdesátých let zúročilo v hledání typu a poetiky tzv. lidové hry. Početné zájezdové „štace“ tak byly svědky např. Hajdových inscenací kusů J. K. Tyla (nejen Strakonický dudák, ale i téměř neznámý Čestmír; televizní převzaté nastudování Její pastorkyně od G. Preissové; J. Gregora — Tajovského Ženský zákon), J. Drdy (báchora Hrátky s čertem). Domácí klasiku

doprovázely pak hry ze světové pokladnice (Schillerova tragédie Uklady a láska, Wildova konverzační komedie Jak je důležitě mítí filipa) i dobovým nárokům poplatné novinky domácí, politicky odvážná hra I. Prachaře Domov je u nás měla přes nelibost krajských stranických orgánů v Uherském Hradišti dokonce svou československou premiéru.

Sezóny 1957—1959 přivedly A. Hajdu do Jihočeského divadla v Českých Budějovicích. Zde na sebe upozornil kupříkladu československou premiérou Figueiredovy oslavy svobody ve hře Liška a hrozny, další Schillerovou tragédií Fiescovo spiknutí v Janově, prvním setkáním s A. P. Čechovem ve Třech sestrách nebo vlastní dramatizací Solochovovy Rozrušené země. Příští „dvouletka“ (1959—1961) patřila znovu Slováckému divadlu. Ve funkci uměleckého šéfa věnuje se režisér opět především české klasice (Klicperův Zlý jelen v úpravě J. Frejky, Stroupežnického Naši furianti, Mahenův Jánošík ve vlastní adaptaci) nebo textům sovětským (Nedohledné dálky N. J. Virty). Hajdovo následující jednoroční angažmá (1961—1962) jakožto šéfa činohry na kladenské scéně, nazvané dnes jménem Jaroslava Průchy, nejdůstojněji připomíná Brechtova Matka Kuráž a její děti, realizovaná společně se znalcem brechtovské poetiky Janem Grossmanem, již zesnulým scénografem Milošem Tomkem a s Jiřinou Štěpničkovou v titulní roli.

Léta Hajdova uměleckého rozkvětu a dramaticko-režijního vyhraňování jsou spjata s činohrou Státního divadla v Brně, kam režisér přišel v roce 1962 (občas dostal příležitost také ve zdejším televizním studiu), a od sezóny 1971—1972 pak nedobrovolně s tehdejšími Gottwaldovem, odkud se v srpnu 1981 opět vrátil do Brna.

Do moravské metropole přibyl Alois Hajda již jako dozrávající umělec, a to v období, kdy zde — v jisté opozici s Krejčovou érou v pražském Národním divadle — vykrystalizoval vyhraněný program politického apelativního divadla brechtovskopiscatorovského typu, utvářený zejména dramaturgem Bořivojem Srbou a jeho pokračovatelem dramatikem Ludvíkem Kunderou, režiséry uměleckým šéfem Milošem Hynštěm a Evženem Sokolovským a názorově spřízněnou částí hereckého souboru (Josef Karlík, Vlasta Fialová aj.). Toto úsilí, formulované tehdy v sérii polemicky vyhraněných tezovitých dokumentů, bralo také v potaz sovětskou i naši meziválečnou avantgardu (V. V. Majakovskij, V. E. Mejerchold, E. F. Burian). K režii her svého pozdějšího idolu Bertolta Brechta (na repertoáru tu postupně byly výrazné inscenace Zadržitelného vzestupu Artura Uie, Kavkazského křídového kruhu, Kulaťebých a špičatolebých i Matky Kuráže) se Hajda zatím nedostal, avšak devět prvních brněnských sezón mu pod vlivem těchto impulsů umožnilo vnikat do oné problematiky hlouběji.

Hajda si cílevědomě vybíral ty obtížné klasické texty nebo i dramatické novinky (filozofická aktualizace starozákonního mýtu v předloze Vítězslava Gardavského Já, Jákob — 1968, Hrubínova hra z raných českých dějin Oldřich a Božena — 1968), které by mu umožnily vyjádřit z jeviště složité dialektické vztahy lidské osobnosti a pohybu dějin, postavení zápasícího jednotlivce uprostřed společenského vývojového procesu. Výrazným mezníkem tohoto uměleckého hledání zde byla už vstupní režie tehdy u nás zřídka uváděného Büchnerova Vojčka (1962) s vynikajícím, již ze-

mřelým, Oldřichem Celerým v ústřední postavě dehtaného vojáka. Režisér jej nechápal jako psychopatologického vyšinutce, nýbrž jako prostého člověka, dohnaného k vraždě okolním prostředím skutečných šilenců. Zdroila se expresivně působivá a zároveň burianovsky obrazivá „lidová balada o velké lásce a krutosti světa“, dodávající souborovému programu zřetelně nové rysy. Hajda tu poprvé vědomě propojil brechtovsky racionální vystižení drtícího společenského mechanismu s poetičností a baladičností z odkazu české předválečné avantgardy a nastoupil cestu, na níž pak po svém navázalo hlavně brněnské Divadlo Husa na provázku.

V Hajdově režijním výkladu se tehdy objevilo také několik československých premiér: Sartrova myslitelského dramatu Dábel a pámbůh z německých selských válek s pozoruhodným výkonem Hajdova vrstevníka a přítele J. Karlíka jako Goetze (1964), obtížné apokryfické hry Chorvata M. Krleži Aretheios (1964) nebo irské tragikomedie S. O' Caseyho Kykyryký (1970), kterou nové vedení činohry v čele s Rudolfem Jurdou na poslední chvíli nahradilo dramaturgicky připravenou Calderonovu barokní alegorií Život je sen. V jeho pojetí spatřili brněnští diváci jak některé neobvyklé tituly repertoáru ruského a sovětského (do jednoho večera zhuštěná trilogie A. V. Suchovo-Kobylyna s názvem Proces Muromských — 1965, historická parabola Oliver Cromwell z pera A. V. Lunačarského — 1967), tak exkluzivní texty západní proveniencce. Například Beckettova Čekání na Godota, zpravidla řazené do oblasti divadla absurdity, vyložil Hajda — na podkladě dosavadních jevištních zkušeností s dílem Brechtovým, Čechovovým a Shakespearovým a v odlišnosti od M. Esslina — s tragikomickým výsměchem životní pasivity jako víceméně realisticky zakotvenou scénickou klauniádou, vědomě rezignující na módní metafyzické spekulace (1970).

„Svého“ autora však A. Hajda poměrně brzy objevil ve Williamu Shakespearovi. Obohacen pronikavostí brechtovsko-dürrenmattovské analýzy moderní společnosti režisér se sympatickou důsledností nacházel a stále nachází (počínaje nastudováním Romea a Julie hned v prvním uherskohradištském angažmá) nové a nové úhly pohledu na mnohotvárný odkaz tohoto mohutného alžbětinského dramatika, z něhož do konce šedesátých let uvedl téměř desítku her. Zprvu jaks automaticky navázal na starší romantizující inscenační tradici, avšak detailní poznání Brechtovy tvorby mu otevřelo cestu k pochopení Shakespearových básnických dramát jako textů především politických a přivedlo jej posléze k vrcholným počínům zlínského období. V činohře SD Brno to byl nejdříve jeho Jindřich IV. s Arnoštem Navrátillem jakožto čtyřem Falstaffem (1964), když z původní představy o hostování Jana Wericha zbyla alespoň jím přeložená a upravená předloha. Po komediích Zkrocení zlé ženy a Jak se vám líbí (obojí 1967) následoval monumentální Král Lear (1969) s plastickou kreací Karlíkovou, kde dramaturg L. Kundera „sešil vlastními švy“ překlad O. F. Balbera a E. A. Saudka. V Činoherním studiu JAMU, kde čas od času hostoval (na škole vyučoval herectví v letech 1969—1971), k tomu Hajda již dříve s využitím archaizujícího Sládkova překladu připojil studentsky recesní muzikálovou verzi Dvou šlechticů veronských (1964).

Zatímco se A. Hajda na jevišti kupodivu nepřilíh úspěšně potýkal s poetikou F. Dürrenmatta (apokryf o rozpadu západo-



římské říše Romulus Veliký — 1965, Návštěva staré dámy v titulní úloze s V. Fialovou — 1968), zpravidla se mu dařilo úsměvně rozehrát předlohy komediální. Byly to zejména dvě veselohry, k nimž si jako scénografa přizval brněnského naivistického malíře Aloise Mikulku: půvabný hudební přepis prózy Američana M. Connellyho v úpravě Vladimíra Fuxe Černošský pánbůh a proroci (1963) a Kainarův Nebožtík Nasredin (1963), který nebyl autorem zcela dokončen; s přibližně tímž tvůrčím týmem je v letech 1979 a 1980 znovu uvedl v Divadle pracujících. Po zařazení Gayovy Polly aneb Žebrákovy opery (1966) a Schisgalovy lyrické předlohy A co láska (1966) znamenala při hledání lidové hry pro současného diváka předěl zejména čs. premiéra finské národní hry A. Kiviho Ševci z Nummi (1969), která byla dva roky nato při turné brněnských umělců spontánně přijata i ve své vlasti a již si Hajda zanedlouho (1972) zopakoval také na zlínské scéně. Poučen brechtovskou adaptátorskou metodou i studijním pobytem na Severu přistoupil režisér spolu s L. Kunderou k rozlehlému klasickému textu nepietně: ke škrtům a podstatným kompozičním přesunům přibýly volné parafráze finské národní lyriky ze sbírky Kanteletar a zejména v ústředním výkonu Josefa Husníka bylo dosaženo nečekaného „spojení fantastického humoru a groteskní realističnosti“.

Jak už řečeno, patřilo po vynuceném odchodu z Brna předposlední období Hajdo-

va uměleckého úsilí od sezóny 1971—1972 našemu tehdy nejmodernějšímu činohernímu stánku — Divadlu pracujících ve Zlíně, kde se nedlouho předtím stal ředitelem a příležitostným režisérem uvážlivý a častým vnějším tlakům statečně čelící divadelník Miloš Slavík. Při uměleckém i lidském souznění s dramaturgy Miroslavem Plešákem a Lidmilou Kravákovou získalo Hajdovo systematické hledání důvěry, porozumění a dostatečný prostor, využívaný k tvůrčímu profilování dramaturgického směřování ansámblu, vyhraňování režijního či adaptátorského rukopisu i k formování talentovaného, pracovitého a vstřícně zaměřeného souboru, který tu ostatně už v roce 1967 otevřel dosud nepřetržitě existující Divadélko v klubu. Snad žádná sezóna nepostrádala alespoň jednu výjimečnou inscenaci, která do tohoto regionu vábila pozornost „přespolních“ kritiků. I za příležitostných návštěv Zlína jsme mohli sledovat, jak se režisérovo vidění světa dále filozoficky prohlubuje a přitom na jevišti básnicky aktualizuje, metaforizuje. Zasluhu na úspěchu těchto premiér měli samozřejmě také Hajdovi blízcí stálí spolupracovníci, kromě už jmenovaných překladatelé Pražan Milan Lukeš a Brňan Antonín Přidal, výtvarníci Ladislav Vchodil z Bratislavy, Josef Jelínek nebo Jan Dušek, brněnský choreograf Luboš Ogoun, hudební skladatelé z Brna Pavel Blatný, Gustav Křivinka, Miloš Ištván a Miloš Štědroň a ovšem též spřízněné duše z hereckého týmu.

K pozoruhodným výsledkům dobral se režisér ve svých zdejších shakespearovských titulech, zkoumajících ústřední téma „člověk proti světu a svět proti člověku“. Vynikající úrovně dosáhlo nastudování méně vyhledávané antické tragédie Antonius a Kleopatra s Romanem Mecnarowskim, Jarmilou Doležalovou a Ivanou Valešovou v hlavních rolích (1974). Klíčem se stalo rozhodování protagonistů mezi citem a politickou kariérou, která člověka zašněrovává a nedává mu možnost svobodně žít. Láska se tu jevila jako souboj dvou osobností mezi sebou a zároveň i o sebe sama; prudké dějové zvraty na Vychodilově univerzální, světlem diferencované scéně dodávaly příběhu dynamiku a napětí. Ve stínu této inscenace zůstala nejen komedie Večer tříkrálový (1975), nýbrž poněkud nečekaně i Hamlet (1976) v hereckém ztvárnění brzy nato tragicky zahynuvšího Jana Honsy. Král Lear s R. Mecnarowskim v titulní postavě (1979) nebyl přirozeně pouhou replikou brněnského pojetí, nýbrž — v návaznosti na Antonia a Kleopatru i brechtovská studia — další sondou do krutého světa, kde vládnoucí moc a skutečná lidská velikost bývají navzájem nepřímo úměrné.

V dalším obzírání odkazu českého národního obrození přišla opět ke slovu inspirace meziválečnou levicovou avantgardou (včetně Osvobozeného divadla), dřívějšími Ševci z Nummi a poznovu Brechtovými úvahami o naivitě jakožto neprávem opomíjené a dobře využitelné estetické kategorii. S polemickým odmítnutím Frejkovy úpravy a za vydatné adaptační součinnosti L. Kundery vznikla s písněmi originální klicperovská inscenace Zlého jelena (1973), zachovávající autorův charakteristický jazyk a prezentující báchorkový děj s názvuky komedie dell' arte jakoby pohledem dřevařů - pytláků. Přes bujnou hereckou složku a groteskní ozvláštňování dopadl už méně zdařile Ženský boj téhož autora (1977). Vyrovnávání se s Klicperovým světem zároveň Hajdu přivedlo k tezevitému shrnutí jeho názorů a postojů, kde je např. moderní divadlo označeno za umění, které „nejjednoduššími prostředky maximálně působí na divákovu fantazii a probouzí v něm čistotu ničím nezkaleného pohledu, pocitu spravedlnosti, čistoty citů, radosti ze hry, touhy po dobru“, jež „v sobě soustřeďuje všechny nejoblíbenější umělecké žánry a styly lidových vrstev předešlých věků i současnosti“.

Nový dramaturgický okruh otevřel si A. Hajda zaměřením na ruskou klasiku přelomu století. Čechovovu ranou hru Platonov (pod titulem Hra bez názvu) v radikální zhušťující úpravě L. Kundery a s J. Honsou v titulní roli (1974) přečetl takřka jako po brechtovsku a ukázal ji jako zesoučasněné téma „zbytečného člověka“ i jako zárodek téměř všech autorových vrcholných dramát. Následovala pak Andrejevova cirkusová alegorie Ten, který dostává políčky (1977), kde ústřední úloha klauna připadla Antonínu Navrátilovi.

Jeden z logických vrcholů dosavadního Hajdova úsilí vyplývá z režisérova hlubokého, nikoli jen konjunkturního studia autora, s nímž se za svého prvního brněnského působení nesetkal, ale který je po mnoho let jakousi „ponornou řekou“ umělcova vývoje — Bertolta Brechta. O některých těchto inscenacích pojednal ve sborníku O současné české režii 2 (Divadelní ústav, Praha 1983) Zdeněk Srna a koneckonců i režisér sám; omezme se proto jen na základní charakteristiku. Jako první z této série měla v září 1972 pre-

miěru raná komedie Muž jako muž, a to včetně patrně dosud nikde nerealizované foyerové mezihry Slůně. Sociálně nebezpečná postava zmanipulovaného vojáka Galyho Gaye, měnícího se v dehumanizovanou „válečnou mašinu“, nezaprěla v brilantním pohybovém vyjádření A. Navrátila inspiraci komedií dell' arte a zejména chaplinovskou groteskou. Když v roce 1973 hostovali Gottwaldovští přímo na prknech Brechtovy mateřské scény Berliner Ensemble, ocenili festivaloví hosté neortodoxnost Hajdova přístupu, jehož novými prvky byl důraz na bohatou škálu fyzických výrazových prostředků, maximální artistnost stylův ujednacené kolektivní souhry i robustní humor.

Gottwaldovské ěře náleží ještě tři zdařilé brechtovské inscenace. Kavkazský křídový kruh (1978), předváděný jako divadlo na divadle na Vychodilem navrženém znakovém torzu starého žentouru, měl dominantní kreaci R. Mecnarowský (komentátorský Zpěvák), jemuž dobře sekundovali A. Navrátil (plebejský soudce Azdak) a Jarmila Doležalová (dívka Gruša). „Kmotrem“ výkladu Pana Puntily a jeho služebníka Mattiho (1981) byl vedle Chaplinova tuláka Haškův Švejka, jak jej ve spolehlivé souhře s Mecnarowského dvoupólovým statkářem do postavy lišáckého šoféra znamenitě promítl Karel Semerád. Spolu s Moliérovým Tartuffem (1980), kde nové Přidalovo přetlumočení nahradilo vznosný klasicistický alexandrin civilnějším volným veršem, znamenala režisérovo již pohostinské loučení s desetiletím v Divadle pracujících prokrácená parabola o střetnutí svobodného poznání a despotické názorové reglementace Galileo Galilei (1981), opět s Mecnarowským v titulní roli. Jako host pak režisér připravil v pražském Divadle S. K. Neumanna Dobrého člověka ze Sečuanu (1980), založeného na kontrastu lyrického okouzlení a dryáčnické komiky a s vynikajícím výkonem Slávky Hozové v hlavní úloze. Věrným soupeřem při těchto brechtádách mu býval znalec moderního německého písemnictví, básník, překladatel a adaptátor L. Kundera, pokaždě citlivě podřizující literárně dramaturgickou přípravu textu specifickým tvůrčím záměrem inscenátorů.

Hajdova pomalu se dovršující nynější desetiletka brněnská byla nakrátko přerušována několika významnějšími hostováními v Praze — např. Büchnerovou hrou Leonce a Lena v Divadle na zábradlí (1983) a trojí režii v činohře Národního divadla: Kleistova Rozbitého džbánu s Josefem Somrem jako sudím Adamem (1986) a oběma díly Shakespearova Jindřicha IV. s Falstaffem Rudolfa Hrušínského a Bronislava Polocka (1987, 1988). Nechceme-li tu však pominout režisérovu významnou spolupráci s amatéry, zbývá nám na toto dosud neukončené období jen málo prostoru. Vedle návratů nebo přímo replik jeho starších koncepcí (např. Zlý jelen — 1980, Hrubínova Křišťálová noc — 1983, rovněž do Berliner Ensemble přivezený Pan Puntila a jeho služebník Matti — 1985, Hamlet ve ztělesnění Jana Zvoníka — 1988), Kunderovy jubilejní mahenovské koláže Člověk ve všech situacích (1983) nebo společného večera s upraveným Sofoklovým Oidipem a Antigonou (1984), kde jako spolupracovník přibyl nedávno zesnulý básník Jan Skácel, nutno zpočátku zaznamenat především originální pojetí Shakespearova Othella (1982) opět v Přidalově převodu a v hlavní úloze s Janem Vlasákem. Hajda text nechápal jako příběh o katastrofě jednoho manželství, ale coby postupnou

destrukci vztahů mezi jednotlivcem a společností, přičemž položil důraz na vojenské prostředí děje.

Sviravý krunýř naturalistické inscenační tradice Hajda úspěšně prorazil nekonvenčním výkladem Maryši bratří Mrštíků (1983), když po poetivě jazykové úpravě A. Přidalova s přispěním dramaturgyně Ludmily Bařínkové „rozstříhal“ jednotlivá dějství na zrychleně pulsující prolínavé sekvence. S pomocí vynikajících hereckých výkonů (Maryša Nataši Kalousové, Karlíkům Lizal, Vávra Ladislava Lakomého aj.) nepopisně demonstroval nenormálnost prostředí, kde se jakoby v bludném kruhu z někdejších obětí pod tlakem nehumánního systému posléze stávají ničiteli osudů dalších lidí. Po komediálně uvolněném Vajičku F. Marceua (1985) a vedle pregnantně modelově pojatého Ibsenova Nepřítele lidu (1986) nebo Brechtovy rozporně přijímané Trigršové opery (1987) obracel se umělec i nadále k domácí klasice: ve Skácelově a své jazykové korekci a s Pavlem Skřípalem v centrální figuře inscenoval Čapkovu Loupežníka (1986) a zanedlouho nato úpravu Vaučurovy Josefiny (1988), kde její vitální představitelka Jitka Sedláčková dostala výraznější protipól ve výstupech postav konzervatoristů, jež se inspirovaly rozvernými klaunériemi Osvobozeného divadla. Zatím posledním režisérovm nastudováním bylo — u zapřísláhlého brechtovce možná poněkud překvapivě — drama T. Williamsa Kočka na rozpálené plechové střeše (1989), kde ve večeru neběžné emotivní síly zazářilo při odkrývání přediva erotických a rodinných vztahů několik interpretů, především Josef Karlík (Otec) a Magdalena Kirchnerová (Margareta).

V širší veřejnosti snad méně známou, ale o to záslušnější součástí Hajdovy aktivity je součinnost s amatérskými divadelníky. Pomineme-li zmíněný pokus s Vojnarokou v brněnském Dělnickém divadle ještě během studií (1952), týká se nejprve jihočeského angažmá. K budějovickému působení se víže též epizoda spolupráce s divadelním kolektivem tamního ženihojního útvaru, kde se na nastudování Kohoutových Zářijových nocí kromě pozdějšího režiséra Karla Bryndy jako představitel role nadporučíka Škovránka podílel i Václav Havel, jak ostatně vzpomíná sám prezident v knize Dálkový výslech. A. Hajda to dnes s úsměvem komentuje: „Je to z mých inscenací s herci „z libosti“ ten, který to do táhl nejdál.“

Od roku 1964 se datuje režisérova dlouholetá obětavá spolupráce s kroměřížskými ochotníky, hrajícími v době jejich počátků pod hlavičkou Divadelního souboru ZK ROH n. p. PAL - Magneton a poté vystupujícími v sále Na starém pivovaru nebo v Domě kultury v rámci Sdruženého závodního klubu ROH. Dobrým startem tu byla inscenace hry M. Matušíkové Kristina (1955 — spolu s Milošem Smetanou), s níž kolektiv získal 2. místo v Národní přehlídce divadelních souborů LUT ve Svitavách a 3. místo na jubilejním XXV. Jiráskově Hronově. Hajdovy kontakty s kroměřížskými ochotníky pokračovaly příležitostně i nadále (srov. přípravu Remarqueova Posledního dějství — 1959, se kterým kolektiv zvítězil na festivalech v Napajedlích i v Krnově, satirickou hru trojice V. Fux — M. Skála — V. Pantůček Drak je drak z repertoáru Večerního Brna — 1963, nebo Stroupežnického Naše furianty — 1968) a zintenzivnily se v sedmdesátých letech.

Obklopen několika kamarády z dětství, z nichž pomohl odchovat herce, za které by se věru nemuselo stydět žádné profe-

sionální divadlo (Ludvík Tvarůžek, Gustav Hrabal, Ludmila Čápková a jiní — a to už nejmenujeme ty, kteří si herectví opravdu zvolili za své povolání), připravoval A. Hajda v ovzduší vzájemného partnerského respektu se „svým“ vyspělým souborem téměř každoročně novou premiéru. Kroměřížský kolektiv, nositel Ceny A. Zápotockého za rok 1974, vypracoval se tak mezi přední amatérské ansámblы jižní Moravy a ČSR vůbec. Jeho dramaturgicky náročné inscenace měly dobrý zvuk i v celostátním měřítku a nejednou vítězné reprezentovaly svůj kraj na rozličných přehlídkách, které tu dále nemíníme rekapitulovat, až po nejvyšší uznání na několika ročnících Jiráskova Hronova.

Ze série Hajdových kroměřížských inscenací připomeňme především velmi úspěšnou Matku (1971 — v součinnosti s Jaroslavem Hynkem) režisérova milovaného Karla Čapka, Hrubínovu vesnickou Křišťálovou noc (1973) a Orkenyho poetickou Kočičí hru (1974 — dodatečně tu pomohl mladému režiséru Pavlu Pecháčkoví). O rok později následovala (v přímé souvislosti se zmíněnými brechtovskými inscenacemi ve Zlíně) jedna z nejocenenějších premiér — Brechtovo antifašistické drama Pušky paní Carrarové (1975); s jejich obnovením nastudovanými hostovali Kroměřížští z pověření ministerstva kultury ČSR v červnu 1978 v družebních městech Polska. Po méně zdařilém Nasredinovi J. Mahena (1976) přišla druhá Brechtova hra na této amatérské scéně — textově zkrácená protiválečná parabola Matka Kuráž a její děti (1978), již také soubor oficiálně oslavil pětadecet let své existence. Protagonistkou tu zpravidla byla tvárná herečka L. Čápková. Není snad třeba zvlášť připomínat, že se i A. Hajdovi osobně dostalo — zejména v Hronově — za jeho čtvrtstoletou spolupráci s amatéry několika ocenění a čestných uznání; on sám však velmi dobře věděl, že tyto vnější atributy nikdy nemohou být smyslem skutečné umělecké práce.

Ve srovnání s dojižděním do „hanáckých Athén“ vcelku jen epizodou zůstala Hajdova příležitostná režijní spolupráce s ochotníky z valašské obce Karolinka, kde se od roku 1985 odehrávají každoroční vzdělávacelsky zaměřené přehlídky amatérských divadel tří sousedících krajů. Nastudování Křišťálové noci (1978) pomohlo souboru překlenout kritické období po úmrtí jeho obětavého vedoucího, zlínského herce J. Honsy, příprava Moliérového Tartuffa (1981) opět vycházela z Přidalova aktualizujícího překladu.

O Hajdovi — tvůrci a jeho Thálii oddané rodině dalo by se samozřejmě psát i z jiného, osobnějšího hlediska. Podstatnější ovšem jsou konstanty, které v postupné krystalizaci jeho divadelní dráhy provázejí — soustředěná, lecky adaptátorská aktivita při přípravě textu s důsledným promyšlením jeho zpřítomňujícího filozofického výkladu, vynalézavé hledání následného jevištního tvaru, náročná, nezvykle inspirativní práce s neznásilňovanými herci i dalšími spolupracovníky. Své režisérské vyznání formuloval Alois Hajda svého času takto: „Vírou je odpovědnost. Mým krédem je: neztratit — najít — nacházet.“ V těchto intencích jeho umělecký vývoj, jehož vzájemně se ovlivňující dominantní linie vytváří — jak jsme se přesvědčili — dramatika W. Shakespeara, B. Brechta a široká oblast tzv. lidových her, přirozeně dál pokračuje, sympaticky otevřen novým inspiracím a podnětům.

VÍT ZÁVODSKÝ

První vlaštovka

Konečně ... 17. a 18. března jsem v Kostelci nad Orlicí poprvé mohl vidět jistý souhrnnější vzorek představení amatérského divadla, jenž prezentoval jeho produkci takřka „polistopadovou“ — byt samozřejmě tvorba některých inscenací začala už dříve a jiná už byla hotova v časech minulých. Nicméně i tak bylo zajímavé srovnávat, třídit, analyzovat, co ještě platí, co už ne a zda se objevuje něco nového. Dvojnásobně zajímavé to bylo proto, že šlo o AUDIMA FOR 90 — tedy o přehlídku, která ve Východočeském kraji začala budovat tradici pravidelného setkávání tvůrců netradičního Autorského Divadla Malých FOREM (viz onen název). A nedílnou součástí této tradice bylo i to, že se sem doslova hrnuly ve velkém počtu především nejmladší amatérští divadelníci. Pro ně toto setkání mělo totiž ještě další velice přitažlivý rys: vytvářeli tu spontánně kolektiv, jenž stejně myslel a cítil, protože chápal divadlo jako výraz autentických osobnostních postojů, jež se stejně spontánně vzpíraly přijetí jakékoliv oficiální ideologie.

Takže první otázka zněla: Přijedou nebo nepřijedou, když už dnes nemusejí tuto potřebu uspokojovat? Přijeli — a zájem byl obrovský; u vystupujících souborů i u těch, kteří se chtěli jen dívat, diskutovat, učit se. Nerad bych věřil, že se přijeli jen loučit, protože se zánikem krajského správního řízení zaniká i KKS v Hradci Králové, jež jaksi z „povinnosti“ takto koncentrovalo tuto produkci i zájemce o ni. Neboť: Audimafor 90 mohl být skutku poslední. A loučení by bylo na místě. Ale protože jsem v kuloárech slyšel dost hlasů, které volaly po tom, že tato tradice nesmí skončit a protože mám pocit, že východočeskí amatéři se mají natolik čile k světu, aby si i v nových podmínkách našli způsob, jak ji udržet, tak jsem opravdu náchylný věřit tomu, že nešlo o pouhý akt piety, ale především o projev skutečného a trvalého zájmu, jenž bude pokračovat. A nalezně si tak nebo onak příležitost k dalším Audimaforům. Včetně toho, že se najdou i kulturymilovníci a vysoce osvícení činitelé, kteří v rámci možností svých institucí poskytnou tomuto zájmu svou podporu; budou vědět, že to nejsou zbytečně vyhozené peníze.

Nechme však tyto naděje i starosti o budoucnost stranou a pojďme takřka k „nejžhavější přítomnosti“; k tomu,

co tento typ divadla v jednom regionu České republiky dnes ze sebe vydal. Ze sociologického a chcete-li i politického hlediska podala zajisté nejpřekvapivější svědectví ta představení, která se už snažila reagovat na současné dění. O přímý a velice razantní útok na dogmatismus a schematismus minulosti — jak v divadle, tak i v samotném životě — se pokusil DS SKP Hlinsko. Vybral si hru F. Spitzera Sklárna, krajně zjednodušující a pro nás v tomto okamžiku neuvěřitelně vzdálenou — i když stále živou tím, jak připomíná ideologická hesla, v jejichž jménu bylo „řízeno“ divadlo — agitku, kde v obnažené a vyostřené podobě už ze samé podstaty funguje jaktor satiričnosti. Nešlo o hotovou inscenaci, amatéři z Hlinska představili pouze zárodečný tvar. Ale i tak ukázali cosi, co možná najde pokračování: divadlo jako nástroj destrukce minulosti, jež je prováděna na materiálu, který sám o sobě, že je na jevišti ukázán, předveden, že existuje, nutí ke srovnání. Možná je to jaksi příliš přímočaré, ale jak ukazuje přijetí i onoho zárodečného tvaru právě dnes, kdy zkušenosti s touto minulostí jsou tak čerstvé, to může být i účinné.

DS Obsazeno VOB Malšovice vstoupil do této linie inscenací Náš Berti, jež je zdivadelněním povídky Ivana Vyskočila. Tato literární předloha soubor samozřejmě vedla hlouběji k příběhu i divadelní symbolice (především režijně-výtvarné), jež svou aktuálností dobývají na větší obecnosti; na přesahu témat, jež mají svou nadčasovou hodnotu. Hrlo se o hrdivství, které vzniká omylem a jež jiní využívají ke svému prospěchu, i o zrodu mýtů, které zastírají pravost skutečnosti a dávají tak příležitost k tomu, aby se leckterí svezli na vlně nadšení za svými prospekty s křivkami cíli. A co je zajímavé — tato kritičnost se rozvíjí především na určitých kvalitách, které dávají vždycky pro uspořádání materiálů inscenaci literaturu. Jako by se na „netradiční“ pole divadelnosti tohoto typu divadla vracely „tradiční“ hodnoty a zařazovaly se v zájmu účinnosti systému inscenace do nových strukturálních souvislostí a vazeb. Ostatně — váha a podíl těchto literárních hodnot je dokonce citelně znatelná ve slabinách inscenace. Tam, kde se nepodařilo přesně a adekvátně fabulaci slovesnou nahradit fabulací scénickou.

Tendence, o níž je nyní řeč, se pak naprosto zřetelně a markantně projevila ve dvou představeních, jež se pohybují na půdě loutkového divadla: ve vyprávění O rytíři Brunclíkovi souboru Vendelín PKO Hradec Králové a v Hamletovi souboru „C“ ze Svitav. Obě inscenace shodně sáhly po „rodinném“ loutkovém divadle s jeho malými marionetami a malovanými kulisami. Ta „zmenšenina“ divadelního prostoru je už sama o sobě jaksi naivní, dýchá čímsi starodávným, skoro anachronickým. Ale připustíme, že obsahuje také — právě díky té naivitě a starodávnosti — v sobě jakousi pohodu, připomínku kouzla prvních dotyků a styků s divadlem. Tohle všechno tvůrci obou představení znají a vědí — a zcela záměrně to důsledným provedením a prostředky, jež tento typ divadla vyžaduje, prezentují. Až k tomu, že do inscenací zařazují známé figurky (loutky), které tam od nepaměti patří: Kašpárka a Škrholského strejce. A opět je provádějí se vši důsledností — to jest se všemi rozvířenými rysy, jež těmto postavíčkám přísluší a na nichž kdysi vyrostla jejich

popularita. Jenže — tohle všechno se opět konfrontuje s literární předlohou jiného druhu. V Brunclíkovi se známou legendou z Jirákových Starých pověstí českých, v Hamletovi pak s velikostí fabule toho světoznámého příběhu o skutečné váze a hodnotě činu. A toto prolnutí dvou sobě tak vzdálených principů přináší svá témata: Kašpárkem se podivuhodně přetváří a ironizuje problém „českosti“, stává se povrchním náterem, miniaturizuje se do služebného rozměru pivního človíčekovství; v Hamletovi pak stále se opakující bodrá otázka Škrholů Už odbila? s pozoruhodnou názorností a naléhavostí nakonec vznáší problém definičního uzavření jednání, problém nazřený skoro optimisticky: vždycky je čas nových činů. Nikdy se nic nekončí.

A když jsem už u kosteleckých loutkářských představení, pak v této linii pokračovala ještě dvě, obě rovněž ze svitavské líně: jde o jakési odnože hlavního kmene souboru „C“. Variace na některé motivy Shakespearova Snu noci svatojánské i drobná hříčka pro děti Zmrzlíná se vyznačovaly především temperamentním, plastickým herectvím, které dovede myslet a vyjadřovat se ve svém materiálu. Což — upřímně řečeno — u souboru tohoto typu divadla nebývá právě běžné, jejich akcentování sebevypovídá tuto stránku herectví dost často považovalo za cizí nepodstatného. Můžete sice namítnout, že jde o loutkové divadlo. Ale rád bych jen na okraj připomněl, že už dávno to bylo právě loutkové divadlo, které částí svých souborů a inscenací přestoupilo rasantně a radikálně na pole alternativního netradičního divadla a zcela se vymklo svému tradičnímu rámci a zařazení. A jestliže dnes se jakoby oklikou vrací tam, odkud vyšlo, a zhodnocuje své tradiční základy na osnove oněch netradičních zkušeností, pak to možná o něčem svědčí. Může to být vlaštovka signalizující příchod jiných časů.

Ríkám může, protože bych nerad z jedné krajské přehlídky dělal dalekosáhlé závěry. Nicméně — vystoupil tu i soubor, v němž se pro potěšení své i diváků sešli tři autoři — herci pracující jinak v souborech zcela jiných a pod názvem Severovýchodní uskupení ještě s jednou dívkou zahráli představení na motivy hry Ivana Bednáře Klauní. Vybrali pár klíčových situací textu, které jim posloužily především k tomu, aby se vyznali ze své lásky ke klaunství. A budíž jim přiznáno, že to činí nejenom chytře a inteligentně, ale také s vědomím osobních dispozic, jež mohou do svých postav bez potíží, leč i s jistou hereckou bravurou přisunout. A odtud pak pojednou vyrazí k improvizaci, ke „slovnímu“ apelativnímu divadlu, jež se obrací přímo a bezprostředně k obecenstvu, nešetří aktuálními současnými narážkami, vtipy, výpady, komentáři. Zajisté — nic nového pod sluncem. Ale přece jen ono spojení klasického hraní postav, rolí klaunů s tímto druhem divadelní komunikace zase jako by poukazovalo k hledání pevných a věčných opor divadelnosti a jejich využití na základě znalostí a poučenosti, jež si opět divadelnost osvojila v období svého dravého rozbití a likvidování všech konvencí, které konstituovaly klasické pojetí divadelních systémů a subsystémů. Jako by tu začínal krystalizovat nový divadelní jazyk, nový divadelní výraz.

JAN ČISAŘ

O próze a kolektivním přednesu

ná kolektivní recitace, výtvarně přesně komponovaná. Z běžné, spíše průměrné, nijak zvláštní básničky vzniklo cosi mimořádného a pamětihodného. Další rok (to už většina členů byla v devítce) přišla bomba — Heslo Nezval. Banální literárně naučné pásmo o „domácím“ básníkovi a jeho mládí se změnilo v tvar výsostně divadelní, v osobní a osobitě ztvárněnou výpověď (nejen) o Nezvalovi a vztahu třebíčských „pubertáků“ k němu. S nimi pak Dejl pokračoval Aucassinem a Nicolettou, ale to už je historie jiné přehlídky a soutěže. Téhož roku přijel Dejl do Mělníka s novou partou dětí, pro niž zvolil jistotu — opět Závča. Ale neudělal to, co se občas přihodí jiným vedoucím, nesáhl po vyzkoušeném a vyjetém scénáři, nereprodukoval sám sebe. Volil jinou sbírku (Kolik má Praha věží), ale vrátil se k charakteru Závčovy poezie, k její přitažlivosti i relativní snadnosti pro méně zkušené recitátory, k její sdělnosti pro diváka. Pracoval s ní nově jak v slovním výrazu, tak v dalších prostředcích. I ve výtvarné složce sáhl znovu po textilu, jako už tolikrát, ale i s ním naložil jinak. Potom už následoval první pokus s prózou — s půvabnou a dnes stále ještě jako tehdy aktuální pohádkou o divadelním řediteli, který byl začarován za to, že „všemu rozuměl, i když o tom nic nevěděl“. Ze zakletí ho vysvobodí Ivančino „musím vám říct, že se na to, co děláte, ale vůbec, vůbec nehodíte!“ Odčarován Nemešla se pak stane nočním vrátným, „a ejhle, byl to vynikající vrátný“. Po Nemešlově následoval Macourek — o rozdílu inscenačního klíče a tedy i o onom promyšleném hledání nechtě hovoří Jaroslav Dejl sám.

Po několikaleté práci s poezií jste v roce 1988 přišel s Koenigsmarkovým Nemešlou a v roce 1989 s Macourkovou pohádkou, tedy po oba roky s krátkou prózou. Proč právě s prózou?

K práci s prózou mne vyprovokovaly diskuse v Mělníku, i k tomu je tedy účast na přehlídkách dobrá. Šlo mi o pokus, co lze s prozaickým textem dělat, jak je potřeba sestavit scénář, zda a jak lze pracovat s temporytmem, s hlasovou modulací. Největší problém je v tom, že pro kolektivní dětský přednes je třeba kratší prózy nebo nějak umně sestavené koláže s uzavřeným příběhem. Je totiž moc těžké vytrhnout z většího celku část bez narušení výstavby a smyslu díla. Alexe Koenigsmarka jsem našel v Ilustrovaném sešitě č. 75 s názvem Pohádky ze zákulisí (Panorama 1981). Sešit obsahuje tři roztomilé, vcelku uzavřené pohádky a předmluvu. Vybral jsem si první — Pohádku o Nemešlově. Celý text jsem krátil zhruba na polovinu. Z předmluvy byly použity první dvě věty jako úvod: „Představte si, miláčkové, divadlo, ve kterém tak trochu straší. Ne nějak příšerně, ale tak trochu. Právě o takovém divadle vám hodláme vyprávět“. Nyní následuje stříh do textu první pohádky (věty v závorce byly škrtnuty). (Nemešla byl právě takové strašidlo, na jaké si všichni už zvykli a ani si ho nevšimli a nebyť Ivanka ... Ale to předbíláme. Pořádně od začátku, tak, jak se to patří.) Jednou chtěl ředitel divadla uvést náramně veselou pohádku pro děti (opravdovou komedii, tak veselou, že byste se možná uchechtali, kdybyste ji slyšeli nebo viděli), jenže zjistil, že si (tam) autor předepsal jako hlavní postavu dvanáctiletou princeznu. (Autoři

v divadle vždycky hrozně zlobí a každý skutečný režisér sní o tom, že by dělal divadlo úplně bez autorů.) Kde prosím vás seženete dvanáctiletou princeznu? Všem v divadle to dělalo velkou starost, zejména panu řediteli, který (kudy chodil, tudy bědoval). „... a tak dále. V úvodní větě je „hodlám“ změněno na „hodláme“, za slovo „ředitel“ je vsunuto pro souvislost „divadla“, osmiletou princeznu jsme změnili na dvanáctiletou, podle věku naší interpretky.

Výstavba celku je asi nejdůležitější částí práce. Je potřeba odhadnout i celkovou délku představení, uvědomit si, zda jsme schopni udržet pozornost diváků, plně soustředění dětských diváků, zda základní inscenační nápad vydrží po celou dobu, zda je možno obsah a poslání textu naplnit. K tomu přistupujeme vlastní inscenační práce. Zatím jsem vždy realizoval hotový, i když dramaturgicky upravený text. A tak první, co se souborem děláme, je rozbor a přesné mluvní vypilování textu. Scénář Koenigsmarkův jsme založili na chóru, z něhož vystupovali pouze dvě postavy — Ivanka a začarovaný Nemešla, který se však po vysvobození změnil v dav kluků s baretami. Chór pracuje buď celý, anebo je dělen na kluky a dívky, přičemž i ony představují mužské role — oponáře pana Šmardu, kterého však mluví „hlubokým“ hlasem. V Macourkově „Hrnci“ je chór použit pouze pro spojovací text a roli hrnce. Jinak jsou to sólové rolíčky. Opět ale musí být zvládnut text — intonace, tempo, výraz. Teprve po textu začínáme s pohybem, prostorem. V Nemešlově jsme nechťeli rekvizity a prostředím divadla samo nabízelo řešení pohybem, gesty. Za základ jsme stanovili čelní postavení tří řad, z něhož se rozvíjejí akce a do něhož se vrací. Kostýmy jsou jednotné, jenom Ivanka má výrazný kostým. V Macourkovi už je výtvarná složka náročnější a výraznější. Rekvizity ale používáme spíše jako znak — koupací čepice, mašle pro kachničky, puntíkové šátečky pro paní Zajíčkovou, rozevřené noviny Práce pro lenošícího pana Zajíčka atd. Také práce je tu individuálnější. Macourkovy pohádky jsou velmi oblíbené a objevují se jak v pokusech o dramatizaci, tak v přednesu — zatím však většinou v sólovém. Jak se díváte na to, jaké možnosti dávají Macourkovy pohádky divadlu, a jaké přednesu?

Je to dost problematické převést Macourkův humor na jevišti důsledně divadelními prostředky. Umožňuje spíš interpretaci přednesovou. Důslednou dramatizaci se odstraní literární stavba, která je nositelem humoru Macourkových pohádek. Proto jsme Macourka raději ilustrovali. Pokoušeli jsme se zpočátku použít reálné předměty (například hrnec), možné to je, ale nakonec jsme se vrátili k literatuře a zachovali jsme i nepřímou řeč.

Jaký je rozdíl v práci na poezii a na próze?

Básničky jsou malé celky, zatímco v próze toho typu, který jsme zvolili, je příběh veden důsledně celým textem, od začátku do konce. Ostatně to bylo už u Maršaka, v Zavazadle. V takových textech je větší nárok na vystavění celku, jeho temporytmu. Práce je náročnější, obtížnější je dodržení formy.

Jak se díváte na práci s literaturou? Co je nejdůležitější?

První a nejdůležitější je text. Lze jej upravovat, ale ne autorsky zpracovávat.

Jaroslav Dejl se stal během několika málo sezón téměř legendou. Mimo jiné proto, že se jeho práce s různými soubory objevuje na různých přehlídkách: na dětské recitaci v Mělníku, na Wolkrově Prostějově, na přehlídce dospělých pro děti, na Loutkářské Chrudimí, v doplňkových pořadech Kaplice, Hronova a Kdoví, kde ještě jinde. A všude (s výjimkou Chrudimí, kam dvakrát či třikrát přijel s třebíčským loutkářským souborem Zdravíčko) sklízел vavříny. Nejvíce bije do očí jeho nápaditost, tvořivost, svěžest, humor — člověk by do něho na první pohled ani neřekl, že je učitelem matematiky. To druhý předmět jeho aprobace uhodnete snáz — výtvarná výchova. Ale ona se ta matematika přece jen pozná, nejen v přesnosti, o níž mluví v rozhovoru, ale i v uspořádanosti jeho myšlení, v systematickosti hledání, pátrání, nalézání. Poprvé se s dětským souborem objevil v Mělníku a hned tam získal úspěch s pásmem Závčových veršů Ahoj, moře. To byli členové jeho souboru v šestce či sedmičce. Dobře a nápaditě udělaná běžná pezie pro děti. Další rok Maršakovo Zavazadlo mělo už velmi výrazný rukopis — pohybové i přednesové stylizova-



... to není tak těžké. Spravíme ho a bude vařit dál.

To se mi to dnes výborně vaří, to bude báječná rajská omáčka...



Jde o to, aby autor (a jeho styl) plně fungoval a aby byl zachován duch literární předlohy. Nešlo o moje divadlo, ale o Macourka.

Na semináři v Mělníku v r. 1989 jste mluvil o tom, že při interpretaci je důležitá přesnost. Proč ji považujete za tak důležitou? A jak se shoduje s dětskou uvolněností a přirozeností?

Myslím, že o přesnost se snad pokouší každý, přesnost je nutná pro vybudování tvaru. Každé vystoupení musí mít nějakou — dá-li se to tak říci — vnitřní přesnost, jinak se rozpadne. Je to především otázka temporytmu. Musí to mít přesnou konstrukci, jinak se to rozjede v základní výstavbě, mizí poetika představení. Vyhovuje mi přesný řád, například Zavazadlo by byl blábol, kdyby nemělo přesnou výstavbu. Přitom je potřeba najít takovou formu, aby práce děti nenudila. To už je věc vedoucího, jakým způsobem toho dosáhne. I při návratu často přejdu do humoru, vypadám z práce, zase se k ní vrátím. Je to i ve volbě jednotlivých prostředků. Nemám-li základní nápad jak na to, pak ten text nedělám — nelze spoléhat, že to „nějak“ půjde, musím vědět aspoň to základní. Potom už se mohu nechat inspirovat nápady, které vzniknou při práci. Znovu ale zdůrazňuji nutnost řádu, neboť jinak vznikne nepřehledný blábol a změt, ve které se mohou ztratit i skvělé nápady.

Rozmlouvala EVA MACHKOVÁ

MILOŠ MACOUREK

O modrém hrnci, který rád vařil rajskou omáčku

Úprava a scénář: Jaroslav Dejl pro recitační soubor základní školy v Gagarinově ulici v Třebíči

Pásmo je upraveno pro libovolný počet dětí, které tvoří sbor. Dva sólisté — dívka (Jindra) — paní Zajíčková, kluk (Libor) — pan Zajíček. Někteří členové sboru mají menší role — kluk kapitána parníku, dvě dívky představují kačenky, někde je sbor dělen na děvčata a kluky. K charakterizaci postav jsou používány koupací čepice, pruhované tričko a kapitánská čepice, šátek, zástěra, utěrka a pletení, noviny Práce, růžové stuhý do vlasů pro kačenky. Valící se vozu znázorňuje velká, obdélníková, batikovaná plachta. Kostýmování je znakové — sbor má modré kalhoty a modrá trička, ti, kteří jsou uvnitř hrnce, mají červené tričko, Zajíček má bavlněnou kostkovanou košili, brýličky, kalhoty s kšandami, Zajíčková zástěru a červený puntíkovaný šátek.

Sbor nastoupí do dvou řad proti sobě. Zasmušile skloní hlavu. Na cinknutí přímý pohled a libý úsměv.

Všichni: Miloš Macourek, O modrém hrnci, který rád vařil rajskou omáčku!

Vytvoří společnost před televizorem, dvě dívky udělají z rukou obrazovku. Vzádu je připravena Jindra a Libor, Zbyněk pouští televizi — cvak, — na obrazovce se objeví Jindra.

Jindra (mile, „televizně“) Milé děti. Byl jednou jeden ...

Všichni (překřikují se) Drak, princ, atd. Jindra: ... hrnec a ten hrozně rád vařil rajskou omáčku. (mizí)

Libor (objevuje se na obrazovce s televizním úsměvem) Někoho by to třeba nebavilo, někoho baví docela jiné věci... Všichni (nadšeně) Televizel!

Jana (zkroušeně) ... nebo pastelky.

Všichni (odmítavě a nevrážlivě zavřít)

Eeee, (k lidem) někdo by si možná řekl (sednou si, stát zůstává jen Petra s Martinou)

Petra a Martina: ... to byl ale blázen ten hrnec, když ho bavilo zrovna tohle. Všichni (nechápatě) Ale proč by hrnec nemohl rád vařit? Proč by měl hrnec přemýšlet o pastelkách? (gesto rukama, sepnout, vypravěčsky — televizně) A tak ten modrý hrnec (úlek, zmatek — tvoří hrnec, dva kluci jsou ucha, neustále mumlají slovo hrnec) hrnec stál na plotně, vařil právě rajskou omáčku a říkal si (dají se do otáčivého pohybu kolem osy a říkají mile, až vychloubavě) To se mi to dnes výborně vaří, to bude báječná rajská omáčka, to je dobře, že jsem hrncem, že jsem hodně mladým hrncem a že budu ještě dlouho vařit omáčky. (Zastaví se, vypravěčsky, gesto rukou) A byl tak šťastný, že po plotně poskakoval (rozprchnout do prostoru, zpěv, tanec, na Zbyněkovu písničku ustát. vypravěčsky) Ale představte si, co se nestalo.

Jindra: Když po obědě paní Zajíčková myla nádobí, hrnec (zmatek, sbor tvoří hrnec) hrnec jí upadl a

Všichni: fuk,

Jindra: byla v něm

Holky (ty které jsou uvnitř rozpojeného hrnce) díra.

Jindra: Tak, teď ten hrnec můžeme rovnou vyhodit, je v něm ...

Holky: díra,

Jindra: poteče.

Libor (za novinami) Můžeme ho spravit, (vystřelí hlavu zpoza novin) řekl pan Zajíček, (schová se za noviny) to není tak těžké. Spravíme ho a bude vařit dál.

Jindra: To nestojí za to, nač se starat o hloupý hrnec, který teče! Koupíme nový a hotovo.

Libor (za novinami) Tak dobrá, (vykoukne) řekl pan Zajíček, (zaleze) vzal modrý hrnec a vyhodil ho na dvůr.

Všichni (zakrouží, při pohybu říkají „letím, letím, letím, — buh“, rozejdou se do prostoru a mluví k lidem s velkými gesty) To snad ani není možné, já že už nikdy nebudu vařit rajskou omáčku? Ani koprovou, ani smetanovou? Tolik dobrých omáček jsem uvařil paní Zajíčkové a teď jí ani nestojím za to, aby mě dala spravit, když teču? (vypravěčsky) Á velice se rozzlobil. (rozhněvaně) Dobrá, když teču, tak teku. (vypravěčsky) Á tekl. (zezadu se objeví pruh batikované látky, všichni vydávají zvuk „blm, blm, blm“, dokud není celý hadr natažen — zatím složený — před řadou, kterou udělali) Nejříve jako docela malíčkový potůček — blm (sednou si na bobek)

Jana a Hana (stojí u látky se stuhami ve vlasech) kterého si všimla jenom jedna malá kachnička, a hned se v něm čvachtala a volala, koukejte, tady je nějaký malý potůček, to je legrace, chichi-chi ... (odběhnou)

Všichni (stoupnou si, mohutnějším hlasem) Ale to už hrnec tekl jako velký potok, blm, (popustí látku) spíše řeka, blm, blm, spustí látku blm, (schovají se pod hadr)

Kluci (vylezou vedle, ruce v kapsách) A všude kolem seděli rybáři s dlouhými pruty a lovili ryby,

Holky (vykouknou nad látku, na hlavách mají koupací čepice) a plno lidí se tam chodilo koupat s ručníky, sodovkami (škytnou a povyskočí) a slunečníky. (do lidí) To je pane řeka, říkali si, je tady vody po krk, tady by klidně mohly jezdit parníky, vidíte — blm, (zmi-

zí pod látkou, sednou si)

Zbyněk (objeví se v kapitánské čepici a pruhovaném tričku) A opravdu, byla to velikánská řeka, jel po ní parník, Kluci (vstanou) a rybáři volali, jeďte si jinam, plašíte nám ryby.

Všichni (odkřívají se a postaví se) Byl z toho velikánský křik, (hluk, na Zdeňkovu písničku „blm“, schovají se pod látku)

Jindra: a paní Zajíčková, která zrovna pletla dečku, řekla panu Zajíčkovi, podívej se prosím tě, co se to venku děje. Libor (za novinami) A pan Zajíček se podíval z okna (odloží noviny a dívá se ven) a místo dvorku uviděl

Všichni (odkřívají se a dramaticky) ohromnou řeku s parníkem a všude plno rybářů a lidí v plavkách, (schovají se)

Libor: a tak se chytil za hlavu a běžel pro paní Zajíčkovou. Podívej se, co se stalo, ten modrý hrnec teče jako řeka, Jindra: a paní Zajíčková nechala pletení, (odhodí pletení) běžela k oknu a volala na lidi, co blázníte, to není řeka, to je náš modrý hrnec, který teče.

Zbyněk (objeví se coby kapitán) To je tedy pěkné nadělení, (k lidem) volal kapitán parníku, to jsme tedy v ... hrnci, co teď? Klesám ...

Jindra: Co můžeme dělat, když ten hrnec teče, tak teče, s tím se nedá hnout.

Libor: Jak to, že se s tím nedá hnout, (zmačká noviny a odhodí je) stačí ten hrnec spravit a nepoteče. A šel na dvůr, Všichni: vzal modrý hrnec, který tekl, spravil ho (přitom smotává látku, ostatní vytvářejí hrnec) spravil ho a bylo to. (Jindra a Libor si stoupnou vedle uch hrnce)

Všichni (vychloubavě) Mohl jsem být i mořem, kdybych byl chtěl, ale jsem hrnec, baví mě omáčky a basta.

Jindra a Libor (ostatní polohlasně, postupně zesilují) A tak se modrý hrnec dostal zpátky na plotnu a vařil omáčky dál, vařil je výborně (jdou k sobě před hrnec, chytanou se za ruce) a ze všech nejlíp tu rajskou. (dají si pusy).

... a paní Zajíčková, která zrovna pletla dečku, řekla panu Zajíčkovi: Podívej se, prosím tě, co se to venku děje.

Foto STANISLAV SMID



Učit herectví je pro mě výzva

lím, že ve své výuce spojuji živé elementy evropské a africké tradice. Znovu zdůrazňuji pohyb: neschopnost jej znovu vytvářet vede ke stereotypu a to je smrt divadla, stereotyp pohybu, stereotyp hlasu.

Nemohl bys to rozvést?

Samozřejmě. My si totiž dost dobře neuvědomujeme hodnotu hlasu. Používáme jej jenom pro konverzaci a dovádíme jej tak k šedi, limitujeme jej na jakýsi všednodenní dorozumívací prostředek, a to pak přenášíme i na jeviště. Jenže hlas, to je prostředek hledání, zkoumání. Hlas je zbraň, obrana, útok. Hlas má svou gestickou funkci, svoji energii a moc.

Na prvním místě je hlas procítnut a prožit. Nejdu zde až tak daleko jako Grotowský, mám své vlastní pojetí hlasu. Všechna energie hlasu vychází z centra, které je umístěno v podbřišku. Jste-li schopni jej tam cítit, pak i víte, jak ho použít, jak ho účinně a účelně využít.

Máš na to nějaké cvičení?

Samozřejmě. Všechna ta cvičení začínají dýcháním, prožitkem dechu. Děláním je většinou vleže na zádech. Páteř spočívá na zemi, ruce jsou rozpaženy šikmo za hlavou, nohy zdvižené. Postupně zapojují hlas do nádechu i výdechu. Zvuk je vysoký při nádechu, při výdechu posazený dole. Důležité je relaxovat z centra. Zde se rodí rytmy dechu. Ale to je jen jedno cvičení. Existuje samozřejmě spousta různých přístupů. Například pro pocítění hlasu v hlavových rezonátorech doporučuji stojet na hlavě. Je to zároveň cvičení, které vyžaduje maximální koncentraci. Sledujete zvuk, jak rezonuje ve vašich hlavových dutinách, a zároveň jste nuceni kontrolovat polohu těla. Koncentraci vůbec považují za základní, bez ní nelze žádné zkoušení a žádné cvičení vůbec zahájit. Pro herectví je koncentrace rozhodující.

Jaká je podle tebe základní vlastnost, bez níž se herec neobejde?

Řekl bych, že víra. Víra v pravdivost postavy. Věříte-li, pak všechno vzniká zevnitř a je to čisté. Má-li herec tuto schopnost, může něco sdělit. Jenomže aby mohl herec dosáhnout víry, musí být vnitřně disciplinovaný. A teď nemám na mysli disciplinovanost jako pasivní podléhání nějaké autoritě. Mám na mysli vnitřní kázeň. To není diktatura. Je to jen prostředek, jak se soustředit. A disciplína vzniká na základě tvrdé práce.

V současné době je všude spousta stereotypních herců. Jsou to herci, kteří ztratili schopnost překvapit. Nejsme přece tovární dělníci, abychom večer co večer vyráběli představení jak na běžícím pásu. Jenže není-li člověk čistý, neumí překvapit. Je to jen další obnošená věc. Ale čistota sdělení se neobejde bez víry, víra se nedostává bez disciplíny a disciplína je jenom výsledkem tvrdé práce na sobě. Člověk musí mít neustále na paměti onu praktickou teorii herectví, teorii, která vyúsťuje do skutečného tvaru.

Zmínil jsi se o rytmu...

Rytmus... ono nelze věci oddělovat. Vždycky bychom se měli vrátit k prázdku. Rytmus, samozřejmě, to je prvot-

ní cíl herce na scéně. Je ale zapotřebí neplést si rytmus s něčím, co se dá spíš označit jako metrum. Herci si pod tím často představují „něco s tancem“. Rytmus je totiž čas a čas je život. Rytmus je život scény. Uvedu podobenství. Hodiny mají tři ručičky: vteřinovou, minutovou a hodinovou. A ta vteřinová drží při životě zbývající dvě. Základní rytmus. Pro herce je jím srdce. Lidé, kteří říkají „nemám rytmus“, zapírají sebe samé; sami sebe neobjevili, nedokáží hrát vnitřní pravdu a nepatří na jeviště.

Dva víkendy jsi tu dělal s amatéry...

S amatéry pracuji rád. Vědí, že nejsou hvězdy, a vždycky chtějí dělat, vždy jsou ochotní se učit nové věci, přijímat. Je-li herec ochoten pracovat s nasazením, nedělám rozdíl mezi amatéry a profesionály. Chápu amatéry jako ty, kteří milují to, co dělají, je to jejich vášně a jsou schopni pro ni vše obětovat. Často jsou blíže divadlu jako pravdě herectví a představování než lidé, kteří za to berou peníze. Tito herci jakoby nepochopili filozofii a ideu výkonného umění (performing art). Často cítím, že amatéři jsou k sobě daleko tvrdší, zvědavější, otevřenější a schopnější sdílet. Člověk s nimi zažije víc opravdového. Nejsou tak svázáni.

Pokud vím, vedeš také kursy jevištního pohybu na DAMU.

Akademie — to je vždycky problém. Příliš mnoho svobody a moc málo svobody není žádná svoboda. Mám zde velké problémy s cítěním rytmu, s performing art, s pravdou postavy. Nejsou tu svobodní ve výrazu. Říkají: Čtyřicet let, to že se na člověku podepsalo. Dobrá. Ale herec není normální člověk. Nechodí na osm hodin k pásu do továrny. Herec musí předávat radost, energii a myšlenky těm „normálním lidem“. Neumí-li se herec sdílet, neumí-li sdělit, k čemu pak je? Trochu na tréninku postrádám kolektivní zodpovědnost, kolektivitu na scéně. Nevěřím v individuální hereckou tvorbu. Akademie by takové být neměla, měla by vést k umění naslouchat, ke kolektivní tvorbě. Cítím, že většina lidí, se kterými tam dělám, má talent. Ale jeden druhému se bojí otevřít. Cítím z nich vůli po opravdové změně. Chtějí — a to je dobré. Jde o to, aby našli sílu svůj talent rozvíjet. Jak? — Experimentováním, výzkumem svých rezerv, kreativní imaginací. Práce by měla být radostná. Pak může být zdrojem inspirace i pro režiséra.

Co bys doporučil mladým amatérům na závěr?

Řekl jsem, že nedělám rozdíl mezi amatéry a profesionály: Tvrdou práci na sobě, ale s chutí a s láskou. Vložte-li se do ní celí, vášnivě, pak vás bude bavit a disciplína se stane přirozenou potřebou. Ti, kdo se učí herectví, musí nutit své učitele, aby si sami neustále rozšiřovali obzor, aby stále přicházeli s novými věcmi. Dobrý učitel by se měl neustále inspirovat a tvořit ze svých žáků a se svými žáky. Tvořivý proces výuky je proces vzájemného obohacování.

Cliffa Moustache
se ptal
JAN HANČIL

Vyčáhly ostrovan ostře řezané tváře s dlouhými černými vlasy svázanými do nespočetných hadích ocásků, na první pohled nejspíš překážkář nebo běžec na dlouhé trati, CLIFF MOUSTACHE, je, jak zjistíme po bližším seznámení, herec. Po chvíli konverzace však vyplyne, že je netoliko herec, ale i divadelní a filmový režisér, autor několika her a filmových scénářů a hlavně, což je předmětem tohoto rozhovoru, učitel herectví. Odtud také první otázka:

Jak jsi se dostal k výuce herectví?

Začínal jsem jako herec. Už na škole jsem se vždycky snažil proniknout do hloubky postavy. Moji učitelé byli dobří herci, ale nebyli to opravdoví znalci oboru, a proto mi nedokázali odpovědět na otázky, které mě tehdy zajímaly. Proto jsem sám musel hledat cestu, jak se rozvíjet. Tím jsem si odpovídal na otázky, které tak či onak znepokojují každého herce tvůrčího typu. A začal jsem učit. Učení je pro mě výzva. Výzva k otevřenosti, k neustále novému kladení otázek.

Domníváš se, že tě nějak ovlivnila kulturní tradice, ve které jsi vyrostl?

Samozřejmě. Já mám, dá se říci, školu anglického herectví. Studoval jsem v Anglii. Neomezují se ale na ni, neomezují se na jeden typ herectví, to by znamenalo určitou stagnaci. Ale divadlo je především pohyb, daleko víc pohyb než postava. Pohyb musí být v divadle stále znovu nastolován, znovu vytvářen. Mys-

Je tomu asi rok, co jsme s Ivo Markvartem plánovali tento seriál článků. Předložil jsem mu tehdy svůj scénář a on (jako redaktor) říkal něco v tom smyslu, že psát ve dvou po sobě následujících číslech o katolických básnících (Reynek a Zahradníček) není v daném společensko-politickém klimatu příliš prozřetelné. A vidíte, dnes

už i Rudé právo

má svou rubriku Jméno, které ve slovníku nebylo, a 18. dubna věnovalo stručný dezinformační sloupek právě Janu Zahradníčkovi. Rudé právo, orgán KSČ, díky již byl jeden z nejvýznamnějších českých básníků 20. století soustavně vymazáván z literárních dějin

Bývalo u mne zotvíráno,
zotvíráno vždy pro jiné,
váhal jsem ale říci ano,
váhal jsem také říci ne.

...
Svíť hořké pravdy padá na dny klamné,
slyš, za ni modlím se a ona za mne,
a jak se mlčky sklání k hlíně, ke květům,
na dechu jejím chci si stavět dům.

(Pod bičem milostným, 1944)

Jan Zahradníček, největší český spirituální lyrik, pocházel z rolnické rodiny. Narodil se 7. ledna 1905 v Mastníku u Třebíče. V Třebíči absolvoval v letech 1919–1926 klasické gymnásium, poté studoval u F. X. Šaldy a Václava Tilleho na filosofické fakultě UK. Studia však nedokončil, absolvoval knihovnickou školu a v letech 1929–30 vykonal tehdejší tzv. nižší a vyšší knihovnickou zkoušku. Věnoval se v dalších letech výhradně literatuře a do r. 1936 žil střídavě u Emanuela Frynty na Slapech a v Praze, nějaký čas také „na privátě“ s Františkem Halasem. Z té doby také pochází historika dokumentující přátelství a (pro dnešek tak netypickou) vzájemnou toleranci přátel básníků.

Svůj pokoj si básníci vyzdobili. Katolík Zahradníček měl nad svou postelí obrazy Panny Marie a marxista Halas portrét hraběte Marxe. Když byl Halas sám doma, sejmul a schoval obrazy Zahradníčkův. A naopak. Nesouhlasili se svými ideologiemi, ale respektovali se. Jeden druhému dělal zlomyslnosti a oba se smáli... Tak člověka napadá, kde se vzala o pár let později všechna ta třídní a ideologická nenávisť vedoucí až k fyzickým likvidacím? Ale ta odpověď je vlastně nasnadě...

Jako kdykoli
včera, dnes
také v tuto chvíli
z mučírén se vznes
vzlykot trýzněných a není
dlaně laskavé či nadlehčení
peříčka jen spánku hlavám schýleným,
není více slov a úzko-li
očím odsouzených bez dní, bez polí,
nepohládí les,
nedá napítí rtům umdleným
pramen dětství, aby z jeho síly
zaprošily.

(Stará země, 1946)

V r. 1936 se Zahradníček usídlil v Uhřínově u Valašského Meziříčí, 1940–48 redigoval brněnskou revui Akord, 1945–49 pracoval jako redaktor nakladatelství Brněnské tiskárny. Takhle nějak jeho život popsalo také Rudé právo, které ale odbylo dvěma větami vše, co následovalo a co já popisuji takto:

13. 6. 1950 byl Jan Zahradníček zatčen jako člen „ilegální organizace“ a v červenci 1952 odsouzen v brněnském procesu s „klerofašistickou odnoží“ tzv. Zelené internacionály spolu s Františkem Křelinou a Bedřichem Fučíkem ke třinácti letům žaláře. Tak strávil léta padesátá ve věznicích v Praze, Brně, na Mírově a v Leopoldově. Ani tady Zahradníček nepřestal psát a je pravděpodobné, že řada jeho veršů dodnes odpočívá někde v archivech ministerstva vnitra.

Posílal jsem ti pozdrav po měsíci,
jak oknem hleděl na mne skrze mříž.
Mezi nás prostřena noc šelestící,
na druhém konci okno tvé, kde spíš.
Mezi nás prostřena noc červencová,
a na dně noci stromy ve vánku.
Větev za větví zvěstují si slova,
jež domov šeptá dětem do spánku.
Mezi nás prostřena ta šumná země,
zem smrčin, žit a potoků a střech.
Tak daleko, jak od tebe je ke mně,
i blízko tak, já cítím její dech...

(Čtyři léta, 1969)

K životopisu Jana Zahradníčka patří zajisté i svědectví Bedřicha Fučíka z Mírova, uveřejněné v ediční poznámce ke sbírce Čtyři léta, svědectví, které nelze odbyť nic neříkajícími řádky v Rudém právu: „V září 1956 dostal Jan Zahradníček na Mírov zprávu, že v trebičské nemocnici umírá na otravu houbami jeho žena Marie a tři děti, Jan, Zdislava a Klárka. Vězni byla povolena dovolená s výslovným příslibem, že se už nebude muset do vězení vracet. Zahradníčkovi byl totiž... zásluhou Jaroslava Seiferta, který intervenoval osobně u prezidenta Zápotockého, snižen trest na devět let, takže byl vytvořen předpoklad pro podmínečné propuštění. ... Zahradníček šel tedy na dovolenou, ale přišel pozdě; lékařům se sice podařilo zachránit jeho ženu a syna, ale obě dcery byly už mrtvé. — Závěr této tragédie odpovídal duchu doby: Správa věznic se tehdy při svém slibu dovolila krutý, ale velmi běžný zert, obvyklý hlavně při amnestiích: Zahradníček se po čtrnácti dnech musel vrátit na Mírov, aby si „odpykal“ další čtyři léta. Při jeho křehké konstrukci nemohlo devítileté vězení skončit jinak, než skončilo.“

Po propuštění z vězení (12. 5. 1960) se Jan Zahradníček vrátil ke zbytku rodiny do Uhřínova, kde po necelých pěti měsících (7. 10.) po přestálých utrpeních umírá.

V 60. letech se o Zahradníčkovi chvíli oficiálně vědělo, byl dokonce zastoupen i v mé gymnasiální čítance (v té byl i třeba Josef Škvorecký a Václav Havel). Jenže v dalším historickém vývoji došlo k tomu, že čistý, úzkostný i statečný, jasný hlas básníka Jana Zahradníčka, občansky plně rehabilitovaného a zproštěného jakékoli viny, byl nadále rdošen dalších dlouhých dvacet let. Snad právě proto mluví Jan Zahradníček jasně a čitelně k nám, do těchto našich nových dnů. Tak zřetelně, že je jeho hlas k nepřeslechnutí a jako stvořený pro jevištní interpretaci. Mluví tak i básníkův Epitaf, jedna z nejstatečnějších básní, které znám.

Živote můj. Jediný. Tento. A ne jiný.
Nezdáš se. Jsi. A trváš prchaje.
Skutečný. Můj. Jsi kost a krev, z níž pijí stíny.
Bolíš. Klikatě klopotná tvá cesta je.
Vpravo a vlevo v těsné motanici
životů jiných vršících se k hvězdám až.
Cizí dech uslyšíš jak vítr ve pšenici
z dálky tak strašně blízké, že až závrať máš.
Však nikdy nepřekročíš. Pořád sám a zvlášť.
Láskou se nezadrhla s jinou tvoje nit.
Zřetelně rozeznáš ji, vťkanou ve vzor pláště
života šířejšího nad vzduch, nad blankyt.
Jen chybný krok a cizí stěbla drtí.
Za všechno odpovídáš. Všechno k nohám tvým
se sbíhá z nižších šířek života a smrti
jak poledníky bílým tichem polární.
Vy životy z života mého vypučelé.
Vy oči z očí mých, jež dohlédnete dál.
Polibek usmíření cítím na svém čele —
Můj život byl a bude, aniž se jen zdál.

(Čtyři léta, 1969)

Bibliografie — básnické sbírky:
Pokušení smrti, Praha 1930.
Návrat, Praha 1931.
Jeřáby, Praha 1933.
Žiznivě léto, Praha 1935.
Pozdravení slunci, Praha 1937.
Korouhve, Brno 1940.
Pod bičem milostným, Brno 1944.
Žalm z roku dvaadvacátého, Brno 1945.
Svatý Václav, Brno 1946.
Stará země, Brno 1946.
La Saletta, Brno 1947.
Rouška Veroničina, Brno 1949.
Ježíškova košílka, Brno 1951.
Výbor z básní, Řím 1961.
Rouška Veroničina a jiné básně, Řím 1968.
Znamení moci, Praha 1969 — náklad zničen.
Čtyři léta, Praha 1969.
Dům strach, Toronto 1982.

JIRÍ BRIxi

Veselohra

osvědčené vzorce manželských trojúhelníků, čtyřúhelníků i víceúhelníků. Veselost takových veseloher je synonymem únikovosti.

Pokud však kritické a teoretické bagatelizování mívá k samotné podstatě veseloherního komična, je pochybeným předsudkem, pramenícím z absolutizace domnělého protikladu satira-humor a z jednostranného preferování satiry.

I veselohra má své vážné a závažné jádro, jehož hodnota se nikterak nesnižuje tím, že předmětem komediálního děje jsou rozpory komediálními prostředky řešitelné. Po překonání zábran (spočívajících buď v dílčích, napravitelných vadách lidských charakterů nebo v odstranitelných překážkách vnějších nebo v pouhém nedorozumění) dochází k smírnému vyrovnání mezi oběma stranami: problém se řeší v rámci hry jejími vlastními silami. Vlastní hodnota veselohry ovšem nespočívá v tomto smírném konci, který je prvkem převážně konvenčním (a uplatňuje se, často neorganicky, i v komediálních satirických), ale v pozitivní, energické a vynalézavé aktivitě komických hrdinů, usilujících o dosažení nebo obnovení ztracené rovnováhy.

V naší diferenciaci komediálního žánru podle určující složky tihne k veselohře zejména komedie situační (Shakespeareova *Komedie omylů*, Moliérovy frašky, Feydeauovy salonní komedie, Daňkova *Svatba sňatkového podvodníka*), komediální intriková (španělská komedie „pláště a kordu“ — Lope de Vega, Calderón, Bozděchův *Světá pán v županu*) a některé formy komedie konverzační (Wildovo *Jak je důležité mít Filipa*, Shawův *Pygmalion*).

Veselohrami v plném, vysokém smyslu jsou Shakespeareovy zralé komedie, o kterých už byla rovněž řeč. Je pro ně charakteristické spojování prvků směšných a vážných, komických a poetických, nasycených bohatou emocionalitou. To umožňuje složitá dějová struktura, promítající se do struktury slovesné, založené na střídání částí prozaických a veršovaných (včetně písňových vložek). Ve veršovaných a zpívaných pasážích je ovšem akcentována rytmická emocionalita, ale neomezuje se na ně. Stejně adekvátním výrazem milostných a přátelských citů je i rafinovaná slovní hra prozaických dialogů (Orlando a Rosalinda v *Jak se vám líbí*). Smíchový kontrast Shakespeareových komedií zahrnuje jako dílčí prvek i satiru. Jeho dominantou je však *komichnost sympatického*. Satiricky portrétovaný Malvolio ve *Večeru tříkrálovém* je předmětem výsměchu, ale vlastní akční jádro hry tvoří masopustně veselá a nevázaná parta hodovníků, žertů, šašků.

Shakespeareův smích sjednocuje a pohlcuje: nevymyká se mu ani skupina zamílovaných, kteří nejsou lyrickými postavami „romance“, jak se někdy mívá, ale komickými postavami jiného řádu. Orsino a Olivie bývají někdy hráni jako důstojně vážní a afektovaní milovníci, unyle a ušlechtilé deklamující své party. Ale právě v přepjaté vážnosti a citlivosti je jádro jejich komičnosti. Olivie přehnaně truchlí nad smrtí svého bratra, uzavírá se před světem a odmítá vytvářené námluvy bolestínského knížete Orsina. Stačí však jediné setkání s atraktivními mužskými kalhotami, v nichž se ironií osudu neskrývá mužské tělo, leč žena se všim všudy — a je konec smutku a odříkání. Olivie se začíná ucházet

o přízeň převlečené Violy se stejnou úporností, s jakou o ni samu — k její nelibosti — usiloval Orsino. Je možno tento charakter ve vztahu k této situaci chápat jinak než komicky?

Ale ani nejklaďnější postava hry, její čínorodý duch — převlečená Viola — nemůže uniknout vševládě smíchů. Ač sama prosta jakýchkoli charakterových směšností, je komická svým postavením — svým převlekem za muže. Komická je její základní situace, která ji nutí, aby dělala posla lásky muži, jehož sama miluje. Komické jsou i dílčí situace z převleku vyplývající — mužské šarvátky, do nichž je proti své ženské přirozenosti vinou svého falešného pohlaví vtažena. Smích u Shakespeara nevyplývá cit a cit si dobře rozumí se smíchem.

Předmětem Shakespeareova smíchu je všechno, celý svět, lidské bytí ve své radosti i bolesti, ve své velikosti i malosti, trvalosti i pomíjelnosti. Tento filozofický aspekt komična se projevuje zejména v komentářích šašků, záměrných i bezděčných. Ale celkový smysl hry není dán tímto ironickým nadhledem. Je výsledkem syntézou smíchového kontrastu, napětí mezi jednotlivými smíchovými rovinami.

Shakespeareova komedie svým komplexním záběrem představuje veselohru ve vysokém, plném, neredukovaném pojetí, jež poněkud překračuje naši úvodní charakteristiku. Může pojmout i prvky vážné a nebezpečné i značnou dávku kontrastní melancholie. To proto, že její řešení nevyplyvají z pouhé shody okolností, ze šťastné náhody, ale jsou výsledkem důmyslného a vášnivého usilování čínorodých dramatických postav. Shakespeareova komedie je hluboce zakotvena ve víře v pozitivní stránky člověka. Jejím nervem je kladný vztah k životu a jeho přirozeným hodnotám. (5)

ZDENĚK HOŘÍNEK

Poznámky:

- 1) J. L. Styan je spojuje pod společným názvem „temná komedie“. Tak je pojmenována jeho kniha — *The Dark Comedy*, Cambridge 1962. Česky vyšla pod názvem *Černá komedie*, Praha 1967.
- 2) *Slovník literární teorie*, Praha 1977, str. 408.
- 3) Snad to není náhoda, že anglické „light“ neznamená jenom „lehký“, ale též „světlý, jasný“.
- 4) Frank Tetauer: *Drama i jeho svět*, Praha 1958 [4. opravené a doplněné vydání, 1. vydání 1942], str. 195.
- 5) Je-li tato kapitola proti předchozím poměrně krátká, má to příčiny veskrze a jediné praktické: o různých typech veselohry už bylo zevrubně pojednáno v prvním cyklu *Kapitol o komedii* (zejména kapitoly otištěné v AS 1988 — č. 8, 10-12, AS 1989 — č. 1-3, 5, 7).

Omlouváme se

že se do stati Z. Hořínka Satirická komedie v AS 3/1990 vloudila chyba: Na str. 23 (1. sloupec, 15. řádek shora) ve větě „... pojetí moderní satiry, která se snaží dosáhnout celostního pohledu na svět ...“ se místo slova *celostního* objevilo *celostátního*. Možná pravděpodobně, ale nemístně. A samozřejmě nechtěně.

redakce

Jestliže různé typy vážné komedie, inklinující k chmurnějším barvám, si vysloužily řadu víceméně přílehlavých pojmenování, (1) hůře se to má s polem opačným, kde satira ustupuje do pozadí a nechává volný prostor zábavě a radostnému veselí.

Francouzský dramatik Jean Anouilh rozdělával své hry na černé a růžové. Černá, to zní důstojně, ale růžová navozuje představu div ne kýče.

Jediné důstojné označení světlejších stránek komična v dramatu je snad *veselohra*. *Slovník literární teorie* se zmiňuje o veselohře jen skoupě: „české označení pro novodobou komedii; neuznává se v případě komedií antických“ (2) a Frank Tetauer ve své kdysi populární knize *Drama i jeho svět* upozorňuje na to, že v různých jazycích se slovně rozlišuje vážnější a lehčí typ komedie („Komédie“ a „Lustspiel“ v němčině, „comédie“ a „comédie légère“ ve francouzštině, „comedy“ a „light comedy“ (3) v angličtině), a onen druhý typ — v češtině „veselohra“ podle německého „Lustspiel“ — charakterizuje v tomto duchu jako „typ povrchnější, který nechce diváka přinutit k přemýšlení, nýbrž jen ho pobavit, povyrazit, potěšit.“ (4)

V takovém rozlišování je ovšem obsaženo hledisko uměleckého hodnocení, které nelze nikdy spojit s žánry apriorně, toliko s konkrétními uměleckými díly určitých žánrů. Důraz na zábavu, povyražení, potěšení — bez rádobyznevažujícího dodatku (*přinucení* k přemýšlení je vskutku pramálo zábavné) — nicméně poukazuje k charakteristickému rysu *běžné* veselohry: nezaměřuje se na kritický výsměch nebezpečným neřestem a nedostatkům, ani nezobrazuje vážné deformace lidských charakterů a společenských poměrů, ale vyjadřuje veselým smíchem kladné životní pocity.

Jistý despekt k pojmu veselohra má svůj dobrý důvod v její pozdně měšťácké komerční podobě — v záplavě povrchních, úsměvně roznárných nebo lechtivě lascivních „limonád“, jejichž zápletky se motají kolem z prstu vycucaných pseudo problémů nebo donekonečna omílají

Nahlédnutí do vzdálených zemí

POKUSY
O DRAMATICKOU
VÝCHOVU
V REPUBLICE
SV. TOMÁŠE

Dramatická tvorba malého ostrovního státu, který nese název Demokratická republika sv. Tomáš a Princův ostrov, je podobně jako tamní literatura podstatně méně významná než slovesné umění jiných afrických zemí.

Pro zajímavost a lepší orientaci:

Země představuje pouhých 836 kilometrů čtverečních ostrova sv. Tomáše, 118 kilometrů čtverečních Princova ostrova a zbývajících zhruba deset čtverečních kilometrů tvoří plocha malých neobydlených ostrůvků (Pedras Tinhosas a Rolas), které jsou také součástí teritoria tohoto ostrovního státu, ležícího západně od Gabunu a Rovinné Guineje.

Osudy tohoto ostrovního státu jsou značně pohnuté. Země žila zhruba půl tisíciletí pod portugalskou koloniální nadvládou. Objevíli ji mořeplavci ve službách Lisabonu v roce 1470 a od roku 1522 do začátku padesátých let našeho století byla portugalskou kolonií. Od roku 1951 do roku 1975 měly ostrovy formálně statut zamořské provincie. Národně osvobozenec ký boj vedl k vyhlášení nezávislého státu 12. července 1975.

Země, jejíž úřední jazyk je portugalština, má kolem 90 tisíc obyvatel, z čehož na sv. Tomáši jich žije 75 tisíc. Většinu veškeré populace tvoří příslušníci západní bantoidní skupiny (jde především o potomky Afričanů přivezených v 15. a 16. století na ostrovy na otrockou práci z dalších portugalských kolonií v Africe). Program rozvoje země otevírá možnosti i dětským talentům a schopným mladým lidem. Nezapomíná se přitom na takové pomocníky ve výchově mladé generace, jako jsou výtvarné umění, hudba, literatura, drama. Bohužel chybí kvalifikovaní pedagogičtí pracovníci, málo se pracuje s dětmi předškolního věku, nedostatečně je zatím vytvářeny materiální technické podmínky.

Sv. Tomáš nemá literaturu takového významu jako například Rwanda, Uganda, Keňa, Tanganika, Zanzibar, jejichž literatury se plně rozvíjejí v souvislosti s rozvojem státních útvarů. Postrádá literární velikány, jaké zná například svahilská, zulská, basutská, čwanská literatura. Obyvatelstvo se totiž začalo na sv. Tomáši for-

movat až od 16. století, kdy černoši začali být na ostrovy hromadně dopravováni v souvislosti s obchodem otroků mezi Afrikou a Brazílií (ostrovy se tehdy staly důležitou základnou obchodu s otroky mezi černým kontinentem a Jižní Amerikou).

Chceme-li lépe poznat dramatické a ostatní umění na ostrově sv. Tomáše, musíme si v africkém kontextu nejdříve uvědomit, že rituální obřady s divadelními prvky existovaly v Africe už od nejstarších dob. Za účasti vesnických kolektivů byly v maskách předváděny i výjevy ze života (lovy, boje, rodové historie) prostřednictvím mimesis, tance, vokální a instrumentální hudby. Divadlo v evropském smyslu se objevuje v zemích Afriky jako import kolonizátorů. V 19. století je na ostrově sv. Tomáše a v ostatních portugalských koloniích hráno portugalsky. Rozvoj afrického divadla v národních jazycích nastává po získání nezávislosti, hlavně v amatérských souborech; později se začíná usilovat o vybudování profesionálního divadla usilujícího i o využití domácích tradic rituálních obřadů.

Divadelní hry se i dnes zakládají na ústních lidových tradicích, uplatňují se v nich hlavně prvky mudrosloví, bohatství pořekadel, písní, adaptace tradované tvorivosti, přísloví a jiné formy ústního folklóru včetně lidových pohádek a básní.

Také při výrobě loutek na sv. Tomáši je patrný kontext výtvarného umění celé subsaharské Afriky zahrnující jednak tvorbu tradiční, jednak vliv úzce navazujícího umění současného (pro celou oblast afrického výtvarného umění je charakteristická převaha sopek, uměleckého řemesla a užitého umění). Loutky jako jeden z uměleckých projevů této ostrovní společnosti plní významnou úlohu při udržování její ideologické integrity a vědomí historické sounáležitosti s obyvateli afrického kontinentu. Obvyklým materiálem při výrobě loutek je dřevo, někdy také hlína. Typické jsou rovněž masky, vycházející z obřadních masek (antropomorfních, zoomorfních, fantastických, kombinovaných) obličejových anebo kryjících celou hlavu, popřípadě nástavcových.

Loutky se učí vyrábět už děti na školách pod vedením vyučujících. Děti jim říkají „šašci“. Kromě školní výtvarné výuky je možno se naučit vyrábět loutky a masky i v několika málo výtvarných kurzech. Vyšší výtvarné školy však zatím neexistují. A tak se stává, že naivní umění samouků často nahrazuje nedostatek školních výtvarníků. Výtvarný projev umocňují srozumitelné tradiční symboly a alegorie; středem zájmu je člověk, často se objevuje sociální tematika a životní prostředí.

Loutková divadelní hra (převážně se v ní objevují spodové loutky a masňáci) je na sv. Tomáši užitečným pomocníkem učitele, rozšiřuje jeho možnosti, obohacuje pracovní postupy, aktualizuje učební látky. Tento přístup k osobnostem žáků se využívá především na nižším stupni základní školy, částečně i v některých mateřských školách.

Hry připravují půdu pro další práci pedagogů, podněcují zájem dětí o určitá témata, probouzejí touhu po poznání a seberealizaci.

Je tu i otázka rozšiřování slovní zásoby v portugalštině, která (jak již bylo řečeno) je úřední řečí země. Při provozování her v portugalštině se pasivní slovník dětí mění v aktivní. Dětem, které se do hry zapojují, je dána příležitost řeči pozorně na-

slouchat a vnímat ji. Současně je jim umožněno, aby se samy vyjádřily. Maňásci se záměrně malých diváků vyptávají, co ten den dělali, o čem se učili, co budou dělat odpoledne apod. A samostatným projevem stoupá u dítěte pocit důležitosti a podporuje se tak jeho sebevědomí. Velmi prospěšné jsou i krátké básničky, které diváci spolu s účinkujícími pronášejí; cvičí si na nich sluchovou paměť, rozšiřují slovní zásobu a upevňují výslovnost.

Dětské loutkové hry často doprovází živě provozovaná hudba. Je pochopitelně daleko jednodušší než hudba interpretovaná dospělými hudebníky. I v projevu malých školních muzikantů je však patrné, že jejich hudba je těsně spojena s životními a pracovními úkony obyvatel ostrova. K charakteristickým znakům patří krátké melodicko-rytmické fráze, které se opakují a rozvíjejí responsoriální, popřípadě antifonální technikou (princip zvolání a odpovědi). Z hlediska tónového systému převládá pentatonika, bohatá je rytmická stránka (častá polyrytmie). Hudební nástroje jsou většinou vyrobeny z kmenů stromů, bambusu a plodů tropických tykvičovitých rostlin. Převládají nástroje bicí (bubínky, chrástítka, rolničky). Pro Evropany je velice zajímavým zážitkem, když africká hudba doprovází portugalsky předříkávaný text.

A tak se malí diváci mohou těšit, že během loutkového představení uvidí nějakou tradiční pohádku, nějaký známý příběh, které už mnoho let znají všechny děti po celé zemi. Těší se však i na vyprávění nová, dosud neznámá, jaká si pro ně vymysleli jejich vyučující. Postavy na improvizovaných jevištích ožívají a dětské publikum se obdivuje žertovným i tragickým kouskům černých hrdinů.

Za zmínku stojí i přes nízkou technickou vyříbenost) interpretační osobitost jednotlivých minisouborů, která jim dovoluje odlišnou originální realizaci autorského zámeru, aniž by se přitom dětské soubory ve školách vzájemně napodobovaly.

Jedním z těch, kdo se zasloužili o rozvoj kulturní a divadelní činnosti na místních školách i v miniskolních prostorách ostrovního státu, je spisovatel Avelino de Espírito Santo, který je jednou z nejvýraznějších osobností současné kulturní politiky a výchovy no ostrově sv. Tomáše. Aktivně se podílel na akci pořádané loni na Den dětí na sv. Tomáši Portugalským kulturním střediskem (které má v Sao Tomé své stálé sídlo) ve spolupráci s ministerstvem školství. Divadelní soubor školáků z Portugalska uspořádal pro své ostrovní vrstevníky divadelní představení, v němž vystupuje oblíbený panák Hltoun.

V rozhovorech mi mj. řekl: „Pro mladé diváky je divadlo samozřejmě především zábavou. My učitelé se snažíme obohatit jejich duševní svět o přírodní harmonii, barevnost a pocit krásna. Je třeba naučit školáky pracovat nejen s učebnicemi, ale i s literaturou. Potřebujeme moderní studijní a kulturní centra s kvalitně vybavenými knihovnami; potřebujeme stálé divadelní scény s dobrým repertoárem. Myslím si, že když pedagog v roli režiséra školní scény se snaží dělat svou práci dobře a zaujme malé diváky, otevírá jim, obrazně řečeno, bránu do světa umění; zvláště když to probíhá pod vedením kvalifikovaného štábu divadelníků, herců, organizátorů a kulturních pracovníků.“

DAGMAR STREJČKOVÁ



Na této a čtvrté straně obálky fotografie VIKTORA KRONBAUE-
RA z premiéry hry Václava Havla Largo desolato v Divadle Na
zábradlí 8. dubna 1990. Režie Jan Grossman.

