

as/87

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

5





NEVŠEDNÍ ZÁŽITEK

Několik let si museli českoslovenští diváci počkat, než měli možnost zhlédnout Optimistickou tragédii a Juno a Avos, dvě inscenace Divadla leninského Komsomolu z Moskvy, které předcházely pověsti, jež vzbuzovaly v srdcích každého divadelníka touhu vidět vše na vlastní oči. Pověsti nelhaly. To, co nám sovětské umělci předvedli na prknech Divadla na Vinohradech při svém krátkém hostování v Praze v únoru tohoto roku, byl skutečný koncert na té nejvyšší profesionální úrovni. Ve všech složkách, nejen po stránce herecké. Škoda, že jejich hostování v Praze bylo tak krátké, neboť na mnoho zájemců se vůbec nedostaly lístky, divadlo praskalo ve švech a před ním pobíhala řada zoufalců, kteří se snažili přemluvit ty šťastnější k odprodeji alespoň jedné vstupenky. Doufejme, že se s Divadlem leninského Komsomolu opět brzy setkáme. Na snímcích Karla Kouby jsou přední představitelé divadla, o inscenacích se dočtete uvnitř časopisu.

(mg)



● K MEZINÁRODNÍMU DNI DIVADLA

Už dlouhou řadu let, v předvečer Mezinárodního dne divadla, zaznívají před oponami našich divadel slova prohlášení věnovaných této příležitosti. Hovoříme v nich o humanistickém poslání divadla, o jeho nezastupitelném místě v boji za mír a šťastnou budoucnost lidstva. Vyslovujeme-li však tato slova dnes, cítíme, že dostávají nový přízvuk a nový tón. Vždyť málokdy v dějinách svět kypěl takovými nadějemi jako nyní. Na samotném prahu jaderné propasti se lidstvo zastavuje, aby krůček po krůčku nacházelo účinné a trvalé východisko. Díky frontální mírové iniciativě Sovětského svazu získávají úvahy o úloze umění v boji za mír nový a nečekaně konkrétní obsah.

A přece – čím více hledáme ryze dnešní podobu divadelního umění, jeho jedinečné gesto a téma, tím více si uvědomujeme, jak hluboce tkví v paměti jeviště onen prastarý a věčný verš antické tragédie, který říká, že „mírou všech věcí je člověk“. Tím spíše, že tento verš jako by zněl z každého okamžiku naší současnosti, ze všeho, co probouzí k životu seismograf rozumu a uvědomělého tvůrčího ducha. Mohutný proud společenských proměn, zahájený XXVII. sjezdem KSSS a XVII. sjezdem KSČ nemůže obejít divadlo jako osamělý ostrov. Naopak, právě díky této dnešní skutečnosti může divadlo s novou silou naplňovat své prapůvodní poslání mluvčího společenského vědomí a tribuny ducha doby. Může souznít s nejpozitivnějšími proměnami v životě naší společnosti, zrcadlit je a jejich pravdivým obrazem jim pomáhat nalézt co nejúčinnější cestu do života. Přejme tedy všem divadelním tvůrcům a přejme jejich divákům, aby naše divadlo bylo skutečně právě tímto svému poslání ku prospěchu nás všech i ku prospěchu socialistického umění jako celku.

Ústřední výbor SČSDU

● ZASEDÁNÍ PŘEDSEDNICTVA A RADY SAL

Jednání se konalo v Praze 14. února. Byly na něm projednány a schváleny dva dokumenty SAL. Jednak doporučení členským souborům, aby se připojily k výzvě za rozvoj aktivity v plnění závěrů XVII. sjezdu KSČ. Dalším dokumentem je pak rozpracování závěrů národní konference o ZUČ k rozvoji oboru amatérského divadla v podmínkách činnosti zájmové organizace SČDO SAL.

(ps)

● Z PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

V Praze se v březnu na svém řádném zasedání sešlo předsednictvo Svazu českých divadelních ochotníků. Úvod jednání tvořil slavnostní akt předání Čestného uznání ÚV SČDO Eduardu Vavruškoví, členu pléna ÚV SČDO a předsednictva SAL SČDO, k jeho 60. narozeninám za mnohaletou zásluhou činnost ku prospěchu amatérského divadla a jeho zájmové organizace.

V další části bylo rozhodnuto o posunutí termínu I. přehlídky členských ochotnických souborů, která se pro soubory autorského divadla bude konat letos ve Štamberku. Aby nedošlo k překrytí termínu této přehlídky s přehlídkou ve Svitavách, bude se Štamberk 87 konat ve dnech 13.–15. listopadu 1987. V další části jednání podali představitelé krajů Západočeského a Jihočeského zprávy o stavu ochotnického divadla v těchto regionech a o práci zájmové organizace.

Ze zprávy ZČKV SČDO vyplývá, že krajská organizace má celkem 353 členů; 241 ochotníků a 112 loutkářů. V kraji působí 29 členských souborů. Zástupcům členských souborů je umožňováno, aby se zúčastňovali zasedání pléna KV SČDO, což nesporně zvyšuje akceschopnost krajské organizace SČDO, která má velmi dobré kontakty s KKS v Plzni a KNV. Méně úspěšná je činnost Svazu v Jihočeském kraji, kde dobře pracuje řada okresních výborů, ale v rámci kraje působí pouze přípravný výbor organizace. S ustavující konferencí krajské organizace se počítá letos v listopadu. Na příštím zasedání PUV SČDO bude projednána situace na území hl. m. Prahy a Středočeského kraje.

Dále se předsednictvo SČDO zabývalo přípravou výše uvedené I. přehlídky členských souborů ve Štamberku. Sekretariátu ÚV přišlo celkem 15 přihlášek inscenací autorského divadla, z nichž krajské poroty doporučují ústřední porotě nejlepší pro zařazení do štamberského finále, kterého se zúčastní tři soubory.

Konkrétní podobu získává druhý běh režisérské školy SČDO, o kterou je mezi ochotníky poměrně velký zájem. Celkem ÚV došlo od KV SČDO 49 přihlášek, 37 přihlášených bylo pozváno k přijímacím pohovorům před komisí, jejímž předsedou je dr. Milan Kyška. Předpokládá se, že režisérská třída bude mít 30 účastníků.

(psl)

Závažné úkoly pro kulturu a umění

XVII. sjezd KSČ otevřel nové perspektivy a dal novou dynamiku našemu rozvoji. Vyžaduje to, abychom dokázali podstatně účinněji rozvinout energii, znalosti a schopnosti lidu, potenciál celé společnosti. Předpokladem k tomu je kriticky přehodnotit dosavadní systém řízení a uvést jej i v soulad s novými potřebami. V tom je podstata zásadních opatření, která se nyní rozpracovávají a formou experimentů se začínají postupně uskutečňovat. Týká se to jak přestavby ekonomického mechanismu, sociální, společenské a ideologické sféry, tak prohloubení demokratizace politického, hospodářského a kulturního života, rozvoje samosprávy lidu, aktivizace úlohy Národní fronty a všech jejích složek, rozšiřování veřejné informovanosti a kontroly.

Kulturní politika strany vždy vedla a vede k soustavnému upevňování socialistického charakteru kultury, k trvalému růstu jejího podílu na tvorbě materiálních a duchovních hodnot společnosti, ke zvyšování její účasti na výchově socialistického člověka.

Z těchto principů vycházelo i jednání XVII. sjezdu KSČ. V politické zprávě ÚV KSČ soudruh Gustáv Husák zdůraznil, že nová etapa v životě naší společnosti staví závažné úkoly i před kulturu a umění, zájmovou uměleckou činnost nevyjímaje, které mají významnou úlohu při obohacování duchovního života, při rozvíjení tvořivých a schopností lidu, v jejich ideovém a morálním růstu. Řekl: „Jde nám o to, aby umělecká tvorba našich umělců pravdivě a vysoce umělecky zobrazovala socialistickou skutečnost, aby v duchu tvůrčí metody socialistického realismu ukazovala odhodlání našeho lidu zvládat úkoly a zdolávat překážky na cestě výstavby socialismu. Z toho je třeba vycházet v práci s tvůrčí inteligencí, zejména s její mladou generací, a k tomu cíli zaměřit i systém podpory, oceňování a šíření umění.“

Tato slova, i když jsou určena především profesionálním umělcům, platí jednoznačně i pro umělce amatéry. Zobrazovat zápsy našeho současníka, jeho život, radost i starosti, to je základní společenský požadavek pro každého tvůrce. Vyžaduje to důvěrnou znalost života, pochopení smyslu i podoby probíhajících společenských zápasů a hluboký smysl pro pravdu. S takto formulovaným základním úkolem souvisí i vysoká odpovědnost za duchovní život společnosti, za atmosféru, která v ní vládne.

Socialistická kultura a umění nejintenzivněji působí na vědomí lidí, podílí se na formování člověka nové společnosti, aby se stal humannějším, vzdělanějším, kulturně bohatším. V moci socialistické kultury a umění je jedinečná a nezměnitelná schopnost vzbuzovat pocity krásna, radosti ze života, probouzet člověka pro účast na živém díle výstavby nového společenského řádu, působit na něj v mravním smyslu tak, aby se stal lepším vůči sobě samému i vůči ostatním. Soustředit uměleckými prostředky pozornost na ty otázky, které jsou základní pro jednání člověka, které mají i obrovský význam v soudobém ideologickém boji. Otázky uvědomění, pevnost charakteru, přesvědčení.

Proto přikládají závěry XVII. sjezdu KSČ kultuře a umění, a vůbec všem, kdo se v těchto oblastech jakkoli angažují, to je i amatérským divadelníkům, tak velký význam.

Představení

Před šestapadesáti lety píše Otakar Zich ve své Estetice dramatického umění: „Z rozboru pojmu „jednání“ vyplývá ještě důležitá a pro dramatické dílo nezbytná vlastnost, že musí obsahovat víc osob než jednu, nejméně dvě, čili: Dramatické dílo je nutně dílo kolektivní. „Monodrama“ není dramatem, byť by se rozvíjelo sebepatetičtěji, ledaže by druhou osobu zastávala nějaká moc, síla aj. a to ještě personifikovaná, aspoň abstraktně, t. j. slovy – což by byl ostatně hraniční případ dramatického díla.“ Zich v tomto případě samozřejmě vychází z analýzy činohry. Nicméně – své tvrzení rozšiřuje: použije-li termín dramatické dílo, neboť pro něho je spolu se zpěvohrou a scénickým melodramem činohra dramatickým uměním, divadlem – na divadlo vůbec. Zichova Estetika dramatického umění byla v době svého vydání, v roce 1931, nesporně vynikajícím a znamenitým teoretickým dílem; dodnes ve své souhrnnosti a celistvosti nepřekonaným. Ale mohl by tento svůj závěr učinit v přítomnosti, kdy se zdá, že a bohatě rozvíjí tzv. „divadlo jednoho herce“? Platí ještě hranice, kterou tak kategoricky stanovil a vymezil? Anebo není „divadlo jednoho herce“ divadlem a je něčím jiným?

Samozřejmě nabízí se tu krajně jednoduchá odpověď. Divadlo se přece vyvíjí a Zich zobecňující a zkoumající jednu jeho historicky vzniklou podobu nemohl tušit, co bude zhruba za šedesát let. Takže prostě vývoj divadla, systém v pohybu, zrušil jeho hranice. Jenže hranic takto zrušených je ještě víc. Pro Zicha např. pantomima je divadelní obor přechodní mezi uměním dramatickým (speciálně zpěvohrou, protože se v ní nemluví) a uměním tanečním, které už nepočítá do umění dramatického, neboť tanečníci nejsou herci, protože nepředstavují svým výkonem žádnou osobu.

Snad není naprosto zapotřebí, abych nyní dlouze a podrobně rozvíjel úvahu o tom, co pro současné divadlo znamená pantomima. Jak se nejenom sama o sobě stala velice žádaným a oblíbeným druhem dramatického umění, divadla, ale jak ještě navíc ovlivňuje a zasahuje i druhy jiné. A jak konečnicově třeba výrazně propustují její mnohé prvky tak zv. „pohybové divadlo“, o němž platí totéž, co prohlašuje Zich o pantomimě: že jsou v něm výkony herecké s ubráním řeči. Nemusím stejně tok dokazovat, že tyto druhy dramatického umění mají svou popularitu, své diváky a že nikomu nevadí to, že – abych se opět odvolal na Zicha – naše vnitřní zkušenost si vyžaduje úplné představení osoby, k čemuž patří i řeč. A to už vůbec nemluví o tom, že taneční herectví – tedy balet – vstupuje řadou svých představení na půdu, kterou mu Zich odepírá, a předvádí osoby. Nepochybně, že bychom i v tomto případě našli četné argumenty, jimiž bychom mohli úspěšně vyvracet nebo přinejmenším zpochybňovat závěry a normy Estetiky dramatického umění. Ale o to teď vsutku nejde. Problémem jsou ony „hraniční“ jevy, které zřejmě zcela přestaly existovat, neboť se ohromně rozšířil obsah pojmu divadlo. A nelze jej prostě určovat jenom na bázi činohry nebo opery. Dokonce by se dalo i říci, že ani ne jenom z některých podob a poloh činohry, které se vyvinuly

zhruba v posledních dvou stech letech a jež samozřejmě i v přítomnosti tvoří své zákonitosti, které jsou pro tvorbu a činnost mnoha profesionálních a amatérských souborů podstatné a rozhodující. Budeme muset asi připustit, že tato činnost a tato tvorba je jenom jedním z mnoha proudů, které dnes zahrnujeme pod pojem divadlo a že jejich zákonitosti už pro tento tak diferencovaný celek nejsou úplně platné. Nebo někde neplatí už vůbec.

Mohli bychom ovšem celou záležitost také obrátit; pokusit se udržet a obhájit platnost zákonů a definic, jež po dlouhou dobu tvořily podstatu divadelní praxe i teorie. A jevům, které jim nebudou odpovídat, jaksi „vykázat“ jiné místo. Například: v tom okamžiku bude krajně pochybné, zda je možné používat název „divadlo poezie“. Přiznávám, že jsem vždycky patřil k těm, kteří se proti tomuto názvu vzpouzeli, neboť jsem v řadě produkcí tohoto druhu většinou postrádal herecký komponent. To jest onu specifickou funkci, která je nakonec a jedině v divadle schopná realizovat úplnou a scelující rovinu zobrazení a sdělení. Leč – musím také přiznat, že jsem v poslední době viděl představení, která tak říkajíc „zdivadelňovala“ poezii skrze tuto funkci. Až do té míry, že slovo básníka ztrácelo svou prioritu a bylo vlastně pouze otevřením dveří do práce s jiným materiálem, který nabyl podobu a smysl funkce hereckého komponentu. Zajisté, že zase jinak, než jak herecký komponent definuje Zich: „Herec tvoří ze sebe sama určitou postavu, představující třeba Macbetha.“ Rozhodně v tomto „divadle poezie“ nešlo o postavu takto určenou a pojatou, neboli nešlo vůbec o představování postavy. Ba více – hodně často ani herec netvořil ze sebe sama, ale tvořil skrze předmět či předměty. Což posouvá celý problém ještě dále. K tomu jevu, který bych nazval komplexností současného divadla, v němž fungují nejrůznější materiály, které uskutečňují velice složitou strukturu hereckého komponentu. Což nejvíce dokazuje vývoj divadla loutkového, které se díky této komplexnosti (také bychom mohli mluvit o synkrezí jako spojování různorodých prvků, třeba i protichůdných) v řadě svých představení mnohdy už odpoutalo od základu, z něhož vyšlo, a dospělo k něčemu, co se – prozatím, nepřesně a pokusně – začíná nazývat „třetím druhem“; rozumíme třetím druhem divadla mezi činohrou a loutkovým divadlem.

Pozorný čtenář nyní určitě namítne, že sám snáším důkazy pro to, že je nemožné nevztít vývoj na vědomí a tvrději přiznávat pojmenování divadlo jen tomu, co odpovídá dříve vytyčeným a stanoveným definicím. O nic takového však neusiluji; snažím se jenom ukázat, že divadelní systém je v pohybu nejenom ve svých strukturálních vazbách a v systému divadelního jazyka, ale i v celku. A že máme-li k tomu celku přihlížet, nezbyvá nám než přihlídnout na jedné straně k oné diferenciaci, o níž už byla řeč; připustit, že zákony a normy odvozené jenom z některých druhů divadla – nejvíce potom z činohry a to ještě především určitého typu – nemohou obsáhnout celou rozlohu, která

dnes ohraničuje divadlo. A potom že asi nezbyvá než systematicky hledat a zkoumat často velice rozdílné zákonitosti, které si ony jiné druhy – často tak synkretické – samy svou praxí stanovují. Na druhé straně bude však zřejmě nutné usilovat o to, abychom z těchto rozdílných zákonitostí a specifík vyhledávali takové rysy, jež nám umožní přece jenom ten tak rozmanitý celek divadla postihnout.

A tady se znovu vracím k Zichovi, k jeho větě, která lapidárně říká: „Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle.“ Myslím si, že představení budeme muset chápat jako zcela zvláštní druh komunikace, která se provádí v diskrétním (spojitým, sjednoceným) divadelním prostoru, jenž však zároveň zahrnuje dva prostory oddělené – hlediště a jeviště; pro vnímání a představování. Jedině tato jednota a zase nespjitost zabezpečí totiž základní vztah subsystému diváckého a divadelního jazyka jako komunikace, v níž se obě tyto složky divadla spojí ve společný, aktivní a aktuální prožitek světa a navzájem na sebe působí. Neboli: prohlašuje-li Zich, že „nutnou existenciální podmínkou dramatického díla jest skutečné (reálné) jeho provozování, potom bychom asi mohli dodat, že toto reálné provozování, má-li být divadlem, musí naplnit zároveň další podmínku: že se tak děje způsobem komunikace v podobě představení, které obsahuje dvě aktivní, ve zpětné vazbě fungující lidské složky.

A tím se dostáváme i k druhé nezbytné části, bez níž prostě nelze mluvit o divadle. To jest k hereckému komponentu. Je-li tou jednou aktivní lidskou složkou, která působí v představení, divák, pak druhou, jež s ním právě v představení bezprostředně přichází do kontaktu a může jej ovlivňovat a zároveň jím být ovlivňována, je herec. Rozumíme tím nyní tvořivý, tvůrčí subjekt, jenž jakýkoliv materiál proměňuje různými postupy ve znak, jenž dovoluje označovat i sdělovat jinou skutečnost, než je tento sám subjekt, herec. A říká-li Zich, že „herec je umělec představující myšlenou osobu sebou samým“, pak se budeme muset zase spokojit s tím, že toto vymezení platí jen pro některé druhy divadla. Neboť řeč je o jakémkoliv materiálu, nikoliv jenom o tělesnosti herce a stejně musíme na základě současných zkušeností uznat, že nejde v herectví mluvit jenom o představování myšlené osoby, ale jakékoliv činnosti. Byť samozřejmě ono představování myšlené osoby je nejčastějším cílem herecké tvorby. Vydeme-li tedy z toho, že finální funkcí divadelního systému je produkce představení, pak budeme muset nesporně i daleko důsledněji zkoumat herecký komponent od jeho výchozího bodu, jímž je právě herec jako aktivně tvořící subjekt, který je tímto představením ovlivňován. A zároveň v něm komunikuje s divákem – samozřejmě prostřednictvím svého materiálu a díla, jež z něho vytváří.

Představení je proto zřejmě potřebné v těchto souvislostech chápat také jako onen – svým způsobem vrcholný – faktor, jenž v zichovském smyslu je „dramatický“, neboť po svém „přispívá k účinnosti složky herecké“. A činí tak přímým a bezprostředním vztahem mezi hercem a divákem.

JAN CISAŘ

Ve znamení experimentu

SOUBOR

Moskevské divadlo leninského Komsomolu patří dnes k předním sovětským divadelním organismům. V roce 1927 bylo z iniciativy Komsomolu založeno Divadlo dělnické mládeže (TRAM). Herci se stali především mladí dělníci a zaměstnanci moskevských závodů, kteří zkoušeli ve volném čase. Uváděli aktuální hry, především agitky, které sice zajímaly obecenstvo, ale zároveň jim chyběla patřičná umělecká úroveň. Proto byla roku 1932 do TRAM pozvána skupina významných herců MCHAT; I. Sudakov—Stanicyn, Chmel'ov, Batalov aj.

V roce 1938 bylo divadlo přejmenováno na Divadlo leninského Komsomolu. V čele stál jeden ze žáků Stanislavského a Němiroviče—Dančenka, režisér a herec I. N. Berseněv. Divadlo uvádělo současně hry i klasiku (např. úspěch si získala inscenace hry K. Simonova Chlapec z našeho města, uváděná v předvečer vypuknutí války, dále Gorkého Vasa Železnovová, Zykovi, Živá mrtvola L. N. Tolstého, Rostandův Cyrano z Bergeracu, Ibsenova Nora aj.). V polovině 60. let zde pracoval A. Efros a nastudoval tu hry A. Arbuzova, V. Rozova a E. Radziňského, které se zamýšlely nad etickými problémy mladých lidí. Velký ohlas provázela inscenace Čechovova Rakka a Bulgakovova Molièra v Efrosově režii.

Od r. 1973 je šéfredisérem tohoto 80 členného souboru Mark Zacharov. V současné době divadlo disponuje vynikajícími herci, příslušníky všech generací. Mladí mají možnost se dále zdokonalovat přímo na půdě divadla a dostávají náročné úkoly (např. Juno a Avos). Soubor vystupoval s velkým úspěchem v zahraničí — v Polsku, ve Francii, v Holandsku, v Maďarsku, v Portugalsku, na Kubě a v Řecku. Ve své vlasti se těší obrovské popularitě zejména u mladých diváků. U nás se představil roku 1978 inscenací Gorinova Thyla Eulenspiegela a Čechovova Ivanova a dostalo se mu velmi příznivého přijetí. Od ledna letošního roku je Divadlo leninského Komsomolu jedním z těch, kde se zavádí divadelní experiment, který mobilizuje tvůrčí síly souboru.

MARK ZACHAROV

Dnes je jedním z nejvýznamnějších tvůrců současného sovětského divadla a jeden z organizátorů experimentu, který se zrodil ve spolupráci umělců a vědců. Původně vystudoval hereckou fakultu a první režisérské zkušenosti získával ve studentském amatérském souboru moskevské univerzity. Počátkem 70. let režíroval pohostinsky dramatizaci Fadějevovy Porážky v Divadle Majakovského. Už tenkrát na sebe upozornil snahou o propojení různých druhů umění, především slova a hudby. Experimentoval i v pojetí postavy velitele oddílu Levinsona — představitel zdůraznil mladí a zcela tuto postavu odatetizoval. Inscenace se stala předmětem ostrých polemik a upoutala hlavně mladé diváky.

V moskevském Divadle satiry nastudoval M. Zacharov Tempo 1929 N. Pogodina, Brechtovu Matku Kuráž a Ostrovského Výnosné místo s A. Mironovem v hlavní roli. I tato inscenace vzbudila rozruch a četné polemiky svou aktuální zacíleností. V Divadle leninského Komsomolu režíroval M. Zacharov Gorinova Thyla Eulenspiegela, Čechovova Ivanova, Šatrovova drama Modří koně na červené trávě, operu podle textu P. Nerudy Hvězda a smrt Juquina Murietty, Arbuzovy Kruté hry, operu Juno a Avos a Šatrovovu Diktaturu svědomí. Režisér rozvíjí tři základní směry divadla: psychologického, muzikálu a politického divadla. Všechny jeho inscenace svědčí o trvalém úsilí tvůrce kráčet neprošlapanými cestami ať už ve volbě žánru nebo v ne-tradičnosti výkladu známých her. V nejnovější inscenaci Šatrovovy Diktatury svědomí M. Zacharov spojuje aktuální myšlenkové jádro s prvky davové podívané, skeče, diskuse, satiry apod. Cílem je komplexně zasáhnout diváka. M. Zacharov natočil v poslední době televizní film Obyčejný zázrak J. Švarce a chystá celovečerní film podle dramatu téhož autora Drak. Na stránkách sovětských divadelních časopisů se objevují jeho stati o režii, o divadelním experimentu, o publiku apod., kde se projevuje jako vynikající publicista a teoretik.

OPTIMISTICKÁ TRAGÉDIE

Touto inscenací nám Divadlo leninského Komsomolu přiblížilo jeden z bodů svého programu — spočívá v novém výkladu klasických textů. I u nás je Optimistická tragédie dobře známá zejména z vynikající Tovstonogovovy inscenace na scéně Národního divadla r. 1957, kde její tvůrce spojil monumentalitu s hlubokou lidskostí. Vzpomínáme při této příležitosti na skvělý výkon K. Högra v roli námořníka Alexeje a R. Lukavského jako Vajnonena. Dodnes máme v paměti Svobodovu scénu představující palubu lodi, ozářenou světly. Inspirativní byla i Macháčková režie Optimistické tragédie s J. Hlaváčovou v roli komisařky.

V sovětském divadle patří tato hra k základním kamenům sovětské divadelní klasiky. M. Zacharov je cizí napodobovat sebelepší vzory: inscenuje známý text jen v případě, že našel nový klíč, proto koncipuje postavu komisařky jako křehké ženy, která teprve v průběhu života na lodi získává sebejistotu a sbírá zkušenosti z jednání s lidmi. V herečce Inně Čurikovové našel režisér pevnou oporu. Přichází mezi námořníky ve světlých šatech a širokém klobouku a skoro se nedotýká země, tak lehký je její krok. Zpočátku ji drtí střet s drsnou realitou. Dokonce je připravena opustit svoje stanoviště. Postupně poznává život i lidi kolem sebe a získává rozhodnost i morální jistotu, učí se nejtěžšímu umění — jednat s lidmi. Divák s napětím sleduje boj této křehké bytosti o důvěru i sebedůvěru. Taková je komisařka v této Optimistické tragédii, bez koženého kabátu a beze zbraní u pasu... (V této

souvislosti vzpomeneme na Tairovovu koncepci známou z dochovaných materiálů...)

Vedle Čurikovové nejvíce zaujal J. Leonov v roli vůdce skupiny anarchistů. Nosí masku dobráka, který pro každého najde vlídné slovo, ale ve skutečnosti ho ovládá zloba a nenávist. Herec akcentuje prvek přetvářky a svévole a napomáhá tak ve shodě s režisérem aktuálnímu vyznění. M. Zacharov se nebál škrtů a úprav pro posílení svého záměru. Z ostatních rolí zaujme impulsivní mladistvý Alexej N. Karačencova a poručík Bering O. Jankovského, uzavřený a zdrženlivý, který usiluje o pochopení okolních událostí.

JUNO A AVOS

Tato opera, dílo básníka A. Vozněsenského a skladatele A. Rybnikova, zastupovalo další sféru činnosti Divadla leninského Komsomolu. Příběh o ruském hraběti Rezanovovi, který se vydává do Ameriky, aby navázal obchodní styky, a zamiluje se přitom do dcery španělského guvernéra Conchity, nalezl originální zpracování v poemě A. Vozněsenského Avos. Skladatel A. Rybnikov využil pro svou operu prvků rockové hudby, ruské romance i církevní hudby — žalmů. Jako by se v daném žánru obnovala situace, kterou jsme mohli vysledovat v některých žánrech ruské klasické literatury 19. stol.: přijímání podnětů světové literatury, kontaminace s domácí tradicí, a to vše vedlo ke vzniku průbojných uměleckých děl (příkladem může sloužit Puškin, Gogol). Není divu, že tato inscenace, která nese poselství o síle lásky, svou emotivností upoutala i diváky ve Francii a v Řecku, kde znají West side story a mnoho dalších podobných děl (u nás jsme mohli poznat maďarský pokus v tomto žánru před několika lety). Recepce diváků v Sovětském svazu, zejména mládeže, byla bouřlivá a příznivá — v daném případě šlo o novum. Ale i tato inscenace vyvolala polemiku v řadách kritiky.

I toho, kdo nemá v oblíbenosti daný žánr, však upoutala profesionální stránka inscenace, dokonalá souhra kolektivu, pohybové i hudební schopnosti činohráčů. V představení dominovaly výkony N. Karačencova (oceňovali jsme jeho umění syntetického herectví už v Gorinově Thylu Eulenspiegelovi) v roli hraběte Rezanova a J. Šaninové jako Conchity. Režisér využil k dosažení maximálního účinku technických kouzel a alchymie — laserových paprsků, vůní apod. Sugestivně působí scénografické řešení — detail lodní přídi a šikmá černá plocha, kde se střídají výstupy jednotlivců s ukázkami moderního baletu. Studium této inscenace trvalo dva roky (srovnejme s domácími podmínkami!)

Dva záběry z bohaté mnohostranné činnosti jednoho z předních sovětských divadel. Nemůžeme podle nich soudit o celé šíři, ale můžeme souhlasit se slovy básníka A. Vozněsenského: „Ruská múza byla vždy společenská, ne nadarmo byla ztotožňována se svědomím. Nevyhýbala se zvoničím notám. Jedním z jejích současných rysů je odpor proti standardnosti, šedivosti a stereotypu myšlení...“

ALENA MORÁVKOVÁ

Konfrontace, inspirace, perspektiva



Nejúspěšnějším účastníkem krajské přehlídky malých divadelních forem ve Valašském Meziříčí se stalo Bílé divadlo z Bohumína, které předvedlo klauniádu Dva kohouti na smetišti.

Letošní krajská přehlídka malých divadelních forem, která se tradičně konala v pohostinném Valašském Meziříčí, měla poněkud netradiční průběh. Deset inscenací, reprezentantů Severomoravského kraje, se tentokrát octlo v jisté konfrontaci s pozvanými hosty z různých koutů naší republiky. Přehlídka otevřená nejrozličnějším žánrům a scénickým formám měla ukázat současnou tvorbu severomoravských divadelníků v kontextu s ostatními kraji, pojmenovat určující tendence a trendy, včetně toho, co tvoří její specifiku.

Hned v úvodu budiž řečeno, že zvláštní rozdíly proti ostatním krajům zde nenalezneme. Snad se zde o něco více pěstuje satira, snad se dává větší důraz na hudební složku inscenace a snad se až příliš spoléhá na účinnost přímočarého sdělení, ale žádné další krajové speciality zde už asi při nejlepší vůli nenalezneme. Na druhé straně lze však poměrně snadno odhalit to, co severomoravské soubory s ostatními spojuje, a to nejen ve smyslu pozitivním, ale i včetně některých chyb a problémů. Nejpodstatnější z toho je úsilí o osobní a konkrétní výpověď, o nalezení tématu souznějícího s naší současností, o individuální vyjádření. Také jsme se tu však setkali s přeceňováním samospasitelnosti výpovědi jako takové, s tím, co se jako výpověď pouze tváří i s problémy při formulování tématu ryze jevištními prostředky.

Proti loňskému ročníku, který byl jakousi krajskou inventurou všeho, co se v této divadelní oblasti děje, letos se kritériem účasti stala vzájemná inspirace, prolínání a mísení žánrů i stylů, co největší otevření prostoru pro užitečnou konfrontaci témat i scénických postupů. Proto jsme se zde setkali s pantomimou i textappealem, inscenovanou poezií, satirou, pohybovým divadlem i s náročnou autorskou prací. Aniž bych chtěla srovnávat a poměřovat nerosrovnatelné, práci tří souborů považuji za výjimečnou právě proto, že v ní lze nalézt zcela individuální vyjádření spolu s nejpresnějším inscenačním názorem, i když ani tato představení se neobešla bez dílčích problémů.

Bílé divadlo SK ROH ČSD Bohumín přišlo na přehlídku s klauniádou Dva kohouti na smetišti inspirovanou Hrabalovou prózou Příliš hluchá samota. Tato inspirace však znamená pouze prvotní impuls, pak se hra osamostatňuje a stává se modelovou životní situací. Zábavná hra, která má vzbudit zájem krásné dívky, se nakonec mění v urputný zápas, který už nemá žádný obsah ani cíl, ale destruuje základní lidské hodnoty. Dva kohouti na smetišti tak nejsou jen bravurní klaunskou etudou, ale skutečnou „malou hrou“ s velkým tématem. Pokud se oběma hlavním aktérům podaří získat i větší technickou jistotu, bude úspěch Bílého divadla nesporný.

Mimořádné ovace diváků provázely ve Valašském Meziříčí mládežnický soubor SKP Vsetín Kohútek, který zde předvedl kolektivní inscenaci Bruknerovy veršované knížky Polštářová válka. Přes počáteční předstírané skotačení přinesl jeho členové na jeviště hravost nepředstíranou, uplatnili svou fantazii v metaforických scé-

nických obrazech, které svou imaginaci rozhodně předčily Bruknerovy přece jen trochu příliš naivní veršiky. A co navíc, členové tohoto kolektivu dovedli sdělit v těchto scénických metaforách i svůj osobní názor na zobrazovanou skutečnost, vyjádřit svůj vztah ke světu. Rozhodně silnější a naléhavější než v pantomimickém Telefonu, přes jeho vnějškovou apelativnost nepřesahujícího ve skutečnosti informace z novinových černých kronik. Tato ukázka, která vznikla jako seminární práce při Ústřední tvůrčí dílně v Praze, přesvědčila pouze o technické zdatnosti tří chlapců, rozhodně ne o autentičnosti této výpovědi.

Mladý divadelní soubor DK ROH Sigma Olomouc (ne věkem jeho členů, ale datem vzniku) zaujal především ambiciózní dramaturgií, autorskou adaptací Saroyanova Tracyho tygra pod názvem A od toho tygra vy strach nemáte? J. Roubal v dvojroli roli autora scénáře a režiséra inscenace byl rozhodně úspěšnější v textové rovině, kde dokonale uplatnil montážní princip, pokud mu odpustíme přece jen přílišnou epickou šíři. Transkripce literární předlohy do scénického tvaru už tak úspěšná nebyla, mnohé použité prostředky působily až formálně a samoučelně fungovaly mimo tematické sdělení. Přesto náročná látka a ohromné kolektivní zaujetí souboru řadí tuto inscenaci i přes její problémy k těm nejinspirativnějším.

Vystoupení dalších tří souborů mělo jednoho společného jmenovatele – nekladlo si přeměřeně vysoké cíle a představovalo spíše jen určitou etapu v práci toho kterého kolektivu. Tak divčí trio souboru Kopeňáček JKZ Valašské Meziříčí spíše oddeklamovalo Žhavé želičko a Čerta a bábu Hanse Sachse bez osobitějšího názoru, ale přece jen s několika vtipnými scénickými nápady. Malé S-divadlo Olomouc předvedlo formou textappealu Valentovy Pohádky pro pokročilé, satiricky laděné povídky provázené poněkud problematickou hudební složkou a Divadelní společnost JKS Klimkovice se uvedla vtipnou, i když technicky nevyrovnanou a někde příliš ilustrující pantomimou Velké prádlo.

Výše mířilo Divadlo Za zrcadlem ČSV SSM UP Olomouc v současné moraliťe M. Arbeita Vánoční hra aneb Veselé příhody vánočního kapra. Nosné etické téma – otázky vztahů a komunikace mezi lidmi – tu však bylo zpracováno v podobě tak nepřehledné, že smysl autorova poselství unikl v řadě různých, často i protichůdných možných výkladů. Tato hra na „ať si z toho vyber každý co chce“ vedla ve výsledku k tak libovolné interpretaci postav a situací, že do jisté míry zpochybňovala i hlavní téma hry. Autora k tomuto postupu zřejmě vedla obava před schematicností a lineárností, ale názor nebo hodnotící stanovisko přece automaticky neeliminuje složitost a rozporuplnost zobrazovaných jevů. Ambiciózní pokus souboru tak byl vlastně torpedován již v začátku vlastními silami, což je rozhodně škoda.

Jako každá přehlídka měla i ta letošní ve Valašském Meziříčí své omyly. O třech inscenacích, které musíme v závěrečné bilanci přičíst na konto ztrát, se nepíše snadno, ale je nutné pojmenovat i to, co se nepodařilo. Bohužel sem patří inscenace domácího souboru Schod JKZ Valašské Meziříčí Dlouhý, Široký a ten třetí. Její autor J. Fabián zde vytvořil na pohádko-



Mezi hosty přehlídky byl i Vlado Sadílek z Pezinku s Bláznovými zápisky.

vém půdorysu krotkou satiru, která je složená bez ladu, skladu a vkusu ze všech ingrediencí, jež tvůrcům přišly pod ruku. Málo podařená parodie, neobratná zpěvní čísla, šatnové vtipky v nepříliš invenčním scénickém balení se tu valí na bezmocného diváka, který je nakonec udolán tou bezbřehou podbíživostí. Škoda, že sympatický soubor, který má v řadách svých příznivců očitě svědky jeho lepší minulosti, se vydal touto slepou cestou.

Nepříliš šťastně působilo i vystoupení souboru SKIP z Přerova, který se prezentoval kompozicí z poezie J. Závady nazvanou Když prší, kaluže nemají husí kůže. Přes mimořádnou technickou zdatnost členů tohoto mladého kolektivu se nepodařilo přesvědčit o pochopení Závady ironizující, hravé poezie, která se dotýká spíše povrchu jevů než aby je nějak hluboce reflektovala. Inscenace SKIP však předstírá apelativní, angažovanou výpověď, která se nejen zcela mýlí s osobním postojem interpretů (ten zde totiž i přes jeho vnější demonstraci vlastně absentuje), ale místy hraničí až s lacinou podbíživostí. Kolektiv je to jistě talentovaný, ale místo obecných pravd, které jsou nám zručně servírovány z jeviště, bychom se asi raději dozvěděli pravdu o něm samém, o jeho vzta-

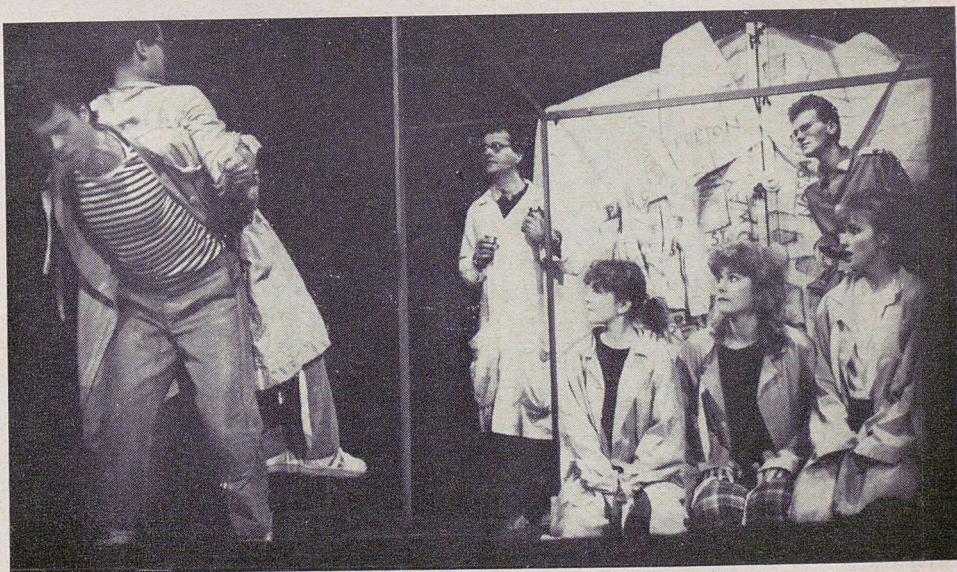
hu ke světu, o tom, co jeho členy skutečně trápí, šve i těší.

Největším repertoárovým omylem přehlídky však bylo zařazení agitky Což bylo ku podivu souboru Barák FV SSM PF Ostrava, který na falešně postaveném tématu vyrobil povrchní satirku ze studentského života. Konvenční scénické postupy spolu s neobratností a neumělostí nelze vydávat za autenticitu výpovědi a schematicky viděný výsek skutečnosti za její kritický obraz. Spontánní odmítnutí inscenace by snad mělo u souboru vyvolat i zamýšlení nad tím, jak se nenaplnuje jejich přání, aby se diváci především bavili.

Vystoupení hostů přehlídky, vodňanské Šupiny, Recitační skupiny Vpřed, J. Brůčka ze souboru Tatrmani OB Sudoměřice přinesla vzájemnou konfrontaci i potřebný průzor za domáckou hranici regionu. Stejně tak jako po několikaleté přestávce obnovená diskusní fóra, i když od kategorií prezentovaných dojmů k argumentovaným názorům asi povede ještě dost dlouhá cesta. Přesto vývoj jednotlivých fór naznačoval, že pokus o větší kritičnost a objektivizaci názorů se začíná dařit. Pracovní charakter a dělnost této přehlídky tak dávaly předpoklady k pojmenování a uvědomění si současného stavu a některých problémů tohoto typu amatérského divadla v kraji. Mezi ty nejzávažnější, i přes některé výjimky, nepatří hledání aktuálního, živého tématu, ale především jeho realizace konkrétními a nezastupitelnými scénickými prostředky ve srozumitelném a účinném sdělení.

Otevřenost letošní krajské přehlídky, snaha zrušit ať už vědomou či umělou izolaci severomoravského regionu, úspěšná snaha vstoupit do kontextu celého velkého proudu amatérského divadelnictví, to jsou základní kameny, na kterých by se mělo stavět dál. Příští rok ukáže, co vzešlo z letošních naznačených příslibů a jak pokračuje vzájemný tvůrčí dialog, do kterého zde zaujatě vstoupili amatérští divadelníci z kraje, který je vzdálen od centra dění pouze počtem kilometrů.

JANA PTEROVÁ
FOTO PETR JIČÍNSKÝ



Divadelní soubor DK ROH Sigma Olomouc zaujal především dramaturgií. Zpracoval pro sebe Saroyanovu novelu Tracyho tygr.

K Císařovým Proměnám divadelního jazyka

V nové edici *Estetika divadelní a filmové tvorby*, jejíž vznik je určitě možné jen uvítat, vydalo nakladatelství Melantrich r. 1986 knížku Jana Císaře *Proměny divadelního jazyka*. Autora je čtenářům tohoto časopisu sotva nutné představovat. Jeho uvažování o jazyce současného českého divadla měly příležitost sledovat vlastně průběžně. Tím je zároveň řečeno, že materiál k tomuto uvažování mu poskytlo nejenom profesionální, ale také — a často zejména právě — amatérské divadlo. Ostatně, Císař se nezajímá jen o divadlo činoherní: k charakteristice pohybu českého divadla v posledních zhruba patnácti letech (rukopis byl dokončen na jaře 1984) dochází i na základě soustavného sledování pozoruhodného vývoje, který se odehrál v loutkovém divadle.

To samozřejmě není nikterak náhodné. Mluví-li Jan Císař na začátku první kapitoly své knihy o prudkém pohybu, který se podle něho začal v českém divadle sedmdesátých let („Okamžikem, jímž vše začíná, jsou sedmdesátá léta 20. století“, říká), sotva může mít na mysli vývoj tzv. repertoárových činoherních divadel. Ne že by se v nich za ta léta nevyskytla řada dobrých, leckdy i výborných inscenací; ne že by nebylo několik divadel, která na sebe občas upozornila: všechno dohromady lze ale i tak jen stěží nazvat nějakým „prudkým pohybem“ v těchto divadlech. Jednotlivé inscenace, jak jsme se přesvědčili, nemusejí ještě vytvářet určitý kontext, v rámci kterého lze teprve mluvit o rozvoji divadelní kultury.

O tento obecný kulturní kontext Císařovi v jeho studii ovšem nejde. Po-

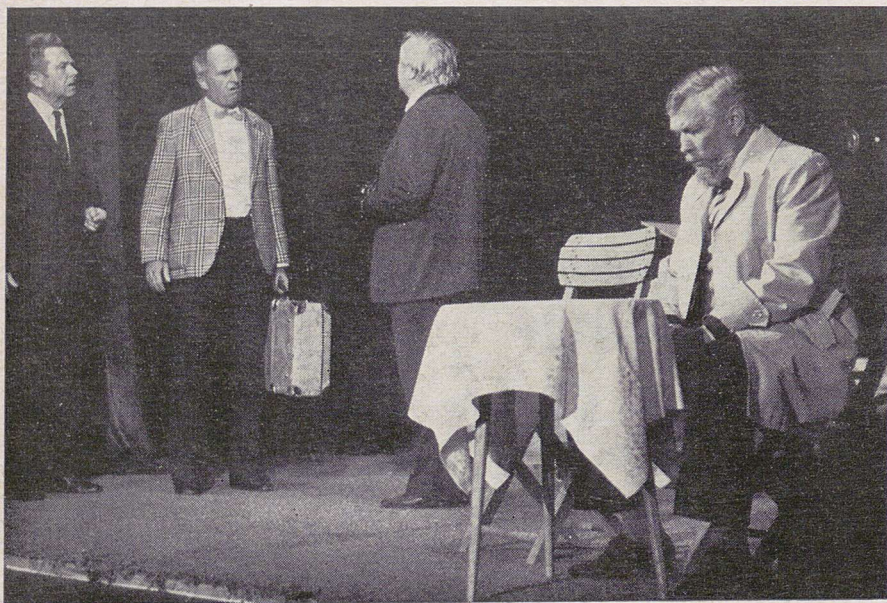
hyb, který sleduje, se týká proměn výrazových prostředků a vzájemného vztahu jejich strukturních složek, které se nejnápadněji projeví v činnosti „studiových“ divadel, ať profesionálních, či amatérských, případně ve vývoji loutkového divadla. Odpovídající tendence se uplatnily i v některých inscenacích repertoárových divadel; ale zatímco zde můžeme mluvit o jednotlivých inscenacích některých režisérů, v „neoficiálním“ divadle jde o posun, který jejich podobu do značné míry — a s přirozenými výjimkami — nejpřirozeněji charakterizuje. Podle Císaře jde o posun od jevištního subsystému vytvářejícího metaznak, tj. od divadla postaveného na interpretaci, k „non-metaznaku“ a k „non-metakomunikaci“, tj. k divadlu „non-interpretačnímu“; jak tomu máme rozumět?

Císař chápe jazyk divadla jako znakový systém, který je prostředkem označování skutečnosti a komunikace; tedy jako systém schopný označovat, odrážet, zobrazovat skutečnost za účelem sdělení smyslu. Systém divadla má podle něho čtyři základní subsystémy: slovesný, jevištní, provozně-řídící a divácký. „Tři z těchto subsystémů se se svými komponenty a prvky v procesu tvorby spojují, aby uskutečnily znakový a komunikativní systém: divadelní jazyk, jenž může v podobě představení oslovit subsystém čtvrtý — divácký. Tím systém divadla jako celek provádí svou cílovou funkci“ (str. 13). Proč mluví Císař o systému, příp. subsystémech, a nikoli prostě o divadle, příp. o textové předloze, inscenaci, provozu a publiku?

Systém (z řeckého *systema*, tj. celek sestavený z nějakých částí) můžeme definovat jako souhrn elementů existujících ve vzájemném vztahu a vytvářejících nějaký jednotný celek. Podle nejnovějšího sovětského filozofického slovníku (*Filosofskij enciklopedičeskij slovar*, Moskva 1983) jsou adekvátní obecnou filozofickou základnou studia systémů zásady materialistické dialektiky (všeobecná souvislost jevů, vývoj, protiklady aj.). Za nejdůležitější systémové principy lze pokládat princip celistvosti (vlastnosti systému se nedají redukovat na pouhý součet vlastností jeho prvků a každý prvek, vlastnost a vztah systému je závislý na jeho místě a funkci uvnitř celku); princip strukturnosti (popisat daný systém lze jen na základě stanovení jeho struktury, tj. sítě spojení a vztahů, přičemž chování systému je závislé ani ne tak na chování jeho jednotlivých prvků, jako na vlastnostech jeho struktury); princip vzájemné závislosti systému a prostředí (systém formuje a projevuje své vlastnosti v procesu vzájemné součinnosti s prostředím); princip hierarchičnosti (každý komponent systému můžeme nazírat rovněž jako systém a tento systém či subsystém pak představuje komponent širšího systému); princip četnosti popisů (v důsledku principiální složitosti každého systému je možno jej poznat jenom na základě vytváření různých modelů, z nichž každý popisuje jen určitý aspekt systému); atd.

Systémů je mnoho druhů a typů. V nejobecnější rovině je lze dělit na materiální a ideální; zvláštní třídu materiálních živých systémů představují systémy sociální. Ideální systémy (někdy také označované jako abstraktní) jsou takové, jejichž prvky jsou ideální objekty, tj. pojmy či ideje spojené jistými vztahy. Ve vědě 20. století se systémový přístup, k němuž se Císař hlásí, prosadil takřikajíc všeobecně. V lingvistice a uměnovědě přispěly k jeho prosazení výsledky strukturalistických škol, z nichž jednou z nejvýznamnějších byla pražská. Pokud jde o uplatnění strukturalistického přístupu v české divadelní vědě, můžeme jeho výsledky posuzovat zejména podle v mnoha ohledech stále podnětných studií Jana Mukařovského, Petra Bogatyreva, Jiřího Veltruského a Jindřicha Honzla; za předchůdce tohoto přístupu lze považovat klasičku Zichovu *Estetiku dramatického umění*, jejíž nové vydání se připravuje. Stručný nárys strukturalistického přínosu domácímu uvažování o divadle obsahuje článek *Jazyk a struktura dramatu*, uveřejněný v květnovém čísle časopisu *Divadlo* z r. 1967, jehož autorem byl Milan Obst.

Dodnes — bohužel — platí Obstova slova (napsaná před dvaceti lety!), že české divadelní teorii nezbývá než navázat na přerušený vývoj, „ovšem s tím, že vyvodí důsledky jak z maximem hájené a jistě nesporné pravdy o umění jako součiniteli společenského vývoje, tak i z dalších objevů poválečné vědy ve světě.“ I když pokusy o takové navázání a rozvíjení toho, k čemu se dávno došlo, se občas objevují v jednotlivých článcích a studiích, je



Tylovo divadlo OB Ůjezd u Brna — Stará dobrá kabela.

FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK

Císařova kniha první rozsáhlejší vydání prací, která se o něco podobného snaží při analýze aktuálního stavu současného divadla – a to s vědomím toho, k čemu se od té doby už došlo; zatímco Obst myslí jazykem ještě jen jazyk přirozený, Císař ho chápe v širším smyslu, tak jak je to obvyklé v dnešní semiotice.

Jazykem (v lingvistice) jako by všechno začalo; zevšeobecněním výzkumu jazyka jako systému vznikla pak obecná teorie znaků (sémiotika). Východiskem sémiotického výzkumu umění je jeho zařazení mezi tzv. druhotné materiální neboli sémiotické (znakové) systémy – jazyky. Z hlediska sémiotiky představuje umění zvláštní prostředek komunikace; vzhledem k tomu, že sémiotika rozumí jazykem každý uspořádaný systém sloužící jako prostředek komunikace, je pro ni také umění specifickým způsobem organizovaný jazyk; jednotlivá díla – tj. sdělení realizovaná pomocí tohoto jazyka – chápe přitom jako „texty“. (Základní poučení o těchto otázkách mohou zájemci čerpat z úvodních kapitol knihy Vadima M. Solnceva *Systém a struktura v jazyce*, vydané nakl. Academia r. 1981; jde ovšem o studii lingvistickou. Pokud jde o nárys sémiotického přístupu k umění, zůstává stále aktuálním úkolem český překlad knihy J. M. Lotmana *Struktura chudožestvennogo teksta*, vyd. v Moskvě 1970).

Bylo by jistě zajímavé diskutovat s Císařem o plodnosti a perspektivnosti terminologie, která se může zdát příliš závislá na závěrech sémiotiků „první generace“, tj. na názorech vycházejících z výzkumu různých druhů znaků v pracích Ch. S. Peirce a jazyka jako znakového systému u F. de Saussurea (ale i na počátečním pojetí montáže Sergeje Ejzenštejna, které se později rozšířilo a prohloubilo). Na rozdíl od této „první generace“ zkoumají sémiotikové „druhé generace“ umělecké sdělení (text) jako jednotný celek, který může, ale také nemusí sestávat z jednotlivých znaků, přičemž se nevyhýbají ani využití takových „tradičních“ uměnovědných termínů jako je – zejména – „obraz“; ale to už je námět pro odbornou diskusi, na kterou tu není místo, a proto se vraťme k Císařově tezi citované v závěru třetího odstavce tohoto článku.

Mluví-li autor knihy *Proměny divadelního jazyka* o posunu od jevištního systému vytvářejícího „metaznak“ k „non-metaznaku“, mohli bychom tomu rozumět také tak, že jde o vývoj od představení, které je pouhým předvedením hry (hry ve smyslu literární předlohy) k inscenaci, jinak řečeno, od produkce ke svébytnému divadelnímu dílu (a v herectví od výkonu v roli k herecké postavě). O tuto fázi vývoje ale Císařovi nejde. Mluví o vzniku dramaturgie a režie, ale hlavně mu leží na srdci vývoj od divadla „interpretačního“ k „non-interpretačnímu“, který je podle něho příznačný pro období začínající v sedmdesátých letech. Pro interpretační divadlo je v zásadě příznačné úsilí o aktuální význam předlohy, s jejíž pomocí vyjadřují inscenátoři své

téma; Císař mluví v té souvislosti o „metakreativitě“, kterou ovšem nepřiznává inscenacím zůstávajícím i dnes u pouhého předvedení zvolené hry. „Non-interpretační“ rozumí takovou jevištní tvorbu, která používá-li nějakou předlohu, bere i ji pouze jako podnět k původní („autorské“) výpovědi.

Může tedy jít i o výpověď, kterou budeme z hlediska jejího vztahu k použitému literárnímu materiálu hodnotit jako „zkreslení“ původní předlohy. Příslušné „zkreslení“ se stane zkreslením bez uvozek, bude-li se výsledný tematický posun rovnat popření hodnotového hlediska, na němž je zvolená předloha založena a vzhledem k jehož záměrnému či nezáměrnému utvrzení se sama stala závažnou hodnotou, spoluvytvářející příslušnou kulturu. Všechny výzvy k „věrnosti“ zvolené předloze se ovšem právem musí minout účinkem, budou-li založeny na úzkoprsém – a v pravém smyslu slova dogmatickém – trvání na původní litéře: hodnoty uložené v předloze se mohou stát živou součástí aktuálního kontextu jenom v případě, realizují-li se jako nový text; mám na mysli text ve smyslu, o němž byla shora řeč, tedy ve smyslu výpovědi, jejíž součástí je v inscenaci jako jistém jednotném systému všechno, čím a jak se na jevišti realizuje smysl, který z předlohy inscenátoři „vyčetli“ (a který má z jejich textu pak „vyčíst“ divák); to se ale může podařit jen tenkrát, setkalo-li se téma předlohy s jejich osobním tématem.

Žádoucí adekvátní vztah k předloze nemůže být v divadle nikdy posuzován na základě srovnání „doslovného“ znění předlohy s pronášenými replikami, ale na základě srovnání literárního textu s úplným textem inscenace. V tomto smyslu není inscenace ani nějakým doslovným překladem z jazyka literárního díla do jazyka divadla, ale svébytným textem, který představuje materiální realizace ideálních hodnot v předloze uložených, a to právě těch hodnot, kterých příslušná předloha nabývá v konfrontaci s aktuálním kontextem; „věčná“ schopnost klasické předlohy vypovídat v novém kontextu novým způsobem je ostatně tou vlastností, která činí takové dílo vždy působivým. Materiální (tj. smyslově vnímatelná) realizace toho, co jsme byli v předloze schopni přečíst, se vždycky liší od interpretace ve smyslu uvažování nad textem (tedy metakomunikace v pravém smyslu) a je věcí o to víc tvůrčí, čím víc je vzdálena jakékoli redukci potenciálních témat předlohy na nějakou apriorně „aktuální“ ideu, která se v inscenaci jen ilustruje; řečeno obráceně, text inscenace je o to adekvátnější textu předlohy, o č více je práce na ní a s ní skutečným tvůrčím procesem.

Císař je si dobře vědom, že skutečný jevištní tvůrčí proces představuje nejenom vyrovnání s předlohou, ale se skutečností, o níž vede řeč s divákem, a že zaměřením na takový tvůrčí proces se neobjevuje až v divadle sedmdesátých let. Tím víc ho ovšem zajímá práce těch souborů – ať profesionál-

ních či amatérských, ať činoherních či loutkových – které úsilí o svébytnou aktivní konfrontaci se skutečností – v běžném repertoárovém divadle probíraných let naopak poměrně vzácnou – vede k využívání materiálu, nepočítajícího původně s divadelní realizací, případně ke scénáři vznikajícímu přímo v divadle a za skutečné tvůrčí účasti jeho členů. Císařovi jde o takové divadlo, na jehož výpovědi o skutečnosti se podílí opravdu tvůrčím způsobem jak složka literární (dramaturgická), tak režijní, jak scénografická, tak herecká, a proto zkoumá, co ve vývoji těchto jednotlivých složek pomáhá nebo brání tomu, aby se to dělo nikoli výjimečně, ale takřikajíc obecně; že z tohoto zkoumání vyjímá analýzu „provazně-řídícího subsystému“ je z různých důvodů do značné míry pochopitelné; z celého zaměření knížky také vyplývá, proč se diváckým subsystémem zabývá víceméně jen do té míry, do jaké se na divadelní produkci podílí aktivní vnímatel příslušné inscenace, a nikoli z hlediska současné podoby potenciálního publika – i když by to bylo jistě zajímavé a konkrétně divadlo jako instituce na ni musí vždycky brát ohled.

Jsem Janu Císařovi vděčný, že si při rekapitulaci starších pokusů o „syn-tézu“, jak vytyčený ideál týmové divadelní tvůrčí práce nazývá, vzpomněl – vedle jiných – i na první vývojové období Činoherního klubu. I když ani zde nechyběla inscenace vznikající z materiálu staré hry pomocí (samozřejmě řízené) herecké improvizace na zkouskách (Vychovatel podle Lenze), slovesnou složku zde ovšem představovaly především původní texty „vlastních“ autorů, psané s ohledem na konkrétní (perspektivní) možnosti souboru, jehož byl autor členem (a to i v případě, že nešlo o členství dané zaměstnaneckým poměrem). I vzhledem k této zkušenosti soudím, že – byť má forma tzv. inscenačního scénáře v současném divadle určitě další perspektivy – je absence plnoprávných autorů slovesných textů při úsilí o divadlo založené na autentické týmové výpovědi jen dočasná; ostatně, není zdaleka všeobecná. Obracejí-li se současná studiová divadla raději k jinému literárnímu materiálu než k původním hrám, určeným repertoárovému divadlu, je to ovšem pochopitelné. Za příslušných příznivých podmínek by se ovšem mohly právě současné dramatické texty, nárokcující si při své divadelní realizaci skutečně týmový „studiový“ přístup, stát podnětem k dalšímu vývoji divadelního jazyka, který by se už neodvozoval jenom z výjimečných inscenací „normálních“ divadel či z činnosti souborů pracujících za okolností nějak se vymykajících z běžných institucionálních vazeb, ale z všestranného rozvoje divadla: jediné v tom případě by totiž šlo o pohyb, o kterém by se dalo seriózně mluvit nikoli jen v kontextu diskuse o vyjadřovacích prostředcích, ale i z hlediska žádoucího vývoje duchovní kultury, jejíž „větší množství“ – abych parafrázoval výrok M. Gorbačova o demokracii – znamená „více socialismu“.

JAROSLAV VOSTRÝ

Dětské divadlo na Lounsku



Když před třemi léty nastupovala na Okresním kulturním středisku v Lounech Květa Chocholová jako metodička zájmové umělecké činnosti pro slovesné obory, nedalo se o systematické činnosti v amatérském divadle příliš hovořit. Soubory vznikaly a zanikaly jako všude jinde a vždycky několik jich zůstávalo jako stálice.

Mladá metodička si uvědomila, že budoucnost amatérského divadla začíná už ve chvíli, když se zájem o tuto činnost probudí v těch nejmladších. Tak se zaměřila na dětské divadlo. Využívala hned od začátku bohatých zkušeností členů poradního sboru pro divadlo, a za jejich účinné pomoci věnovala mladým divadelníkům čas i pozornost. Dnes je v lounském okrese devět dětských divadel a další úspěšné soubory loutkářské. Úzký vztah mezi divadlem a loutkářstvím je důležitý právě při budování dětského divadla. A pokud jde o dikci, správný přístup k jevištní řeči, jsou základy vlastně úplně shodné. A tak se výsledky postupně dostávají.

Představte některé dětské divadelní soubory vašeho okresu.

Dětský soubor, který se může pochlubit velmi dobrými výkony, je v Tuchořicích. Vede ho Eva Kaderková, jejíž jméno čtenáři Amatérské scény už jistě znají. Eva Kaderková učí na dramatickém oddělení Lidové školy umění v Žatci. I tam má svůj dětský divadelní soubor, v němž působí na dvě desítky dětí. Loni se umístili Žatečtí mezi nejlepšími soubory LŠU. Dětský soubor v Tuchořicích je také výborný a působil už i při seminářích pro dětské divadlo jako soubor při ukázkových instruktážích.

V Postoloprtech je při kulturním a společenském středisku dětský soubor, který vede Eva Vinterová, ředitelka KaSS. Mimochodem, také ona učí v lidové škole umění. Soubor se jmenuje Květen. Jejich posledním úspěchem byla pohádka Marie Kubátové O princí Nežravkovi a princezně Brečivce. Další soubor, o němž bych se chtěla zmínit, je při Střediskovém kulturním zařízení ve Vrutku. Každý rok se hlásí s inscenací nebo pořadem, nyní je to například pohádka B. Fixové Skřítek Spinkejhned.

Na okresní přehlídku nemohly děti přijet jen proto, že v té době byly na škole v přírodě.

Činnost dětských divadelních souborů je pozoruhodně rozmístěna po celém okrese.

Ano. Okres je převážně zemědělský, poměrně rozlehlý, Louny jsou excentricky položeny v jeho západní části. Přesto se činnost neomezuje do blízkosti okresního města, ale je i na Žatecku a Podbořansku. Tak například při střediskovém kulturním zařízení v Kryrech hrají divadlo děti i dospělí, věnují se převážně menším formám, pásmům a scénkám, nyní se v Kryrech připravuje divadelní představení. Při SKZ Měcholupy pracuje už tři roky soubor asi patnácti dětí. Vede ho Doris Černíková, která je povoláním porodní asistentka. Sama hraje divadlo s dospělými amatéry při KaSS v Žatci, studuje lidovou konzervatoř a k této činnosti má velmi pěkný vztah. Loni se soubor poprvé probojoval na krajskou přehlídku a nyní nastudoval pohádku Františka Nepila a Libuše Dohnálkové U nás v Holoubkově.

Jak se dětem, které mají o divadlo zájem, věnujete?

• Pořádáme samozřejmě semináře pro jejich vedoucí, připravujeme pro ně úkázky, jak s dětmi pracovat, jak se cvičí efudy, poskytujeme dětským divadlům dramaturgickou pomoc při výběru repertoáru. Při přehlídkách jsou to rozborové semináře. Pokud jde o samotné děti, pořádáme už tři roky pionýrský tábor pro dětské divadlo. Zúčastňuje se ho pětáctýřicet dětí z divadelních kroužků. Tábor je v Soběslavi v jižních Čechách v krásném prostředí. A děti, kromě toho, že si užijí jako na jiných pionýrských táborech, se zde učí jevištní řeči, recitaci, nacvičují divadlo, které se pak předvádí na závěr každého běhu, pořádá se dětský karneval. Zúčastňují se i nejlepší loutkáři, kteří mají v našem okrese dobré výsledky.

Jaká je spolupráce se školami?

I přímo ve školách se objevuje občas tato zájmová činnost, ale problém

je s učiteli. Jsou natolik zatíženi, že se divadlu už nestačí věnovat. To musí být prostě jedinec, který se pro takovouto činnost nadchne, je to jeho koníček a pak se výsledky dostávají. Na odboru školství ONV je od začátku k zájmové činnosti dobrý vztah a pochopení, správný přístup.

Tak jsme například uspořádali loutkářský seminář pro 40 učitelek mateřských škol a výsledky se už objevují v činnosti. Na pracovní přehlídce v Lounech měly snad největší úspěch mateřské školy ze Žatce (vede Jana Hubková) a z Loun (vede Anna Havlíková). Oba tyto soubory byly navrženy pro účast na Mateřinkách v Liberci. V Lounech se letos konala i krajská loutkářská přehlídka, které se zúčastnil Dr. František Sokol z libereckého Naivního divadla a další odborníci. I to nám hodně prospělo. Protože vznikají nové soubory, rozhodli jsme se uspořádat tábor i pro dospělé a dát jim možnost současně pracovat na místě s dětmi.

Navštěvujete soubory dětských divadel pravidelně?

Ano. A zpravidla společně s některým členem našeho poradního sboru. Protože jsou to sami zkušení odborníci a tvůrci, jejich slovo a rada má autoritu.

Členové poradního sboru jsou vůbec neocenitelnými pomocníky v metodické práci. Tak například Pavel Macák, vítěz Wolkrova Prostějova, dává dohromady kluby přátel poezie a spolu s pracovníky OKS Chomutov zajíždíme i na střední odborná učiliště v Podbořanech, Žatci a Lounech. Začala úzká spolupráce, která také přináší výsledky.

Tak například v Žatci, kde se učí prodáváčky, je soubor, který se úspěšně zúčastňuje resortních uměleckých soutěží, v zemědělském učilišti v Podbořanech se věnují recitaci, folklóru, tanci i amatérskému divadlu. Mají pěkné výsledky a mohou se opřít i o profesionální pomoc. Mládež vede vychovatelka Hana Žáchová. Další jméno, které musím vyslovit, je Dr. Jaroslav Venclík. Je ředitelem žateckého muzea — dnes už v důchodu — a tak kromě už zmíněné metodické pomoci nám píše i pásma o historii Žatecka, psal i hry pro učně. Členové poradního sboru pomáhají při cyklickém školení pro učitele českého jazyka s ukázkami, jak pracovat s dětmi a dětskými soubory.

Výsledky práce na úseku dětského divadla v lounském okrese jsou konkrétní a rok od roku se prohlubují. A tak je zřejmé, že se bude lepší i stav „dospělého“ amatérského divadla a že i jeho soubory časem promluví své slovo na krajských přehlídkách, kam se jim zatím podaří proniknout jen zřídka a jaksí výjimečně. Protože právě výchova nejmenších čtenářů divadelního umění, malých recitátorů a milovníků poezie, stejně jako loutkářů, přinese později své ovoce. Nejde o výchovu budoucích konzervatoristů, ale lidí, kteří by v amatérském divadle našli svého koníčka, zálibu, jež přinese potěšení jim samým i jejich okolí.

(hs)

Divadlo na nádraží

V Meziměstí, střediskové obci v broumovském výběžku na samých hranicích s Polskem, sice „lišky dávají dobrou noc“, ale to nebrání Sdruženému klubu ROH ČSD, který sídlí ve staré nádražní budově postavené už v roce 1879, aby se stal o kulturní vyžití místních občanů. Koneckonců tradice zde jsou.

První záznamy o ochotnickém divadle v Meziměstí jsou z roku 1919, kdy menšinové spolky a organizace začaly pořádat první kulturní akce. Vojáci české posádky jako první zde sehráli dne 21. 12. 1919 divadlo v hostinci U Forstrů. Dámské role ovšem museli obsadit „slečnami z Police“. V roce 1920 bylo v arkýři 2. třídy menšinové školy zřízeno jeviště, kde se hrálo české divadlo, v roce 1922 bylo slavnostně otevřeno divadlo v čekárně 1. třídy na nádraží ČSD. Od března 1931 byl oficiálně ustanoven ochotnický spolek J. K. Tyl a řádně přihlášen na ÚMDOČ v Praze.

Spolek J. K. Tyl obnovil činnost po válce, dne 14. prosince 1947 bylo slavnostně otevřeno divadlo v čekárně 2. třídy na nádraží ČSD, kde je umístěno doposud, hrou Ženichové v režii Jarka Koníře. Vedle něj se na práci spolku tehdy podílela řada obětavých ochotníků, vzpomeňme například O. Vítka, V. Bouška, V. Konířové, J. Koníře st., J. Hladíka, F. Krejčího st., M. Krejčové st. a mnoha dalších.

Od zahájení činnosti uvedli divadelní ochotníci v Meziměstí až po dnešek zhruba 125 premiér, z toho asi 16 pro děti. Repertoár byl rozmanitý, od Psohlavců, Furiantů, Maryši přes Pygmalion, Nebe na zemi, Treperendy až po poslední hry Jan Roháč, Dvoreček, Košílka, Revizor. Pro děti to byly například hry Krakonoš, Dobrá víla Jarmilka, Drobníček, Rozhňevaná panenka aj.

Mezníkem v práci divadelních ochotníků v Meziměstí se stal rok 1954, kdy se uskutečnily 1. Meziměstské divadelní hry, přehlídka ochotnických souborů, která se stala tradicí a v letošním roce proběhne již 29. ročník. Místní divadelní kolektiv se přehlídky pravidelně zúčastňuje. V loňském roce nastudoval náročnou hru Oldřicha Daňka Válka vypukne po přestávce, před tím slavil úspěchy s Revizorem. Pro letošní rok si dal soubor J. K. Tyl za cíl nejen účast na Meziměstských hrách, ale probojovat se právě s Daňkovou hrou na národní přehlídku do Vysokého nad Jizerou. Ve Vysokém na přehlídce by nebyli žádnými nováčky, vystupovali zde již pětkrát. Meziměstští ochotníci se úspěšně účastní i dalších přehlídek, například Celostátní přehlídky divadel na železnici v Chomutově nebo přehlídky veseloher Klicperův Chlumec.

Koncem tohoto roku budou divadelní ochotníci v Meziměstí — a s nimi všichni ti, kdož mají divadlo rádi — slavit 40. výročí zahájení divadelní činnosti po osvobození naší vlasti. Do dalších let jim popřejme divadelnické Zlomte vaz!

(az)



Meziměstští ochotníci ze souboru J. K. Tyl nastudovali hru Oldřicha Daňka Válka vypukne po přestávce. Postavu herce Běndla ztvárnil Petr Hlavatý (na snímku vlevo). FOTO PETR SUCHOMEL.

● JEDNOTNÉ PLÁNY KULTURNĚ VÝCHOVNÉ ČINNOSTI

V rozvíjení socialistického způsobu života využívají národní výbory stále více všech prostředků kultury. Mají k dispozici širokou síť kulturně výchovných zařízení, v nichž mohou uspokojovat mnohostranné potřeby pracujících a mládeže a cílevědomě přispívat k jejich výchově.

Účinným nástrojem k tomu jsou už po léta jednotné plány kulturně výchovné činnosti, které zajišťují jednotný ideový přístup kulturně výchovného působení a umožňují optimální využívání kulturní iniciativy i kádrových a materiálních zdrojů. Jsou v nich rozpracovány konkrétní obsahové i rozvojové záměry a aktuální úkoly pro jednotlivé úseky kulturně výchovné činnosti, hlavní kulturně politické, vzdělávací, společenské a jiné akce včetně pořadatelské odpovědnosti a finančního krytí.

Kromě toho ovšem národní výbory až donedávna vytvářely také společné programy rozvoje tělesné výchovy. To ovšem vedlo k tomu, že zejména v obcích a menších městech se na zpracování obou dokumentů podílely prakticky stejní funkcionáři a na jejich zajišťování prakticky stejné organizace. Oba plány se v mnoha případech obsahově překrývaly, ale termíny zpracování, formy projednávání a kontroly byly rozdílné. Tak se nepochybně třísily síly i prostředky a výdaje a investice byly vynaloženy zbytečně, čímž se snižovala ekonomická a výchovná účinnost. Byl to vlastně typický příklad extenzivního rozvoje.

V loňském roce proto poprvé národní výbory přistoupily ke sjednocování plánů kulturně výchovné činnosti a programů rozvoje tělesné výchovy tak, aby vznikl jediný dokument, který by ovlivňoval všestranné a účelné využívání volného času dětí a společenských orgánů a organizací. Ve většině míst byl takový dokument přijat a národní výbory už podle něho pracovaly.

Až se podrobně zhodnotí zkušenosti z tohoto přístupu, bude prospěšné zamyslet se i nad možným propojením dalších plánů z oblasti výchovy a zájmové činnosti, které národní výbory a společenské organizace rovněž zpracovávají. (čt)

● AKTIV NA MINISTERSTVU KULTURY ČSR

Koncem ledna se na ministerstvu kultury ČSR uskutečnil aktiv vedení druhého odboru s představiteli zájmových organizací v působnosti ministerstva. Za Svaz českých divadelních ochotníků se jednání zúčastnili Dr. Petr Slunečko (1. místopředseda ÚV SČDO) a Dr. Milan Kyška (tajemník ÚV). Jednání řídil Dr. Karel Lebeda, vedoucí oddělení.

Na aktivu, který je projevem péče ministerstva o zájmové organizace, byla především vysoce oceněna jejich aktivita a význam v jednotlivých oborech ZUC. Byly projednány nejrůznější otázky, dotýkající se vzájemné spolupráce, vztahů k UKVČ, hospodaření organizací, koordinace akcí, edičních záměrů apod.

Představitelé svazů byli upozorněni na potřebu dále prohlubovat socialistický charakter činnosti organizací a nutnost věnovat péči mladé generaci. V diskusní části jednání byli pracovníci ministerstva seznámeni s hlavními úkoly zájmových organizací v nejbližším období a s přípravou svazových dokumentů k závěrům čtvrté národní konference ZUC. Hovořilo se též o některých nedobých zkušenostech, které vznikají při jednání s některými institucemi z nepochopení smyslu a poslání zájmových organizací. S nepochopením se orgány svazů setkávají spíše na nižších členských řízeních. (ps)

● LOUTKÁŘSKÉ HOŘOVICE

Na 1350 malých i velkých diváků zhlédlo v březnu osm loutkových pohádek, které jim v rámci XXVI. krajské přehlídky Loutkářské Hořovice zahrály přední soubory Středočeského kraje. Přestože odborná porota udělila několik diplomů, do celostátního kola soutěže v Chrudimi žádný soubor nedoporučila. Pro příští ročníky soutěže musejí loutkáři zkvalitnit svou práci a zejména přicházet s novými nápady, které se zde letos objevily v malé míře. (čt)

Jak se vrátilo české divadlo do Děčína

Okresní město Děčín v Severočeském kraji má svou pěknou divadelní budovu. Téměř šest stovek míst, to už je pěkné prostředí, připočteme-li k tomu solidně vybavené jeviště i divadelní zázemí. Jenže tohle divadlo bývalo před válkou, i během ní, vyhrazeno pro soubory německé. České divadlo, pokud se o ně zdejší menšina pokusila, živořilo na okraji. Pak přišlo osvobození, pohraničí se začínalo osidlovat, přicházely nové generace. A snaha oživit české divadlo v Děčíně.

Bylo to v roce 1946, kdy byl založen soubor Karel Čapek. Prvním představením bylo Okénko od Olgy Scheinpflugové. Tedy významné české herečky a Čapkovy ženy. Hrál se v místech dnešního kina Kotva. Městské divadlo bylo vyhrazeno jen pro občasný zájezd oblastního divadla a jiných profesionálních souborů, které zde hostovaly. Divadlo dostalo jméno po souboru, později se jeho název změnil na Divadlo pracujících. Sál, který byl za války skladištěm, se proměnil v ochotnickou scénu a sloužil jí, dokud stavba nebyla z technických důvodů zavřena, zbourána a neustoupila nové výstavbě Děčína.

„Tehdy to byl velký soubor. Měl přes stovku členů, hrál nejširší repertoár, dokonce i operu Viléma Blodka V studni, o operetách ani nemluví. Na Limonádového Joa pamětníci dodnes vzpomínají,“ vypráví Eva Dědičová, jejíž tatínek byl jedním ze zakládajících členů děčínského Čapka. Hrál tu léta, režíroval a Eva Dědičová sama tu dělala své první divadelní krůčky. Pak se soubor rozdělil. Mladší se dali k závodnímu klubu ROH Karmy, starší k závodnímu klubu ČSD. Zřizovatelé se měnili, stále se hledala cesta, jak ochotnické divadlo vlastně dělat. V Divadle pracujících jsme však hráli hodně, i řadu pohá-

dek, dětských představení. Tehdy s námi hráli například Jiří Zahajský, Štěpánka Haničincová, režisér Evžen Němec, jehož tatínek také patřil k zakladatelům děčínského Čapka. Ti a další pak přešli k profesionálnímu divadlu a dosáhli zde i v televizi významných úspěchů.

Když bylo divadlo zbořeno, soubor se na nějaký čas odmlčel. A v polovině šedesátých let se objevuje DS Karel Čapek na scéně znovu. Tentokrát už na scéně městského divadla. Samozřejmě, že profesionální zájezdy jsou tu dál. Vystupují i jiné ochotnické soubory z okresu na tomto jevišti. Jediný amatérský soubor by pocho-pitelně takovou budovu nevyužil.

Ale děčínské divadlo je od té doby mateřskou scénou Karla Čapka, hraje zde, zkouší a má tu své stálé sídlo. Je zařazen do divadelního předplatného, hraje za sezonu šest celovečerních představení a kolem deseti představení pro děti. O MDD, Mikuláši, o vánočních svátcích je o tato představení největší zájem a jsou podniky a organizace, které si pohádku pro děti svých členů či zaměstnanců celou zakoupí. Přitom Děčín není pro soubor jediným působišťem. Zajíždějí po různých místech svého okresu i kraje. Jmenujme namátkou třeba Jiřikov, Verneřice, Bílinu, Krupku, Chabařovice, Litoměřice, soubor se pravidelně zúčastňuje Libochovického divadelního léta, jede tam i letos. A zúčastňuje se stejně pravidelně i všech okresních přehlídek a (probojuje-li se) tedy i krajských.

„Dnes je nás pětáctýřicet, většinou střední a starší generace, z toho nejméně polovina hraje,“ říká Jiří Červený, jeden ze dvou režisérů souboru. Tím druhým je Rudolf Lusk, který má divadelní vzdělání a původně byl v tomto oboru profesionálem. Jsou mezi námi i mladí. Například Petr Po-

nížil, kterého jsme jako soubor přihlásili na režiséřskou školu SČDO v Praze. Jsou mezi námi studenti, dělníci, nádražáci, učitelé, prostě výběr povolání je velmi různorodý. Ale ve svém koníčku si všichni dobře rozumíme.“

A co se hraje? Děčínský Karel Čapek se zaměřuje především na moderní český repertoár. Z jeho her můžeme jmenovat řadu úspěšných, jako Daňkovu Vévodkyni valdštejnských vojsk, Hubačův Dům na nebesích, Jílkovu Jak umřít na lásku, ale jsou tu zastoupeni i starší autoři. Třeba Viktor Dyk Krysařem, Klicpera veselohrou Každý něco pro vlast a další. Nyní Děčínští studují Hubačovu Generálku. „Budeme ji hrát téměř současně s premiérou v Praze,“ chlubí se členové.

Výpravu navrhuje většinou režisér a na její tvorbě se podílejí všichni, kostýmy mívá na starosti Eva Dědičová. Je pilná jako návrhářka kostýmů i jako herečka. Když hrála Vévodkyni valdštejnských vojsk, oslavila na jevišti své dvousté představení.

„S vyřizováním zájezdů jsou trochu problémy. Zřizovatel, městské kulturní středisko, poskytuje souboru dobré podmínky. Bohužel, při sjednávání zájezdů už tak spokojeni nejsme,“ trochu si stěžují členové. „Je to škoda. Mohlo by nás vidět ještě daleko více diváků. A když je hra dobrá a má úspěch, bylo by to k prospěchu.“ Například Vévodkyně nebo Krysař měly u diváků mimořádný ohlas.

Hovoříme o dramaturgii, která je vlastně nejpodstatnější, protože je na počátku celé činnosti.

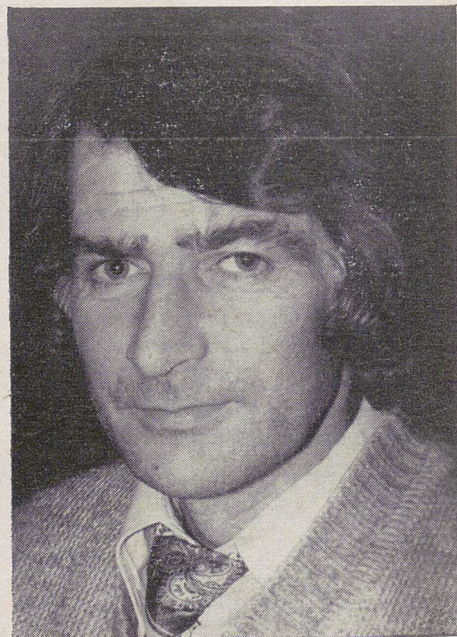
„Dramaturgický plán připravujeme sami. Režiséři, členové souboru. A plán pak předkládáme zřizovateli.“



Eva Dědičová



Petr Ponížil



Vladimír Vajner

Je z čeho vybírat?

„Slavné to není. Dostáváme sice zprávy Dilia, ale jako ochotníci bychom přivítali větší pomoc. Důkladnější obsahy her, charakteristiky postav, abychom si zvážili, jestli máme na takovou nabídku obsazení, podaří-li se nám vyrobit dekoraci. Při seminářích, i když nejsou zaměřeny přímo k této problematice, nám radívá paní Černíková-Drobná. Kurs se týká třeba herectví nebo režie a přesto se k těmto problémům hovoří a odtud čerpáme rady.“

Jiří Červený může některé problémy, spojené s dramaturgií, uvést zcela konkrétně. Například otázky dostupnosti zahraničních her pokud jde o devizové prostředky. Okresní kulturní středisko letos pořádá několik seminářů a dramaturgie je mezi nimi zastoupena.

I tady je tedy příležitost poučit se. A nejen jako soubor, jde často i o výběr pro jednotlivce. Děčínští se tradičně zúčastňují Pohárku SČDO, desítku členů bychom mohli jmenovat a Rudolf Lusk se v Hlinsku na národní přehlídce umístil jako druhý, Eva Dědičová vyhrála krajské kolo a do Hlinska byla vybrána. Každý rok má některý z členů souboru výrazný úspěch v okrese nebo kraji.

Na podzim chystají děčínští čapkovci nábor nových členů. Jde jim hlavně o to, aby získali další mládež.

„Už jednou jsme takový konkurs vyhlásili, získali jsme patnáct nových členů a pět z nich u nás trvale zůstalo. Objevili jsme nové talenty.“

Být členem souboru, to znamená být členem dobré party lidí, která se kolektivně

baví a společně pracuje. Každoročně jezdí jako diváci a účastníci seminářů na Jiráskův Hronov. Dávají na to dny ze svých dovolených. A není to jen Hronov, ale i jiné přehlídky, kde se dají načerpat zkušenosti, poučit se. V letošním roce bude v děčínském divadle okresní přehlídka amatérského divadla. Čapek se zúčastní patrně s Generálkou. Samozřejmě, pozornost přípravě bude tím důkladnější, aby na domácí půdě byl úspěch co nejvýraznější.

Každoročně se koná v Děčíně na závěr plesové sezóny divadelní ples. Je maskární a s bohatým programem. Ve chvíli, kdy jsme přijeli za členy DS Karel Čapek, zasedala právě plesová komise. Letos je totiž tento soubor garantem plesu a to znamená starost navíc.

Vladimír Vajner, předseda okresního výboru Českého svazu divadelních ochotníků a vedoucí děčínského divadla připomíná:

„Pořadatelem plesu je náš okresní výbor a každý rok je některý z našich souborů garantem, jako letos Čapek. Naše plesy bývají beznadějně vyprodány rok co rok. A loni tento ples dostal ocenění jako nejlepší společenská zábava v okrese. Snažíme se, aby ten letošní vyzněl stejně dobře.“

Divadelní soubor, jehož jméno je spojeno s Karlem Čapkem, patří k neaktivnějším a stále má nějaké plány, jak dosáhnout ještě lepších výsledků.

(pr)

FOTO AUTOR Režisér Jiří Červený



Dobře utajený ples?

„Prosím vás, co se dneska koná na Žofině?“, ptala se v sobotu večer, 14. března, skupina zábavychtivé mládeže tajuplných postav směřujících k osvětlenému vchodu staré historické budovy na Slovanském ostrově. „Dobře utajený ples“, odpověděl se smíchem jeden ze zakuklenců. Možná, že to byla zrovna předsedkyně plesové komise ÚV SČDO Lida Masáková. Nebo to byl snad někdo jiný z té spousty svědomitých obětavců, kteří ples připravovali?

Jestliže se podařilo dobře utajit náš ochotnický ples před chytivou neochotnickou veřejností, pro kterou by už prostě nezbyvaly vstupenky, mnoho věcí se přece jen neutajilo. Především ta dobrá nálada v očích a úsměvech jak tančících, tak právě netančících účastníků bálu. A přesně tak ji zaznamenala i všudypřítomná kamera Armádního filmu pro chystaný televizní cyklus o formách společenské zábavy.

Těžko tajili svou spokojenost především manželé Svobodovi, když přejímali hlášení o prodaných losech nebo když vydávali ceny z bohaté tomboly, kterou neopouštěli po celý večer. Tajnými však zůstávají skromní dárci cen, které si šťastní výherci, jakož i zklamaní nevýherci četli se smíchem a porozuměním na lístečcích vložených do obálek s losy. Copak je možné se mračit nad takovouto útěchou?: „Výhru asi zblajzla myška. Je mi líto. Doktor Kyška“, nebo: „Chceš-li výhrou zjasnit líc, pak si kup těch losů víc“ atd. atd. Prý s touhle poe-

zií i s mnoha cenami měl hodně co dělat Pepa Doležal.

Velmi dobře se podařilo Lidě Masákové a Milanu Vyskočilovi utajit do posledního okamžiku programové překvapení večera: zkušený konferenciér a populární metodik tance Jasan Bonuš dvakrát přilákal na taneční parket mnoho odvážlivců, kteří těm váhavějším u stolů předvedli, jak se rychle a působivě dokážou naučit a zatančit v rytmu country nejen polonézu, nýbrž i renesanční tance shakespearovské doby a dokonce i složitou čtverylku. A že šidlo v pytli nelze utajit dokázala šestičlenná taneční skupina CŮO? ZK ROH KDC z Berouna pod vedením studenta VŠE Jaroslava Mareše, když vskočila do sálu s elastickým breakem a podruhé s taneční pantomimou nazvanou Trpasličí rejděníčko.

Neutajily se ani dobré zprávy o našem vydařeném plese a už se dokonce vyskytly ze strany veřejnosti špiónážní dotazy ohledně konání příštího ochotnického bálu. Šestnáctý společenský ples SČDO se bude konat opět na Žofině v sobotu 12. března 1988, což se stalo po oznámení Milana Vyskočila veřejným tajemstvím pro všechny účastníky plesu a další zájemce. Stačí si jen včas zajistit místo, protože plesová komise Svazu českých divadelních ochotníků už chystá různá neočekávaná a příjemná překvapení — samozřejmě zatím moc dobře utajená!

STANISLAVA WEIGOVÁ

OTVÍRÁNÍ STUDÁNEK 1987

Poetický název krajské soutěži přehlídky východočeských recitačních souborů a divadel poezie má motiv nejen v lokalizaci akce do Poličky, rodiště M. Bureše a B. Martinů, ale i ve vlastním obsahu titulu: na prahu jara by se tu měly otvírat studánky mateřštiny a poezie v radostných vystoupeních mladých kolektivů. Pořadatelé (od krajských institucí až po místní Sdružený klub ROH) učinili i letos vše, aby měla omladina ke své práci dobré podmínky. A všech pět kolektivů kraje také vynaložilo pro dobrý výsledek nemálo námahy.

Zdařilo se dívčí recitační skupině svitavského gymnázia (vedoucí: M. Votavová) v pořadu Historie: vtipnou kombinací dvou textů Rybákových a jejich invenčním nastudováním (vč. funkčního využití opomíjeného sborového projevu) nečekaně zazářila z textu výraznou, agitačně zapalující jiskru. (Získala 3. místo v kraji a zvl. cenu KNV za volbu angažované předlohy.)

Jejich spolužáci, svitavský gymnaziální kvintet (ved.: dr. Štrych, jeden z recitátorů,

vychovaných v souborech Marie Votavové), v pořadu z renesanční poezie Že jsi plný radosti, díky ti světe vzdávám! chytli publikum díky své hudební a zvl. rytmické citlivosti a díky chuti a komediálnosti, jimiž vyzdobili i provedli z pozice a s vervou dnešního mládí historickou textovou předlohu (2. místo).

Pardubické Studio uměleckého přednesu (ved.: M. Kučera) zvolilo náročnou novinku české poezie a nastudovalo do arénového prostoru scénář z textu zasl. umělce M. Macourka Žurangor. Totální kolektivní akce bez protagonistů se výrazně obrací ke kruhu přátel diváků a v souvislém napětí proměnlivého rytmu tlumočí a zároveň vyjadřuje varovné sdělení o osudu planety Žurangor. Ve sdělných paralelách, v humorné nadsázce i v groteskní karikatuře nejen nabízí klíč k nesnadnému textu, ale po duchu předlohy přidává i vlastní šleh, vtip a gag. Prostředky představení (ač se neobešlo bez připomínek) jsou vyrovnané a jsou důsledně podřízeny záměru textové předlohy. (1. místo s postupem na národní přehlídku WP 1987.)

Méně se vedlo dalším dvěma kolektivům

(ze Semil a Hradce Králové), ačkoli na přípravu i provedení svých záměrů zjevně vynaložily mnoho energie i pracovních hodin. Společná chyba obou byla v tematicky zbytečných scénářích a v zatížení projevu nefunkčním množstvím nápadů: v nich se utopily záměry a cíle nastudování. Vzájemné porovnání výsledků potvrdilo zkušenost, že přirozeným důsledkem nedůsledné a málo náročné práce dramaturgické je nepřesvědčivá realizace; že chyba na vstupu práce může znehodnotit i velkou snahu a investici námahy; že podmínkou sdělného a působivého vystoupení je jednotný záměr celku i všech částí a složek představení.

Ačkoli se v Poličce dnes už nerealizují, bohužel, pořady mimosoutěžní (kdysi často jako další ukázky práce soutěžících kolektivů), má Otvírání studánek význam nejen pro soutěžní výběr, ale především pro vzájemné poznání pracovních záměrů, postupů i výsledků mezi soubory navzájem. K témuž cíli mířily i analýza poroty, odborný praktický seminář k pohybové stránce představení a inspirativní recitační vystoupení. (jh)

SLIBNÍ SÓLISTÉ, ABSENCE SOUBORŮ

V příjemném prostředí Klubu Satelit OKVS Brno I proběhlo městské kolo Wolkrava Prostějova, pořádané společně Městským kulturním střediskem S. K. Neumanna a MěstV SSM. Předcházela mu výrazovací kola ve všech pěti brněnských obvodech. Soutěžící tu posuzovala pětičlenná odborná porota vedená televizním dramaturgem dr. Václavem Cejpkem.

Soutěž jednotlivců jako celek zaujala pestrou i rozmanitou nabídkou textů, kde byli poměrně rovnoměrně zastoupeni tvůrci

klasičtí, meziváleční a současní, domácí i cizí, a to texty básnickými i prozaickými. Ubylo sice výkonů vloženejších špičkových, ale také nevýrazného průměru. Patrný byl vzrůst mimoslovních výrazových prostředků, přibližujících recitátorův výkon hereckému projevu.

V roce, kdy se nekoná přehlídka Šrámkův Písek, byla zato zklamáním soutěž divadel poezie, kam se – v kontrastu s bohatou účastí minulých let – přihlásil pouze jediný kolektiv. „Scéna doktora Faust-

rolla“ FV SSM přírodovědecké fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně nabídla autor-
ský text svého režisujícího člena Václava Studeného Obřad. Zhruba půlhodinové vystoupení hlásilo se k oblasti pocitového divadla, které chce svého diváka zasahovat nikoli v rovině myšlenkové, ale učinit jej účastníkem dosti ponurému rituálu, inspirovaného orientální filozofií. Přes ambicióznost výchozího dramaturgického záměru nepodařilo se interpretačně zcela nezkušené skupině najít vhodné výrazové prostředky. (vz)

SMETANOVSKÉ DNY

Možná, že organizátoři prvního ročníku Smetanova festivalu v Plzni v roce 1981 ani netušili, s jak mimořádným ohlasem se celá akce setká. Ale úspěch byl zákonitý, vždyť se jednalo o zcela výjimečnou příležitost, při které zástupci různých společenských vědních a uměnovědních oborů mohli vzájemně konfrontovat výsledky svých bádání.

Smetanův festival byl rozplánován na 4 ročníky a uměnovědci, historikové, filozofové, jazykovědci i literární historikové, muzikologové, divadelní vědci i reprezentanti dalších humanitních oborů měli v nich možnost dotýkat se postupně z různých aspektů českých dějin a českého umění 19. století. A byla to možná právě ta chuť všech zainteresovaných pokračovat v odkrývání dalších souvislostí umělecké tvorby a vývoje tehdejší společnosti, která zapříčinila, že po odeznění naplánovaného cyklu se pokračuje. Není už Smetanův festival, ale každoroční Smetanovské dny pořádané odborem kultury Národního výboru města Plzně ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV.

Smetanovské dny ovšem neznamenají pouze diskuse na interdisciplinární úrovni, ale i bohatý odpolední a večerní kulturní program. Velký zájem byl letos o vernisáž výstavy Sen, ideál a skutečnost v českém výtvarném umění 19. století, která velice úzce korespondovala s tématem vědecké-

ho sympózia – Proudý české umělecké tvorby 19. století – Sen a ideál. V rámci dnů odezněla i československá premiéra rozhlasové nahrávky zkratky opery J. R. Rozkošného Svatojánské proudy, promítaly se filmy Babička (němá verze z r. 1921) a Karel Hynek Mácha (z r. 1937), došlo tradičně i na operu, slavnostní koncert i na hudební matiné. Uskutečnila se také premiéra nejpopulárnější hry Jaroslava Kvapila Princezna Pampeliška.

Již při přípravách prvního ročníku Smetanova festivalu došlo k dohodě mezi pořadateli a amatérským souborem Dialog, který nastudoval a v rámci festivalu v premiéře uvedl Mikovcovu Záhubu rodu Přemyslovského. Od té doby pomáhali prostor rezervovaný pro činohru zaplňovat různá profesionální tělesa v Plzni hostující. Až letos se opět podařilo sladit zájmy organizátorů s možnostmi dalšího plzeňského amatérského souboru – Divadla Propadlo DK ROH. Téma sympózia ideálně dokreslila Kvapilova veršovaná dramatická báchorka lehce symbolizujícího básnického podtextu o prchavé kráse, věčně unikající z dosahu člověka. Princezna Pampeliška však dobře zapadla i do dramaturgie plzeňského souboru, který se v posledních letech specializuje na uvádění nejvýznamnějších titulů českého i světového klasického odkazu.

Režie se pohostinsky ujal Jiří Samek, člen Městských divadel pražských, který zřejmě s ohledem na zájem seminaristů in-

scenoval Kvapilovu pohádku napsanou na motiv drobné epizody z mytologicky laděného eposu H. W. Longfellowa Píseň o Hiawathovi, s co možná největší pietou a s použitím původní scénické hudby J. B. Foerster a nahrávce Plzeňského rozhlasového orchestru za řízení dirigenta V. Mickey. Pravděpodobně k přiblížení zdání dojmu z původní inscenace z přelomu století naordinoval režisér souboru i herecké výrazové prostředky připomínající doby dávno minulé, především deklamování textu a nadnesená gesta. Pilné a poctivé práce lze za inscenací tušit dost a dost, otázkou je, byla-li napřena správným směrem, respektive vyplatí-li se kvůli jednomu představení pro účastníky sympózia věnovat odhadem půl roku pilné práce inscenaci v koncepci, která normálního současného diváka těžko osloví. (Jak v tomto pojetí je možné inscenaci alespoň trochu oživit naznačili přirozenou komediálností představitelů tuláka (Š. Marovič) a městské strážce (P. Marovič).

Jak se lze dočíst v hodnoceních osobnosti J. Kvapila, tento režisér, dramaturg a posléze šéf činohry Národního divadla prosazoval, aby režie se stala rovnocenným partnerem autorovi dramatického textu, aby režisér určoval svou scénickou představu díla. A tak i dnešní pohled na jeho Pampelišku s použitím výrazových prostředků moderního herectví a se současným názorem uměleckým by byl možná více v kvapilovském duchu. (vg)

Mladíci jablíčko...

Moře vzpomínek by to bylo, kdy bychom začali vyprávět všechny ty zážitky krásné a horší a těžší. Vždyť za třicet osm let jsme v našem školním souboru Lipka v Kamenici nad Lipou toho prožili vrchovatě. Tlustou knihu kroniky máme plnou krásných zápisů vzácných lidí.

Začínalo to jednoduchým programem z veršů a neumělých tanečků, které jsme si samy sestavily na kulturní zájezd pro Svaz invalidů po Jihlavsku. Zalíbilo se nám to, byly bychom pracovaly dál, jenže děvčata byla posleďní rok ve škole. Byl to tedy začátek i konec.

Ale přihlásili se další a začali jsme se scházet pravidelně. Děti přibývalo. Stal se z nás soubor a svou cestu jsme teprve hledali. Mým vzorem byl Miloslav Disman, i když jsme měli jiné podmínky a pracovali v jiném prostředí. Seznámila jsem se s ním v kamenické ozdravovně, byl tam tehdy jeho malý synek. Krátký čas jsme měli i jakousi družbu s jeho souborem. Byl naším výborným průvodcem při prvním zájezdu do Prahy a uvedl nás dokonce i na jeviště Národního divadla s laskavou poznámkou, že jsme „taky herci“ i když kulisáci trochu huboví. Tenkrát jsme poprvé natáčeli pro pražský rozhlas, kde se s námi setkala laskavá přítelkyně všech dětí paní Benišková a moje milovaná Mila Mellanová.

Když jsme později natáčeli pro brněnský rozhlas, reportérka Alena Tučková vyhlásila anketu na jméno pro náš soubor. Přišlo mnoho návrhů, hezkých i směšných. Vyhráli to dva neznámí kameničtí rodáci s Lipkou. To už jsme byli semknutý soubor, v němž děti vyrůstaly od první třídy po celou školní docházku. Stále je nás 35 až 40, chlapců méně, ale máme je. Pracujeme ve dvou odděleních podle věku. Scházíme se ve třídě a zkoušíme-li divadlo, pak na jevišti v kulturním domě. Při pravidelných schůzkách začínáme cvičením řeči, recitací, u nejmenších říkadly, vymýšlíme věty na daná slova nebo navazujeme navzájem věty na určitý děj, „hrajeme si“ (mimické prvky a etudy dané i dětmi (zvláště staršími) volně vymýšlené. Čteme epizody z pohádek a povídek a hrajeme podle nich etudy, jak kdo chce. U starších dětí občas čteme výňatky z hereckých pamětí, z dějin Národního divadla apod.

Každoročně (pracujeme jen ve školním roce, nikoliv o prázdninách) hrajeme jednu divadelní hru a máme jeden večer poezie, v němž zpravidla účinkují i nejmenší děti. Je to jejich první vystoupení, divadlo hrají až druhým nebo třetím rokem. Hráli jsme mnoho her, některé i moje. Možná nebylo moudré vybrat napoprvé Švarcovu úpravu Sněhové královny, ale byla pro nás nezapomenutelná. Větu „nic nás nemůže rozdělit, jsme nerozluč-

ní“ jsme v posledním jednání říkali za svůj soubor. Ta hra nás naučila kolektivně myslet.

Hráli jsme na mnoha jevištích. Malých i velkých. V Táboře, v Třeboni, na velkém severočeském festivalu v Libochovicích, na festivalu Dětský máj Vysočiny, ve Žďáru nad Sázavou, v Kaplici, dvakrát na Šrámkově Písku. Patnáct let po válce jsme zaslouhou brněnského rozhlasu oslavili na jevišti v Luhačovicích s mou hrou Růže pro vlast. Všude to bylo krásné. A přece snad nejhezčí byly ty začátky, kdy nás po okolních vesnicích vozili tátové nákladním autem a po cestě jsme sbírali vesnické děti, aby poprvé v životě viděly živé divadlo.

Jednou za dva tři roky jsme dovezli děti do divadla. Přitom jsme prožili krásná setkání a besedy s umělci. První v Českých Budějovicích s Marií Svobodovou, tehdy nejstarší hrající herečkou v Čechách. Když vyprávěla o dceři Anně Letenské, která zahynula v koncentračním táboře, i muži slze. Hrála tenkrát Babičku. Pár let jsme si psali. Marie Walterová v Brně na přání jedné naší malé členky přednesla monolog z Čapkovy Matky tak vroucně, jako by hrála před vyprodaným sálem. Nedočkavě jsme dvakrát čekali u zadního vchodu Tylova divadla na smluvnou besedu s národním umělcem Karlem Högre. Podruhé přivedl Františka Hrubína. Když už Karel Höger nebyl, sešli jsme se v klubovně Národního divadla se zasloužilým umělcem Radovanem Lukavským, který nám dal nejvíce pro citovou výchovu dětí.

Nechtěla jsem těmito besedami pěstovat u dětí „hvězdný kult“, ale všechna setkání patřila k rozmanitěmu, bohatému životu našeho souboru. Imit se doplňovalo a utrzovalo. Co jsem se snažila pěstovat v nich doma — lásku k umění a ke kultuře. Všichni jim dali i něco ze své lidské podstaty a jejich přátelská, vřelá a moudrá slova obohacila dětská srdce. Právě Karel Höger nám kladl na srdce, že „ochotnická práce má být o to svědomitější, že se dělá z lásky a dobré vůle“.

S každou generací jsem v souboru prožila svízele dospívání. Nejtěžší to bylo s první. Najednou, takřka přes noc, jako by je někdo vyměnil. Někdy bylo nemožné soustředit je na práci. Byla jsem zklamaná, bezradná, zmatečná. Trápily jsme se navzájem. Donekonečna jsem přemýšlela, jak je usměrnit, jak je neztratit. Za rok, za dva, zase jakoby přes noc, stály tu najednou přede mnou nové divyky vyzuté z dětských stěvičků, svěží jako orosené jitro. Ale stříbrný vítr už zase pomalu mával další generací.

Na rozloučenou dostává každý na památku knížku, verše nebo něco o divadle, kterou všichni podepíší, i nejmenší „kandrádsci“. A ti mladší podají každému (i chlapcům) kytičku. To loučení bývá někdy se slzami.

A potom nám píší, že soubor „jde“ s nimi dál. Např. ing. Bohouš: „Jsem

přesvědčen, že to byla lipka a divadlo, které mi položilo určité základy kultury projevu, a že právě Lipka mi od mládí cvičila paměť a další schopnosti, které jsem úspěšně užíval při studiu a dnes i při své práci s lidmi jako vedoucí oddělení elektro a automatizace, kde vedu kolektiv více jak sta pracovníků.“ Učitelka Jarka: „Díky Tobě jsem dnes schopna stoupnout si denně jako učitelka před ty svoje prvňáčky a dávat jim to, cos dávala Ty nám: lásku k této řeči a k této zemi...“ Nejhezčí je, když děti, už ty dospělé, jsou zrovna doma, když hrajeme a přiběhnou o přestávce mezi nás. Nadšené, rozzářené, plné vzpomínek.

Soubor nebyl jen „hraní divadla“. Byla to výchova společenská, mravní, vztahu k socialismu, ke kolektivu a vždycky, i ve svých hrách, jsem se snažila o výchovu citovou.

Ty první začátky byly ale chudé. Za mnohé se ještě dnes ráíme. Třeba za ty divyky s plnovousem, které hrály krále (když jsme ještě měly jen dva kluky), kdy jsme na jevišti mohli mít nejvyš parkovou lavici, kdy byly děti namaskovány jako panáci z pouťi, a kdovi co ještě. Dnes děti nemaskujeme vůbec. Mladý spolupracovník nám navrhuje a postaví scénu. Nemáme nápovědu, někdo ze starších, kdo nehraje, sleduje text, pro všechny případy, jindy je u opony. To „bez nápovědy“ jsme zavedli, když děti za kulisami někdy zlobily, šeptaly a byly neklidné. Pak musely dávat pozor, aby přišly včas na jeviště a byl svatý pokoj. Při vystupování v pražském Centofloru jsme měli vzácnou posluchačku: Jarmilu Glazarovou. Kdy si jsem ji nadšeně vyprávěla o souboru, jak vznikl, a po letech se tedy přišla přesvědčit na vlastní oči.

Škola mi popravdě moc nepomáhala. Ale taky nekladla překážky. Ku pomoci byli ochotní spíš ti, kdo sami divadlo dělali, dospělí ochotníci. Pro školu ale máme vždycky jedno nebo dvě představení a učitelé přivedou všechny děti. Jenom jednou za „dáv-ných“ časů se stalo, že nikdo nebyl ochotný vybrat vstupné. Tehdy jsem si vypůjčila čepici a šla od židle k židli a vybírala od dětí po dvou korunách. Připadala jsem si jako žena Matěje Kopeckého blahé paměti. To se už ale nikdy neopakovalo.

Když nám bylo deset let, velmi nás potěšilo, že učitelka češtiny poslala na jeviště žákyni, aby nám poděkovala za dětské obecenstvo. A jednou nám napsali na nástěnku: „My vyrosteme, odejdeme, ale soubor Lipka bude žít dál...“

Jak dlouho ještě? Je mi 77 let. Když si cestou ve vlaku se souborem jsem povídala: „Až zestárnu...“ a malá Hanka mi skočila do řeči: „Ty nikdy nezestárneš. Až začneš stárnout, půjdeme do světa a přineseme ti mladíci jablíčko“.

Nu, už bych je potřebovala. Ale vždyť ty děti jsou vlastně to moje mladíci jablíčko.

JARMILA HANZÁLKOVÁ

● KOMU ZLATÉHO TYLA?

Poradní sbory pro divadlo posuzují návrhy na ocenění zasloužilých ochotníků nejcenějším ochotnickým vyznamenáním, udělením zlatého Tylova odznaku. Někteří zřizovatelé souborů zasílají opakovaně i návrhy na ocenění svých dobrovolných funkcionářů, kteří mají k divadlu vztah, divadelní činnost v různých radách a komisích podporují, ale umělecky netvoří, divadlo už desítky let neprovozují a sami výrazných uměleckých úspěchů nikdy nedosáhli. Byl jsem svědkem několika bouřlivých diskusí na téma, kdo si vlastně udělení zlatého Tyla zaslouží. Bohudíky byl ve valné většině v převaze názor zdravý, preferující ochotníky, kteří se zájmovou uměleckou činností zabývají dlouhou dobu a s nadprůměrnými výsledky.

Zdá se to být jasné a přesto chápu i ty ze zřizovatelů, kteří se domnívají, že Tylovými odznaky je možno hýřit a oceňovat jimi i vykonavatele mnoha záslužných činností, z nichž to ochotníci nestojí zrovna na předním místě. Vždyť většina uměleckých ocenění, včetně těch nejvyšších jako je propůjčování titulů zasloužilých a národních umělců, se zdá být také výsledkem spíše celkového komplexního hodnocení, než přednostně posuzovaného uměleckého mistrovství. Jedině tak lze snad vysvětlit, že někteří tvůrci se dosud žádným z uvedených titulů nehonosí, ač svým uměleckým mistrovstvím bezpochyby převyšují oceňovaný průměr.

Jistě, vcelku o nic nejde, význam umělců pro národ není určován vyznamenáním, ale jejich dílem. Jenom je mrzuté, že hodnota nejvyšších ocenění umělecké práce je současnou praxí přece jen trochu devalvována a laickou veřejností často uštěpačně komentována. Proto si myslím, že umělecká ocenění by měla být udělována především s ohledem na úroveň umělecké tvorby, i když v případě odznaku zlatého Tylova by kvalita mohla a měla být dovyvážena mnohaletou pracovitostí, obětavostí, zkrátka – jak se často v ochotnických kruzích říká – zánícením. Vždyť pro spravedlivé docenění všech dalších aktivit existuje nepřehledné množství ocenění. A na všech úrovních.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

● ŽADNÝ STRACH PŘED ESEJEM

Esej, který bývá ve slovnících definován jako literární pojednání o filozofických, uměleckých nebo vědeckých otázkách způsobem, který je na pomezí odborného a uměleckého stylu a vyjadřuje autorovo osobní hledisko, nebývá tak často předmětem přednášечského zájmu. Je to škoda, protože literární eseje dávají stejně jako filozofický jeho tvar zcela osobité možnosti: pro přednášeče a silný pro posluchače, kterému navíc umožňuje proniknout hlouběji k podstatě pojednávané otázky a do vnitřního světa osobnosti.

Z hlediska interpretace jsou nezapomenutelné výkony nár. umělce Karla Högra při přednesu Šaldových Bojů o zítřek, esejů Pavla Eisnera o české řeči nebo Šawových postřehů O sobě. Lyra Pragensis před léty pořádala celý cyklus esejů v časové řadě od antiky přes Bacona, Schillera, Rollanda k Šaldovi, přitom za velkého zájmu posluchačů.

Nejnověji upozornil Josef Velda jako režisér a scenárista v Divadle hudby – Lyre Pragensis na vzácné upřímnou knížku Konstantina Georgijeviče Paustovského *Zlatá růže*, v níž uložil svou nezlomnou víru v nesmrtnost literárního díla a prozradil nejen proč psal na určitá témata, ale i jak snil a psal, jak využíval zdrojů fantazie a celé plejády dalších prvků spisovatelské práce.

Přitom tyto „prameny spisovávání“ nejsou příručkou, která by měla dávat návod „jak se stát spisovatelem“, ale lidsky upřímnou zповědi autora, který je základem své tvorby našim čtenářům blízký jako nenapravitelný romantik dvacátého století. *Zlatá růže*, která má jméno od úvodní povídky o pařížském metaři Chametovi, má i povídky o velkých osobnostech literárního světa, např. Noční dostavník o H. Ch. Andersenovi, pohledy na velké francouzské romanopisce, názory slavných spisovatelů na zásadní otázky tvorby apod.

V letošní celostátní soutěži v uměleckém přednesu se zejména v kategorii posluchačů vysokých divadelních škol objevila při dramaturgickém hledání textů, vyjadřujících vztah autorů XX. století k rodné řeči, řada významných vyznání, mezi nimiž se dobře uplatnily např. esejistické texty Karla Šyše a Jiřího Závky.

Jarmila Skopalová ukázala na statí Alberta Pražáka, kterou nacistická cenzura nedovolila vytisknout (*Chvála řeči české*), že i eseje, který se blíží stylem spíše k odbornému pojednání, díky interpretaci může vyniknout ve svém vnitřním náboji. Navíc eseje, např. Rollandův, propojuje umělecký přednes s oblastí hudby a výtvarného umění.

V roce Šaldových výročí by bylo dobře se k vrcholným esejistickým hodnotám vrátit, protože v nich je poučení nejen pro interprety, ale i pro všechny, jimž záleží na tříbení upadající češtiny na jevišti, pro poznání velkého odkazu minulosti i pro hledání dalších cest. I z hlediska povýšení úrovně umělecké kritiky je dobrý eseje impulsem, který by neměl být oslazen.

Přednášечské návraty k esejí jsou proto nanejvýš vítaným zaměřením, dají se využít při hudebně-literárních programech i při vernisážích výstav apod. Mělo by nám jít přece o to, aby se eseje nestal jen obtížným pojmem v legendě křížovek pod označením druh literárního díla – „na čtyři písmena“.

(ku)

● PYTEL PLNÝ ANKET

Čas od času se to stává, jako přichází desetiletá voda, přírodní katastrofy nebo epidemie infekčních chorob. Prostě se roztrhne pytel s anketami, hlasováním, volbami nejkrásnějších, nejoblíbenějších, nejosobitějších – a tak dále – herců, zpěváků, tanečníků, skupin. Prostě žebříčky umění jako ve sportu. O všem zde rozhoduje divák, čtenář, posluchač, člověk, který se chápe pera, aby dal někomu svůj hlas, zatímco milióny jiných po peru nesáhnou a hlas nedají. Čímž je také hlasování neobjektivní, málo kvalifikované. Záleží na čílosti fandů toho či onoho.

Máte-li padesátník v korespondenční listek a chcete dát svůj hlas, nikdo vám nebrání. Můžete dokonce poslat deset lístků, každý na jiné jméno. Že se tak děje,

dokazují ty stovky a možná tisíce hlasů bez zpátečních adres případně s adresami, na nichž nikdo podobného jména nebydlí. A tak Zlaté sláviky, Televizní rolničky, Soutěže filmových diváků a další a další jsou vlastně příliš zkrslujícími obrazem skutečných hodnot.

Stačí, aby herec nejvyšší třídy měl v rozhodujícím období pauzu na plátně nebo na televizní obrazovce a divák s perem v ruce na něho zapomene. A už vůbec nebere v úvahu ty nešťastníky, kteří právě hrají nepopulární roli. Neboť náš divák – alespoň ten hlasující – většinou ztotožňuje herce s postavou, kterou hraje.

Žebříček oblíbenosti zdaleka není žebříčkem hodnot. A žebříček hodnot se – bohužel – nesestavuje. Také většinou není z čeho. Jak by se objektivně určovalo pořadí, čím by se bodovalo, jaké koeficienty by se musely započítávat? Dělit, násobit, odčítat či přičítat? Nebo by měli pořadí vyhlášovat – jako u fotbalistů, hokejistů, plavců a atletů – zasloužilí trenéři (pardon, režiséři), národní umělci a jiní odborníci, kteří již do oblasti sami zasahují nejvýš teoreticky?

Nikdy bych se takové ankety nezúčastnila. Ne ze skrblictví. Obětovat padesátník? Proč ne! Ani z lenosti. Napsat na korespondáček jedno až tři jména, to nedá práci a písmena ovládám, dokonce obstojně klapu na stroji. Tak proč vlastně? Asi z ostychu. Případám si málo kvalifikovaná k tomu, abych rozhodovala, je-li lepší komik, který umí improvizovat nebo herec, který zahraje stejně dobře kladného hrdinu jako padoucha a dovede vykřesat jiskru i z textu, ve kterém není zbla, jehož by se mohl chytit. Volit mezi zpěvákem, který má hlasový fond a dokonce i sluch a jiným, kterému chybí obojí, ale pohybuje kyčlemi, že by se uplatnil i na dvoře Kublajchána. Nemám odvahu srovnávat nesrovnatelné. A pak ve všech těch anketách, nad jejichž výsledky pak žasnu, chybí ten můj hlas. Hlas, který by uvedl věci na pravou míru.

Jenže – co je pravá míra? Co by mi řekl na můj hlas můj syn nebo mé dcery? Každý má svého oblíbence a každý jiného. Na štěstí ani oni neobesílají tyto velké plebiscity oblíbenosti. Ale poslouchám-li na přehlídkách amatérských souborů výrocky porot, jejich hodnocení, připomínky, požadavky, pak si říkám nechápavě: Proč tabulky nesestavují poroty? Co by asi řekli tito odborníci námětům – i hereckým a režijním výkonům – v televizních Bakalářích, v seriálech, kde se každá myšlenka prodává několikrát, zájezdovým výkonům těch „velkých hvězd“, kde ohled na diváka a jeho zážitek je patrně tím posledním v řadě zájmů?

Letošní rok tedy byl jako desetiletá voda nebo epidemie chřipky s novým kmenem viru. Anket mnoho, výsledky – jako obvykle. Nebo i neobvykle, protože překvapení nejsou nikdy vyloučena. Tak si myslím, že by spisovatelé měli více uvažovat. Pak by se nemohlo stát, jako například letos u těch Bakalářů, že o umístění mezi nejlepšími deseti rozhoduje pár desítek lidí, kteří se usnesli – napsat. Což platí i o rozhlasovém písničkovém Startu a dalších anketách, jimiž se to dnes jen hemží. Žádáme na diváky a posluchače mnoho. A jeho už to zřejmě také může omrzet. Což dává svou malou účastí na jevo.

(hs)

Revoluční nástup recitačních kolektivů

Výbuch první světové války rozprásl iluze o pozvolné a samozřejmé cestě k pokroku. A dorazil je Leninův historický převrat, který proměnil Rusko z carského v sovětské, ten, jenž se „od všech dřívějších převratů liší právě tím, že lidé konečně pronikli za tajemství tohoto procesu historických převratů“ (Marx-Engels). V tom bourání iluzí přinesl právě český kabaret leccos „živého, časově tazavého a útočivého“ (Honzl), ale obsluha ve večerních podnicích svobodného Československa se jaksi neshodovala s expresivně vyostřenými obrazy bídy, nespravedlnosti, společenských rozporů. Často v tom pomáhalo přenášení literatury na jeviště at v Nollově postavě Švejka nebo v Kischových příbězích vrahy matky a Tonky Šibenice v podání vynikající herečky Xeny Longenové. Z kabaretní scény zněly však i výkony přednáškové: X. Longenová např. recitovala báseň - monolog J. J. Rictuse Charlotta se modlí k Panně Marii v štedrovečerní noci. Právě v kabaretu se expresionismus nápadně vyznačoval svým „zvláštním poměrem ke skutečnosti“ (Honzl). Jeho dynamické úsilí působit jako bomba a jako výkřik přesahuje umělecký program a stává se programem života. Proto byl vyexpedován na ulici.

Ale tu se podobným výkřikem, výbuchem násobeným ozvěnou desítek a tisíců hrdel, ozval osobitý umělecký kolektiv — Dědrasbor. Ze zpráv o sovětské kultuře i z odborných diskusí vznikala myšlenka recitačního sboru pražských dělníků. Jeho první schůzka a zkouška se sešla 7. listopadu 1920.

„Začneme od dělníků,

kteří nechtějí být šašky ani maškarami,
ale jako lidé nové víry, naděje, chtějí
ostatním něco

nového říci.

Všichni.

Totéž slovo.

Jedněmi ústy.“ (Honzl)

Již v prosinci vystoupil kolektiv na večeru Dělnické akademie s básněmi Jos. Hory a Ad. Hoffmeistera. Později recitoval Wolkra, Neumanna, Bloka, ale i Březinu. Jiří Wolker pro něj rozepsal svoji Rosu Luxemburgovou a S. K. Neumann ve sbírce Rudé zpěvy „píše verše pro sborovou recitaci na dělnická shromáždění, vyjadřuje své myšlenky s agitační strohostí a jednoduchostí, počítá s účinkem sborového přednesu rytmizovaných onomatopoeických slov“ (Ant. Jeříšek). S respektem hodnotí jedno vystoupení referát Českého slova: „Neumannovy Zpěvy drátů ožily v této reprodukci plastickou výrazností a stejně i Horova Demonstrace. Ale i na Otokara Březinu se nadšený soubor odvážil a nikoliv bez úspěchu.“

Nejslavnějším vystoupením kolektivu byla slavnostní dramatická scéna na I. dělnické spartakiádě v červnu 1921 na Maninách. Okolo jádra Dědrasboru se postupně soustředilo na ploše stadiónutisíc, pak tři a nakonec pět tisíc účinkujících (přednášeli text Karla Schulze) a 400členný orchestr. Zástupový divadelní projev vyjadřoval „vítězný pochod davů, které prošly bojem, jež vedla stará společnost s myšlenkou, prací a silou proletariátu“ (RP'21). Dva roky působení Dědrasboru zanechalo dědictví, k němuž se přednášeči mnohokrát vraceli, zvláště v nových vlnách revolučního vzachu dělnického hnutí.

V odlivu revoluční vlny dvacátých let však měly větší odolnost a životnost menší úderky — Modré bluzy. Podle sovětských kolektivů byla u nás první skupina založena v únoru 1926. Mladí komunisté vyjadřovali recitací, pohybem a zpěvem v úderné zkratce svůj postoj k otázkám dne. „Modrá blůza má všechno to, čeho se našim ochotnickým kroužkům nedostává, neboť: 1) je divadlem časovým, 2) je úplně tendenční, 3) je dokonale třídní, 4) je veskrze moderní, 5) nepotřebuje žádného jeviště, kulís, nápoděvy, kadeřníka, líčidel, inspicienta — zkrátka nepotřebuje ničeho kromě zdra-

vých hrdel a údů účinkujících“ (z porady Agitpropu I. kraje KSČ 1927). Tento typ programu rozvíjela dál řada dalších skupin, mezi nimi nejslavnější El Carova parta. Právě ona připojila do programů nový prvek: kolektivní recitaci, doprovázenou pohybem celé skupiny (sugestivně vyjadřující např. tovární témata) — rytmedeklamací.

Tito recitátoři, zpěváci a tanečníci se nepokládali za umělce, nýbrž za agitátory. „Agitační umění posuzujeme jako reklamu,“ vyjádřil to v moskevské přednášce režisér Honzl. „Umění na poli reklamy spočívá v tom, že slovo nebo věc pronikne do očí, je postaveno do prvního plánu.“ Agitační kolektivní s úspěchem stavěly do prvního plánu pozornosti věc dělníků, strany a Sovětského svazu.

Zdánlivě protichůdné bylo umění voicebandu — recitačního kolektivu profesionálních umělců pod vedením E. F. Buriana. Ve chvíli, kdy se tiskne toto číslo, slaví voiceband tiché výročí: jeho první představení se zrodilo před 60 lety, 22. dubna 1927. Název souboru je složen ze slov voice — hlas a označení kolektivu džezové hry v názvu jazz-band. „Báseň je libretem voicebandu. Jazzové sordiny a synkopy jsou přetvořeny v sordiny hlasové. Básníkův rytmus je polydynamicky znásoben rytmem sborové produkce. Melodie, jeden z nejučinnějších výrazů tohoto sentimentálního století, vyplývá z latentní hudebnosti slova.“ (EFB) V programu mu mezinárodní kongres 1928 zněly verše Erbenovy a Máchovy vedle Appolinairových (recitovaných francouzsky), Heinových (německy), Bellocových (anglicky) a jako tango byly komponovány básně Bieblovy, jako charleston báseň Seifertova. Voicebandová orchestrace hlasového projevu prokázala velkou službu jak rozvoji uměleckého slova, tak i politické potřebě doby v nastudování Křtu svatého Vladimíra na podzim 1928.

Komorní kolektiv také usiloval přesáhnout hranice umění do skutečnosti. Také se mu to dařilo v nastudování koncertních (Máj) i v představeních jevištních na scéně D (Vojna, z lid. poezie; Villon, Paříž hraje prim). Fučík nadšeně uvítal villonovskou premiéru (1938) jako velkou pokrokovou službu v tom, že nutí „abys jasněji viděl, jasněji cítil a aby ses podle toho musil rozhodnout pro skutečnou kulturu, a tedy i boj za novou společnost“.

Kolektivy (které zdaleka nedávaly takovou přednost scénickým formám jako dnes) mířily v amatérské i v profesionální podobě vědomě, záměrně a úspěšně k vyjádření skutečnosti: pravdivému, a proto revolučnímu. V masovém mnohohlasu stejně jako v komorní skupině v klasickém repertoáru jako v současné satíře verbovaly své publikum k proměně světa. Burianův jemný melodický orchestr (jak to vyjádřil dělnický divadelník Fr. Kubr) stál tu vedle polnice agitačních skupin: „Obojího bylo třeba!“

JIRÍ HRAŠE

REPROFOTO JOSEF KOŠAŘ

Kolektiv Burianova voicebandu při provedení „Křtu svatého Vladimíra:“ za EFB u bicích stojí Kalus, Šmeral, Podlipný, Šára, (schovaný) Bolek, Kozák a Liška, vpravo Otáhalová, Hájková, Stránská, Podlipná, Skrbková. „Kašlali na staré formy a šli do školy rovnou ke zpěvným ptákům,“ napsal italský kritik Provvedini.



Divadelní technika z hlediska dodavatelů

Jestliže v posledních letech počet souborů zaznamenává trvalý kvantitativní i kvalitativní růst, vyvstávají otázky, jaká pomoc by to měla být a jaké podmínky je třeba vytvářet. Pro amatérské divadlo je to především vybavení sálů, jevišť, osvětlovací technika, možnost vypůjčení dekorací, kostýmů, nákupu rekvizit, ličidel – o nichž jsme přinesli zásadní články v minulém čísle AS – paruk, ale i dopravy, usnadnění zájezdové činnosti, atd. Všechny tyto služby amatérskému divadlu se budeme letos zabývat. Budeme se snažit odpovědět na otázky, které nám ve svých dopisech kladete. Žádáte i adresy, kam se obrátit se svými požadavky. I ty budeme přinášet. Dnes tedy dáváme slovo generálnímu řediteli oborového podniku Divadelní technika Praha, nositeli Řádu práce, Antonínovi Charouzovi. Protože tento oborový podnik poskytuje řadu služeb našemu divadlu – profesionálnímu i amatérskému. A je dobré o nich vědět.

Začneme s trochou historie. Jak a kdy váš podnik vznikl?

V roce 1948 vznikla Divadelní služba, která dostala za úkol zásobovat vším potřebným profesionální divadla, která vznikla na základě nového divadelního zákona a která neměla možnost nakupovat na tehdejší vázaném trhu. V roce 1955 se pak sloučila s další organizací „Službou lidové tvořivosti“, zásobující složky zájmové a kulturní činnosti.

Hned od založení byly do obou organizací začleňovány soukromé provozovny, vyrábějící potřeby pro divadla. Konečně v roce 1960 převzal podnik objekt i pracovníky v Újezdě u Brna od Okresního průmyslového podniku ve Slavkově a vybudovali jsme tu závod jevištního zařízení. V roce 1977 rozhodlo ministerstvo kultury ČSR o přičlenění závodu Jukov ve Žďáru nad Sázavou do našeho podniku.

Jaké je poslání dnešního podniku Divadelní technika?

Je dáno statutem. Je v něm zahrnut vývoj a výroba divadelních potřeb, vývoj a výroba jevištního zařízení, projektování jevištního zařízení a jeho revizní činnost, zásobování divadel, kulturních institucí i jednotlivců divadelními potřebami a materiály a konečně půjčování divadelních kostýmů a doplňků. I když ve statutu není vysloveně uveden vztah podniku k televizi a filmu, nelze z naší činnosti vyčlenit ani tyto složky.

Jak je váš oborový podnik velký?

Celkem produkujeme roční výkony podniku 90 miliónů korun, přitom tržby odbytového střediska činí 20 miliónů Kčs, tržby maloobchodní milión korun a tržby za půjčování 1,2 milióny korun.

Jaký je podíl vaší činnosti pro amatéry? A co novinky?

Značný, i když to nelze přesně specifikovat. Není možné třeba rozlišovat, do jaké míry nové svítidlo bude sloužit amatérům a profesionálům. Musíme si uvědomit, že převážnou část výroby tvoří zařízení podle projektů, kde se objevují nové poznatky vědy a techniky. Například osvětlovací pulsy s pamětí, synchronizace tahů, hy-

draulika, atd. Vybavujeme jak nová profesionální divadla, tak závodní kluby ROH, kulturní domy v obcích, JZD. Zhotovujeme výrobky na zakázku i podle návrhů výtvarníků, takže svým způsobem mimo jevištní nářadí a baletních bot a standardních osvětlovacích těles je každý výrobek nový.

Jak je to s cenovou přístupností vašich služeb především pro amatéry?

Vše, co Divadelní technika vyrábí, je kalkulováno podle schváleného kalkulačního vzorce nebo tyto výrobky mají svou pevnou cenu podle ceníku. Situace je taková, že některé materiály pro výrobu nebo služby se zdražily, ale na našich cenách se to neprojevilo. Tak jsou některé činnosti, v nichž je Divadelní technika ztrátová. Uvedu příklad. Třeba u divadelní obuvi se po zdražení kůže cena hotového výrobku nezvýšila, takže výrobní cena této sériové obuvi je vyšší než prodejní. Nebo jiný příklad v půjčování divadelních kostýmů. Zde se zvýšily ceny za čištění, takže my vydáme za vyčištění stejnou nebo i vyšší částku než dostaneme na půjčovném pro amatérské soubory.

Takto vzniklé ztráty pak dotujeme sami z ostatní činnosti. A jak je to s přístupností pro amatéry? Jsou soubory s bohatými zřízovateli, kde cena prakticky nehraje roli, jsou jiné, pracující ve skrovných podmínkách, a pro ty je drahé vše, co se jim dodává. Ovšem stejný je problém i u divadel profesionálních.

Na jakou adresu se mohou soubory a jejich zřízovatelé obracet se svými objednávkami, dotazy a žádostmi o radu?

Divadelní technika je podnik s celostátní působností, takže všechny dotazy a objednávky vyřizujeme v Praze 1, Masné ulici 15. Při půjčování divadelních kostýmů jsou to půjčovny Divadelní techniky v Plzni, Solní ulice 19, Brno, náměstí 25. února 10 a Praha 1, Dlouhá třída.

Když se některé sály modernizují, je možné odkoupit vyřazované zařízení, které by jinde mohlo ještě sloužit?

Divadelní technika nezprostředkovává odprodej použitého zařízení. To by bylo třeba dohodnout s jeho majitelem.

Jaké jsou dodací lhůty?

U jevištního zařízení je začátek dodávek rok po zpracování a schválení projektu. U ostatních výrobků se dodací lhůta pohybuje v závislosti na kapacitě a množství zakázek od dvou týdnů do jednoho roku. Přitom některé materiály jsou v odbytovém středisku k dispozici ihned, jiné, které se objednávaly v tuzemsku, dodáváme běžně čtvrtletně a z dovozu do jednoho roku.

Dělá se něco pro zkrácení těchto lhůt?

Zakázkovou výrobu lze ovlivnit pouze lidským činitelem a je tu i výrobní kapacita, kterou nelze zvyšovat. Další zakázky ovlivňují subdodávky z jiných podniků a není to jen v našem oboru, že dodací lhůty jsou často až neúměrně dlouhé.

Jste monopolním dodavatelem?

Divadelní technika není a ani nechce být monopolistou v jakémkoliv činnosti. Přesto v současnosti má největší kapacitu v projekci a montáži divadelních zařízení, ve



výrobě divadelních svítidel, je jediným dodavatelem vlasové suroviny z dovozu a jako jediná prodává speciální baletní obuv. Ostatní potřeby je možné získat i od jiných podniků.

Jste i výrobci rekvizit?

Naš podnik dodává divadlům pasířské výrobky, zbroj, konvice, atd., rekvizity z plastických hmot, latexové ovoce, husy, ryby, masa, uzenniny. Děláme je v sádrových formách a domácí dělnice je kolorují. I mnohé z těchto věcí lze objednat jak na zakázku, tak jsou k dispozici v našem odbytovém středisku. Naši vzorkovnu vede soudružka Mrázková, která může každému zájemci poskytnout potřebné rady a informace. Zde je k dostání i jevištní nářadí, klíče, panty, vrtky atd. Je tu vzorkovnice potěšeného textilu.

V čem máte největší potíže?

Zastaralé výroby, kde jsou i nevyhovující sociální podmínky pro pracující, se snažíme nahradit částečně výstavbou nového závodu. Problém je ve vytváření zásoh. V textilu, ličidlech, ale i v dalším sortimentu se liší náš zájem od zájmu výroby. Tendence výrobních podniků je v rámci ekonomiky jasná: co nejméně druhů, co největší odběrové množství. My naopak potřebujeme v malém množství co nejpestřejší varianty.

Je možné rozšiřovat spolupráci Divadelní techniky s amatéry? A vědí především nové soubory o vaší nabídce?

Naš podnik nerozlišuje mezi výrobky pro amatéry a profesionály. Pokud se vyskytnou nějaké specifické požadavky amatérských souborů a jejich zřízovatelů, je náš podnik ochoten je s nimi kdykoliv projednat a vyjít jim podle našich možností vstříc. Protože neustále vznikají soubory nové, je možné, že některé z nich o našich možnostech nevědí a neznají naši nabídku. Ale v každém případě o ní vědí odbory kultury na krajích a v okresech a krajská kulturní střediska, která by měla těmto souborům o těchto možnostech podat včas informace už v době, kdy je registrují. Rozhodně vítáme snahu časopisu Amatérská scéna o naši činnost a službu divadlům a jsme připraveni poskytnout našim čtenářům potřebné informace. (r)

Osvětlování dekorací

VZTAHY MEZI BAREVNÝMI SVĚTLY

Výraznou roli při osvětlení dekorací hraje souhrn barevných zákonitostí. Z nichž nás nejvíce zajímají vazby mezi barvami, jejich vzájemná doplňkovost – komplementárnost.

Pro pochopení si uveďme příklad z praxe: Jevištní exteriér s krajinou s vysokým letním nebem. Má-li výsledný barevný vjem z takového scénického obrazu být divákovi příjemný, je třeba velkou plochu modré panorámy (horizontu) doplnit ve scénickém obraze vhodně umístěnou žlutou barvou (např. při osvětlení části dekorace, žlutým kostýmem apod.). Žlutá barva je vůči modré doplňková, proto žlutý bod scény barevně doladí a modrý horizont zvýrazní.

V mísení barevných světél a v mísení barev je veliký rozdíl. Proto si nejprve přiblížíme vztahy mezi barevnými světly. Při additivním (sčítacím) mísení tří základních barevných (monochromatických) světél červené, modré a zelené, dostaneme v místě, kde se stejně intenzivní barevná světla překrývají (sčítají) achromatickou barvu bílou. Stejného účínu však docílíme i tehdy, zvolíme-li k jednomu základnímu barevnému světlu světlo doplňkové, vytvořené směsí dvou zbývajících základních barevných světél. Pro snadnější pochopení viz následující tabulku:

základní barva:	barvy doplňkové
zelená	fuchsínová (červená + modrá)
modrá	žlutá (červená + zelená)
červená	páví modř (modrá + zelená)

Pro praktické použití additivního mísení barevných světél nemáme zatím na našich jevištích technické podmínky. Rozžhavené vlákno běžně používaných projekčních žárovek v našich svítilnách nevyzařuje monochromatické světlo, nýbrž škálu vlnového záření, z níž vnímáme pouze viditelnou část barevného spektra. Ta má zdánlivě barvu bílou, kterou v případě potřeby filtrujeme skleněnými nebo želatinovými barevnými filtry. Ty propustí pouze část světelné energie, zadrženou mění na teplo. Proto je používání zvláště tzv. studených barev: modré a fialové velmi nevhodné, protože ty zadržují až 80 % světelné energie. Princip additivního mísení barevných světelných paprsků je užit při tvorbě obrazu barevné televize.

MÍSENÍ BAREV

Z předešlé kapitoly víme, že vzájemně komplementární světla nám ve výsledku dávají achromatické světlo bílé. Budeme-li však míchat komplementární barevné pigmenty metodou odčítací (subtraktivní, vyjde nám achromatická barva černá.

Uveďme si opět příklad z praxe: Pozorujeme-li upřeně některý barevný předmět např. žluté barvy a zavřeme-li na okamžik oči, vybaví se nám jeho tvar v barvě doplňkové (komplementární), to je modré. Tentýž jev se bude opakovat, odvrátíme-li od pozorovaného barevného předmětu oči na bílou plochu. Opět uvidíme dříve pozorovaný předmět v doplňkové barvě. Čím jasnější bude primární zrakové podráždění, tím intenzivnější se nám bude jevit jeho doznívání v doplňkové barvě na sítnici oka.

Na tyto vazby je třeba myslet při barevném řešení scénického obrazu. To proto, aby zrak diváků nebyl neustále namáhán vyrovnáváním barevných vjemů způsobených pestrostí dekorací, kostýmů a světél. Této únavě odpomáháme tím, že vyrovnáváme již na scéně barevné vztahy. Vjemy doladíme doplňováním o ta barevná podráždění zraku, která by si sítnice musela sama doplňovat.

Barevnou kompenzaci potřebujeme zejména tehdy, pracuje-li scénograf s velkými barevnými plochami. Můžeme ji se zdarem uplatnit i při volbě barevnosti kostýmů k základnímu barevnému ladění scény. Tabulka vzájemně doplňkových barev subtraktivního mísení:

Barva základní:	barva doplňková:
žlutá	modrá (fuchsínová + páví modř)
fuchsínová	červená (žlutá + páví modř)
páví modř	zelená (žlutá + fuchsínová)

HARMONICKÉ POŘADÍ BAREV

V souvislosti se světelnou kompozicí scény zastavme se u další důležité okolnosti – u barevné harmonie. Podle Roodova barevného kruhu vedou řady harmonického pořadí barev od nejsvětlejší (žluté) k nejtmaší (fialové) dvěma oblouky. Právě, ve směru hodinových ručiček, má toto pořadí: žlutá, žlutozelená–zeleno–modrá–kyanová modř–modrá–ultramarín – fialová. Levý, proti

směru hodinových ručiček, má toto pořadí: žlutá–žlutooranžová–oranžová–červená–purpurová–fialová.

Vzájemně harmonují ty barvy, které spolu sousedí směrem od světlé k tmavší. Několik příkladů z praxe: oranžová s červenou (za předpokladu, že červená je o tón tmavší), zelenomodrá s modrou (modrá o tón tmavší) atd.

Ve scénické praxi nás tato poučka zajímá při tvorbě základního barevného ladění scény. Herecké světlo považujeme za nej- světlejší, zatímco dekorace, ustupující směrem od diváka do hloubky scény, by měla být barevně harmonická. Příklad: základní hladina hereckého světla je bíložlutá, ve druhém plánu scény žlutooranžová a v pozadí oranžová. Obdobně na dekoracích: v 1. plánu žlutozelená, ve 2. plánu zelená a v pozadí zeleno- modrá.

BAREVNÁ DEKORACE A BAREVNÉ SVĚTLO

Rozhodujícími faktory pro naše vnímání barevných ploch jsou: tvar, základní barva předmětu, velikost a povrchová, strukturální úprava. Ta je pro odrazivost světelných paprsků na ni dopadajících, rozhodující.

Nejčastějším případem, kdy režisér s výtvarníkem těchto barevných proměn použije, budou scénické změny osvětlení interié- rů. Objasněme si problematiku opět na příkladech.

Na modrém horizontovém prospektu pozadí je fialová kresba. Při modrém osvětlení splývá s pozadím a je prakticky neviditelná. Při osvětlení červeném se změní modrá na černou, zatímco fialo- vá vystoupí jako tmavočervená. Leště patrnější změny nastanou, bude-li plocha dekorací v bílé základní barvě kolorována vzor- kem barvy červené (označme si ji „A“) a po jejím zaschnutí jiným ornamentem v barvě modré („B“). Osvětlíme-li takto ma- lovanou dekoraci světlem červeným, vystoupí nám na červeném pozadí kresba ornamentiky „B“ v barvě černé, zatímco červený vzorek bude pohlcen osvětlením červeným. Naopak: použijeme-li k osvětlení dekorace světla modrého, černě vystoupí ornament „A“, zatímco ornament „B“ splyne s pozadím. Pamětníci si vzpo- memou, že výtvarník Ant. Vorel tohoto efektu použil v inscenaci Longenova C. a K. polního maršálka v představení DS Josefa Skřivana z Brna.

Jiných zajímavých efektů docílíme tím, osvětlíme-li dekoraci ba- revným světlem s komplementární barvou k barvě dekorace. V ta- kovém případě nám osvětlená plocha ostře, kontrastně vystoupí do popředí, zatímco použijeme-li světelných paprsků ve stejné barvě dekorace, bude mít snahu „splynout s okolím“.

Efekt barevných proměn v závislosti na barevném osvětlení můžeme s úspěchem použít i při svícení na herce a jeho kostým. Pokud bude postava v plavkách nasvícena barevným světlem komplementárním k základní barvě plavek, budou tyto pro di- váka velmi výrazné. Změníme-li však barvu světla na stejný ba- revný tón plavek, bude se nám postava v nich jevit jako obnaže- ná, zvláště tehdy, budou-li plavky dostatečně přiléhat k tělu a nebude-li barevný efekt rušen světlem jiného zdroje.

Podobným způsobem můžeme světlem měnit i vnímání barvy pleti. Stačí, nalíčí-li si herec tvář tělkou v barvě rumělky. Pokud na ni budeme svítit bíle nebo oranžově, nic se na ní nezmění a divák ji bude vnímat zcela přirozeně. Použijeme-li však osvětle- ní postavy světlem zeleným, budou se odražené paprsky od po- stavy jevit sítnici oka divátele jako tmavohnědé.

Všechny popsané efekty je však třeba před jejich praktickým je- vištním použitím vyzkoušet. Na výslednou barevnost světelných paprsků působí intenzita základního bílého světla před jeho fil- trací. Také „stáří“ použité žárovky ovlivňuje skladbu světelného spektra. Proto je tak nutná spolupráce mezi režisérem, výtvarní- kem i osvětlovačem. Rozhodnou-li se inscenátoři použít barevné dekorace a barevná světla, měli by se se zákony odrazivosti svě- telných paprsků seznámit.

Poněvadž popis použití tzv. ultrafialových paprsků k osvětlová- ní barevné dekorace v „černém divadle“ si vyžaduje samostat- ného rozboru, spokojme se s konstatováním, že k vytvoření lumi- niscence používáme rtuťových výbojek (např. HPW 220 V/250 W, Phillips HQV 125 nebo OSRAM typ 57 202) a aktivních barev- ných pigmentů (luminoforů) některých reklamních barev (např. zn. Berka). Podmínkou úspěchu luminiscence však je dobrá od- razivost sekundárního záření vhodných luminoforů. A tu je třeba předem (dílensky) vyzkoušet. Roli hraje i materiál, na něj jsou aktivní barvy nanášeny. Někdy na dekoracním plátně „svítí“ i zinková běloba na tenisky.

VÁCLAV MÜLLER

Život se má prožít, ne prospěchat

Jiří Zahajský, člen Činoherního klubu v Praze, představitel mnoha postav na filmovém plátně i na televizní obrazovce. Také on přišel na divadelní prkna z ochotnického jeviště.



Já jsem rodák ze Mšena. A tam jsem poprvé vstoupil na divadelní prkna ještě v době, kdy jsem neuměl mluvit, takže si to pochopitelně nepamatuju. Vím jen z vyprávění maminky, že jsem jako úplně malý capart představoval Šmudlu ve Sněhurce. Bylo prý to moc krásné. Jenže takové tvrzení není asi dost objektivní, protože která maminka si nemyslí, že její dítě dělá všechno krásně?

Po skončení války jsme se odstěhovali do Děčína a k dědovi do Mšena už jsem jezdil jen na prázdniny. Vzpomínám si, jak tam jednou přijely tři loutkářky a každý den hrály divadlo pro děti. To už náš děda chodil o berlích, a protože mě pokaždé — marně — sháněl, slíbil mi, že mě tou berlí přetáhne, když se ještě jednou ztratím. Jenže já prostě na každé představení musel, a tak jsem ho vždycky nějak nakonec obalamutil.

Když jsem se pak vrátil do Děčína a přijeli tam loutkáři, jedna ze skupin potmě Matěje Kopeckého, už jsem na ně běžel samozřejmě. A zase — jako ve Mšeně — jsem se snažil vždycky dostat do portálu a dívat se odtamtud. Mimochodem, tohle mi zůstalo dodnes. Dokážu za volný večer oběhnout tři divadla a dívat se z portálu na své kolegy.

Ale zpátky do Děčína: Jednou takhle koukám, jak starý pán loutky vodil, jeho žena mluvila. Dávalo se Posvícení v Hudlicích. A on se na mne podíval, zvedl obočí a zeptal se: Líbí se ti to? Vydechl jsem, že jo. A chtěl bys to zkusit?, zeptal se potom. Zase jsem horlivě přikývl. Tak mi strčil do ruky Oldřicha — a šel na pivo. Já to jednání pak odehrál až do konce. Nebylo to tak těžké, dneska bych si na ty technicky náročné loutky netroufl ani jako dospělý, tehdy měla loutka dva dráty na ruce a třetí na hlavu, takže tahat je nebyl moc velký kumšt...

A co divadlo živých herců?

Vedle školy, kam jsem v Děčíně chodil, byla hospoda Na Daliborce. Tam se

tenkrát taky hrálo. A já se pamatuju, jak jednou za mnou přiběhl starý pan Macek a ptal se, jestli bych nechtěl hrát divadlo, že potřebují nějaký dětský zázrak v pohádce. Jmenovalo se to Jak tatínek, Kašpárek a děti za maminkou do nebička letí. Patrně jsem se osvědčil, protože jsem pak už hrával v pohádkách docela pravidelně. A na divadlo jsem chodil do Děčína k souboru Karla Čapka i do kamenného divadla, ale vždycky jenom odpoledne, protože na večerní představení by mě byli nepustili, i když jsem byl vlastně kolega — ochotník.

Jaký jste si odnesl dojem?

Pokaždé ohromný. Jednou hráli Drdovy Hrátky s čertem. A Lucius tam zmizel před zraky diváků v kouři a dýmu. Vrtalo mi hlavou, jak to mohli udělat. Divadelní budova, kde se tehdy hrálo, byla už ve stavu rozkladu, zanedlouho ji pak také zbourali. Dalo se tam docela snadno vlézt. Počkal jsem si, až bude večer a setmí se, dostal jsem se bez potíží dovnitř a s baterkou jsem mířil k jevišti, abych přišel záhadě na kloub. Bylo to propadlo. Takové strašně jednoduché, dvě prkna, která se dala roztáhnout pěrem a pod dírou, která vznikla v jevišti, byla přistavená hromada matrací, aby si herec neublížil. Jako když dnes atleti skáčou do výšky a dopadají na molitan.

Dokud mě hnala kupředu touha za poznáním, na nic jiného jsem nemohl myslet. Ale teď, když tajemství bylo odhaleno, najednou jsem si uvědomil, že dělám něco, co se nemá. Znáte asi divadlo v noci. Tuhle něco zaskřípe, támhle zavrzá, mluví tu stěny, táhla, závěsy, všechno vydává tajemné zvuky, potom dost strašidelné a pro malého kluka dvojnásob. Upaloval jsem odtamtud a přiznám se, že jsem měl takový strach, ani mluvit jsem nemohl. Naštěstí jsem našel cestu zpátky a oddechl jsem si, až když jsem byl doma.

Pak jste vyrůstal z dětských let...

Mohlo mi být čtrnáct, snad patnáct. Na Daliborku se přišel párkrát podívat režisér Hipius, který tenkrát režíroval ochotníky v děčínském „kamenném“ divadle. Soubor tam byl už skoro na profesionální úrovni, každý měsíc bývála premiéra a repertoár náročný. A nápady režiséra Hipiusa na ochotníky zcela neobvyklé, doslova profesionální.

Jednou například hráli Goldoniho Lháře. Od začátku představení stála na jevišti socha Goldoniho. Byl to herec Kotrba, nabílený sádrou. Dokázal tam stát bez pohnutí, takže divák byl přesvědčen, že je to opravdová socha. A ve chvíli, kdy Lhář končí svou repliku, že už nikdy víc nebude lhát, socha se doslova zlomila smíchem. Za okamžik se uklonila obecenstvu a stála bez hnutí jako dřív.

Tam mě tedy režisér Hipius přivedl a tam jsem pak hrál snad ve všech inscenacích. V Katovi a bláznovi, Slaměném klobouku, v Oslu a stínu... ani je všechny nespočtu. Chodil jsem do fabriky, kde jsem se učil — a vyučil — soustružníkem. A z práce vedla má cesta rovnou do divadla.

Chtěl jste hrát divadlo profesionálně?

Toužil jsem po tom, jenže to bylo příliš neuskutečnitelné. Vždyť jsem tehdy ani nevěděl, jak je to s hereckými školami, jaké jsou možnosti studovat.

Jednou jsem u Hipiusů seděl ještě večer, rádio hrálo a čekali i na slosování loterie. Byli jsme připraveni všichni zaplatit čísla, aby nám žádné neuteklo. Jenže kromě toho jsem zaslechl z rádia zprávu i o tom, že E. F. Burian otevírá Studio. Pan Hipius, jak jsem se dozvěděl až mnohem později, odjel do Prahy vysondovat, jaké jsou podmínky přijetí. Prostředky na studium jsem neměl ani já, ani rodiče. Když udělá zkoušku, dostane stipendium a má to zadarmo, řekl tehdy Burian. Tak jsem se hned začal připravovat, protože jsem neznal jinou možnost. Zkoušky jsem prostě udělat musel.

A udělal.

Ano. Od té chvíle jsem se cítil profesionálem, i když s pravým ochotnickým nadšením. EFB byl náročný. Rád říkával, že z nás nechce vychovat jen herce, ale divadelníky. Začínali jsme ráno v osm a končili po posledním dějství večerního představení. Museli jsme svítit, pomáhat rekvizitářům, šatnářkám, inspicientovi, prostě všechnu „černou“ práci udělat a kromě toho se těšit na malou nebo ještě menší roličku. Bylo to užitečné, dnes to mohu klidně říct. Herec, který přijde do divadla ze školy s hlavou plnou teorií, zapokne o vrtík a neví, co to bylo. Tohle my jsme znali důvěrně od začátku. Když pak E. F. Burian umřel, přešlo po čase celé naše Studio na AMÚ jako regulérní posluhači.

Kdo všechno byli ti MY?

Jirka Hrzán, s ním si mě lidi občas pletli, dokonce i při vydávání stipendia, u Krupičků proti divadlu jsme spolu spali na jedné posteli pod jedním kožichem. Byla tam Růžena Merunková, Milan Sládek, Viktor Maurer a další. V ročníku, kam jsme nastoupili, už studovali Jaroslav Satoranský, Petr Kostka, Ji-

ří Kodet... prostě spousta dalších tváří i dojmů.

A jak bývá obvyklé, přišly už první nabídky televize a filmu.

Na první televizní roli nezapomenu snad nikdy. Byla to Paní mincmistrová, dělala ji Věra Jordánová. Zavolala mě a nabídla roli... kolik jsem jich potom ještě vytvořil právě pro tuto režisérku, teď například poslední — Balónovou pohádku. Ale tehdy se ještě vysílalo živě, příprava byla už o prázdninách, kdy na koleji nikdo nesměl zůstat a tak jsem přespával, kde se dalo, někdy jsem ještě v noci jezdil do Děčína. Tak to byly mé první zážitky s obrazovkou.

Přidejte nejveselejší.

To je jak pro koho. Pro ty kolem bylo asi nejveselejší, když jsem hrál knížete Václava. Boleslava představoval Radek Brzobohatý. Já před ním utíkám, chytím se za chrámový kruh — klepadlo. Kamera to zabírá, pak už jen pohyb nože vzduchem a já — tedy Václav — umírám. Tohle nešlo živě, ale v té době se „trcovalo“. Byl to záznam na telerekording. Jelo se na ostro, všechno probíhalo, jak mělo. Já přiskočil ke kruhu, chytil jsem silou — a už se to začalo řídit. Spadl na mě kostel a půlka Boleslavi za ním... Seděl jsem na zemi a čítil jsem se, i když jsem byl už vlastně — tedy Václav — po smrti a kolem mne se všichni chechtali jako divi. Ani nevím, jak to všechno postavili znovu a jak jsme to dokončili. Ale když se vysílala televize živě nebo trcovalo, platil zákon, že něco se stane vždycky.

Co film? Hrál jste řadu rolí...

Natočil jsem něco, ale popravdě film je trochu ošidná věc pro herce. Když se to nepovede, zůstává film mrtvý. Přitom herec má nejmenší možnost výsledek ovlivnit. Záleží na režii, kamerě, světlech, na rytmu, který dává filmu strh. Nejradši mám živé jeviště. Tam se dá ledacos opravit. I když ne hned, tak přistě.

Takže obecnost pro vás znamená nejvíc... Díváte se, pro koho hrajete?

Říká se, že se to nemá, koukat do publika před začátkem. Ale proč myslíte, že v klasické oponě vždycky bývá díra ve výši oka? Dnes je to horší, scéna je otevřená, jen se nasvítí. Ale vždycky si nějakou tu „díru“ na podívání najdu. Chci vědět, kdo tam sedí. Ten „pan publikum“ je buď hezkej nebo ošklivý, mladý nebo starý, úsměvný nebo zapšklej... Víte, já si ze všech dohromady vytvořím jednoho jediného diváka a pro toho pak hraju. Je jen jedna výjimka. Když v hledišti sedí moje maminka, pak hraju jenom pro ni.

Publikum je nevyzpytatelné. Někdy sedí jako zařezané, a když je konec, může se utleskat. Jindy báječně reaguje, spolupracuje, pak je poslední aktšlus a dvakrát tleskne do dlaní a už každý kouká, aby byl u šatny. Někdy se pozná i město, do kterého jedete, už si můžete vsadit napřed, jaké publikum tam bude. To máte i s besedami. Hovory s divákem obvykle nezačínají snadno. Sedí zaraženi, nevědí, co se zeptat, ostýchají se. Až to někdo prolomí. Jednou se

taky odhodlala jedna paní a povídala: Nezlobte se na nás, že se nikdo nic neptá. My tu většinou vidíme živý herce prvně v životě. Tehdy se Petr Nárožný zeptal: A mrtvý herce vídáte častěji? Smích, ostych byl pryč a beseda se pěkně rozběhla.

Co si myslíte o dnešních ochotnících?

Mají v sobě něco zvláštního: To je nadšení a nezlomný elán. Jeden z mých principálů, O. Krejča, jim říkal „herci z ochoty“. A měl pravdu, když tvrdil, že mnozí profesionálové by jim ho mohli závidět.

Když se začínalo v televizi, i profesionálové měli tohle amatérské nadšení, všechno bylo vypjaté, od začátku do konce vybičované udělat maximum pro celek. Nejen herci, i ostatní kolem. Dnes se málem hádá garderobiér s rekvizitářem, jestli patří brejle ke kostýmu, nebo je-li to rekvizita... Takový ten ochotnický zápal by dnes neškodil na mnoha místech a třeba nejen u divadla.

Přijedu-li dnes do Děčína, hned se koutnu na plakáty, jestli tam hrají. Rád se jdu na ně podívat a ve skrytu duše jim závidím. Tu jejich radost, neprofesionální odevzdanost, ty jiskrné oči.

Já s ochotníky zažil jeden z nejkrásnějších dnů svého života. Tehdy, když jsme v Děčíně hráli hry V + W, jeli jsme se na Jana Wericha podívat. Nadešel jsem si tři dny a byl jsem mezi vyvolenými. On nás tenkrát doopravdy přijal, doma na Kampě, povídal si s námi. A já pak na setkání každému vyprávěl o tom, co říkal, jaký byl, a do dnes na to nezapomínám.

Co se vám na dnešní době nelíbí?

Že se pořád někde pospíchá. Kdekdo říká: Už aby byla zima pryč, už aby bylo léto, už aby začaly prázdniny, už aby bylo po vánocích... Pak se jednou ohlédne a zjistí, že je pryč život. Proto si myslím, že člověk má přijímat to, co zrovna je, být spokojený, nacházet v tom radost. Starý pan Deyl kdysi odpovídal na otázku, čemu vděčí za tak dlouhý život: Nikdy jsem nikam nepospíchal a nikomu jsem nic nezáviděl. A já se tím programově řídím.

Jak se díváte na divadelní mládí?

Dnešní mladí herci v sobě mají suverenitu. Proč ne? Chtějí, aby byli v Praze, aby filmovali, hráli v televizi, v rádiu... nám stačilo, že jsme byli u divadla.

Když člověk začíná, má pocit, že je hotový. Čím je starší, tím víc si uvědomuje, jak práce nikdy nekončí, co všechno se ještě musí naučit.

Ale začátek, na ten se nedá nikdy zapomenout.

Vzpomenete si na svou první větu na profesionálním jevišti?

Samozřejmě. Bylo to u EFB ve Švejkovi. A ta věta zněla: Mařku včera lízla patrola. Moc bych za to nedal, že ta věta tehdy byla celá moje role...

Počítám-li dobře, strávil jste po škole a po divadle EFB čtyři roky v Divadle na Vinohradech, pak jste byl v Divadle za branou, od začátku až do konce téhle scény a přišel Činoherní klub.

Už to tak bude. Mohu jen dodat, že do Činoherního klubu mě to táhlo hned od jeho založení. (r)

OSLAVY PUŠKINOVA VÝROČÍ

Desítkami výstav, večerů poezie a literárních pořadů si sovětská kulturní veřejnost připomněla 150. výročí úmrtí génia světové kultury A. S. Puškina. Ve znamení Puškinova výročí je v SSSR celý letošní rok. V SSSR loni vyšla stězejní díla A. S. Puškina nákladem dvacetí milionů výtisků a letos se Puškinovo jméno v edičních plánech nakladatelství objevuje ještě častěji.

Na leningradském nábřeží Mojka skončila kompletní rekonstrukce domu, kde básník 10. února roku 1837 zemřel. Interiér byl upraven do podoby, jakou měl v den Puškinovy smrti. První návštěvníky přivítalo i nové muzeum v domě básníkovy přítelky A. Olenina, kde Puškin často pobýval.

(čt)

ARMÁDNÍ UMĚLECKÁ TVORBA

Slavnostním vystoupením Zábavné skupiny Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého začalo koncem března v Klatovech armádní kolo soutěže umělecké tvorivosti. V tradiční přehlídce zájmové činnosti příslušníků ČSLA se ve třech následujících dnech porotám představilo přes 300 účinkujících ve čtyřech uměleckých žánrech — v oborech hudba, zpěv, slovesné umění a folklór. Festival byl zároveň komponován jako hlavní součást Dnů družby pracujících a mládeže s příslušníky Čs. lidové armády, v jejichž rámci umělci vystoupili na různých místech po celém klatovském okrese.

(čt)

VYŠŠÍ ÚROVEŇ PŘEDNESU

Soutěž v recitaci učňovské a dělnické mládeže uspořádalo v polovině března v Ostravském divadle hudby krajské kulturní středisko spolu s krajskou odborovou radou. Účastnilo se jí 27 mladých recitátorů ze středních odborných učilišť severní Moravy, kteří soutěžili ve dvou kategoriích. Prvenství mezi mladšími, do sedmnácti let, získal Stanislav Sierawský ze SOU Báňských strojů v Ostravě a v kategorii nad sedmnáct let zvítězil Kamil Tománek ze SOU Lipník nad Bečvou.

Letošní krajská přehlídka mladých dělnických recitátorů příjemně překvapila organizátory i odbornou porotu, zejména vyšší úroveň vlastního přednesu. (pr)

TÝDEN NETRADIČNÍHO DIVADLA

V březnu se uskutečnil čtvrtý ročník Týdne netradičního divadla v Městském klubu mládeže — Studiu Černá louka v Ostravě. V týdenní přehlídce vystoupilo Severomoravské divadlo ze Šumperka, Studio Fórum Olomouc, Divadlo jednoho herce KKS Ostrava; dále se představilo Divadlo na provázku z Brna, soubor Pražského kulturního střediska s pantomimou pro děti, brněnský Pavel Zatloukal s romskými pohádkami pro dospělé, Ochotnický kroužek z Brna, Studio 77 ze Spišské Nové Vsi a Divadlo Z Zeleneč. (am)

Herectví II.

Výrazový synkretismus, charakteristický pro herectví autorských scén v kontrastu k úzké „činoherosti“ hereckého civilismu, s sebou nese nejen vnější rozšíření výrazových prostředků a postupů (tedy: obohacení herecké technologie), ale též jejich intenzifikaci, pronikavější intelektuální i emocionální působivost a v neposlední řadě i pestřejší škálu umělecké stylizace.

Civilistická konvence dává přednost středním polohám a imitací reálií poskytuje ono snadné zdání povrchové „pravdivosti“ a „přirozenosti“, které bylo v posledním desetiletí tak dokonale zbanalizováno televizní hrou, zejména jejím seriálovým rozhojňením. Autorské herectví se liší na první pohled bezprostředností, dravostí a neučesaností projevu, smělym nasazováním krajních emocionálních a výrazových poloh (od šepotů po výkřiky, od věčného komentáře a soustředěné kontemplace až po hysterii, extázi, křeč), nedbáním tzv. slušného chování i tzv. správného jevištního chování (jevištní mluvy, pohybu, aranžmá).

Jako názorný příklad může posloužit herectví Divadla na provázku — jeho tihnutí k systému, drsnému, dramaticky vypjatému výrazu, jeho záliba v extrémních afektech (Karamazovci) i v groteskní deformaci na hranici ošklosti (Brechtova Svatba), jeho naprostá lhostejnost k estetické libosti a libivosti výsledku. Kupodivu totéž, co platí o avantgardisticky orientovaném DNP, lze říci o výkonech Baletní jednotky Křeč, která se (podle Jana Dvořáka) od veškeré avantgardy postmodernisticky distancuje. Její tanec nepůsobí dokonalou technikou klasického baletu, ale nedolatelnou vitalitou a dravostí projevu.

Autorské herectví rezignuje na vnější imitaci skutečnosti a snaží se proniknout pod povrch jevů, objevit jejich hlubší zákonitost i jejich tajemství. Herectví Ha-divadla obsahuje rovněž široký emocionální rejstřík, ale v tlumenější, niternější rovině. Vztah k vnější realitě je vyjádřen převážně znakovou formou, důraz je položen na jevištní znázornění vnitřních stavů a procesů — na přímé, smyslově přímo vnímatelné vyjádření psychologie postav. Herecké akce zde spějí k osobitým rituálům, konkrétně motivovaným, „uzemněným“, vycházejícím ze zvyklostí a mechanismů každodenního života i z věčných lidských snů a tužeb. Prostřednictvím těchto lidských a hereckých konkrétně se dospívá k obecným symbolizujícím významům.

Jinou cestou, jak proniknout pod povrch skutečnosti, je proměňování hlediska, zorného úhlu při vytváření jevištní postavy — analytická metoda hraní, která umožňuje předvádět věci zevnějšku i zevnitř, vidět jejich vztahy v různé perspektivě, kombinovat ci-

tový afekt s komentářem, parodii s demonstrací atd., atd. Tato metoda, které pravidelně používají herci Studia Ypsilon, mění staré pojetí jevištní postavy jako uzavřené psychologické jednotky, trvající v nehybné důslednosti svého charakteru nebo se plynule rozvíjející v souladu s kauzálním chodem dramatického děje. Nahrazuje toto iluzivní pojetí montážní metodou, jež nejen doplňuje zákonitost příčinného spojování a další významové souvislosti (vztahy podobnosti — odlišnosti, protikladnosti — komplementarity, paralelnosti — kontrastnosti), ale obohacuje i kauzální zákonitost o nové dimenze (střídání náziracích rovin umožňuje rozbít krutý individuálního psychologismu a vidět věci v širším kontextu společenském, historickém).

Civilistická konvence směřuje k potlačení momentu jakékoliv stylizovanosti. Předstírá se přímý, nestylizovaný, „autentický“ výraz lidských emocí, zájmů, postojů. Realita „an sich“, smím-li zneužít Kantovy formule. Ale na divadle žádná realita „o sobě“ neexistuje; existuje pouze realita divadelní, realita podřízená zákonitostem jeviště, tedy realita umělecky stylizovaná. Autorské divadlo nezakrývá umělost divadla jako hry, herectví jako hry, naopak svou divadelní hravost ostentativně přiznává a manifestuje. To mu dovoluje používat svobodně neomezeného rejstříku stylizačních možností v rozličných kombinacích.

Recitační skupina Vpřed pracuje ve své vrcholné produkci Den s Tomášem Mácou na poměrně úzké, ale k preciznosti dovedené bázi nového voicebandu. Slovní i pohybový projev je stylizován v duchu a rytmu soudobé rockové hudby. Jde o důslednou syntézu divadelních, hudebních a recitačních postupů. Skupina funguje jako sbor, z něhož se vydělují jednotlivci jako jevištní postavy. Jejich projevy jsou však adresovány přímo do hlediště, takže dramatické situace jsou traktovány stále ve dvou rovnocenných rovinách: v rovině vnitřních vztahů na jevišti a v rovině vztahu jeviště — hlediště. To dává vnější předpoklad k přímé apelativnosti, jež se dovršuje sugestivně agresivním výrazem. Zacházení s banalitami, konvenčními významy, frázemi, životními klíši, což by v jiném podání (např. dikobrazím) mohlo vyznít jako komunální satira, je uměleckou stylizací a apelativním výrazem povýšeno na rozhořčený, ostrý, výbušně ironický generační postoj.

Naproti tomu herecká metoda Ypsilonky je prvotně dána uvolněným vztahem herce k roli — herec si hraje s rolí. To vytváří podmínky pro rozvinutí celé řady stylizačních možností. Východiskem je naivní, bezpředsudečný, hledající postoj k věcem a lidem, jehož rubem je však nedůvěřivá a zvědavá ironie. Toto paradoxní spojení umožňuje vedle základní polarizace herecké hry a „civilního“ komentáře (herec mluví za postavu

— herec mluví za sebe) začlenit do hry četné další výrazové prostředky, souladné i rozporné. Herec může parodisticky ocitovat tradiční hereckou charakterizaci, šarži (Oldřich Kašer hrající starou čarodějnici, shrbenou a chrchlavou), aby se vzápětí osobně distancoval od tohoto způsobu herectví; herec může střídát hysterické afekty s formálním ritualismem (Jiří Lábus jako Nero); herec se může vyjadřovat skrze hudbu a zpěv — zaujatým protestsongem, parodii starého slágru i složitou hrou s náročným operním partem, na nějž technicky nestačí, ale musí se s ním v rámci svých možností vyrovnat... Výčet by mohl pokračovat, ale důležitější než kvantitativní stránka je princip volby a výběru výrazových a stylizačních možností.

Tím se dostávám k poslední a vlastně souhrnné charakteristice autorského herectví, dané právě oním nezvyklým a často diskutovaným přívlastkem autorský. Název je nový, ale pojem starý. Autorskými herci byli bezesporu Voskovec a Werich, kteří si i sami psali své hry; autorským hercem byl improvizující Vlasta Burian; autorským hercem je dodnes produktivní nestor „malých jevištních forem“ Ivan Vyskočil.

Ivan Vyskočil vypráví za asistence většinou ženské partnerky své stále obměňované příběhy způsobem, jenž by se dal označit jako sebehra. Sebehra nikoli jako mechanická sebeprojekce, ale jako určitý druh sebestylizace. Tato základní rovina je mozaikovitě prokládána hranými charakteristikami postav a situací, demonstracemi dialogů, jakýmsi minihrami v rámci hry-příběhu. Zde má Ivan Vyskočil příležitost rozvinout celý svůj vynalézavý klaunsko-herecký arzenál výrazových prostředků: slovních, mimických, gestických, karikujících, groteskně hyperbolizovaných, občas s chutí využívajících i pokleslých manýr herecké šarže.

Vyskočilův případ uvádím hlavně proto, že osvětluje nad jiné názorně problematiku autorského herectví (jež se ovšem v současných studiových divadlech dostává na kolektivnější bázi) a obnažuje obě jeho základní stránky: 1) onen nedílný, uvědomělý, pevný osobní a osobnostní postoj, kdy herec plně, bez výhrad stojí za tím, co dělá a říká — koná a mluví za sebe (jako autor, ať jím literárně je či není), ona autenticita hereckého projevu plynoucí z toho, že je položen větší důraz na živou osobu, která hraje, než na fikci, která se hraje (tím důrazem se fikce nesnižuje, ale autentizuje); 2) onu tvořivou hereckou aktivitu, hereckou hru, v níž herec rozvíjí nebo se snaží rozvíjet maximum svých osobních, osobnostních možností s jediným cílem — aby co nejpůsobivěji v souhře s partnery vyjádřil téma a poslání hry. Autorský herec není pouhým vykonavatelem rolí, je doslova a do písmene tematickou jednotkou divadelního díla.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Z EDIČNÍHO PLÁNU NAKLADATELSTVÍ A VYDAVATELSTVÍ PANORAMA V ROCE 1987

Georgij A. Tovstonogov
ZRCADLO SCÉNY

Dlouholetý umělecký vedoucí a režisér Velkého činoherního divadla Maxima Gorkého v Leningradě shrnuje ve své knize postřehy, úvahy, myšlenky a poznámky, v nichž objasňuje své tvůrčí záměry a umělecké krédo. Nejpřesvědčivěji se obrací v přístupu k tak závažným tématům, jako je postavení divadelního umění ve společnosti, důležitost kontaktu mezi jevištěm a hledištěm, poslání a smysl divadla aj. Největší pozornost věnuje nositel Leninovy ceny a národní umělec SSSR G. A. Tovstonogov otázkám režie. Formou komentářů a zápisů ze zkoušek přibližuje čtenáři proces vzniku scénického díla. Podnětné jsou i jeho úvahy o práci nejvýznamnějších ruských a sovětských divadelních tvůrců. 352 stran, 24 str. čb. obraz. přílohy, váz. 30 Kčs.

Jan Dvořák
DIVADLO V AKCI

Esajistickou formou zpracovává Jan Dvořák vývoj českého divadelnictví od roku 1970 až po současnost. Kromě zobecňujících úvah a pohledů přináší živé, reportážně podané obrazy soudobého divadelního dění s jeho problémy, úspěchy i omyly, přičemž se soustřeďuje především na oblast tzv. divadel studiového typu a na postižení činnosti mladé a nejmladší tvůrčí generace. Na podkladě bohaté faktografie se zamýšlí nad základními okruhy otázek, jakými jsou např. funkce dramatického textu, tvůrčí přístup k divadelní práci, metamorfózy divadelního procesu, inspirace hudby, výtvarného umění, literatury apod. Čtenáři se seznámí s prostředím a tvorbou Divadla na provázku, HA-divadla, Studia Ypsilon i s poloprofesionálními soubory Křeč, Mimos, Kolotoč a Vpřed. Jedna z kapitol je věnována pantomimě. 160 stran, 109 čb. fotografií, 5 kreseb, brož. 27 Kčs.

Bořivoj Srba
O NOVÉ DIVADLO

Zajímavá práce, která zachycuje vývoj našeho divadla v rozmezí let 1939–1945. Autor sleduje nástup nové divadelní generace ve složitých podmínkách okupace naší vlasti nacistickým Německem. Novou směnu českých divadelních pracovníků tehdy tvořili mladí lidé, kteří vyrostli v době sociálních zápasů buržoazní republiky a pro rěz brutální nástup fašismu znamenal nejtěžší životní zkoušku. Většina z nich čestně obstála a v poválečných letech, v době velkých peripetií společenského vývoje se stala hlavní silou revolučních přeměn a přestavby našeho divadelnictví. Nemalou pozornost věnuje autor i činnosti čelných představitelů meziválečné avantgardy – Jiřího Frejky, Jindřicha Honzla a E. F. Buriana. 227 stran, 97 čb. fotografií, váz. 45 Kčs.

Oldřich Daněk
VÁLKA VYPUKNE PO

Dramatik, filmový scenárista a režisér, autor několika historických románů Oldřich Daněk se do širšího povědomí naší kulturní veřejnosti vepsal především svými di-

valdními hrami. Úspěšně prošly řadou domácích i zahraničních scén a naši diváci je mohli zhlédnout i na televizní obrazovce. Trojice z dramát, jež právem patří k vrcholům současné české tvorby, se nyní dočká prvního knižního vydání. Autor se v nich zabývá základními etickými problémy člověka v historických i zcela současných společenských podmínkách: Válka vypukne po přestávce je bilancí života umírajícího herce; drama Vévodkyně valdštejnských vojsk odmítá každou dobovací válku a Zpráva o chirurgii města N. ztvárňuje mezní situaci na chirurgickém oddělení jedné nemocnice. 246 stran, brož. 17 Kčs.

Pavel Grym
KLAUNI V DŘEVÁCÍCH

Žádná jiná dramatická postava – s výjimkou Kašpárka – nepůsobí na loutkové scéně po tak dlouhý desetiletí a tak úspěšně jako slavná dvojice Spejbla a Hurvínka. Groteskni symbol nezvedeného, zmodřelého a vždy vítězného dětství a rozsáhlý Spejbl, jenž zrození Hurvínka před 61 lety inspiroval, jsou ojedinělým fenoménem českého loutkářství. Autor zobrazuje vývoj Divadla S + H od jeho amatérských počátků po dnešek a současně sleduje vznik i pestré osudy slavných „klaunů v dřevácích“. Zabývá se dále historií umělecké činnosti jejich tvůrců a interpretů, především národního umělce Josefa Skupy (1892–1957) a jeho úspěšného pokračovatele, národního umělce Miloše Kirschnera. Jednotlivé kapitoly jsou proloženy mezipřehledy z ukázek dobových textů S + H a doplněny citáty z kritik a studií, dokumentárními fotografiemi a kresbami. 500 stran, 50 čb. fotografií, váz. 33 Kčs.

Otakar Zich
ESTETIKA DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Hudební skladatel, teoretik hudebního umění, krásné literatury a divadla Otakar Zich (1879–1934) nově definoval pojetí dramatického umění, pod které zahrnul všechny jevištní projevy – vedle činohry i hudební divadlo a balet – kodifikoval tak hlediska pro výzkum divadla jako celku, všech jeho dílčích odvětví a forem. Prosadil rovněž přesné terminologické označení jednotlivých stránek divadelního díla. Jeho novátorský průzkum vnitřní stavby a uspořádání dramatického umění mocně zapůsobil na další rozvoj meziválečné české a slovenské divadelní teorie. Nové vydání základního díla české estetiky a divadelní teorie doplňuje úvodní studie dr. Iva Osolobě a kritický komentář dr. Miroslava Procházky, CSc. 426 stran, váz. 50 Kčs.

Karel Kratochvíl
ZE SVĚTA KOMEDIE DELL'ARTE

Publikace si klade za cíl seznámit čtenáře se vznikem, počátky a dobou vrcholného rozkvětu a posléze i zániku komedie dell'arte, jejíž dědictví žije dodnes v cirkusu i v pantomimě, v baletu i v občasných snahách avantgardních divadelníků po herecké improvizaci. Jak známo, hlavními znaky komedie dell'arte byly masky, komické výstupy a improvizace. Herci neměli

k dispozici psaný text, pouze stručný scénář s dějovou kostrou a seznamem postav. Autor tohoto populárně vědeckého díla zdůrazňuje mimo jiné vliv komedie dell'arte na jiné divadelní žánry, ukazuje její varianty a spojuje odborný výklad s hojným dokumentárním materiálem, který je doplněn v jedné z kapitol ukázkami několika komedií v překladu Zdeňka Digrina. 2., přeprac. vydání, 624 stran, 266 čb. vyobrazení, váz. 65 Kčs.

Innokentij Smoktunovskij
ČAS DOBRÝCH NADĚJÍ

Národní umělec SSSR I. M. Smoktunovskij patří k největším hereckým osobnostem současného sovětského divadla a filmu. Ve své knize vzpomíná na dětství, které prožil v sibiřské vesnici, na těžká léta války i na začátky své umělecké dráhy. Jedna z kapitol, věnovaná moskevskému období jeho herecké činnosti, vzdáleně připomíná Bulgakovův Divadelní román. Nalezeme zde i Smoktunovského vzpomínky na karlovarské filmové festivaly, kde mimo jiné získal jednu z hlavních cen za postavu Ilji v Rommově filmu Devět dní jednoho roku. Autor líčí dále svůj pobyt v Chile těsně před pučem vojenské junty, dočteme se o pevném zázemí rodiny, která herci pomáhá zvládat i ty nejzávažnější tvůrčí úkoly. 216 stran, 16 str. čb. obraz. přílohy, váz. 22 Kčs.

Přemysl Kočí
DOBÝ DEN, ŽIVOTE

Kniha vzpomínek národního umělce Přemysla Kočího, významného operního pěvce, režiséra, profesora AMU a v letech 1969–1978 ředitele Národního divadla. Autor vypráví v otevřeném, kritickém duchu o své umělecké cestě, zamýšlí se nad chvílemi, které rozhodujícím způsobem motivovaly a ovlivnily jeho životní postoje a obrazy se v jeho mnohostranné a činorodé práci angažovaného umělce. Od tradiční memoárové literatury se kniha Přemysla Kočího liší výraznou političností; autor se nevyhýbá ožehavým osobním i společenským tématům a dokáže jim vtisknout pečeti hlubokého osobního prožitku. 232 stran, 48 str. čb. obraz. přílohy, váz. 33 Kčs.

Vladimír Vašut
SAŠA MACHOV

Ucelený portrét osobnosti a díla Saši Machova (1903–1951) přispívá zároveň k pochopení vývoje československého baletu po druhé světové válce. Zachycuje celou šíři talentu a tvorby jedinečného tanečníka, herce, pedagoga, dramaturga, operního režiséra a samozřejmě i vynikajícího choreografa. Hlavní část knihy je věnována jednotlivým tvůrčím obdobím Machovovy umělecké dráhy, započaté výukou u Jelizavety Nikolské, pokračující v Osvozeném divadle, působením v Moravské Ostravě a v Burianově „Děčku“ přes londýnské období – důležité pro propagaci české kultury v zahraničí – až po poválečný návrat do vlasti a konečné zakotvení v Národním divadle. 304 stran, 48 str. čb. obraz. přílohy, váz. 50 Kčs.

Artaud - prorok nového divadla II.

DIVADLO A JEHO DVOJNÍK

Je dosti obtížné na několika stránkách interpretovat myšlenky Artauda, u nás tak málo známé a nikterak neopřené o vydání jeho díla. Bude proto i tento pokus zjednodušující.

Výchozí skutečností je pro něj stávající degradovaná západní kultura, vedoucí k hlubokému vyčerpání lidských sil: s rozvojem civilizace se z ní vytratilo to, že už není „totožná se silou hlada.“ Je to kultura falešná, vnější fasáda, v níž se často projevuje nepřekonatelná propast mezi slovy a činy, znaky a jeho významy, formami a obsahy.

Kultura se musí znovu stát „druhým dechem“, kulturou-činem nebo „duchem, přítomným ve věcech.“ A tady někde začíná Artaudova cesta proti proudu, jeho návrat ke kořenům a k prapůvodní jednotě života. Připouští, že je možné spálit knihovny jako kdysi v Alexandrii, protože taková kultura se může stát zkamenělým dědictvím, ale musí zůstat stále živé kulturní síly a energie, které nás budou povznášet. Vedle civilizační „cesty vpřed“ byly a jsou v životě lidí i „návraty“, které nám připomínají sílu antického nebo Shakespeara divadla. Ale Artauda nezajímá dědictví, zakotvená ve formách (dramatech), chce najít autentickou kulturu v čase vzniku a proto hledá její podmínky, metody a techniky ještě hlouběji v dějinách lidstva.

Před cestou do Mexika napsal J. Paulhanovi: „Možná, že se mýlím, ale předkřesťanská civilizace znamená kulturu, založenou na principech metafyziky, vyjadřovaných v náboženství a činnostech druhem aktivního totemismu, všude rozšířeným, tvořícím symboly a umožňujícím přechod k aplikacím všeho druhu.“ V této kultuře ještě všichni společně svými činy, tělem i jednáním, vydávali svědectví o vlastní duši.

Aplikaci těchto principů by rád našel i v budoucím divadle, kterým chce obrodit společnost! Vskutku, tady už nejde o proměny divadelních poetik režisérů, o nahrazení komerční instituce esteticko uměleckou, o výchovu nových herců a dramatiků, o aplikaci nových ismů, atd. Jde o zásadní proměnu funkce divadla v kultuře. Divadla, které by dokázalo vyvolat stíny, obnovující smysl života a v němž by se člověk opět stal „vládcem nenarozeného a odvolával se k narození.“

Nejde tedy o spor divadla iluzivního a antiiluzivního, ale Artaudova kritika falešné kultury míří hlouběji. K renesanci, klasicismu a karteziánskému racionalismu: „Hlava dnešního Evropana je jeskyně, v níž se pohybují slabé stíny, které Evropa považuje za své myšlenky.“ Je to svět dualismů a antinomií, vzdálený původnímu smyslu kultury, která je nejen duchovní, ale i materiální, fyzická a musí se konat za „účasti oduševněného těla.“

Tady je třeba si uvědomit, že Artaudovo uvažování je postaveno na pantheismu, tzn. že vychází z přesvědčení, že původní bytí (onen „život“) je nedě-

litelné, věčné a jediné a že veškerá realita je na něm závislá, neboť jí jako „život“ poskytuje organickou jednotu. Odtud také pramení jeho zájem o primitivní totemické kultury, které ještě umožňují identifikaci jedince s kolektivem, přírodou a životem. Na druhé straně není ovšem v těchto návratech nic náboženského a metafyzického. Artaud neuvažuje nikdy o abstraktních „božských silách“ — byl vždy nesmiřitelným odpůrcem náboženství! — a životní síly či energie vždy spojoval jen s jevy a s bezprostředními skutečnostmi. Odvolával se ve svých teoriích dokonce na objevy moderní fyziky. Také užívá nový pojem „metafyzika“ má zvláštní význam: není to spekulativní pojem rozumu a vědomí, ale fyzický prapůvodní základ, nedělitelný, neodcizený bariérou rozumu a poznávaný bezprostředně.

Už z těchto úvah je patrné, proč útočil proti literatuře a proč si volí právě divadlo k obrodě kultury: jen ono může být bezprostředním obcováním pomocí „fyzického jazyka.“ Herec svou akcí dramaticky oživí prostor a jeho projev má zrcadlit krutý zápas dobra a zla, spor kosmických sil, kdy se v každém okamžiku musí opravdově „vážit hodnota života.“ A rovněž i divák bude vtažen do tohoto dramatického agónu, ne myšlením jako v dnešním divadle, ale skrze smysly podlehy hypnóze akce a odevzdá se jí v důvěře, že zvítězí síly dobra. Tak se naplní magický akt divadla a vrátí účastníkům životní energii a identitu.

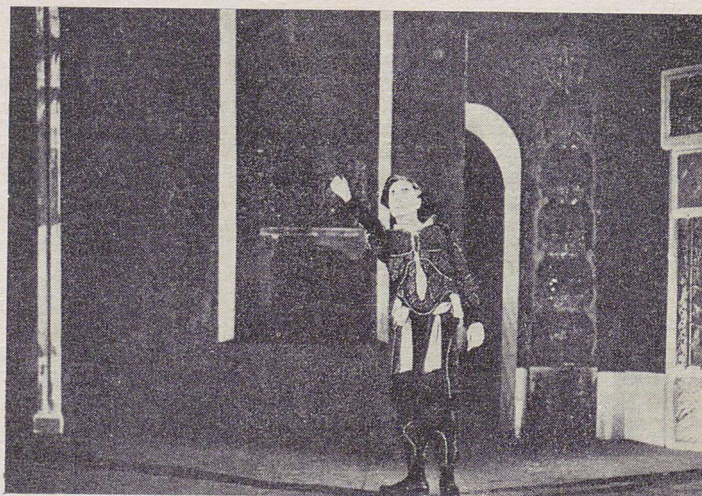
Artaud hledá v divadle opět jeho terapeutický účinek. Je v tom opět radikální změna perspektivy: nechápe podle evropské tradice katharzi esteticky či eticky jako druh užitého poučení, vyvozeného z divadelního zážitku, ale je mu aktuálním psychofyzilogickým způsobem terapie. Všimněme si ostatně přirovnání, kterých používá: divadlo je léčba civilizačních nemocí; je to forma terapie, která by nás „dokázala vdechnout žhavý magnetismus obrazů a v konečném důsledku by na nás zapůsobila jako lék duše, na který se nedá zapomenout.“

V evropské divadelní tradici od klasicismu a osvícenství došlo k tomu, že racionalistická utilitárnost učinila z divadla jakousi „školu života“, která by divákovi předkládala vzory a ideály. Přitom vlastní prožitek divadelního představení, které se odehrává v konkrétním časoprostoru a mezi konkrétními lidmi, je tu brán spíše instrumentálně a vychází z potřeby zábavné či atraktivní formy. Tak uvažují o divadle i teoretikové — např. náš osvícenec P. Šedivý to vyjádřil přesně: „Divadlo vyjevuje nám to tajemství, které se zločinci zacházejí máme, by nám neškodili... ono nás také učí, bychom spravedlivěji s nešťastným nakládali a mírný soud nad ním drželi.“ — a tato představa funkcí divadla se symptomatickou rampou a oddělením jeviště od hlediště trvá zakoreněná hluboce dodnes. Možná jen v jiných jevových formách a poetikách.

Skutečně básnické a autentické divadlo, např. v antice nebo alžbětinské Anglii, se ovšem tomuto pojetí bránilo. Vezměme příběh krále Oidipa, který nemohl zůstat jen na jevovém povrchu praktického poučení „podívej se na něj a nevzpírej se osudu!“ V antickém amfiteátru byl divák vtahován pod povrch této vnější charakteristiky, pronikal spolu s hercem do neznámých hlubin života a historie — také u Oidipa příznacně zpět k zrození a kořenům! — kde se střetávají osudové síly dobra a zla, které mohou vést v závěru jen k očistě nebo smrti. Stejně jako střetávání sil v Artaudově divadle. A pokud jde o krále Oidipa, Artauda zajímal tento námět, ale nezajímaly jej Sofoklovy verše, tedy forma. Tato forma způsobila, že „moderní společnost zapomněla o terapeutických vlastnostech divadla a každého bychom vyprovokovali k smíchu, kdybychom řekli, že v mrtvých dobách bylo divadlo považováno za výjimečný prostředek navrácení narušené rovnováhy sil a že prostředky antického divadla obsahují i léčivou hudbu a šamanistické tance.“

Takové divadlo už nebude jen obrazem života, mimetickou „záclonou form, kterou jsme umístili mezi námi a

Artaud
v inscenaci
Rodina
Cenci.



davem“, ale samotnou událostí, vydělenou ze života kolem. Všimněme si toho: divadlo skutečně má jako jediné z umění tuto schopnost život nedublovat ve fixovaných obrazech, ale být součástí života a dít se, odehrávat zde a nyní. Pouze ve zvláštním vyděleném časoprostoru a Artaudova koncepce divadla stojí a padá s radikálním přesunem hranice mezi životem a divadlem: v tradičním divadle to byla rampa (na jevišti se hraje a v temném hledišti se prožívá), v Artaudově to, co odděluje akt a setkání herců s diváky od života. V Prvním manifestu Divadla krutosti čteme: „Likvidujeme jeviště a hlediště, které budou zastoupeny jediným společným místem, zbaveným jakýchkoliv překážek a bariér...“

Pojďme tedy do tohoto divadelního prostoru. Setkáváme se tu s tím, co se Artaud snažil definovat pojmem „dvojník“, který podle jednoho dopisu J. Paulhanovi odpovídá všem těm určením a paralelám, které prováděl, když srovnával divadlo s alchymii, morem nebo krutostí. J. Kopecký v dosud u nás nejzavševněnější studii o Artaudově díle se vyhýbá tomuto pojmu „dvojník“ a nahrazuje jej pojmem „zdvojenec“, aby celkem správně unikl významu něčeho v páru nebo opakovaného. „U Artauda jde však o zmnožení, prohloubení intenzity...“ Zde však zůstanme u výrazu „dvojník“, ale s tím, že nejde o nějakou mimetickou nápodobu.

V článku Alchymistické divadlo čteme: „Podobně jako je alchymie prostřednictvím symbolů jakoby duchovním dvojníkem jednání, které nabývá až v rovině reálné materie, tak i divadlo musí být považováno za dvojníka, ovšem nikoliv každodenní a bezprostřední skutečnosti, jejíž mrtvou kopií se postupně stalo, stejně jalovou jako uhlazenou; spíše za dvojníka jiné skutečnosti, typické, ale nebezpečné, v níž se projevují veliké principy jako delfíni, kteří na okamžik ukáží hlavu a spěšně se zas vrací do temných hlubin vod.“ Divadlo je tedy stejně jako alchymie zvláštním uplatňováním a okamžitou prezentací symbolů kosmických sil života a jejich dramatického střetávání. Abstraktní symboly tu nabývají své konkrétní a živé podoby, zjevují se v magickém aktu.

Divadlo a mor — to je odvážná metafora a nehedejme v ní víc: divadlo může působit jako mor, být v účinnu nevypočitatelným a nezadržitelným; divák je tu zbaven ochrany, stojí tvář v tvář chaosu a působivých transfigurací dobra a zla; je jakoby ničen těmito silami až k nečekaným krajnostem, až do momentu, kdy se zlu začíná rodit „uzdravení“ a očista. Vše je tu vsazeno na jedinou kartu a jen tak divák pochopí skutečný smysl zla čili jakéhosi Faustova Mefista.

V tomto smyslu je nutné chápat i pojem „krutosti“, tzn. nikoliv předvádění obrazů mučení, vražd a násilí na jevišti. „Existuje jistá kosmická zloba, před níž se Artaud brání divadlem krutosti... Potřebuje nutně čisté tělo a aby toho dosáhl, musí se umrtvit, zničit v sobě špínu“, konstatuje znalec Artaudova díla A. Virmaux. Artaud přisuzuje

materii aktivní princip zla, zatímco dobro je výsledkem lidského úsilí a zápasu s ním. Je „kulturou“ či kultivací — země, těla i ducha — takový je také původní význam tohoto slova. Nyní tuto kultivaci svěruje očištné moci „divadla krutosti.“

HLEDÁNÍ METOD A TECHNIK

Vyvstává nyní otázka, zda je takové divadlo v evropské tradici možné? Zda jsou uskutečnitelné Artaudovy ideje, vyznačované spíše pomocí analogií nebo metafor s takovými jevy jako je mor nebo alchymie a méně konkrétními popisy akcí nebo praktickými realizacemi, které „ho zradily.“ Artaud hledal a zkoušel takové divadlo po celý život a neustále narážel na úskalí: jeho cesta ke kořenům vedla k hledání vzorů v divadle Orientu nebo v rituálech primitivních kultur a to byla vždy nebezpečná operace, kterou se vytrhovaly z jiných kontextů formy pro evropskou kulturu neadekvátní. Ale je přiznání, že tomuoto nebezpečí podléhali daleko více pozdější obdivovatelé Artauda než on sám.

Po neúspěchu s Divadlem A. Jarryho přišel nejdříve silný impuls orientálního divadla z ostrova Bali a pro danou chvíli to byl model, potvrzující platnost jeho vizí: bylo to divadlo nezávislé na literatuře, herecká akce byla autonomní, inscenace využívala výrazných konvenčních znaků, byla provedena s technickou dokonalostí a silně zapůsobila na diváky. Tanečníkův pohyb vyplňoval fyzickým výrazem prostor jeviště a sděloval významy pomocí symbolů, které přetvářaly staletí. Nebylo tu nic z napodobování skutečnosti, jevová podobnost tanečnickova pohybu s běžným chováním člověka byla potlačena a předváděla se forma abstraktních fyzických aktů, odkazujících k něčemu, co je mimo realitu.

Ale už i toto střetávání a dramatické spojování fyzického aktu s abstraktní idejí odkazuje na tradiční formy rituálů, které ještě nevycházely z mimetické estetizace jevových forem života, kdy ještě nešlo o iluzi či hru na něco, ale byly to průniky jakoby napříč: od fyzické akce směřovaly k ustálenému kosmologickému nebo mýtologickému systému nadreálných představ, který je vlastní starším kulturám, ale který Evropanovi už chybí.

Artaud to ví a proto proniká ještě hlouběji a hledá to „společné“ v obecně lidských archetypech, které jsou ukryty v našem podvědomí a které jakoby se občas vyjevovaly v našich snech. Tady se spojuje Artaudova teorie divadla s filozofií psychoanalytiků a s jejich teorií snů — jde především o teorii archetypálního a kolektivního podvědomí C. G. Junga.

Po neúspěchu s inscenací Cenciové pochopil Artaud, že divadlo krutosti v evropských divadlech s odděleným jevištěm a hledištěm není možné. Odjíždí do Mexika, zkoumá primitivní obřady Indiánů kmene Tarahumara a je plný naděje, že přece jen najde metody a techniky k uskutečnění svého divadla. Současně si uvědomuje, že už to možná bude jiné divadlo: „Předmětem této mi-

se je studium všech projevů mexického divadla, ale chci tak učinit právě v životě a ne na jevištních prknech.“ Také na okraj dopisu J. L. Barrautovi napsal: „Možná, že už nepůjde o divadlo na jevištních prknech.“

Podrobnosti Artaudovy cesty k Indiánům nejsou známy, ale víme, že se zúčastnil některých obřadů, spojených s uctíváním posvátné rostliny (halucinogenní) peyotl. „Věděl jsem, že peyotl není pro bílé. Za každou cenu mi chtěli znemožnit, aby mě vyléčil tento rituál, určený k působení na samou podstatu ducha. A bílí jsou pro rudé ti, které už duch opustil.“ Ale Artaud jej hledá, srovnává obřady a prehistorické mýty, platící univerzálně pro celé lidstvo (např. mýtus Atlantidy aj). Hledá živou mytologii dneška. Potřebuje to k uskutečnění své ideje divadla.

UTOPIE A DĚDICOVÉ

Artaudovy ideje se staly brzy předmětem různých úvah teoretiků a inspirovaly praxi řady osobností divadla po II. světové válce. Teoretické myšlení mnoha nutilo k závěru: divadlo krutosti není představením, je to sám život, který se nedá představit. Artaud zničil podvojnost divadelní komunikace, divadla jako hry, jako ji zničil mor, na který se nedíváme, ale který žijeme.

Diskursivní myšlení spatřuje sevření Artaudovu koncepci jakoby do dvou krajností, které — jsou-li vzaty absolutně — činí toto divadlo v Evropě nemožným. Nemožná je na jedné straně rekonstrukce primitivního rituálu, protože není podložena kosmologickým a mytologickým systémem — proto ztroskotala i Artaudova cesta do Mexika za rituálem, který se nedá dělat na pařížském bulváru; nemožný se jeví i z druhé strany pouhý fyzický jazyk zvukových, gestických a mimických hieroglyfů a onomatopei, který se pokoušel odvodit ve studii Citová atletika z dýchání — proto ztroskotala i jeho rozhlasová relace, která zůstala zajímavým experimentem, ale nestala se opravdovým divadlem krutosti.

Ale jestliže se diskursivní myšlení vzpírá, je pro praxi také takové divadlo nemožným? Tady se už odpověď různí podle toho, co další generace divadelníků učinily s Artaudovou utopií a jak z historie víme, utopie vždycky bývají velmi inspirativní a působivé. A na Artauda se odvolávali mnozí: někteří na jevišti řvali a svíjeli se ve snaze dostat ze sebe „krutost“, a to jsou vždycky jen inspirace formální a krátkodobé; Artaudem se inspirovali i dramatici — A. Camus, A. Adamov nebo J. Genet — což je dost paradoxní s ohledem na jeho odpor k literatuře v divadle; a konečně jej domýšlejší skuteční divadelní tvůrci a divadelní kolektivy — P. Brook, J. Grotowski nebo Living Theatre. A je zajímavé, že tady najednou Artaudova představa ožívá a stává se možnou.

Znamenalo to ovšem znovu zapochybovat o tradiční divadelnosti a ponořit se hlouběji k počátkům divadla. V letech 1972–73 cestoval P. Brook se svou skupinou do Afriky, aby se zúčastnil rituálů Jorubů a aby se přesvědčil, zda

je možné navázat mezilidský vztah bez společného jazyka, jen prostou divadelní formou zpěvů, tanců a gest. V téže době už prováděl J. Grotowski různé paradivadelní akce a setkání, kterým mělo jít rovněž o hledání archaických hodnot mezilidských vztahů. V obou případech byla výchozím impulsem Artaudova nostalgie po identitě.

Ale i tady už šlo o něco jiného než jen o divadlo. Ani Brookovi a už vůbec ne Grotowskému nešlo o nějaký návrat k prapůvodnímu obřadu, který by napodobili, protože splňoval ještě funkční očisty a identity. Šlo pouze o poznání, které mohlo inspirovat buď vlastní divadelní tvorbu nebo vést k novým paradivadelním akcím. „Návrat k počátkům znamená hledání historických forem,“ konstatuje francouzský divadelní estetik H. Gouhier, „které by zjevovaly podstatu v stavu relativní čistoty; kulturní a divadelní revoluce tedy vyznačuje nalézání podstaty. V takové perspektivě je historie divadla buď dějinami tradice, která sděluje svou podstatu v relativně čistém stavu, nebo historií zkaženosti, která ji degeneruje... Jestliže uvažujeme o skutečně originálním myšlení Artauda, pak nás vede nikoliv k novému divadlu, ale k novému druhu představení, jinému než je divadlo.“ Grotowského činnost je nejlepším důkazem.

Vývoj evropské divadelní kultury byl plný neustálých „návratů“, zvláště k antice a později ke středověku nebo renesanci. Renesance sama rekonstruovala antikou a výsledkem bylo něco jiného než středověká mystéria. Vznikla dokonce i opera. A tak bychom mohli pokračovat, ale Artaudovy utopické a romantické ideje, obrazející se ke kořenům a obecně lidské tradici jsou něčím daleko radikálnější. Jsou totiž příznakem doby a světa, který už nepocituje tradici omezenou pouze na určitý kulturní okruh — národní, evropský apod. — ale pátrá v univerzální kultuře a kultivaci lidstva vůbec. Jsou přitom důsledkem pohybu a nejistoty v tradičních modelech divadla užších kulturních okruhů a jakoby pomáhají k vyrovnání tohoto neklidu. Na pozadí přetrvávajících tradičních modelů nutí klást si znovu otázky o podstatném: zda současné divadlo ještě autenticky naplňuje své společensko kulturní funkce a potřeby člověka, kterému denně ožívá na televizních obrazovkách představa celého globu.

Je proto logické, že vedle jmen Stanislavského a Brechta — zůstaneme-li u těch nejsymboličtějších — figuruje zkrátka i Artaud a všichni spolu tvoří rozpětí a paradigma současného světového divadla.

JAN HYVNAR



ŽENITBA VE ZNOJMĚ

Čas od času sáhnou nejen profesionální, ale i amatérské soubory po dříve uvedeném titulu, přičemž hledají jiné výrazové prostředky, jež by mohly být uplatněny v nové inscenaci.

Amatérský soubor Jihomoravského divadla ve Znojmě se tak po čtrnácti letech vrátil ke komedii Nikolaje Vasiljeviče Gogola Ženitba. Režisér Jiří Čapoun si tentokrát vybral moderní, i když místy drsný překlad Leoše Suchařípy. Na snímku Emanu Macouna Drahomíra Juračková v roli kupecké dcery Agáty a Petr Žák coby Neznaný.

RECITÁTOŘI Z BŘECLAVSKA

V březnu t. r. uspořádaly OKS a OV SSM Břeclav okresní kolo Wolkrova Prostějova. V I. kategorii, kde převažovala současná česká poezie, vítězila studentka místní SEŠ Markéta Juřenová s ironicky traktovaným textem Lawrence Ferlinghettiho Svět je báječné místo k narození. Za ní se umístila Magdalena Lengálová z břevclavského gymnázia (Petr Skarlant: Balada o lásce a smrti pro tři hlasy), třetí místo společně obsadily Marcela Hřebáčková ze SEŠ Břeclav (Blanka Čapková: Aspoň chvíli mě poslouchej) a Břeclavská gymnazistka Jana Uhrová (Jiří Žáček: Linka důvěry).

V nejobsazenější II. kategorii s nejpesnější dramaturgickou skladbou nebylo první místo uděleno; na druhém skončila Martina Hružová ze SEŠ Břeclav (Fráňa Šrámek: Vstip si každý do palice) a za ní její kolegyně Iveta Janovcová (Miroslav Válek: Óda na boha zvířat). Čestná uznání převzaly Monika Sasínková a Petr Bednář. V nejstarší a nejméně oblesané III. kategorii udělila odborná porota jen 2. místo, a to Zdeně Mrákové z Tvrdonic za interpretaci básně Jiřího Wolkra Muž.

Ze dvou zúčastněných recitačních kolektivů postoupil do jihomoravského krajského kola gymnaziální soubor Regina DK

ROH Břeclav, vedený Janou a Bedřichem Kaněrovými. S cítem pro myšlenkovou nálehavost i scénickou metaforičnost nápaditě předvedl protiválečné varovné verše Josefa Hanzlíka Požár babylonské věže. Poněkud ve stínu tohoto působivého vystoupení zůstalo civilně laděné pásmo z textů Mileny Lukešové Nahý v trní, které připravil kolektiv „D 7“ SEŠ Břeclav, vedený rovněž B. Kaněrou. (vz)

SOUTĚŽILI V RECITACI

Slovenská soutěžní přehlídka zrakově postižených v přednesu angažované poezie a prózy dvaceti vítězů okresních kol se konala koncem června v Matici slovenské v Martině. V přednesu poezie získala první cenu Anna Mišáková z Levoče, na druhém místě skončil Florián Cubjak z Bardejova a na třetím místě Alžběta Vemberová z Trnavy. V interpretaci prozaických děl na prvním místě skončila Beáta Balodžková z Martina, druhá byla Danika Beláková z Levoče a třetí Elena Oremusová z Nitry. (čt)

ZEMŘEL FRANTIŠEK ŠÍMA

Dne 15. března 1987 zemřel dramaturg Divadla pracujících v Mostě František Šíma, dlouholetý člen kulturní komise MěstNV v Mostě, předseda krajské a ústřední komise pro spolupráci se ZUČ SČDU, obětavý organizátor a pedagog.

František Šíma vystudoval obchodní akademii v Jindřichově Hradci a jeho hluboký zájem o kulturu ho záhy přivedl mezi divadelní amatéry, kde jako mladý režisér vytvořil řadu pozoruhodných inscenací. Po svém příchodu na Mostecko v roce 1958 pracoval v mnoha kulturních institucích, mimo jiné v Domě osvěty a jako ředitel Oblastního klubu horníků. Kromě významné kulturní organizátorské činnosti trvale spolupracoval s Divadlem pracujících v Mostě a po vystudování divadelní fakulty AMU v Praze se stal dramaturgem tohoto divadla. Nedílnou součástí jeho divadelní práce byla i angažovaná veřejná činnost. Za svou společensky významnou práci byl mnohokrát oceněn, naposledy Čestným uznáním ministra kultury ČSR.

V osobě Františka Šímy ztrácí nejen profesionální, ale i amatérské divadlo nadaného tvůrce a nezištného přítele a spolu-

OMLOUVÁME SE

Ve druhém čísle letošního ročníku Amatérské scény na šestnácté stránce došlo v článku pod titulem Jubilejní kytička v šestém a sedmém řádku shora k nemilé chybě. Název pořadu v pražské Viole měl správně znít: Tak tiše jako peníz položený slepci. Omlouváme se autorovi textu i čtenářům. (r)

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelsví Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 000 Praha, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí č. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá o objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-UED Praha — závod 01 — AOT, Kalkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-UED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-UED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha — závod 01, administrace vývozu tisku, Kalkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 5/1987, redakčně uzavřeno v dubnu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027

Důvod k mnoha radostem mnohých

Poslední loňský listopadový páteční večer se po týdenní přestávce opět otevřela opona komorního jeviště tzv. Malého sálu v nové části Kulturního domu ROH koncernového podniku SPOLANA v Neratovicích a na jeviště nastoupil poslední soutěžící soubor v okresní soutěži amatérského divadla okresu Mělník. Byl jím Divadelní soubor DK ROH k. p. SPOLANA Neratovice, nesoucí jméno Havlíček, s hrou G. B. Shawa Pygmalion.

Druhý večer se ale hala kulturního domu proměnila doslova v herecké dostavníčko všech na přehlídce zúčastněných souborů, včetně režisérů a těch dalších, kteří se na jednotlivých představeních nějak podíleli, aby byli přítomni slavnostnímu oznámení výsledků přehlídky, předání cen a aby potom zhlédli pohostinské vystoupení slovenských družebních divadelních přátel z Trnavy. Odborné porotě předsedal režisér Divadla E. F. Buriana v Praze Josef Palla a působili v ní Josef Kettner z pražského Divadla Jiřího Woltra, dále Vladimír Dědek a Jan Rýs, scénograf Středočeské galérie.

Z přehlídky vyšel vítězně neratovický soubor Havlíček se svým nevšedním nastudováním hry Pygmalion. Za režii této hry získal cenu i neratovický režisér Milan Sára a cenu za nejlepší ženskou roli Marie Živná, a navíc postup souboru do krajské soutěže. Ale to ještě nebylo vše, protože k tomu získala čestné uznání Kateřina Čepeláková z téhož souboru. A potom přicházeli na jeviště další držitelé cen a čestných uznání. Irena Kyselová za postavu sekretářky Halde ve hře Zlý sen, Žofie Drahoňovská za ženský výkon v postavě babičky ve hře Stromy umírají vstoje. Další ocenění patřilo mladičce Aničce Müllerové za postavu princezny ve hře Zlý sen. Z mužů František Černický za titulní roli ve hře Zapomeňte na Hérostrata, Petr Kopecký za Honzu ve Zlém snu, nestor českých divadelních ochotníků Ladislav Lhota za postavu výměnkáře Dubského ve hře Naši furianti, a další mladí — Bohumil Sekanina hned za tři role, které dokázal vytvořit v jediné hře Zlý sen. Ke všem oceněným patřil ještě Vladimír Veselý za výpravu hry Zapomeňte na Hérostrata a Josef Spurný za nejlepší scénu ve hře Pygmalion. Do krajské soutěže porota ještě doporučila hru Stromy umírají vstoje v provedení divadelního souboru Vydra Bišice ZV ROH VITANA, k. p. Bišice.

Světlo v sále pohaslo a opona jeviště se naposled otevřela. Soutěžní napětí bylo už dávno pryč, na scéně se rozvíjelo představení hostujícího souboru z Trnavy. Podzimní divadelní večery 1986 v Neratovicích skončily.

MIROSLAV VODERA
FOTO AUTOR





Jarmila Turnovská

Dramaturgyně. Hlavní redakce pořadů pro děti a mládež Československé televize. Její jméno se často objevuje na titulcích seriálů rodinného typu – například: Tajemství proutěného košíku; My všichni školou povinní; Létající Čestmír; Návštěvníci; ale i na jednotlivých hrách pro děti a mládež. Mnoha pořadům, které Jarmila Turnovská dramaturgicky připravila, se dostalo interního i mezinárodního ocenění, nejčerstvěji na loňském mezinárodním festivalu v Plovdivu Zlatá truhla za hru Jana Gibka Monika a hříbě s hvězdičkou.

Jarmila Turnovská vystudovala obor dramaturgie na pražské divadelní fakultě Akademie múzických umění. Už jako studentka spolupracovala autorsky s televizním vysíláním pro děti, které tehdy právě zahajovalo. Jako čerstvá absolventka nastoupila do televize a dostala jako dramaturgyně na starost vysílání pro nejmenší. Byla mu tehdy vyhrazena půlhodina vysílacího času týdně. Spolu s malým kolektivem dramaturgů, redaktorů a režisérů spoluutvářela Jarmila Turnovská profil vysílání, které má podnes mezi dětskými i dospělými diváky televize tu nejlepší pověst. Přes deset let se vedle své dramaturgické profese věnovala i hlasatelské činnosti, napsala řadu pohádek, adaptací literárních předloh a podle úspěšného televizního seriálu, jehož byla spoluautorkou, napsala knížku pro děti Kamarádi.

Vystudovala jste divadelní dramaturgii, ale od divadla vás odlákala televize...

Snad se to takhle ani nedá říct. Došla jsem prostě lákavou nabídkou pracovat na poli neoraném, možnost hledat, zkoušet a využívat všeho, co jsem se naučila ve škole. A k divadlu mám stále blízko a mám je velmi ráda. Vyrostla jsem v herecké rodině, moje matka je herečka, moje babička hrávala divadlo jako ochotnice, dokonce Maryšu s Eduardem Vojanem. Jako malá holka jsem poznávala chuť a vůni divadla velmi blízko. Chodívala jsem do zákulisí Národního divadla a

vnímala tu těžkou a stravující hereckou profesi v úctě a obdivu.

Hodně jsem četla nejen literaturu pro děti, ale i českou a světovou literaturu a divadelní hry už ve věku, kdy možná jiné děti ani nevěděly, že existuje něco jiného než pohádky. Přirozeně, že jsem pohádky četla taky a že jsem je měla ráda. A nejradši ty od Karla Čapka, které mi jednou sám přinesl jako dárek s věnováním. Ve škole mi nikdy moc nešla matematika ani ostatní exaktní vědy, ale tím víc mě bavila čeština a dějepis. Pokoušela jsem se psát básničky, pohádky, organizovala a režisovala jsem různá prázdninová představení, v nichž museli hrávat všichni mi bratrance a sestřenice, dost často i proti své vlastní vůli.

A pak jste se tedy rozhodla pro studium na divadelní fakultě Akademie múzických umění?

Přiblížila se maturita a já jsem se naprosto samostatně a bez porady doma přihlásila ke zkouškám na DAMU. Přednášela tam řada vynikajících osobností a zejména profesor František Götze, kterého jsme měli na hlavní předmět – dramaturgii, nás mnoho naučil. Obdivovali jsme nesmírné teoretické znalosti i zkušenosti praktika, který po mnoho let jako dramaturg Národního divadla ovlivňoval profil naší první scény. Profesor Götze nás cílevědomě orientoval k citlivosti, provokovat autory k původní tvorbě. Vedl nás k tomu, abychom rukopis dovedli nejen kriticky rozebrat, ale uměli také autorovi prakticky a účinně poradit ve fabulaci, stavbě, v dialozích, abychom dílo neviděli v detailech, ale jako celek s důrazem na hlavní myšlenku a její společenskou potřebnost a důraznost. To mi později usnadnilo práci v televizi, kde je velmi vysoké procento původní dramatické tvorby.

A co vás vlastně přivedlo k vlastní autorské tvorbě?

Žádný překypující autorský talent. Prostě praxe. Každodenní potřeba formulovat spojovací text, napsat scénku rychle a tak, aby se dala vyrobit ve stísněných studiových podmínkách.

Tenkrát na začátku televize jsme všichni zkoušeli všechno a byla to pro nás nedocenitelná zkušenost. Zcela jistě mi v mé autorské činnosti pomohlo to, že jsem se při dramaturgii potkávala nad texty s dobrými autory, že jsem dělala hlasatelku, že jsem si zahrála princeznu ve své vlastní adaptaci Andersenyovy pohádky Pasáček vepřů v režii Jindřicha Poláka i to, že jsem zblízka poznala televizní realizační možnosti.

Nikdy jsem své autorské činnosti nepřikládala zvláštní význam, i když si dnes bez ní nedovedu svůj život představit. Udivilo mne, když mi jednou zavolala moje spolužačka z DAMU Eva Machková a požádala mě, abych dvě ze svých televizních pohádek – Sedm sestřiček a Jak se Mette chtěla stát královnou – upravila pro jeviště. Udělala jsem to s jistým ostychem a zažila jsem krásné překvapení. Pohádky se opravdu hrály na dětských ochotnických představeních a já dostávala milé dopisy od těch, kteří je s dětmi realizovali.

Viděla jste některá z ochotnických představení svých pohádek?

Ano, viděla, aspoň ta pražská. Uvědomila jsem si, kolik trpělivosti, ener-

gie a lásky k divadlu je zapotřebí k tomu, aby se takové dětské představení zrodilo. A když jsem seděla v hledišti a vnímala reakci diváků, uvědomila jsem si také, že tuhle atmosféru nemohu zažít při premiéře své televizní pohádky nebo příběhu. Máme sice v televizi svůj průzkum diváckého ohlasu na pořady a víme, jak s nimi byli nebo nebyli diváci spokojeni, ale ten bezprostřední styk s divákem existuje jen v divadle. Pro autory je to moc dobrá škola.

Když, na začátku své dramaturgické praxe, kdy jsem měla na starosti vysílání pro mateřské školy, chodívala jsem pravidelně sledovat „své“ pořady do mateřské školy v Rásovoce. Bylo to velmi zajímavé a poučné. Později, když mě dvě děti dorostly do věku televizních diváků, měla jsem – a vlastně mám dosud, když už to jsou dospělí lidé – také okamžitou reakci na svou práci. Málokdy jsou se mnou spokojeni. A myslím si, že je to tak v pořádku. Tenhle domácí dialog vás udržuje v kontaktu s dnešním mládím, které je přece jenom trochu jiné, než bylo to naše.

Jaké tedy je to dnešní mládí?

Necítím se povolána k tomu, abych tu dělala nějaké všeplatné závěry. Ale myslím si, že dnešní mládí lidé jsou mnohem realističtější než jsme byli my. V jistém směru jsou mnohem vzdělanější, už od nejútlejšího věku musí obsáhnout mnohem větší sumu vědomostí, než jsme byli nuceni my. Jsou velmi kritičtí ke všemu, co je obklopuje a citlivě reagují na bezpráví, faleš, nepravdu. To je velmi sympatické. A jestli jsou poněkud zhýčkaní a rozmazlení tím, že veškeré statky vezdejší mají většinou na dosah, pak je to především vina nás dospělých. Možná že je příliš dlouho vodíme za růčičku a vnucujeme jim svoje jistoty. V jistém smyslu to mají mladí lidé v dnešním komplikovaném světě velmi těžké, ale nebojím se o ně.

Takže se chystáte k napsání hry s tematikou mladých...

Ale ne. Jsou jiní, povolanejší, kterým možná budu moci poradit jako dramaturg. Víte, dramaturgická práce vás příliš pohlcuje. Ukrádá vám autorské síly. A času je čím dál méně. Mám řadu nesplněných předsevzetí, řadu námětů v poznámkách, ale kdo ví, dostanou-li někdy konkrétní podobu. Možná ale, kdyby zase náhodou zavolala Eva Machková, nejen mne, ale i ostatní mé kolegy z redakce, našla by se v televizním repertoáru pohádek určité vhodné témata, která by se po úpravě dala využívat pro dětské amatérské soubory. Právě těm hodně dlužím.

Čímž jste vlastně vyjádřila i svůj vztah k amatérské scéně...

Ochotnické divadlo je krásný koníček. Ostatně, vyrostlo z něho divadlo profesionální. Amatérské divadlo je dodnes i pro ně inspiračním zdrojem a dílnou, z níž vychází ne jeden užitečný impuls. Snad je to i tím, že na ochotnických jevištích se tvoří volněji, bezprostředněji. A také obětavěji. S menšími nároky na vlastní prospěch a slávu.

Děkuji vám za rozhovor. A přeju úspěch ve složité profesi televizního dramaturga. A v budoucnosti taky více času, aby zbyl i na práci pro ochotnické divadlo. (jv)