as/87

AMATÉRSKÁ SCÉNA

11

4 Kčs





Cesta k novému světu

Karel Boušek

VÁPNEM NA ZEĎ

Těžká ruka vápnem na zdi zobrazila srp s kladivem
Symbol v němž je skryta navždy sovětská Rus s Leninem

● ZLEPŠOVAT STYL A METODY PRÁCE

V září proběhl IV. sjezd SSM. Pro mladou generaci vytyčil prostor k uspokojování oprávněných potřeb a zájmů, pro její všestrannou přípravu na život a práci, aby byla schopna plnit stále náročnější úkoly v rozvinuté socialistické společnosti.

Významnou součástí k výchovnému působení na děti a mládež je volný čas. Jeho správné naplňování, i když slouží k uspokojování osobních a skupinových zájmů rozvíjejících osobnost, je důležité pro realizaci cílů naší společnosti. SSM věnoval v uplynulé době pozornost rozvoji všech druhů aktivit dětí a mládeže. Ve veřejně prospěšné činnosti lze uspokojivě hodnotit podíl SSM na plnění volebních programů NF. V sedmé pětiletce se přes půl miliónu středoškoláků a téměř sto padesát tisíc vysokoškoláků zúčastnilo letní pracovní aktivity. Na chmelových brigádách jich pracovalo přes sto sedmdesát tisíc.

V současném období se do popředí aktivit ve volném čase dostává vědeckotechnická činnost. Od minulého sjezdu se výrazně postoupilo v budování materiálně technické základny pro tuto oblast, od stanic mladých techniků a přírodovědců po kluby vědeckotechnické činnosti mládeže. Jsou zřizována nová zařízení klubového charakteru.

V kulturně výchovné činnosti SSM v předešlém údobí pokládal za hlavní úkol zvyšování její ideové a umělecké úrovně, rozvíjení takových forem, které působí na estetickou výchovu a cítění dětí a mládeže. Řada plán práce ZO SSM však dosud nebyla příliš bahatá na zajímavé a různorodé kulturní akce, byla uskutečňována např. návštěvou kina nebo divadla, což v takovéto zestručněné podobě nebylo odpovídající současným kulturním potřebám mládeže.

Český ÚV SSM musí tedy nadále hledat cesty k vytváření podmínek pro seberealizaci nastupující umělecké generace a více uplatňovat společenskou objednávku na její tvorbu. Mnoho bylo uplatňováno širší zaměření na masovou účast dětí a mládeže v tělovýchově a sportu. Nutno však přiznat, že mladí vykonali mnoho pro další socialistický rozvoj měst a obcí, pro naplnění potřeb domovů mládeže a studentských kolejí. SSM byl a je pro své členy školou řízení a správy veřejných záležitostí, školou odpovědnosti za kolektiv.

Rozhodující pro uskutečňování úkolů plynoucích ze záměrů XVII. sjezdu KSČ v budoucím údobí je aktivně se podílet na realizaci strategie hospodářského a sociálního rozvoje. Zároveň prosazovat přestavbu hospodářského mechanismu v životě konkrétních pracovišť s důrazem na hodnocení mladých lidí podle skutečných výsledků jejich práce. Neméně důležitým úkolem je přispívat k přípravě mladé generace na život v socialistické společnosti, k rozvíjení schopností mladých, jejich aktivního vztahu k práci a ke studiu, k zvyšování účasti dětí a mládeže na vědeckotechnické revoluci. Nelze vynechat důsledné obhájení oprávněných potřeb jejich života. Bude nutné rozšiřovat nabídku aktivit pro účelné využívání volného času s orientací na zlepšení vlastní všestranné činnosti ZO SSM a PS jednak na iniciativní ovlivňování obsahu a organizace volného času mládeže ve všech územích a oblastech. Bude nezbytné v tomto směru zlepšovat i styl a metody práce orgánů SSM a PO SSM, vést funkcionáře k větší odpovědnosti a iniciativnímu přístupu. Jinak by nebylo možno všechny nastávající úkoly úspěšně realizovat.

● Z ČINNOSTI SČDO

Na Obvodním národním výboru pro Prahu 10 byla 9. září přijata delegace ÚV SČDO a Skupiny amatérských loutkářů vedená předsedkyní svazu dr. Stanislavou Weigovou. Sídlo organizace, jak je všeobecně známo, se nachází v 10. pražském obvodě. Delegaci přijal místopředseda ONV Pavel Dolínek a vedoucí odd. kultury Dana Nováková.

Zástupci organizace informovali představitele obvodu o činnosti SČDO, jeho záměrech do budoucna i o možnostech užší spolupráce při rozvoji amatérského divadla v obvodě. Představitelé ONV v Praze 10 vyslovili organizaci za její práci poděkování a současně i plnou podporu, která se kromě jiného promítne do skutečnosti, že svazu budou přiděleny nové prostory pro jeho sekretariát. Dále byly projednány otázky dotýkající se činnosti loutkářského souboru Pimprle, jehož novým zřizovatelem se od 1. září t. r. ve smyslu svazových stanov stal ÚV SČDO.

V Lounech proběhlo 3. září jednání mezi vedením tamního Domu kultury ROH n. p. Elektroporcelán a vedením Skupiny amatérských loutkářů SČDO. Předmětem jednání bylo uspořádání I. festivalu členských loutkářských souborů SČDO SAL. DK v Lounech před časem nejlépe vyhověl konkursním podmínkám, jejichž prostřednictvím mělo předsednictvo SAL SČDO rozhodnout o místu konání festivalu. Prohlídka zařízení DK jednoznačně prokázala, že přehlídka bude mít velmi dobré materiální zázemí, což by v Lounech mohlo založit novou dobrou tradici.

Festival s největší pravděpodobností proběhne ve dnech 7.–9. října 1988 a ponese název Dostaveníčko v Lounech – I. národní přehlídka členských loutkářských souborů SAL SČDO. Zúčastní se jí 5–6 souborů. Součástí akce budou rovněž rozborové semináře. Pravidla přehlídky budou zveřejněna do konce tohoto roku. Uzávěrka přihlášek bude stanovena na 30. 3. 1988. Festival je určen pouze pro členské soubory SAL SČDO, jichž je v současné době 62.

Trvalý odkaz Velkého října

Před sedmdesáti lety se uskutečnila Velká říjnová socialistická revoluce — první vítězná socialistická revoluce v dějinách lidstva. Revoluční dělnická třída Ruska, ve svazku s rolníky a ostatními pracujícími, svrhla moc vykořisťovatelských tříd. Pod vedením komunistické strany v čele s V. I. Leninem byl v Rusku Říjnovou revolucí vítězně dovršen dlouholetý zápas proti kapitalistům a statkářům. Odvěké okovy útlaku byly zlomeny; zrodil se sovětský stát, aby jako nástroj obrany revolučních vymožeností a výstavby nového společenského řádu rozvinul všestrannou činnost lidových mas při budování nové společnosti.

Velká říjnová socialistická revoluce ukázala cesty, formy a metody revolučních přeměn, které nabyly internacionálního významu. Zkušenosti Říjnové revoluce i cesty, kterými v následujících desetiletích prošel sovětský lid, se staly nevyčerpatelným zdrojem pro teorii a praxi revolučních zápasů, příkladem vědecké strategie a taktiky pokrokového vývoje lidské společnosti.

Velká říjnová socialistická revoluce, to byl krok lidstva vpřed ve jménu člověka, humanismu, pokroku a míru. Za nejzávažnější politický problém celosvětového charakteru považoval Lenin problém války a míru. Již za první světové války dospěl k závěru, že imperialistický militarismus vytváří nebezpečí „zničení samotných podmínek existence lidské společnosti", protože „největší vymoženosti techniky se používají v takovém rozsahu, tak ničivě a s takovou energií k hromadnému vyhlazování lidských životů". Tento závěr, tento odkaz Lenina je zvláště aktuální a burcující v současném období. Obrovské zneužití výsledků vědeckotechnického rozvoje ve prospěch militarismu, vývoje nových, ničivějších zbraňových systémů a jejich rozmísťování na zemi i ve vesmíru, to je dnešní kapitalismus. Odpovědí na tento trend jsou mírové návrhy a úsilí SSSR a zemí socialismu, které chtějí vyloučit válku jako prostředek k řešení vzájemných sporů.

Při hodnocení mezinárodního významu Října 1917 spatřoval V. I. Lenin jeho vliv v dvojím směru: v bezprostředním působení na revoluční hnutí v jiných zemích a v tom, že hlavní rysy revoluční cesty, kterou procházel ruský proletariát, se nezbytně budou opakovat i v mezinárodním měřítku. Dějinný vývoj, kterým prošla naše společnost a země v uplynulých sedmdesáti letech, potvrdil hlubokou opodstatněnost Leninových myšlenek.

Společně se sovětským lidem se pracující Československa, spolu s veškerým pokrokovým lidstvem, hlásí k velkému odkazu Října 1917. Jsme hrdi na to, že i naše vlast, Československá socialistická republika, jako pevná součást společenství socialistických zemí, kráčí cestou, kterou lidstvu otevřela Říjnová revoluce. Nedílnou součástí naplňování revolučního odkazu Října v našich podmínkách je každodenní odpovědná práce na všech úsecích výstavby socialistické společnosti.

VŘSR a české divadelnictví

Předchozí dva články se snažily ukázat vývoj revoluční umělecké tradice na přelomu 19. a 20. století, probíhající v kulturní frontě v českých zemích a v Rusku a předznamenávající události roku 1917 a 1918.

Svět po VŘSR byl nesen revolučním nadšením, které se šířilo jako lavina po všech kapitalistických státech. Na počátku roku 1918 došlo k revolučnímu vystoupení ve Finsku. Na podzim tohoto roku se k revolučním myšlenkám přidala střední Evropa (Rakousko, Německo, Francie, Itálie, Velká Británie). Na jaře 1919 Maďarsko a Bavorsko vyhlásily republiku rad, k níž se v létě 1919 přihlásilo i Slovensko. Znamená to, že v letech 1918—23 se výrazně prohloubila akceschopnost dělnické třídy podporovaná idejemi první vítězné socialistické revoluce, jež vycházely z leninské teorie revolučního dělnického hnutí.

V kontinuitě s tradicemi českého revolučního dělnického hnutí a v kontaktu s novou revoluční uměleckou sovětskou tvorbou (hlavně s díly D. Bědného, A. Bloka, V. Majakovského, M. Gorkého, Tairova a Mejercholda) se naše literatura i dramatika orientovala k aktivní účasti na revolučním dění a zároveň byla výrazně ovlivňována dvěma jevy. Zaprvé vznikem samostatného státu a bojem o jeho politický, sociální a kulturní charakter a zadruhé zájmem o vývoj v sovětském Rusku.

„Socialismus přeorá nejen velké kapitály, nejen mezníky velkostatků, ale i duši lidskou". Tak vyjádřil v Právu lidu z 11. 7. 1918 Josef Hora svůj názor na současný svět, v němž revoluční změna společenského řádu vyvolala programové úsilí o moderní umění (20. léta — proletářské umění, avantgardní program Devětsilu a Davu... polovina 30. let — socialistický realismus), uplatňující nové názory, formy i obsah.

Na základě pokrokových idejí, formulovaných nejen Horou, se většina předních českých spisovatelů hlásila do řad komunistického hnutí a vstoupila v roce 1921 do právě založené KSČ. Tehdy už bylo jasné, že vznikem ČSR bylo uspokojeno národní cítění, ale socialistické myšlenky nikoliv, a že za jejich prosazení bude nutný další boj. Toto poznání formuloval S. K. Neumann ve 2. ročníku časopisu Červen. V čísle z 6. 7. 1919 se v prohlášení „Socialistické rady osvětových dělníků" podepsaní čeští spisovatelé (Neumann, Hora, Olbracht, Šrámek, Sova aj.) přihlásili „k svobodným národům budoucí socialistické Evropy" a zdůraznili, že revoluci budou nápomocni. K nim se přidali i představitelé mladé umělecké generace Biebl, Nezval, Seifert, Vančura a Wolker, který v roce 1922 v Nejedlého Varu otiskl programovou stať „Proletářské umění*.

Na podkladě revolučních názorů se utvářela široká a všemi úseky umění jednotným, i když dočasným, programem pronikající a sjednocující avantgardní fronta. Významovou složkou programu bylo české divadlo. V úvahách o jeho vývoji si musíme uvědomit dva základní momenty. Za prvé — jaký se hrál v té době repertoár a za druhé — jakými inscenačními způsoby byl ztvárněn.

Tehdejší repertoár se uváděl jednak na velkých oficiálních scénách, které zpočátku navazovaly na tradiční starší proud realistický, historický a psychologický (Praha, Brno, Plzeň, Olomouc, Ostrava), a jednak na nově vznikajících scénách, které se nechávaly inscenačně i jinak ovlivnit módními impulsy, vycházejícími ze světové dramatiky (G. B. Shaw, F. O. Neil, G. Apollinaire), z Chaplinových filmů, ze sovětské porevoluční avantgardy (Tairov, Mejerchold, Majakovskij), z lidové zábavy a také z expresionismu, z dadaismu a z poetismu. Reprezentantem tradiční režie byl zejména Jaroslav Kvapil, tvůrce řady shakespearovských představení, který v tomto období vytvářel obměny svých předchozích úspěšných scénických nápadů. Proti tradičnímu pojetí vystupovali Karel Hugo Hilar, vycházející z expresionistického divadla a z promyšleného, vůdčího režisérského vedení, Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian. Autorsky se uplatnili v historických dramatech O. Fischer (Orloj světa, Otroci), F. X. Šalda (Zástupové) a S. Lom (Děvín, Svatý Václav, Karel IV., Žižka), v příbězích z vojenského prostředí R. Medek (Plukovník Švec) a F. Šrámek (Hagenbek), v kritických hrách zaměřených proti měšťáctví F. X. Šalda (Dítě), J. Hilbert (Druhý břeh, Prapor lidstva), V. Werner (Lidé na kře) a hlavně F. Langer, dramaturg Vinohradského divadla (Velbloud uchem jehly, Periférie, Obrácení Ferdyše Pištory). K dramatickým pokusům ovlivněným lyrismem můžeme zařadit Šrámkův Měsíc nad řekou i některé hry Nezvala a Hoffmeistera. Optimismem a revolučním elánem je naplněna Nezvalova hra Milenci z kiosku. Problém kolonialismu a rasismu řeší V. Vančura v Jezeru Ukereve. Ideové konflikty doby a lidské existence zobrazil K. Čapek v RUR a ve Věci Makropulos.

Samostatnou kapitolou se stalo Osvobozené divadlo, založené v roce 1925 jako sekce Devětsilu. Režisérskou a hereckou dráhu zde začínali Jiří Frejka, Stanislav Neumann, Jiřina Šejbalová, E. F. Burian, Jarmila Horáková, Miloš Nedbal a jiní. Nevázanému veselí, grotesce a klauniádě otevřeli jeviště nového Osvobozeného divadla Jiří Voskovec a Jan Werich v roce 1927 studentským humorem v dílku West-pocket revue. Divadlo V + W přešlo ve 30. letech k politicky a společensky angažovaným hrám, které režíroval Jindřich Honzl a hudebně doprovázel Jaroslav Ježek.

O nový typ politického divadla i o nový scénický projev usiloval E. F. Burian. Vycházel z ohlasu Brechtova epického divadla. Moderně zinscenoval Lazebníka sevillského, Brechtovu Žebráckou operu, Haškova Švejka, Dykova Krysaře, Klicperovu hru Každý něco pro vlast a uváděl též aktualizované dramatizace klasiků (Goethovo Utrpení mladého Werthera, Puškinova Oněgina, Villonovu poezii, Máchův Máj) i lidové barokní hry Lidová suita.

K pokrokovému dění dále patřilo Umělecké studio V. Gamzy, Revoluční scéna E. A. Longena a Dada J. Frejky. S avantgardou souvisely i snahy o moderní hudebně zábavné divadlo (Nové divadlo Oldřicha Nového).

V práci pokračoval odborný časopis Scéna a k vyspělé kritice F. X. Šaldy, V. Tilleho, J. Vodáka se přidávali mladí kritici A. M. Píša, J. Träger a J. Fučík.

Modernímu repertoárovému ztvárnění musely odpovídat nové inscenační a scénické způsoby. Proti statičnosti, iluzívnosti, symbolismu a psychologickému herectví se prosazovala dynamika, pohyb a lyrika. Uvolňovalo se místo pro koncepční režisérské pojetí her. Poetická dramata plná básnické fantazie byla stavěna na metafoře a více než psychologie postav platilo slovo samo o sobě. V scénografii se uplatnily prvky konstruktivismu, které do výtvarného ztvárnění her vnášely významné osobnosti J. Kroha, B. Feuerstein, Toyen, J. Čapek, J. Štýrský, A. Hoffmeister a další. Jevištní prostor byl účelně zaplňován moderními rekvizitami — žebříky, houpajícími se hrazdami i lehce přemístitelnými praktikáby. Herci vystupovali v netradičních kostýmech. V Burianově D 34 se používaly zjednodušené rekvizity, aby bylo možné plně využít a zdůraznit funkci světla při vytváření dramatického prostoru. V představeních se více uplatňovala hudba a zpěv, které hlavně v dílech V + W měly závažný lidský a společenský obsah. Ve všech inscenacích byl kladen důraz na součinnost jednotlivých složek scénického uměleckého díla. V souladu s cílem představení musely být prvky výtvarné, hudební, textové, herecké výkony i choreografie.

Nejen naše revoluční tradice přelomu 19. a 20. století, výsledky a ideje Velké říjnové socialistické revoluce, nové rozdělení světa a budování prvního socialistického státu, ale i snaha umělců vyjádřit se otevřeně k sociálním, společenským a politickým problémům své doby a zároveň přispět k utváření jejího pokrokového charakteru daly vzniknout avantgardnímu umění, vytvářejícímu se v nebývalé šíři a prudkosti po roce 1918. Pro tuto otevřenost, modernost a pokrokovost uměleckého ztvárnění patří avantgarda k trvalým hodnotám našeho národního odkazu.



Národní divadelní dílna 1987

Zpráva – viděno zvenčí: Národní divadelní dílna se letos uskutečnila v době od 14. do 22. srpna opět v Domě kultury ROH v Šumperku. Osmdesátka účastníků pracovala v šesti skupinách, jejichž zaměření a program byl dán především osobou lektora a jeho divadelním směřováním. Petr Scherhaufer – publicistické divadlo. Arnošt Goldflam – asociativní divadlo. Petr Lébl – barevné, obrazné divadlo. Oldřich Kužílek (převzal třídu i její pracovní zaměření po odstoupivším Petru Osolsobě) – realistické divadlo. Skupina polských lektorů z divadla Grupa chwilova z Lublina vedená Kryštofem Borowiecem – divadelní prvky happeningu. Autor tohoto článku vedl dramaturgickou mikrotřídu. Všichni účastníci Dílny měli navíc možnost zúčastnit se kursu hlasové výchovy, který vedle Regina Szymiková.

Co všechno obnášela letošní Dílna? Po osm dní denně osm i více hodin práce ve třídách. Čtyři inspirativní představení – Studio Jak se vám jelo s Hadem, Nepojízdnou housenkou s Burianovým Idioteonem, Divadlo na okraji s Goethovým Faustem, Divadlo na provázku s Prodaným a prodanou. Řadu projekcí filmů takových režisérů jako Klimov, Fellini, Abuladze, Zanussi, Jireš, Pasolini ... Každodenní téměř půlhodinovou videoreportáž alespoň částečně otevírají dveře zavřených tříd. Dvě čísla zpravodaje. Informace a mystifikace na zdech pravdy. Každodenní diskuse, polemiky, setkávání, společné přemýšlení.

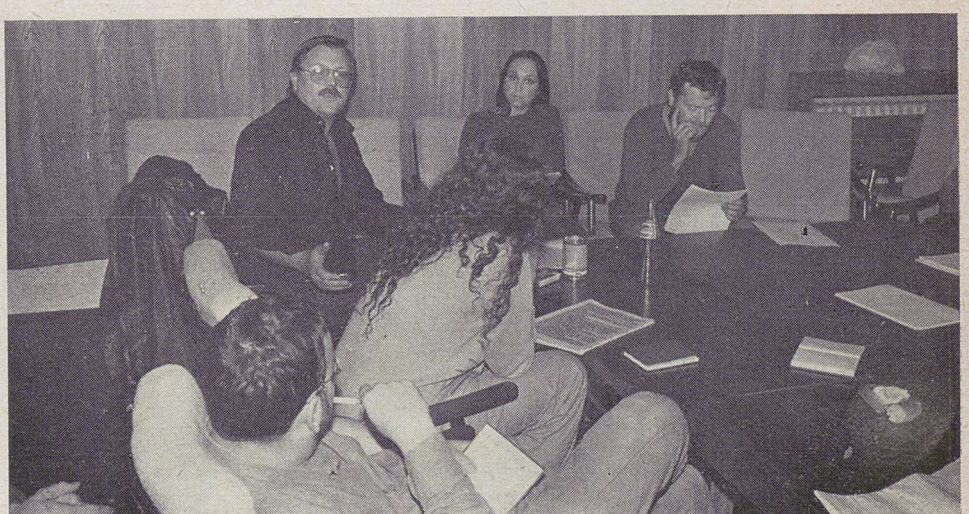
A výsledek? Závěrečné, ať už praktické či ústní informace o práci jednotlivých tříd doložily, že mnohé bylo společným úsilím uděláno a o mnohém začalo být sněno a přemýšleno. Takže – odborný přínos pro amatérské divadlo byl rozhodně prokazatelný.

Úvaha – viděno zevnitř: Rozumějme si správně, i když slibuji pohled zevnitř, nemohu vypovídat o práci jednotlivých tříd, protože jsem se zúčastnil pouze práce jedné z nich. A posuzovat to, co dělali ostatní jen na základě předvedných výsledků by bylo zcestné, protože cílem dění v třídách nebylo produkovat představení, ale navodit, zkoumat a inspirovat situaci jeho vzniku. Mnohem důležitější byl ve skutečnosti onen proces vzájemného tvůrčího spolupůsobení, než jeho k předvedení určený, tedy zvážitelný a změřitelný výsledek. Nemohu-li tedy popsat práci jednotlivých tříd, mohu se alespoň veřejně přiznat k tomu, co mě na Dílně neodbytně napadalo.

Přiznám se, že jsem celá léta ve smysl dílen nevěřil a byl jsem vůči nim zdrženlivě skeptický. Má skepse pramenila ze stále narůstajícího poznání neproduktivnosti našeho duchovního prostředí. Množství odborných seminářů, diskusních klubů, přehlídek, komisí a subkomisí v českém divadelnictví (pravda, spíše profesionálním, než amatérském) přece v posledních letech nijak výrazně neovlivnilo jeho produktivitu, uměleckou úroveň a myšlenkovou důsažnost. Čím více o dobrém divadle mluvíme, tím méně ho dokážeme produkovat. Zanícené snění, programové hřímání a snobské plkání a divadle se v pramalé míře mění v opravdovou tvorbu. Zdá se mi, že hory našeho divadelnictví soustavně produkují především představení – myši. Výjimku tvoří práce několika výjimečných talentů, které se musí lopotně prosazovat vždy znovu a ve stále obtížnějších podmínkách. Změnit tyto podmínky ovšem ještě žádný seminář nedokázal – ty může změnit ne řečnění, ale činy. Považoval jsem zkrátka Dílnu za jedno z oněch řečnišť českého divadla.

Přiznám se rovněž – a rád, že jsem svůj názor na smysl Dílny po letošku změnil. A to nikoli z přátelství nebo vděčnosti k jejím pořadatelům, ale protože jsem si nejen na vlastní kůži, ale i na vlastní duši uvědomil, co může znamenat osm dní strávených v inspirovaném duchovním prostředí, ve kterém přirozené, lidské a tvůrčí převažuje nad umělým, odlidšťujícím a byrokratickým.

Kromě známých amatérských divadelníků jsem se tu setkal s mladými lidmi, kteří se snaží realizovat divadlo v prostředí men-



Divadlo na provázku — P. Scherhaufer a publicistické divadlo



Třída P. Lébla — Barevné, obrazné divadlo

ších měst – a někteří z nich nejenže klopýtají o přirozené potíže růstu dané vlastními omezeními, ale často i o katastrofální nepochopení profesionálních kulturních institucí, které sice byly ustaveny proto, aby chápaly a podporovaly, ale dnes se proměnily v uštvané úřady, jimž výkaznictví tzv. kulturní činnosti znemožňuje zabývat se skutečným rozměrem a společenským významem kultury. Ti amatérští divadelníci (a jistě nejen oni) pak doslova strádají nedostatkem přístupu ke kulturním hodnotám. Snaha po vlastním divadelním vyjádření je u nich často diktována ať už uvědomělou či jen podvědomě tušenou potřebou kompenzovat tento nedostatek.

Zní to kacířsky? Stačilo navštívit v pořadatelském městě knihkupectví s regály střídmě obloženými ležáky a rychle mizejícím konzumním čtivem, stánek PNS, ve kterém nebylo možné zakoupit jediný z těch několika kulturou se zabývajících časopisů, podívat se na program místního kina... V budově Severomoravského divadla je velká vývařovna ovarů a guláše. Tvrdíme – a je to tvrzení správné – že duchovní potřeby lidí v socialistické společnosti se prohlubují a diferencují. Jenomže – diferencovala se dostatečně nabídka i pro ty, jejichž potřeby přerostly směrem od čtení kioskových „knih" řady Magnet k touze zabývat se skutečnou literaturou (v místním knihkupectví na dotaz po nedávno vydaném Rasputinově Požáru krčili rameny), od sledování rozdychtěných Angelik k nezbytnosti skutečného filmového umění, od středního proudu k hudbě atd.??? Určuje-li programovou a komerční politiku podniků odpovědných za rozvoj naší kultury názor, že těch, jejichž potřeby se vymykají průměru, je menšina, znamená to přece, že ony samy vlastně produkují tu zprůměrovanou většinu... A důsledkem toho je pak kulturní nenasycenost, kterou si ne vždy jsme schopni uvědomit, natož ochotni přiznat, ale jejíž důsledky nás už dlouho nemile zaskakují.

Pro řadu účastníků Dílny, kteří ve větší či menší míře trpí podobnými pocity, znamenalo těch osm dní pobyt v inspirovaném prostředí, který velmi záhy dokázal uvolnit jejich skryté tvůrčí schopnosti a ony složky osobnosti, jež jsou v jejich všedním životě utlačovány každodenností a mohou se projevit jen omezeně. Což, jak se ukázalo, je škoda.

V tom uvědomování si sama sebe vedle druhých, v rozbíjení vnitřních stereotypů v myšlení a chování, v ozřejmování si kontextů, do kterých svým bytím i divadelním konáním vstupujeme, které spoluvytváříme a jsme jimi spoluvytvářeni, v přemýšlení o procesu divadelní tvorby jako prostředku osvojování si světa, v chápání divadla jako způsobu uvažování o životě, v tom všem, co dává lidem sebejistotu, sebedůvěru a aktivizuje je, vidím hlavní smysl Dílny.

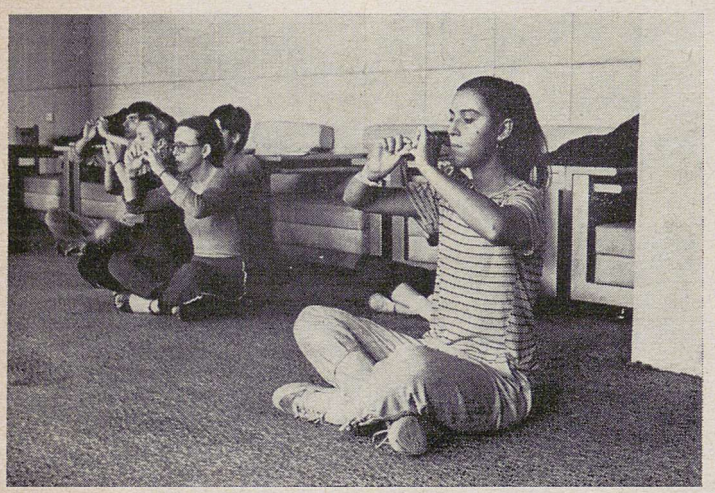
I pro mě osobně totiž znamenalo každodenní setkávání se s partnery ve třídě, s ostatními lektory i s koncentrovanou nabídkou hodnotného divadelního a filmového umění vytržení ze životního a profesionálního stereotypu. I mně pomohlo si uvědomit některá východiska směřující k postižení nejvlastnějšího smyslu divadelní práce z nových hledisek, ozřejmit si přiznané i nepřiznané vlastní problémy v nových souvislostech.

A výsledek? Záleží na tom, jakou kdo z účastníků Dílny bude mít sílu a důslednost ve vztahu k sobě a svému okolí, aby ono slovy často neuchopitelné poznání svých schopností i schopností divadla proměnil z možnosti v daný stav, aby se duchovní klima důvěry, sebedůvěry, aktivity a tvořivosti z něčeho výjimečného proměnilo v životní nezbytnost a normu.

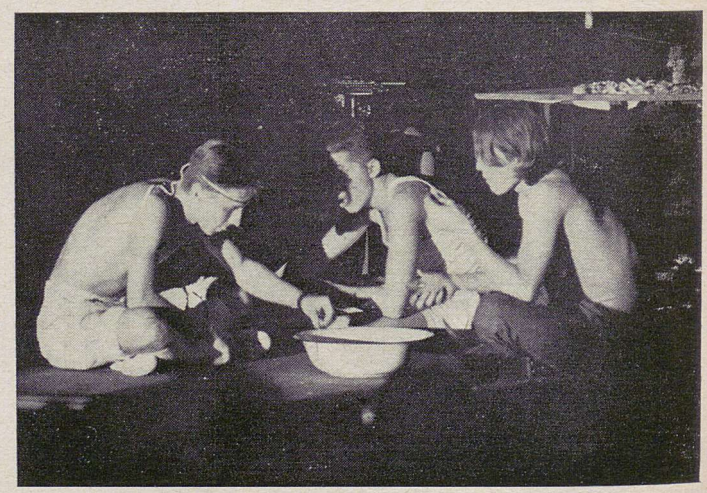
Přiznáme-li si problémy našeho duchovního života s takovou otevřeností, jak to dnes činí kulturní pracovníci v SSSR, zjistíme, že akce jako Dílna je jedním z mála objektivně účinných prostředků k překonání některých ochromujících rysů současného morálního stavu společnosti. Z tohoto hlediska také její význam dalece přerůstá úzce odborný přínos pro amatérské divadlo.

JAN VEDRAL

FOTO VOJTĚCH SLÉHA



Kurs hlasové výchovy vedený R. Szymikovou



Ukázka práce ve třídě K. Borowiecze (Grupa chwilova)

Jubilejní FEMAD



Divadlo AHA! MěKS Lysá n./L.: Sen FOTO M. ČÁP

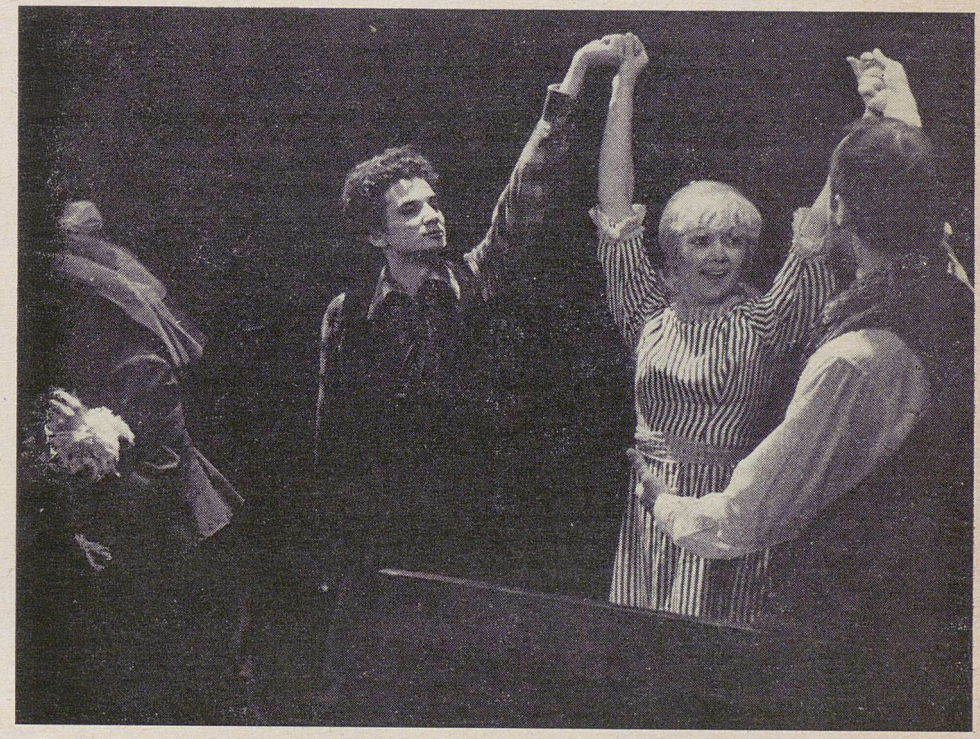
Letošní, již patnáctý ročník tvůrčí dílny mladého amatérského divadla proběhl v Libici nad Cidlinou ve dvou zářijových víkendech 11.–13. a 18.–20. Novinkou byla lokalizace oproti dřívějším letům, kdy se tato přehlídka konala opakovaně v Poděbradech. V Libici nad Cidlinou bylo možno využít v současnosti dvou prostorných sálů – a to Kulturního domu a sokolovny, což se ukázalo pro tuto přehlídku výhodné. Ke všem inscenacím – jak se stalo dobrým zvykem – se uskutečnily diskuse ve třech skupinách, které vedlo šest odborníků – divadelníků ve funkcích lektorů s pomocnými asistenty. Úkolem diskusních skupin bylo formulovat názory ke každému představení se snahou odůvodnit jejich opodstatnění, odhalit inspirativnost inscenací, pozitivní momenty a naopak i to, co bylo shledáno jako problematické nebo chybné. Tyto rozobry nebyly formální. Povinnost zúčastnit se jich a vyznat své postoje měli i členové účinkujících souborů.

Přehlídku zahájilo divadlo ANFAS MěKS Černošice inscenací E. a V. Zajícových s názvem Kotel. Soubor Jak se vám jelo DK Dopravních podniků hl. m. Prahy se představil novelou Had na motivy M. Eliarda. Divadlo AHA! MěKS Lysá nad Labem si vybralo Sen (podle W. Shakespeara) v úpravě M. Pokorného. A když je všecko na draka – tak se jmenoval večer, který připravil LDS Tatrmani OB Sudoměřice u Bechyně. Ema Zámečníková s kolektivem souboru Divadla do kapsy KM SSM III. Hradec Králové nabídli kolektivní fantazii na motiv staré antické báje Prométheus. Pražské divadlo Lucerna KD hl. m. Prahy přivezlo do Libice Gombrowiczovu Yvonu, princeznu burgundskou. Na repertoáru přehlídky se objevil Sen noci ... (svatojánské W. Shakespeara) ještě jednou, tentokrát v podání slovenského souboru DS M. A. Bazovského MKS a ZDOS Turany.

Druhé „kolo" festivalu otevřelo „C" divadlo OKVS Brno I. s představením Gilgameš (podle starých Sumérů zpracoval J. Haidler). V podání Tylova divadla OB Ořechov u Brna jsme viděli hru A. Jarryho Ubu králem aneb Sen Václava Kubuly. Dětský soubor LŠU Písek předvedl pořad Buď fit! (podle Goscimyho upravila M. Hrusinecká). Další dětské představení přinesli malí herci LDS LŠU Žerotín Olomouc. Na motivy lidových pohádek společně s M. Mašatovou nacvičili pásmo pod titulem Stojí hruška. DS Vicena SKP Ústí nad Orlicí zahrál Daňkovu Vévodkyni valdštejnských vojsk. Malé divadlo ZV ROH STZ k. p. Ústí nad Labem vybralo neobvyklou dvouaktovku S. I. Witkiewicze A nakonec choromyslní. FEMAD 87 zakončila skupina AKABAL zprostředkovaná uměleckou agenturou SKKS lidovým muzikálem o Jánošíkovi, nazvaný Džezinbed (E. Bryll, K. Gärtnerová, O. Spišák).

Z komplexního pohledu na představení, která byla letos prezentována, došlo v diskusních klubech ke shodě v názoru, že zde účastníci strávili dva příjemné víkendy v dobré atmosféře – díky dramaturgiím, díky inspirativnosti představení (ať už v kladném nebo v menší míře negativním smyslu). Velké potěšení měli účastníci z dětských představení, u nichž ocenili nejen hravost a bezprostřednost hereckého projevu, ale i zvolené výrazové prostředky využití přirozeného naturelu účinkujících. Představení Buď fit! i Stojí hruška dosvědčila elán a spontánní nenucenost mladých ochotníků. Soubor Jak se vám jelo zapůsobil hrou nazvanou Had. Divadelníci zvolili k výpovědi přísnou stylizaci, kterou zarámovali úspěšně výtvarnou složkou, a to se jim podařilo dodržet. Celé představení oplývalo množstvím výtvarných i režijních nápadů, po racionální stránce vystopovalo logickou linku příběhu. Diváci byli oslovováni obraznem, city a tak představení zapůsobilo silně emotivně. Pomocí zvolené stylizace – místy až panoptikální gestikulace, plných, výbušných a bohatých momentů, bylo čitelné množství metaforických významů (např. postava Andronica – stylizované figury, nikoli však figuriny). V této hře o poznání – jak byla označena, byla scelující linkou existence lidí, kteří pro diváky něco připravili.

Z celého jejich snažení sálala radost a čistota. Jako velmi zajímavé bylo hodnoceno rovněž představení Prométheus. Souboru se podařila působivá inscenace, doplněná výbornou hudbou. V dějové linii vyšel z řecké báje, ale celkový záběr byl všeobjímající: mladí tvůrci se pokusili vyjádřit svůj názor na svět. Na základě po-



Malé divadlo Ústí nad Labem: A nakonec choromyslní FOTO F. ČEJCHAN

stupného objevování věcí a vyzkušování jejich užitečnosti odvíjeli příběh, v drobných etudách včetně významného objevu ohně – jenž je zpočátku mimo střed pozornosti, pak jej jeden z nich odejme ostatním, přisvojí si jej a stává se jakýmsi bohem.

Soubor při hře spojovala kolektivní výpověď a jak se jim vedlo neuspěchat ji, podmiňovalo úspěch a srozumitelnost.

K dalším příznivě přijatým inscenacím patřil Džezinbed podle původního polského muzikálu Malované na skle. Osobitě vypráví zbojnický mýtus Juraje Jánošíka. Díky souboru AKABAL byl viděn z úhlu zbojnické lásky a milování. Hudba, výtvarná i pohybová stránka působily vesele a hravě, ale místy docházelo ke zbytečné popisnosti – kdy bylo řečeno a předvedeno totéž. Protože se celý příběh odvíjel na milostné notě, dominantní výtvarné ztvárnění se prosadilo obrovskou postelí s peřinami a barokně zdobenými nebesy.

Oproti původnímu textu byl zdejší ochuzen mimo jiné o postavy jakýchsi průvodce dějem – (Napověz a Dopověz), kteří tady byli postrádáni pro svůj význam srovnání s legendou, jistými „vysvětlivkami a doplňky". Tady toto hlubší smyslové vyjádření chybělo. Použité výrazové prostředky se uplatnily někde s menším, jinde s větším zdarem.

Z konfrontace názorů a pocitů v diskusních klubech vyplynulo, že celá řada inscenací – ať už v přínosu dramaturgickém nebo hereckém či režijním – byla inspirativní, dala impuls a orientaci v další práci. Objevila se poznámka zaměřená na větší zpestření dramaturgického spektra. Zároveň byla vyslovena námitka k absenci ještě jedné významné dimenze – jisté myšlenkové iritace. Všichni účastníci s povděkem kvitovali tolerantní vedení lektorů, kteří nezasahovali násilně do názorových projevů diskutujících, své pozice se nesnažili zobecnit a trvat na nich beze zbytku.



Divadlo Lucerna Praha: Yvonna, princezna burgundská

FOTO J. SIKYTA

Dramaturg dr. O. Roubínek prohlásil na závěrečném setkání, že pociťuje příjemnou atmosféru a má dobrý pocit z ochotných, zvídavých a zvědavých účastníků. Upozornil na otázku české gramatiky, kterou slyšíme z jeviště a vyzvedl spojení základního nápadu s tím, co nás trápí s modelovou situací a jejím zařazením do výpovědi. Odhalil skutečnost, že i tím, co odmítneme, jsme zasaženi víc, než se nám na první pohled zdá. Je tedy otázka, v čem je to, co nás oslovilo. Divadelníci by měli všeobecně zvýšit schopnost empatie do role diváků. Naopak ti by zas měli zvětšit pozornost, dívat se a naslouchat, snažit se být spolutvůrcem představení. S psychickým odhalením a obnažením může dojít k vnitřnímu spojení a dokonalé účasti.

MARKÉTA ČAŇKOVÁ

Vzpomínám na vzácného přítele ochotníků a dobrého člověka

Ne, nechce se mi věřit, že je tomu již deset let, co jsme se navždy rozloučili s nenahraditelným ochotnickým pracovníkem, vzácným porotcem i rádcem, přítelem a především dobrým člověkem, šéfredaktorem AS Jiřím Benešem. Ano, 5. října 1977 skončil svůj poměrně krátký, ale velice plodný život.

Jeho činnost v amatérském divadle byla všestranná. Jiří Beneš byl amatérem nejen teoreticky velice fundovaným, ale i zkušeným praktikem, režisérem, dramaturgem i poradcem. Jeho ochotnická činnost hodnocená dneškem by se jevila jako prozíravá, snad i jasnozřivá. Rád a vděčně vzpomínám na jeho režijní práci v souboru MÁJ, kde působil po několik let. Režíroval tu hry Trojani, Ličtičky, Hrabě Monte Christo, Můj bratr Vinetou aj. V Krajském středočeském studiu uvedl úspěšně Zmoudření Dona Quijota.

Jeho dramaturgická i režijní práce byla vždy tvůrčí. Nikdy se nespokojil s daným textem, téměř vždycky upravoval a výše uvedené tituly Hrabě Monte Christo a Můj bratr Vinetou sám dramatizoval. Výsledky jeho amatérské práce byly už tenkrát popravdě inscenace autorské. Jeho režie měly vždy jasnou koncepci s přesně sledovaným záměrem.

Jako režisér přicházel na zkoušky vždy řádně připraven a od herců vyžadoval také kázeň a poctivou práci. Téměř po každé zkoušce se souborem práci zhodnotil a plánoval zkoušku příští. Jeho režijní práce však nekončila premiérou. Někdy znovu, třeba i po deseti reprízách zasáhl do textu a na inscenaci pracoval. Vzpomínám si na Trojany, když bylo představení vybráno pro Jiráskův Hronov, po více jak dvaceti reprízách znovu radikálně zasáhl nejen do textu, měnil dialogy, upřesňoval charaktery. A nebyla to tenkrát práce lehká.

Poslední režií Jiřího Beneše v MÁJI byla Gorinova hra Zapomeňte na Hérostata v r. 1977. I v této zdařilé inscenaci podstatně zasáhl do textu hry. Po premiéře 1. dubna a po několika reprízách, kdy byla hra vybrána rovněž na Jiráskův Hronov, měl v plánu znovu se na text podívat a na inscenaci pracovat. Bohužel, zlá a zákeřná nemoc už mu nedovolila, aby své plány uskutečnil. Nebylo mu dopřáno, aby svou poslední inscenaci na Hronově viděl, ale jak mi při návštěvě sdělil, sledoval ji tu neděli s hodinkami v ruce alespoň časově ve vzpomínkách odpoledne i večer na nemocničním lůžku.

Jiří Beneš byl také velmi dobrým i prozíravým organizátorem. Aktivně se podílel na všech krajských přehlídkách a divadelních festivalech ve Středočeském kraji. Stál u zrodu FEMADU v Poděbradech, Přehlídky divadelní klasiky v Žebráku i Festivalu divadelních souborů se stoletou i víceletou tradicí v Žebráku. Stál u kolébky a iniciativně se podílel i na Národní přehlídce vesnických a zemědělských divadelních souborů v Žebráku a potom ve Vysokém. Žebrák miloval a rád se sem vždycky vracel a na přehlídková představení často dojížděl i na kole z Radnic, kde trávil dovolenou. Právem tedy nesou přehlídky v Žebráku označení Memoriál Jiřího Beneše. Nejen v Žebráku, ale na všech přehlídkách ve Středočeském kraji a hlavně pak ve Vysokém a v Hronově nám Jiří Beneš chybí. Jeho osobnost tu budeme asi ještě dlouho postrádat. Na jeho vztah k amatérskému divadlu, jeho rozvážná a uvážlivá slova a pomoc v ústředních ochotnických orgánech i ve Středočeském kraji, kde všude Jirka s přehledem rád a nezištně pracoval a pomáhal, budou jistě všichni ochotníci ještě dlouho vzpomínat.

Jeho práce a zkušenosti s amatéry mu poskytovaly hodně materiálů, ze kterých čerpal poznatky, jež pravdivě, mnohdy i s cennými radami zveřejňoval v publikacích a jako šéfredaktor v Amatérské scéně.

Pro mě i pro mnohé ochotníky je a jistě zůstane Jiří Beneš příkladným pracovníkem v amatérské činnosti a nedostižným, zářným vzorem.

LADISLAV LHOTA

Nekonečné možnosti vzájemné spolupráce

Existuje nespočet nejrůznějších festivalů divadelních, filmových, hudebních, televizních. Profesionálních i amatérských, zavedených i prosazujících se jen pozvolna. Dokonce vzniká dojem, že těch mezinárodních či národních se zahraniční účastí je až přemíra. Tím není podmíněna prokazatelně scházejí možnost vzájemné konfrontace výsledků divadelnictví socialistických zemí. Rozvoj masových médií nastolil převahu některých druhů dramatického umění, jež nemusí vždy přinášet něco pozitivního. Milovníci a obhájci divadla již delší dobu přemítají o poklesu vkusu, znepokojuje je chování obecenstva v hledišti v duchu domácí zvyklosti, právem odmítají přemíru hodnověrnosti a pravděpodobnosti, která přesahuje na scénu s televizní obrazovky a neprospívá výraznější míře divadelnosti, obraznosti atd.

Na druhé straně se ovšem ukazují neuvěřitelné možnosti široké estetické výchovy, popularity představení, pokud byla správně zvolena a v televizních programech prosazena – shodně jako populárnosti jednotlivých hereckých osobností. Mohla by následovat úvaha o prozatímním krajně problematickém způsobu výběru nejednoho z divadelních představení, minimálním zájmu televize o důslednou propagaci ostatních druhů dramatického umění včetně divadla a filmu, neexistujícím zasvěcování do jejich specifičnosti, ohraničeném výběru herců a hereček, jejichž tváře se tradičně opakují a výkony putují z jednoho programu do druhého bez podstatnější změny v duchu naivně pochopené autostylizace. Leč obviňování nemá smysl, úvahy vedené v duchu představy o „dluhu televize vůči . . ." nevedou k výsledku. Kulturní politika socialismu je schopna vzájemně oslabovat třecí plochy a nastolit mnohem dokonalejší spolupráci, jež představuje jediné možné perspektivní východisko.

V současné době se začíná reálněji přemítat o mentalitě obecenstva, jeho zájmech, zálibách i vkusu. Postupně se ukazuje nutnost, jak mnohem důsledněji podobné stránky ovlivňovat. Začíná se úvaha o nárocích příštích desetiletí odvozovaná z dalekosáhlého programu ekonomického, politického, sociálního i kulturního rozvoje. Návrh zákona o socialistickém podniku a zemědělském družstevnictví nutí konkrétněji formulovat zatím dosti obecné názory. Jisté je jen jedno: reforma všech oblastí socialistické reality, zrychlení tempa hospodářského rozvoje vynutí si mnohem aktivnější pojetí umělecké tvorby, rozšíří prostor pro společensky závažnou tematiku a zřejmě vytvoří ideální předpoklady pro soustavný nápor na myšlení a cítění obecenstva. V duchu dlouhodobých záměrů socialismu, nikoliv podle představ náhodných, utilitárních a podřízených požadavkům „chvíle", nikoliv „velké životní pravdy" – ve shodě s názory M. Gorkého . . .

A v této situaci, kdy se ocitáme teprve na počátku vývojové etapy a stěží lze odhadovat nároky budoucna s výjimkou toho, že je zřejmá převaha větší náročnosti, občanské odpovědnosti a mnohem výraznější profesionality, přišla redakce televizního zpravodajství Aktuality se šťastným nápadem. Rozhodla se uspořádat v tzv. okurkové sezóně, kdy většina obyvatel hlavního města tráví dovolenou mimo Prahu a tradičně tu vznikají potíže s organizováním kulturního léta, festival mimopražských divadel. Dosud hrálo některé z pražských divadel v duchu stanovené povinnosti k nevelké radosti většiny jeho členů. Národní výbor trval na této povinnosti, kterou vykazoval v příslušných hlášeních, aniž příliš přihlížel k faktu, že v hledišti se obvykle „tísnilo" několik desítek diváků. Místní publikum absentovalo díky prázdninám, návštěvníci Prahy sem vstupovali jen ojediněle . . .

Redakce televizních Aktualit se obrátila na mimopražské scény a umožnila jim předvést představení směřující k živé, společensky významné myšlence. Některá divadla neodpověděla, jiná se vzdala účasti, protože do hlavního divadla zajíždějí poměrně pravidelně – jako Krajské divadlo na Kladně. Konečný výsledek představovalo osm představení rozvržených do dvou týdnů. Aktuality se postaraly o propagaci, přenášely úryvky uváděného představení, rozhovory s řediteli, režiséry, herci i kritiky. O každém představení se vyjadřovalo publikum, které vhazovalo hlasovací lístky do uren roztříděných podle principu: představení se mi velmi líbilo – představení se mi líbilo – kdybych to byl předem věděl, tak bych sem nechodil . . . Obecenstvo určovalo hlavní cenu festivalu – vítězné představení bylo zaznamenáno a záhy se s ním seznámí miliónové hlediště u televizorů. Cena nanejvýš přitažlivá z hlediska poznávání výsledků divadla. Díky propagačnímu náporu se během několika dnů soustředila pozornost kolem budovy Divadla J. Wolkra, kde festival probíhal. Do hlediště vedle pražských herců a odborné veřejnosti stále více vstupoval divák vyprovokovaný tímto náporem, který odložil domácí trepky a vydal se do hlediště. Nemá smysl zastírat, že festivalu přálo nevlídné počasí, proudy deště a chladno udržovalo ve městě více lidí, než bývá tou dobou zvykem.

Prvý festival mimopražských divadel zahájilo Krajské divadlo v Příbrami hrou T. Williamse Tramvaj do stanice Touha, náročným titulem ojedinělým v prostředí hornického města, kde existují důvody pro preferaci zábavného repertoáru. Nesnadná hra, nutnost dokonalé souhry, nezbytnost propracování psychologických odstínů – a řadové provozní podmínky, na něž si všechna hostující divadla stěžovala. Přesto v rámci tohoto představení se vynořil vzácný herecký výkon Magdy Weigertové v roli Blanche Du Bois. Přestože zůstávala v představení do značné míry osamocena, zvýrazňovala nejen neurastenické polohy, ale neméně tak trvalý rozpor mezi snem a realitou. Zdání jisté jednostrannosti postavy, vedené v jediné rovině, oslabovalo nanejvýš temperamentní podání a propracovanost přednesu. Právem se jí dostalo ocenění za nejlepší ženský výkon . . .

Následovalo představení Divadla Vítězslava Nezvala z Karlových Varů hostujícího s hrou V. Rozova Hnízdo tetřeva hlušce. Tradiční rodinný syžet, zpracovávaný autorem Šťastnou cestu! od konce padesátých let, dostal tu jiné vyznění: znásobil kritický pohled na nemravné stáří, jež všechno kolem sebe narušuje korupcí, kariérismem a přízemností. V kontextu sovětského dramatu nic nového, v rámci repertoárového výběru festivalu ohlas současnosti vřele uvítaný hledištěm. Režie O. Ševčíka jh. důvěřovala v psychologické polohy hry a vyložila ji jako dramatický příběh, nesnažila se přecházet k výraznějšímu satirickému podání, ponechala stranou nabízející se posun ke groteskности. Pravděpodobně s ohledem na stylotvorné směřování souboru, jak je předurčil výkon doyena ansámblu, Gustava Opočenského, který vzbudil pozornost a dostalo se mu ceny Svazu československo-sovětského přátelství.

Třetí představení uvedlo Státní divadlo F. X. Šaldy z Liberce, půvabnou adaptaci Goldoniho Kavárničky v přepisu A. Hoffmeistera a J. Ježka pod názvem Zpívající Benátky. Režisér V. Martinec důvěřoval temperamentnímu hereckému projevu, ponechal stranou příběh a soustředil se na ohňostroj nápadů a obrazných příměrů. Právem se může vynořit výhrada proti jisté přebujelosti, nedostatečnému výběru, leč v rámci chudobné invence, jak převládá ve většině představení, představuje režie hýřící nápady něco mimořádného. Divadlo, které tvoří na Severu krutě postiženém devastací přírody a životního prostředí, považovalo za nanejvýš aktuální zvýraznit veškeré motivy hry z tohoto hlediska a podřídit je ekologické problematice. Režisérovu úpravu stěží lze považovat za organickou, v mnohém připomíná násilná přepracování půlstoleté dávnosti. Ohromná fantazie, nápaditosti a dynamičnost však dovolily na mnohé zapomenout. Mládí nechce pasívně přihlížet, chce bránit životní podmínky a jeho pocity činily neorganické snesitelným. Upoutala hravá improvizace, schopnost bezprostředně reagovat na nově se vynořující nápady, i když zjevná přebujelost přinášela s sebou nejednou pocity únavy v hledišti. Zejména v druhé části představení, kde sílil dojem, že režisérovi nestačil čas zkoušek a musel se spokojit s nejedním kompromisem.

V závěru prvého týdne sehrálo Slezské divadlo Z. Nejedlého z Opavy původní českou hru M. Sovjáka Nevděčník. Hru nepříliš se odlišující od řady her z rodinného prostředí, kde stáří demoralizuje mládí tím, že mu uhlazuje cestičku životem. Kdyby se vydala cestou výrazného kritického podání, nesmlouvavě odsuzovala konformistické tendence, pak mohla poskytnout základ pro zajímavé představení. Autor dal přednost řešení obvyklému ve filmové a televizní scenáristice ke škodě konečného výsledku. Přesto však vzniklo zajímavé představení díky jedinečnému hereckému nadání Petra Vaňka v titulní roli. Všechno nasvědčovalo, že se zde vynořil komediální talent, který nenutil jen se rozpomínat na výkony Vl. Buriana, S. Rašilova, J. Marvana, L. Libíčka, J. Hrzána aj. Nevadilo dokonce ani to, že občasně napodoboval kreace J. Cieslera v televizních hrách. Rozhodovalo jeho vnitřní zaujetí, schopnost neustálého nadhledu, ironické-

ho komentáře ve vztahu k postavě. Výkon vedený v neuvěřitelném rytmu ocenila porota tím, že mu udělila cenu SČDU a další cenu za mužský herecký výkon. Každopádně se zde obecenstvo setkalo s mimořádným komediálním talentem, který se pravděpodobně bude schopen zbavit řady nedostatků v dikci, jež však popravdě řečeno nějak zvláště nevadily. Ostatně VI. Burian také nejednou ignoroval výslovnost a dokonce tento nedostatek dovedl povýšit na výrazový prostředek jemu vlastní . . .

Čtyři představení uzavřela prvý týden, následovala víkendová pauza. Poté festival Aktualit pokračoval představením Slováckého divadla z Uherského Hradiště, které přijelo s premiérou původní domácí hry, dramatickým přepisem původně televizního Waterloo J. Šotoly. Sled dialogů historických postav vedený v literární rovině, úvaha o lidské odpovědnosti v předvečer historické bitvy, jejíž výsledek je znám. Přemítání o lidských nedostatcích a posedlosti schopné vstoupit do cesty revolučnímu programu. Srovnání historických faktů a aktuálních podtextů. Jistě náročné představení v podmínkách zemědělského regionu. Stěží však lze přijmout statický nádech dialogů, pozvolné plynutí nedramatického času i podání hlavní postavy, Napoleona. Výkonu Karla Hoffmanna scházela vnitřní přesvědčivost, dokonalejší kontakt s partnery, znemožněný nadnesenou důvěrou v prostředky ryze vnějškové. Hra J. Šotoly má nesporné kvality literární a volala po výkladu odvozeném z neverbálních, mimoverbálních režijních postupů. Bohužel sled nedramatických výjevů, žánrových obrázků a scén hýřících vnějškovostí — jí zřejmě nesvědčil . . .

Satirické divadlo Večerní Brno objevilo se na pražské scéně po mnohaleté přestávce s parafrází legendy o Daliborovi z Kozojezd, vězněném v jedné věži Pražského hradu. Parafráze sledovala zrod legendy v současném podání vyhroceném proti módám a módičkám, kupčení s prostoduchostí obecenstva, kterému jsou vnucovány populární melodie, kulty a pseudotalenty ve jménu osobního prospěchu a zisku. Odpor vůči kupčení s uměním, tak lze charakterizovat smysl hry I. Fišera Zítra touhle dobou. Zkušený textař, autor mnoha rozhlasových her, filmových i televizních scénářů koncipoval text jako volný sled výstupů a důvěřoval nápaditým dialogům a písním. Hostující režisér J. Ciesler vdechl představení živý nerv výrazné divadelnosti a překryl jistou útržkovitost předlohy proudem nápadů, smyslem pro jevištní rytmus a vtip. Vnucuje se však otázka, zda Cieslerovo pojetí divadelnosti není příliš závislé na jistém typu operetní podívané a zda je v souladu s krystalizujícím stylem mladého souboru. Vzpomínat na minulost Večerního Brna v éře režiséra E. Sokolovského je údělem pamětníků, divadlo žije vždy dneškem. Současné Večerní Brno má jiný repertoár, odlišný soubor a tvoří v rozdílném společenském ovzduší, kde se jen postupně vytváří prostor pro politickou satiru. Nedivme se, že dává přednost kabaretním výstupům, neponechává stranou půvaby estrády i módního muzikálu. Soubor prokazuje dostatek nadání a zejména oplývá chutí, jak strhovat hlediště dynamickou podívanou. Jistě nikoliv náhodou mu diváci udělili maximální počet hlasů, představení zvítězilo a záhy jistě se objeví na obrazovkách, i když jeho tvar nasvědčuje, že se mu lépe daří v intimním hledišti divadelním.

Divadlo J. K. Tyla z Plzně se pochlubilo maďarskou hrou G. Spiró Šejdíř v pohostinské režii P. Novotného. Osobitá interpretace životních osudů polského herce Wojciecha Boguslawského, rubová strana legendy. Hra prostoupená jedinečnou znalostí divadelního zákulisí s jeho vášněmi, intrikami, machou i zaujetím. Motivace přitažlivé pro dnešní hlediště, jež se mnohem více zajímá o představitele populárních postav televizních seriálů. Plzeňský soubor zde počítal s prokazatelnou mírou scénické kultury, místy poněkud odtažitě, což možná navodila mj. převaha dynamického náporu většiny představení v rámci festivalu. Každopádně by inscenaci neuškodila větší propracovanost nádherných dialogů, větší míra ironického nadhledu směřující ke groteskności. Není bez zajímavosti, že právě grotesce v její široké výrazové škále se na české scéně příliš nedaří. Škoda!

Poslední den festivalu se představilo Východočeské divadlo z Pardubic se hrou J. Dietla Nehoda. Ukázalo se, že před více než dvaceti lety napsaná publicistická hra neztratila na aktuálnosti, protože kritizuje nepružný ekonomický systém bránící se změnám. Moment v současné společenské situaci jistě nezanedbatelný. Sled výstupů, komentáře, aktuální vsuvky, rozhovory o strachu. Názory diváků zaznamenané před představením, stanoviska upřímná, nezasvěcená, pokrytecká i pravdivá. Konfrontace frází a pravdy. Vtipný vstup k celému představení v režii Michaela Taranta, jež nemohla příliš důvěřovat v dramatičnost textu, proto čarovala s přemísťováním odrazových ploch, hrou světel a stínů v důvěře, že samotná idea díla je nadále nosná a souzvučná. Představením tohoto typu nesvědčí přestávka, neprospívá jim rozvleklost a opakování. Sympatická trojice herců — J. Vrána, P. Novotný a S. Lehký, řada zkratkovitých výkonů. Publicističnost však nedovolí pronikat hlouběji a diváka mrazí především skutečnost, že dílo takovéto dávnosti je nadále aktuální. Nikoliv díky předvídavosti jeho autora, klasika televizních seriálů, ne díky hloubce společenskokritického záběru, ale jedině díky vědomí, že před dvaceti čtyřmi lety konstatované — nikoliv objasněné nedostatky, nadále žijí a prokazují podivuhodnou adaptabilitu . . .

I. přehlídka mimopražských divadel naznačila některé existující problémy, které v propagačním hnutí redakce Aktualit nemohly zaznít s potřebnou silou. Mnohé však bylo naznačeno a zvídavějšímu divákovi stěží mohlo uniknout. Repertoárový výběr prokázal reálný stav české dramatické tvorby, jež se zatím se současnou tematikou vyrovnává cestou analogií, příměrů a se zjevným ostychem. Přijala pravidla hry nastolená v plynulém desetiletí, nesnažila se vstupovat do konfliktů s ustálenou povolovací praxí. Divák žije nanejvýš aktuálními představami, prožívá počáteční etapy připravující se hospodářské přestavby. Jeho vyostřené cítění nanejvýš citlivě reaguje na každičkou zmínku směřující k současnu. Prahne po dramatickém zpracování dějů schopných posilovat jeho smysl pro dobro a odhodlání, jak vstupovat do zápasů vskutku dramatických. Kolik stran novin bylo popsáno reportážemi vydávajícími svědectví o boji za černé, bílé, zelené zlato, kolik slov bylo vyplýtváno. A jak nedostatečně si uvědomujeme dramatičnost dějinné chvíle, jež je v sovětském prostředí označována za „druhou Říjnovou revoluci" . . .

Tak vystupuje do popředí myšlenková koncepce většiny domácích her, jež se ve zmíněném společenském kontextu ukazuje jako překonaná, zastaralá, naivně opatrnická a nesouzvučná tomu, co probíhá v myšlení hlediště. Mimopražská divadla se zřejmě právem odvolávala nejen na jisté stereotypy v představách řídících institucí, ale neméně tak v povědomí publika. Stereotypy zabraňující uvádět hry K. Steigerwalda . . .

Neméně tak nazrálá či přezrálá ukazovala se umělecká koncepce větší části představení inklinující k poklidnému toku spíše scének či obrázků namísto dramatického ztvárnění předlohy, jež by mimoverbálními prostředky odvozenými z vrcholné míry obraznosti a stylizace překrývala nedostatky literárního, statického nebo vysloveně nedramatického textu. Mimopražské scény opětovně poukazovaly na nemožnost, jak dospívat k něčemu podobnému za řadových provozních okolností. O možnosti alespoň jediného představení studiového typu, nutného z hlediska vývoje stylu souboru, zatím se jenom uvažovalo. Současně však většina uvedených představení dovedla překrýt nepřítomnost výrazné profesionality ohromným zaujetím, dynamičností a neuvěřitelnou mírou temperamentnosti. Popravdě nutno konstatovat, že takovéto kvality scházejí většině pražských inscenací, které doprovází zjevná nesoustředěnost, roztěkanost a menší pochopení pro výraznou divadelnost. Nemá smysl zastírat, že tu působila pochopitelná dávka ctižádosti, snaha upoutat, zapsat se do povědomí, upozornit na sebe. Bohužel v hledišti scházeli divadelní ředitelé, filmoví a televizní režiséři, kteří si řadově stěžují na potíže, s nimiž obsazují připravované filmy, programy a případně doplňují soubory. Fakt stěží vysvětlitelný. S výjimkou letních exteriérů . . .

Jak následovalo jedno představení za druhým, jak televizní Aktuality soustřeďovaly pozornost k problematice divadelního umění v kontextu dnešní reality socialismu, úměrně stoupal zájem obecenstva. Většina představení byla vyprodána, v závěru festivalu Divadlo J. Wolkra obléhaly zástupy. Každý večer se objevovaly na obrazovce záběry právě uváděného představení komentované tvůrci i kritiky; každý večer usedala v hledišti porota, jež po skončení představení diskutovala se souborem do pozdních nočních hodin. Zde se znovu ukazovalo, že soubory dychtí po jemném pohlazení a musejí si teprve zvykat na kritické připomínky, jež ve společenském ovzduší poloviny osmdesátých let se zdají něčím mimořádným, neřadovým a nespravedlivým. Odlišovat nomenklaturní hodnocení od veřejně sdělovaného kritického názoru není právě snadné a vyžádá si ještě nemálo energie, času a trpělivosti. Představení uváděla vždy populární herecké osobnost, která v tom kterém divadle kdysi působila. Národní umělec J. Větrovec představil plzeňský soubor, zasloužilý umělec A. Dvořák příbramský, zasloužilá umělkyně L. Hermanová brněnský, zasloužilý umělec P.

Haničinec pardubický atd. Nápad nanejvýš šťastný, vytvářející rázem příznivé ovzduší pro hostující soubory, které vstupovaly na pražskou scénu s pochopitelnou trémou a ostychem.

I. divadelní festival televizních Aktualit uzavřel pořad ve studiu v rozsahu jede a půl hodiny. Bohužel zde převládla rutinovanost pořadů redakce zábavy a nenašel se čas pro jediný rozhovor s odměněnými herci i vítězným souborem, který získal přízeň diváků. Škoda. Rozhodující je však něco jiného: naznačená možnost dokonalejší spolupráce mezi jednotlivými druhy umění, schopnost televize nejen propagovat či zveřejňovat občas představení, ale zejména zasvěcovat diváka do jeho specifických stránek. Učit chápat umělecké dílo a jeho očima pronikat pod povrch událostí, odpoutávat se od dosavadních návyků, proměňovat životní styl v duchu vyšší míry kulturnosti, smysluplnosti. Aktivizace myšlení i cítění souzní s dalekosáhlým programem hospodářského i kulturního rozvoje, jehož realizace je nemyslitelná bez samostatnosti, iniciativy a větší odpovědnosti, občanské statečnosti atd. Jedno podmiňuje druhé. A zde se rýsují perspektivy umělecké tvorby devadesátých let, pro něž by měl vytvořit vhodnější podmínky typ samosprávného divadla obdařeného potřebnými právy i povinnostmi v neoddělitelném sepětí. Osm divadel z rozličných míst, průmyslových center i zemědělských oblastí, měst s bohatou kulturní tradicí i míst, kde se teprve utváří – spojovala touha dělat dobré divadlo, nestydět se za odpovědnou umělecoku práci a nežít jen „chlebem vezdejším" a pamatovat na budoucnost. A tu v divadle představuje náročnější repertoár, snaha uvádět tvorbu souzvučnou době, utváření souboru, kde vzniká prostor pro nadání jednotlivce i potřebné tříbení stylu celého kolektivu. Oceněné herecké výkony vyhlížely poněkud osamoceně a dokonalá souhra, stylotvorná jednotnost představení zůstávala vidinou. S výjimkou inscenace liberecké a částečně také brněnské...

Festival Aktualit prokázal však oprávněnost bez ohledu, co bude nutné dále domýšlet a zlepšovat. Proto o konání druhého ročníku v srpnu příštího roku nemůže být pochybnosti. Kdyby se jej podařilo přenést do historické budovy Národního divadla, automaticky by vzrostl zájem divadel i obecenstva. Jaká by to byla vzpruha pro mimopražské soubory, kdyby mohly stanout na scéně „zlaté kapličky", k níž se nadále upíná zájem veřejnosti – dokonce i bez většího ohledu na dosavadní výsledky činohry...

Divadlo je vskutku neodmyslitelnou součástí české kultury – to festival prokázal nanejvýš přesvědčivě. Naznačil však také, že může sehrát mnohem výraznější úlohu v zápase o myšlení i cítění veřejnosti ve chvíli tak závažného obratu v ekonomice, politice, sociální i kulturní sféře. Zájem veřejnosti doložil, že mnohé z těchto hodnot stávají se přitažlivé nejen pro část obecenstva, jež má vztah k divadlu jako nejnáročnějšímu druhu v rodině dramatických umění, ale neméně tak pro širokou diváckou obec. Poučení významné a nemalého dosahu...

KAREL MARTÍNEK

Sté výročí od založení Divadelní jednoty v Opavě

Pro české národní hnutí ve Slezsku bylo příznačné opoždění za ostatními zeměmi koruny české. Opavské Slezsko, vlastní správní organizaci odtržené od Čech a Moravy, bez českých škol a kulturních institucí, žilo v kulturní izolaci. Teprve po vydání spolčovacího zákona v šedesátých letech minulého století zakládaly se i tady české spolky. Tyto okolnosti zdržovaly také zrod českého ochotnického hnutí ve Slezsku. Na opavském venkově se nenáročná divadelní činnost pozvolna rozrůstala od roku 1863; v zemském městě Opavě, prosáklém německým šovinismem, uskutečnila malá hrstka uvědomělých Čechů první české představení teprve roku 1881. Protože tyto nesmělé začátky trpěly především roztříštěností sil, několik stoupenců ochotnického divadla vydalo 5. července 1887 prohlášení a výzvu ke vstupu do nového divadelního družstva, které mělo sdružit české ochotníky a posílit životaschopnost divadla. Slezská zemská vláda vrátila přípravnému výboru 28. září 1887 schválené stanovy této nové Divadelní ochotnické jednoty a toto datum lze podle tehdejších právních norem považovat za den založení spolku. Ustavující valná hromada se pak konala 7. října 1887 a již 1. listopadu se hrálo první představení — příležitostná hra Na dušičky aneb Modlitba na hřbitově.

Začátky Divadelní ochotnické jednoty v Opavě byly demokratické. Hráli tu vedle sebe příslušníci inteligence, zámožní měšťané a podnikatelé, dělníci i řemeslníci. Usilovalo se o dobrou zábavu divadlem, ale i o vzdělání těch, kdo hráli a divadlu přihlíželi. Nejhranějšími autory byli v předválečném období Stroupežnický, Šamberk, Štolba, Svoboda a Balucki. Při velkých starostech o finanční prostředky práce někdy ochabovala, ale brzy nastalo nové oživení.

Diváky těchto představení byla ze začátku hlavně inteligence. Později projevovalo největší zájem o české hry dělnické obecenstvo a diváci z venkova, kteří divadlo dosud neznali. Tak se vyhraňoval kádr lidového obecenstva. Až do ukončení první světové války vykazovala Jednota velký podíl nedoceněné národně buditelské práce. Když německé úřady odpíraly povolení veřejně vylepovat české plakáty, získávali nadšení ochotníci své diváky osobní agitací, roznášeli plakáty po domech a expedovali je do vesnic.

Za první světové války se diskriminace českých lidí ještě vystupňovala. V Opavě se nesmělo veřejně česky mluvit a český život ustrnul. Herci Jednoty, kteří nenarukovali, spojili se s ochotníky Vlastimila z Kateřinek a členy pěveckého spolku Křížkovský a v sezóně 1914/15 sehráli společně osm představení s neobyčejným ohlasem, protože sama doba provokovala k tomu, aby čeští lidé hledali posilu v českém divadle. V následujících dvou letech musela se však Jednota spokojit jen s nenáročnými zábavnými večírky. Manifestační akcí se zato stal v září 1918 ochotnický sjezd na oslavu 50. výročí trvání Národního divadla, s velkou účastí z Opavska, Těšínska i se zastoupením z Pruského Slezska.

Rok 1918 se stal po vzniku Československé republiky novým obdobím divadelní činnosti pro Divadelní jednotu, jak byla po převratu přejmenována. Vedle rozvíjení vlastní divadelní činnosti organizovala od roku 1920 veškerý divadelní život v menšinové Opavě, hlavně pravidelná zájezdová představení českých divadel z Ostravy a Olomouce. Divadelní jednota je doplňovala také vlastní produkcí, a to kladlo dosud nebývalé nároky na práci opavských ochotníků, když se na scéně městského divadla střetávali v silné konkurenci s dvěma českými profesionálními divadly i místní opavskou německou scénou.

V kulturně velmi čilé a vynalézavé předválečné Opavě se podařilo Divadelní jednotě vybudovat dobrý kádr herců a režisérů. K spolupráci byli zváni i ostravští divadelní umělci (M. Rýdlová, T. Hodanová, F. Forman, A. Brož). Repertoár měl rozsah od Shakespeara a Tyla k Ibsenovi a O'Neillovi nebo Mahenovi a Langrovi. V srpnu 1934 vystoupila Divadelní jednota na IV. Jiráskově Hronově s komedií V. Wernera Medvědí tanec. Její činnost přesahovala takzvaný dobrý ochotnický průměr a ve svých nejlepších výsledcích vykazovala osobité umělecké ambice.

V třicátých letech šla již opavská Divadelní jednota za konkrétním cílem vybudovat vlastní kulturní dům, kde by časem vznikl český profesionální soubor. Všechny plány překazila válka. Po roce 1945 neobnovila už Divadelní jednota válkou přetrženou činnost, navázaly na ni nové soubory. Její čelní představitelé se však podíleli na zřízení Slezského divadla v Opavě. Připomenout sté výročí jejího založení znamená připomenout houževnatou padesátiletou divadelní činnost, připomenout těžké zápasy o poslání a práva českého divadla v sudetském poněmčeném území.

MILOŠ ZBAVITEL

Lucerna se rozzářila...

Pražské amatérské divadlo Lucerna vzniklo v lednu 1975 – hraje tedy čtrnáctou sezónu. Z toho dvanáct sezón pravidelně účinkuje jednou týdně pod hlavičkou Kulturního domu hl. m. Prahy v Malostranské besedě. Za tuto dobu uvedlo jedenatřicet premiér, z toho čtyřiadvacet celovečerních her a odehrálo kolem pěti stovek představení. Repertoár divadla tvoří klasické i soudobé hry českých i zahraničních autorů. Soubor usiluje o syntetickou divadelní formu, využívající mluvenou, hudební i pohybovou složku k dramatickému sdělení.

Na letošní národní přehlídce amatérských divadelních souborů, 57. Jiráskově Hronově, získal tento soubor jednu z hlavních cen za prezentaci inscenace W. Allena Zahraj to znovu, Same! V této zábavné, komunikativní hře, která inteligentně vypovídá o současném člověku, vyniklo zvláště herectví Jaroslava Fišera. Bylo hodnoceno jako profesionálně značně vyspělé. Roli Allana Felixe obdařil lidským porozuměním a pochopením, svým výkonem ji posunul do všeobecné lidské polohy. Ústředním tématem hry je hledání identity člověka. Text byl plně využit a obohacen jevištní invencí režiséra Petra Scherhaufera.

Čekali jste takový úspěch nebo byl pro vás spíš překvapením?

Ohlas v Malostranské besedě sliboval určité naděje na úspěch. Záleželo jen na nás, hercích, protože jinak ostatní složky – text, režii, scénu, jsme považovali vždy za předpoklad divácké spokojenosti. Popravdě řečeno, kladné přijetí jsme očekávali, nikoli však v takové míře a dokonce jednu z hlavních cen.

Proč jste volili právě tuto hru?

Jednak jsme díky známosti s překladatelkou Danou Hábovou dostali překlad „ještě teplý". Dále věk souboru již dávno překročil původních pětadvacet let a tudíž se nám problémy takzvané mladé střední generace staly blízkými a lépe jsme pochopili její vztahy. Nedůležité není ani to, že jsme se potřebovali na jevišti vyřádit, a to na kvalitním textu s racionálním jádrem.

Měli jste problémy s nastudováním?

Byly obrovské. Začali jsme na jaře 1986 s jiným obsazením, režisérem i velmi upraveným textem. Po půlroční práci jsme zjistili, že do textu nebudeme tak rodikálně zasahovat, přeobsadíme některé role a zvláště využijeme zájmu režiséra Petra Scherhaufera z Divadla na provázku.

Jaké výhody či nevýhody přináší spolupráce s profesionálním režisérem?

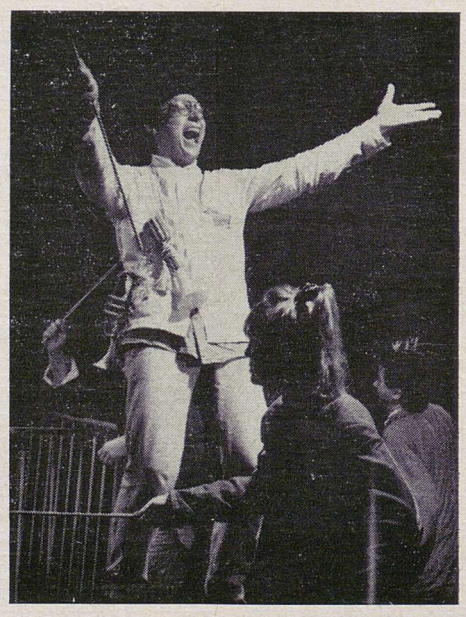
Jsme soubor herců bez vlastního režiséra. Ze čtyřiadvaceti celovečerních premiér jsme měli zatím devět s vlastním režisérem (např. Písně sladké Francie, Rodina Tótů, Mackbeth, Strýčku! – podle Čechovova Strýčka Váni –, Houština – scénická kompozice, Staré pověsti české . . .) Nevýhoda je v tom, že je to vždy člověk, který je víc hercem než režisérem. Zbývá nám tedy volit z možností: hledat amatérského režiséra, nebo profesionála. Nám se naskytla příležitost ve spolupráci s Petrem Scherhauferem, jemuž důvěřujeme bez výhrad, vážíme si tho a pracujeme s ním už na šesté inscenaci. Jedinou – (ale překonatelnou) – překážku vidíme snad jen v tom, že bydlí v Brně, odkud to má k nám „poněkud z ruky".



P. Tůma a M. Procházka v inscenaci W. Gombrowizce Yvonna, princezna burgundská

Jaký přínos pro váš soubor měl Hronov 87?

Především nám po několika letech pomohl pozvednout divácký zájem o naše představení a tím i poněkud pokleslé sebevědomí. Potvrdil ale bohužel, že jsme stále „amatéři". A to v tom smyslu, že jsme dost citliví na ohlas diváků, s vědomím ohromné odpovědnosti, jakou pociťujeme za svůj výkon. V Hronově byla pro nás vynikající konstelace: výborné publikum, široká možnost srovnání. Jinak se stále ještě v běžné praxi necháme „vykolejit" hůře reagujícím publikem při pravidelných představeních.



Snímek z představení J. Švarce Drak

Kdy a jak často zkoušíte?

Dvakrát týdně zkoušíme novou hru, většinou celý den – o víkendech, plus jednou inscenaci, kterou jsme dlouho nehráli. Kromě toho máme možnost využívat dvakrát týdně „pohybovky" pro udržení fyzické kondice. V Malostranské besedě pravidelně jedenkrát týdně – ve středu večer hrajeme.

V čem tkví tajemství vaší vzájemné soudržnosti?

Základ souboru tvoří členové, kteří stáli u zrodu tohoto kolektivu. V našem ansámblu je sedm manželských párů, z nichž polovina vznikla právě zde. V tom pravděpodobně vězí základ naší čtrnáctileté jednotnosti. K tomuto gró pak ještě patří technika, která je schopným týmem a bez níž by to prostě nebylo možné. Divadlo nám po léta zabírá téměř všechen volný čas; naši přátelé – to jsou členové souboru, s nimiž se vídáme na zkouškách a představeních. Tím nechci říct, že by mezi námi nikdy nevznikaly spory, že bychom měli všichni stejný názor na věc. Ale snažíme se spíš dohodnout se a nepohádat.

Kolik členů tvoří váš soubor?
Třicet.

Jaký je průměrný věk?
Třicet let.

Zúčastňujete se také festivalů v cizině?

Absolvovali jsme pět festivalů v zahraničí – třikrát v Rakousku, dvakrát v NSR. Neodmítneme, pokud je to možné, účast na domácích přehlídkách a soutěžích – naše pravidelná štace je Most, Neprakta klub. Jinak frekvence našich představení nedovoluje delší zájezdy.

Jak se liší vaše původní představy o práci v porovnání se současnou realitou?

Myslím, že dnešní stav – totiž tři premiéry v uplynulé sezóně – a častá frekvence našich vystupování naprosto uspo-

kojuje naši touhu společnou hrát a sdělovat.

S kým spolupracujete v tvorbě kostýmů, dekorací, rekvizit?

To je různé. V současné době s Miloněm Kališem – vytváří scénografii a kostýmy. Jinak užíváme kostýmy současné z fondu souboru, na inscenaci Drak jsme si museli kostými vypůjčit z půjčovny, pro hru Yvonna, princezna burgundská nám kostými dělala Lenka Hajná.

Jak vzniklo pojmenování vašeho souboru?

Zpočátku jsme hráli různé drobné kabaretky a říkali jsme jim kabarety pod starou lucernou. Asi po roce jsme si začali vymýšlet jiné jméno, tohle se nám zdálo banální. Po nějaké době jsme zkusili hrát v aréně a zas se nám zalíbil název aréna. Ale vždy převážil důvod, že už jsme pod „Lucernou" zavedeni a tak už nám to zůstalo.

Jaké máte plány do budoucna?

Repertoárové plány nebudu vyzrazovat – do konce roku nebudeme mít žádnou premiéru, neboť v současnosti hrajeme tři novinky. Ale chystáme účast v Paláci kultury s Drakem, na Otevřené přehlídce, na Rokosce v Divadelní konfrontaci s Yvonnou, princeznou burgundskou, na MADIM se Samem, do Svitav pojedeme s Drakem, rovněž na Talent Prahy a Trojický Kachlík.

Tak vyzněla beseda se členy souboru Lucerna. Po žánrové stránce vykazuje repertoár divadla velmi široké spektrum od muzikálu a pohybového divadla až k téměř klasické činoherní formě, od satirických komedií až ke hrám tragickým. Na současném repertoáru najdeme W. Gombrowicze (Yvonna, princezna burgundská), W. Allena (Zahraj to znovu, Same!), M. Skálu, L. Žilku (Sluneční dvůr), J. Švarce (Drak) a V. Březinu (Houština).

MARKÉTA ČAŇKOVÁ

FOTO JOSEF SIKYTA

Cheb inspirativní a poučný

Se zájmem očekávaná už IV. přehlídka divadla jednoho herce v Chebu rozhodně rostoucí okruh umělců i diváků nezklamala. Pracovníci Západočeského divadla v Chebu dokázali spolu s pořadateli přehlídky v čele s SČDU vytvořit mimořádně příznivé prostředí, do kterého výběrová komise vyslala až na malé výjimky skutečně reprezentativní výběr titulů, reprezentujících vysokou úroveň českého divadla jednoho herce, a slovenští hosté k ní svými výkony rovněž přispěli.

Přidáme-li k tomu i zájem autorský, přinášející nové texty vhodné pro divadlo jednoho herce a podporu většiny agentur, pak s tím, co bylo v září 1987 v Chebu předvedeno, můžeme být spokojeni i z hlediska dalších perspektiv.

Barbara Plichtová, která se do popředí současného divadla jednoho herce vypracovala nastudováním textů A. Goldflama (Biletářka, Červená knihovna), zazářila znovu v provedení variací na hru Nataši Tanské Dnes před půlnocí, které uvádí pod titulem Obyčejná osoba. Dává postavě ženy, prožívající řadu životních příběhů na rozmezí mezi banalitou a vědomím snahy dostat se výš, neobyčejnost svého herectví, které je zakotveno ve vlastním bolestném, proto tak přesvědčivém prožitku; smích nad některou z variací se zařezává hluboko do svědomí.

Nitranská Adéla Gáborová byla překvapením jen pro ty, kdo neznají její provedení Bunina v Praze a v Poděbradech. Zvolila si text současného maďarského autora Árpáda Göncze Dnešná Medea, který vystavěla do nesmírné účinnosti v přímé návaznosti na sekvence z Euripidova díla, aby zdůraznila nezkrotnou osudovost ženské pomsty za zhrzenou lásku, která se nezastaví ani před vinou na smrti syna. Dokázala být antická i současná zároveň, její vnitřní dialogy ústí zákonitě v otřesně tiché zdrcení v závěru. Byl to výkon, který byl zdůrazněn výpravou i hudebními vstupy, ocelově jednolitý v antickém postoji a v současných myšlenkách. Tím byl ztížen úkol Aleny Vránové, pracující se stejným textem, v úpravě J. Justa, a s pozměněným názvem Medea 1987. Alena Vránová je ryze současná intelektuálka, při nástupu k pomstě, vlastně ještě před ním ještě egoističtější a hysteričtější než v slovenském pojetí, ve své mondénnosti ani na okamžik nemyslící na syna, aby po jeho ztrátě vykřičela svou bolest co nejhlasitěji. Proto její obrat k publiku, aby rozsoudilo její vinu (zhasnutím svíce nebo neporušením jejího plamene), nemá působivost závěru Gáborové.

A. Goldflam byl zastoupen ještě dalším textem-Agátománií, který režisér J. Grossmann skloubil ve dvě monodramata. L. Skořepová pokračovala ve svých úspěšných kreacích na půdě divadla jednoho herce v roli starší ženy, která se v chorobné touze konat dobro dostane do složitých situací a nakonec až před soud, zatímco její elegantní protihráčka v podání M. Málkové, která dovede zahalit své příživnictví do strojené řeči, zdánlivě dosahuje svých cílů ve jménu spravedlnosti.

Z oblasti amatérského divadla přišel, předvedl své pojetí Fuchsova Pana Mundstocka a zvítězil u kritiky a publika brněnský Jaroslav Haidler. Jeho proniknutí k podstatě a psychologii postavy z doby, kterou mladí jeho věku znají jen z literatury, je obdivuhodné v celkovém pojetí i v drobných detailech.

Dalším milým dárkem pro publikum byla Racajda Miloše Macourka, pro kterou mu byla sice předobrazem Kischova Tonka Šibenice, ale kterou obohatil texty z Bredforda, Haška a plejády dalších autorů. Napsal životní zpověď dobrosrdečné a osudem pronásledované pražské prostitutky z doby c. k. mocnářství na tělo Gabriele Wilhelmové, která za nesmírně krátkou dobu dokázala vytvořit postavu, která byla inspirací dlouhého aplausu.

Ze zralých, mnohokrát už osvědčených představení uspěl s velkým ohlasem brněnský Miroslav Částek v pořadu Přednáší profesor Parkinson, v jehož kůži byl tak přesvědčivý, že bylo až možno litovat, že autor hry pro své stáří nemůže ze svého ostrova v průlivu La Manche do Chebu přijet. Byl to sugestivní Částek v tom nejlepším slova smyslu.

Mile potěšila i Dana Richterová, když při pečení bábovky a přípravě kávy dokázala neodolatelně vyprávět příběhy B. Mac Donaldové z knihy Vejce a já.

Dlouhé úvahy o tom, zda do oblasti jednoho herce patří nebo ne, rozřešil Ivan Vyskočil svým Textappealem, ke kterému se i v noční hodině soustředil veliký zájem publika. Nebyli zklamáni, Vyskočilovo „nedivadlo" patřilo k tomu nejlepšímu, co jsme v Chebu viděli a slyšeli.

Ha Divadlo bylo důstojně reprezentováno Břetislavem Rychlíkem, který na textu Přemysla Ruta vystavěl svého nočního hlídače, kterého komise zapomněla, protože o zastavení stavby, kterou pečlivě střeží, rozhodla — ve dne. Na této absurditě se rozehrává politický kabaret, přitom na ostří legrace a smutku.

Václav Helšus se představil ve vlastní úpravě Onodova textu Banzai, líčícího nesmyslnost slepé poslušnosti, která drží japonského důstojníka v džungli ještě třicet let po válce, protože nikdo mu nedal rozkaz k ústupu. Představení, které bylo součástí repertoáru Divadla F. X. Šaldy v Liberci, je obdařeno mohutnou výpravou, v které se nám Helšusova filozofující osobitost, kterou máme tak rádi, poněkud vytratila.

Pantomima poslala do Chebu mladého reprezentanta v Michalu Nesvatbovi s pořadem Baf!, mile instruujícím o této oblasti divadla. Úspěch zasloužený, vhodnost pro kluby prvořadá, stejně jako pro klubovou činnost je velmi vhodný text Borise Solanského Stop!, který přesvědčivě realizovala mladá členka libereckého divadla Miriam Chytilová. Jan Pilař z královéhradeckého Draku ukázal, jak znamenitou postavu lze vytvořit na půdě povídek Oty Pavla. L. Švormová dala plně své vyspělé herectví do Ornestovy úpravy Burinova textu pod názvem Měla jsem hezkej život, pane. Nelze zapomenout na výborná představení pro mládež, na Janu Hladíkovou s dvojicí pohádek Františka Hrubína, na Irenu Polákovou s Puškinovým Carem Saltánem, na Evu Hruškovou, která hrála Vildmanovu Pohádku o oříšku a na nastudování Jana Sedala, který realizoval Mikulkovu hru o Pidižlu Velikém.

Cheb 1987 znovu prokázal, jak apelativnost divadla jednoho herce je významným společenským přínosem a jaké nové možnosti dává toto divadlo hercům v typech rolí, s nimiž se na mateřské scéně nesetkali. Haidlerův úspěch je zároveň dokladem, že na amatérské půdě nám vyrůstají nadějní pěstitelé divadla jednoho herce, což patří k nejradostnějším chebským poznatkům v tomto roce. **(ku)**

Akce Klubu režisérů SČDO

Ustavení Klubu režisérů SČDO (dále KR) v roce 1984 sledovalo zvyšování úrovně ochotnických režisérů a amatérského divadla všeobecně. Realizační formy tohoto poslání jsou rozmanité. Jedny z nich jsou pracovní semináře a setkání členů KR při příležitosti významných přehlídek. Předsednictvo KR na základě zkušeností z předchozích let připravilo a uskutečnilo na 57. Jiráskově Hronově tyto akce: seminář Autorské divadlo a samostatný diskusní kroužek ke zhlédnutým představením.

Nutno v úvodu zdůraznit, že obě akce byly důkladně a téměř s půlročním předstihem připravovány. Jednalo se o výběr témat semináře a jeho lektora, přípravu účastníků, výběr vedoucího pro diskusní kroužek, jejich přípravu, stanovení postupu hodnocení představení z pozice režie atd. Všichni členové KR byli o obou akcích včas před JH informováni. Lze konstatovat, že dobrá příprava přinesla úspěch, obě akce, zvláště pak seminář, byly účastníky přijaty s velkým povděkem a přinesly své ovoce v podobě rozhodnutí o jejich pokračování. V semináři Autorské divadlo bylo celkem 25 frekventantů a v diskusním kroužku se účast pohybovala mezi 17—25 osobami. Potěšitelný je i fakt, že čtvrtinu tvořili další ochotničtí fandové, nečlenové KR.

Za zvláštní a milou událost lze počítat účast dr. Jana Kohouta, ředitele II. odboru ministerstva kultury ČSR, při jedné diskusní debatě kroužku. Je pochopitelné, že na závěr jeho návštěvy se diskuse stočila na poslání amatérského divadla v naší době a na podíl SČDO v něm.

Formou tohoto příspěvku bych chtěl nezúčastněné informovat stručně o cílech a postupu práce při jednotlivých akcích a zároveň tak zaznamenat pro budoucnost, co jsme letos při 57. JH dělali.

Seminář Autorské divadlo: Fenomén „autorské divadlo" se zejména v posledních letech stal nejvíce diskutovaným pojmem. A nutno říci, že tvořivost amatérského divadla se s touto skutečností plně ztotožňuje. Proto jsme se rozhodli jít věci na kloub. Nešlo o to specifikovat, co to autorské divadlo je, ale jak se to dělá, co vše k tomu patří, co tomu předchází i co následuje. Byla proto zvolena forma výrazně pracovního, tvořivě dělného semináře. Přihlížející se netrpěli. A snad nebylo povolanějšího lektora ke zvolenému tématu než byl Petr Scherhaufer, režisér Divadla na provázku z Brna, dlouholetý spolupracovník a přítel ochotníků vůbec a třeba zdůraznit, že i již osvědčený lektor předchozích seminářů KR (inscenování v nepravidelném prostoru).

Cílem semináře bylo vytvořit smysluplný tvar autorského scénáře na základě zvoleného tématu osobní výpovědi. Potřeby inscenační praxe si pak vynucovaly hledat a určit nejúčinnější formy, žánr a prostředí divadelního sdělení. P. Scherhaufer určil předem domácí studijní přípravu, která spočívala v přečtení minimálně 2—3 her W. Shakespeara a vybrání z nich těch pasáží, které se účastníkům nejvíce líbily, protože byly nejzajímavější, nejaktuálnější a vůbec nej... Kritérium výběru si volil každý sám.

Samotný seminář se pak uskutečnil ve dnech 1. a 2. srpna 1987, tedy v sobotu a neděli tak, aby nebyl narušen oficiální program diskusních klubů a aby byla umožněna návštěva představení. Přesto bylo „odpracováno" celkem 12 hodin a na konci semináře ze 4 pracovních skupin vznikly 4 hrubé náčrty „scénosledu a pracovního scénáře" možného divadelního tvaru v časovém rozsahu 20—30 minut. Možno přiznat, že tento výsledek byl milým překvapením jak pro lektora, tak organizátory i samotné účastníky semináře.

Podrobněji o celém postupu práce, hledání společné řeči a naplňování metodických kroků (jak dále uvedeno) bude vyhotovena „Zpráva ze semináře", která po autorizaci P. Scherhauferem bude otištěna v některém pozdějším čísle Amatérské scény. Obdobně jako tomu bylo v případě semináře o inscenování v nepravidelném prostoru.

Hlavní metodologické pracovní kroky tvorby scénáře byly tyto:

1) Hledání motivů (myšlenek, témat), k nimž se chceme vyslovit současně s výběrem vhodné formy sdělení. (K tomu právě sloužilo jako vzor i jako studijní materiál Shakespearovo dílo). 2) Ohledávání (zkoumání, hledání) možných inscenačních tvarů (žánrů), v nichž bychom mohli svou výpověď (motivy a formy) sdělit, představit. 3) Stanovení a výběr tématu a tvaru pro inscenování (motiv - - forma - žánr). 4) Sběr a vyhledávání konkrétního materiálu (tzv. tankování). 5) Třídění „sběru" z předchozího kroku. (Pro kroky 4 a 5 sloužily Shakespearovy hry, které byly předem přečteny a nebo se v nich dodatečně kolektivně hledalo. Tankování tak bylo do jisté míry zúženo a nasměrováno do dané oblasti. Tento postup odpovídal instruktážnímu i pracovnímu charakteru časově omezeného semináře). 6) Tvorba scénosledu a I. verze pracovního scénáře podle stanovených prvků (kritérií) v kroku č. 3. 7) Výběr prostředí pro inscenování, domlouvání se se scénografem, kritické poměřování pracovního scénáře z hlediska výběru prostředí. (V této fázi práce byl přizván ke spolupráci Ján Zavarský, scénograf Divadla pro děti a mládež v Trnavě a rovněž známý z předchozích seminářů). Časové možnosti semináře prakticky nedovolily nadále pokračovat. Další kroky tvorby autorského divadla pak jsou:

8) Tvorba II. verze pracovního scénáře, který již obsahuje znaky režijní knihy se scénickými poznámkami, přepisy jednotlivých postav, hereckými akcemi, použití materiálů, způsob svícení atd. 9) Zkoušení a prověření realizace II. verze pracovního scénáře. 10) III. verze scénáře. A další kroky následují v souladu s úspěšností tvůrčího hledání s respektováním připomínek schvalovacího řízení až do stadia (před)premiéry. A při styku s divákem začíná další proces tvorby, který snad končí až derniérou, ale to je již téma na jiný seminář.

Na základě úspěšnosti semináře a jeho příznivého ohlasu mezi účastníky se předsednictvo KR rozhodlo, že z některých hrubých scénářů by mohl vzniknout inscenační tvar k veřejnému provozování. Rozhodlo se, že seminář Autorské divadlo bude mít pokračování v domácí přípravě, v dalších konzultacích s P. Scherhauferem i ve zkoušení s ním a v dalším dělném setkání účastníků při předvedení realizovaného scénáře. Kolik jich bude, to už bude záležet na schopnostech a možnostech jednotlivých tvůrčích kolektivů. SČDO je ochoten k tomu vytvořit všechny předpoklady.

Na závěr semináře se uskutečnila velmi neformální beseda s P. Scherhauferem, který hovořil o svých zkušenostech z práce na mateřské scéně i v zahraničí, o aplikaci předvedené metody na hotových dramatických předlohách, o proměnlivosti a trendech inscenačních principů ve světovém divadle.

Diskusní kroužek: Od pondělí 3. 8. do pátku 7. 8. se vždy po ukončení diskusních klubů uskutečnila v době od 13.00 do 15.00 hod. diskusní debata KR ke zhlédnutým představením.

Cílem samostatného diskusního kroužku KR byl pohled na inscenace z hlediska práce režiséra. Zhodnotit klady i nedostatky dramaturgicko-režijní přípravy a výsledky na základě zhlédnutých představení. Naší snahou bylo neopakovat, co bylo dopoledne řečeno v diskusních klubech, ale rozšířit si, potvrdit, případně nově pojmenovat nebo poukázat na obecná pravidla režijního řemesla, jejichž dodržení či absence vedla ke zdaru či neúspěchu představení. Sledovali jsme, jakými prostředky je třeba na jevišti pracovat, aby se dosáhlo maximální sdělnosti.

Diskusní debaty vedli členové KR, kteří byli předem na danou inscenaci vybráni. Jejich povinností bylo předem se s předlohou seznámit, informovat přítomné o autorovi, jeho době a tvorbě, přiblížit předlohu s jejím tématem vyjadřovacími prostředky autora s hlavním konfliktem a postavami dramatu atd. Diskusi zahájili vlastními postřehy, vyplývajícími z konfrontace s autorem, jaký vysledovali inscenační klíč, jak k jeho sdělnosti přispěla realizace představení, v jakém propojení fungovaly jednotlivé stavební kameny inscenace atd. Jako pomůcku jednotného postupu práce při hodnocení vypracovalo předsednictvo KR „Vádemékum průvodce diskusí KR*, kterou

obdrželi předem. Diskuse se uskutečnila celkem k 9 představením (soutěžním i studijním) a vedli je přátelé Klaška, Doležal, Hartig, Ondráček, Oktábec, Müller, Hlávka, Zakopal, Svoboda.

Úroveň přípravy diskuse byla vesměs dobrá. Debaty byly ovlivněny v podstatné míře působivostí a „oslovením" inscenací, důkladností prodiskutování v dopoledních klubech), v nichž členové KR patřili k nejaktivnějším), časovým tlakem, jistou „přesyceností" divadlem a v neposlední řadě také osobností průvodce diskusí.

Pátrání po obecných zákonitostech nás utvrdilo např. v tom, že režisér dnes musí dbát na to, aby inscenace, kromě jejího ideového vyznění, byla zřejmá i osobní výpověď interpretů, aby byla citelná zaujatost předlohou i vlastní hrou na jevišti. Jak má režisér právo na osobitý výklad díla, tak má povinnost tento sdělit, aby resonoval s dnešním divákem. Uvědomili jsme si, jak je nezanedbatelný úvod, rozjezd („aufpunkt") každé inscenace, jak je důležitá důslednost v používání uměleckých prostředků a jak je třeba dbát na jejich výrazovou stabilitu při styku s divákem, aby nedocházelo k propastným rozdílům ve sdělnosti jednotlivých představení atd. Bylo toho mnoho, co si každý z nás z diskusí odnesl, i když nedošlo k závěrečné formulaci všech poznatků. Byla by to pěkně tlustá kniha a stejně by ještě zůstalo mnoho listů nepopsaných, neboť rozvoj poznatků a studium věcí režijních jsou nekonečné.

V letošním roce jsme si ověřovali určité formy a postupy prováděných hodnocení a vedení našich diskusí v KR. Získané zkušenosti nás povedou k určení nejvhodnějšího způsobu konání našich diskusních kroužků na příštích Jiráskových Hronovech, neboť jejich poslání, jako vrcholné školy ochotnictva, chceme plně využít.

DUŠAN ZAKOPAL

Malé bilancování ochotnické činnosti v Jičíně

Divadelní soubor Josef Kajetán Tyl Sdruženého klubu pracujících v Jičíně má dlouholetou tradici, zasahující až k přelomu století. Největší rozmach ochotnické činnosti v Jičíně byl po druhé světové válce, kdy hrálo dokonce několik spolků. Ještě v padesátých letech bylo uváděno ročně několik premiér, avšak postupně aktivita ochotníků ustávala a v 60. letech zanikla úplně. Poslední významnou inscenací v Jičíně byla hra pro děti od jičínského rodáka V. Čtvrtka – Jak se stal Rumcajs loupežníkem.

Po několikaleté odmlce se v Jičíně znovu vracejí ochotníci na scénu v roce 1980, a to zásluhou nestora jičínských ochotníků Ladislava Vondráčka. Nejprve se začínalo hrou s malým obsazením, detektivní komedií. Později dochází ke spojení se souborem malých forem a je uvedena inscenace hry V. Trapla Kytice pro panenku, na jejíž jednu reprízu přijel sám autor, který se takto s naším souborem sblížil. Dále byla uvedena náročná inscenace Dům na nebesích. Poté nastává vlivem zdravotního stavu režiséra problém jak dál.

Režie se proto ujímá jeden z mladších herců. Jako svůj první počin si vybírá Drdovy Dalskabáty hříšná ves. V této době však začíná se souborem navazovat bližší kontakt prof. Vojtěch Trapl, který nám doporučil svoji hru Kreon – thébský král. Na režii a přípravě hry pracoval autor společně s profesionálním pracovníkem Vladimírem Pospíšilem z Prahy. Uvedení hry bylo úspěšné, i když její reprízovost byla malá. Naopak velkého diváckého zájmu se dočkala fraška Dámský krejčí, která byla mnohokrát reprízována.

Zvláštní zkouškou pro soubor bylo uvedení hry Pikadon autora Kubánka se závažnou protiválečnou tematikou. Další spolupráce prof. Trapla se souborem vedla k uvedení československé premiéry jeho hry Ztracený syn. Tato hra se však hrála pouze třikrát, neboť závažnost a velikost myšlenek a provedení inscenace bylo pro náš soubor příliš náročné a bez efektu a odezvy u diváků i herců.

Zde jsme se přesvědčili o nutnosti priority dramaturgie v ochotnickém souboru, alespoň takovém, který nehraje pouze občas jednu hru pro přehlídky, ale který je kolektivem lidí, kteří se scházejí za účelem hrát divadlo, a to nejen pro sebe, nebo úzký okruh diváků, ale především z potřeby rozdávat radost, zábavu i poučení široké divácké obci. Máme totiž za to, že bez diváků, kteří se na nás přijdou podívat, a porozumí nám ve všem, není divadlo divadlem, lidovou tradicí a zábavou, ale „uměním" pouze pro malý okruh příznivců.

V tomto názoru jsme se utvrdili i po uvedení další inscenace v roce 1986, kterou byl Horníčkův Slaměný klobouk. Tato hra byla premiérována tak, že týden před uvedením jsme měli poprvé po mnoha letech beznadějně vyprodáno. Do současnosti měla inscenace 21 repríz na mnoha místech okresu, a to pro zemědělce i pro Osvětové besedy a díky ní přišlo opět po letech mnoho občanů do divadla na ochotníky, ale mnohdy na kulturu vůbec.

Náš soubor se touto hrou přesvědčil o tom, že hra dramaturgicky u porot hodnocená kladně, většinou nemůže splnit to pravé poslání – získat i prostého nenáročného diváka do hlediště. Podmínky ochotnických souborů, dle mého názoru, k provedení velkých a náročných inscenací jsou špatné a mají pak vliv na výslednou kvalitu. V tomto směru si myslím, že by neměly ochotnické soubory konkurovat profesionálním divadlům a vytvářet velkolepé inscenace. Myslím, že mnohdy je opak pravdou v obou směrech.

Je jasné, že jsou soubory, které se výlučně věnují této oblasti hledání a novému dramaturgicko-režijnímu pojímání inscenací. Tyto soubory pak, ale nemohou působit tak jako ty, které nezkoušejí hru několik měsíců a pak ji předvádějí a upravují a hodně o ní diskutují. Myslím si, že by zde měla být větší diferenciace v ochotnickém divadle jako celku.

Svojí úvahou však nechci pomíjet nutnost zvyšování kvality ZUČ v oboru divadla, avšak vyslovuji názor tak jako již mnozí přede mnou, aby se ochotnické divadlo nedostalo někam jinam, než kde snad má být, a to aktivizovat lidi v jejich volném čase, hrát divadlo pro diváky a ne jen pro polemiky, diskuse apod.

Takovéto soubory, myslím ty se zvláštním záměrem, jistě nezažijí atmosféru zaplněného kulturáku v malé obci, která má 600 obyvatel a 250 jich přijde na divadlo a po představení připraví z vděku ochotníkům upřímný aplaus. Mimo jiné nechci polemizovat o tom, že mnozí co hledají „nové cesty" a jsou i vyzdvihováni, by možná nezvládli ani část toho co „klasičtí" ochotníci, ale o tom bylo v AS již hovořeno. V tomto směru chci ještě vyslovit myšlenku, že dle našeho názoru, se mnohde především hodnotí dramaturgické či nové režijní pojetí a celkové zhodnocení herecké práce a dopad inscenace na diváckou širokou obec se přehlíží.

Těmito řádky si nestěžuji, nemám nic proti porotám, náš soubor si našel svoji cestu, má své diváky i své zkušenosti z přehlídek, ale tlumočím svůj názor, možná v mnohém mylný, ale vyplývající ze zkušeností za více jak 20 let ochotničení v posloupnosti loutkařina, malé formy, divadlo poezie a ochotnické divadlo.

Svůj hlas připojuji k těm, ač patřím k mladé generaci, kteří vyzdvihnou klasickou činoherní práci v ochotnickém divadle, samozřejmě na stále vyšší kvalitativní úrovni, ale s ohledem na diváky. Divadlo je přece určeno jen pro ně.

Také náš soubor Tyl v současnosti připravuje pro své diváky další nové inscenace. Nejprve to bude hra J. Jílka Můj hrad a v závěru roku chceme uvést Gogolova Revizora. Současně bych neměl zapomenout ani na to, že náš soubor po dobu nové existence pamatoval i na malé diváky pro které postupně uvedl: Růže pro princeznu, O líných strašidlech a Je jich pět.

Tímto malým bilancováním kratičkého období jednoho souboru a malým zamyšlením nad ochotnickým divadlem chci a dovoluji si přispět k diskusi započaté na stránkách AS.

PETR KRUPKA

● NEKRÁTIT ANI JINDE

Zajímavá polemika proběhla v nedávné době na stránkách některých časopisů (Mladý svět, Čs. televize). Diskutoval se problém dodatečného krácení filmových kopií, jak při uvádění filmů v kinech, tak především v televizi. Byl jsem při čtení několika příspěvků dost vyděšen, netušil jsem, že v takovém měřítku u nás dochází bez vědomí filmových tvůrců k proměnám původní umělecké výpovědi.

A pak mi zatrnulo. Nedopouštíme se podobného „zločinu" i my bezuzdným škrtáním v textech divadelních her pro zvýraznění dramaturgicko-režijní koncepce připravované inscenace, a to možná právě těch partií, na kterých si autor zrovna zakládal a bez jeho vědomí? Myslím, že ne. Je vždy rozdíl mezi mechanickým krácením s oklešťováním svébytných uměleckých děl a mezi vlastní uměleckou tvorbou, která – podle mého názoru – může beztrestně zužitkovat vše potřebné dle vlastního uvážení. Původní textovou předlohu inscenace si může kdokoli, koho by zajímala, doma přečíst. A rozdíl mezi mechanickým stříháním a mezi tvůrčím „zneužitím", které rádi tolerujeme, platí i v ostatních oblastech umělecké tvorby. Nechtěl bych se například dožít retušovaných reprodukcí (třeba pro školní účely) Hieronyma Bosche či Albína Brunovského, zato se však upřímně raduji z koláží a roláží „zneužívajících" fragmenty Leonardovy Mony Lisy, či Giorgionovy Venuše.

Problematika bezostyšného vypouštění určitých partií z uměleckých děl se ovšem zdaleka nevyčerpává diskutovaným stříháním choulostivých či drastických scén z filmových pásů. I v oblasti krásné literatury jsme občas svědky přizpůsobování artefaktů ani ne tak době jako názorům odpovědných pracovníků. Jsou tací, kteří věří, že dokáží vylepšit i dílo Karla Čapka. (Jsou a byli ovšem i autoři, kteří pod dojmem nových životních zkušeností a v nových společenských konstelacích měnili svá starší díla sami. Takový byl například Vítězslav Nezval, který v nových vydáních vypustil ze svých starších opusů nejeden odstavec, nejednu strofu – vždy však, jak zdůrazňoval, výhradně z důvodů uměleckých. Že však ani starší úplnější vydání nejsou umělecky bez ceny, ba právě naopak, dokládají občasné vydavatelské návraty k původním verzím, např. Básně noci jako prémie Klubu čtenářů).

Lze jistě akceptovat spolupráci zkušeného nakladatelského redaktora s autorem před vydáním rukopisu, při které redaktor doporučí autorovi v zájmu hutnější, pregnantnější výpovědi leccos vypustit. S rozpaky však čtenář listuje například posledním vydáním sbírky Fimfárum národního umělce Jana Wericha (vydal ČsS 1987), kde proti předchozímu vydání v témže nakladatelství chybí dvě povídky – Psí pohádka a Rozum a štěstí.

Připojuji tedy svůj hlas k užitečné diskusi na okraj nežádoucího krácení filmových kopií, kterou si dovoluji trochu rozšířit přáním – nekrátit ani jinde.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

● ROZDÁVALI RADOST

Přijeli na návštěvu Prahy – turisté, jakých naše hlavní město hostilo letos v létě, ostatně jako každý rok, na tisíce. Obvykle jsme je poznali podle toho, že se zastavili na nárožích ulic, před památnými budovami a luštili plán města. Mnozí se pak s rozpaky, že vlastně v tom momentě nevědí, kde jsou, obrátili na kolemjdoucí, aby se zeptali „sprechen sie deutsch?", „govoritě pa ruski?", „do you speak english?"

Ti, se kterými jsem se setkala nenadále za nedělního podvečera se běžným zahraničním návštěvníkům právě moc nepodobali. Přes centrum Prahy se zrovna přehnala pravá letní bouřka, záhony a trávníky na Karlově náměstí vypily spousty vody, další se nepřestaly spouštět z hustých šedých mraků. Jenom Jan Evangelista Purkyně trpělivě snášel sprchování shora. Chodci rychle využili přístřeší Václavské pasáže. Právě jako oni se tam uchýlila skupina mladých lidí. Místo mrzutého vyčkávání, zapalování cigaret a vyhlížení, jestli se přece jen nezačne vybírat obloha, dali se do tance.

Asi třicet děvčat a chlapců vytvořilo dvojice, několik zbylých udělalo půlkruh a už se ozvaly z magnetofonu veselé i měkce podmanivé melodie balalajek a harmonik. Mladí je provázeli zpěvem. Tanečníci se vlnili, podupávali, vytáčeli piruety, sem tam do rytmu tleskli. Tímto improvizovaným vystoupením si nejen krátili chvíli nepohody venku, ale zároveň si odbyli pravidelný denní trénink, nezbytný pro jejich zájmovou činnost, která je spojuje po celý rok. Moje ruština stačila na to, abych se tohle všechno dozvěděla. Byli z ukrajinského Lvova a jejich amatérská taneční skupina se jmenovala Estet.

Do Prahy přijeli jako turisté. Už si prohlédli Hrad, Malou Stranu, obdivovali se Zlaté uličce, Karlovu mostu. Z jejich krátké produkce na dlaždičkách pasáže bylo vidět, že je jim vlastní to, co nemá chybět mladým – radost ze života, z pohybu, bezprostřední přirozený projev. A skutečně asi právě to přivábilo celou řadu kolemjdoucích. Po chvíli určitě litovali, že se už opět venku vyčasilo. Utichl magnetofon, taneční kroky se zastavily. Následoval zasloužený aplaus přihlížejících, kteří se pomalu rozcházeli. Jistě jim nevadilo, že je tu zdržela bouřka a déšť, naopak odcházeli s dobrou náladou.

(mača)

● BRNĚNSKÁ SETKÁNÍ S POEZIÍ

Jednou z forem vhodné propagace literárních pokusů začínajících autorů města Brna i Jihomoravského kraje chtějí být příležitostné večery pořádané v Městském kulturním středisku S. K. Neumanna. Pod pracovním názvem „Brčálová múza" mělo by jít o volnou sérii samostatných komorních pořadů, prezentovaných formou text-appealu ve spolupráci s předními amatérskými interprety uměleckého přednesu, případně mladými hudebníky a výtvarníky.

Zahajovací večer Jak jsem potkal poezii byl věnován tvorbě brněnského Vysokého učení technického Luďka Navary, který si ji z větší části také sám přednesl. Hudební složku hodinového recitalu, která kombinovala živý projev zpívající pianistky s magnetofonovou nahrávkou, obstarali Luděk Kabelka, Hana Černohorská a Daniela Ondráčková, výtvarně spolupracoval Tomáš Pilař.

Spíše nežli vlastní interpretační či scénografická složka, poznamenaná nezkušeností a začátečnickými nedostatky, zaujala textová stránka programu. Šlo vesměs o nedlouhá čísla, psaná volným veršem a dodržující spisovnou jazykovou rovinu. Z nabízených ukázek bylo zřejmé, že L. Navara inklinuje k reflexívní poezii, svou věcností místy upomínající na M. Holuba a ojediněle i na V. Hraběte. Tematicky se soustřeďuje na rozpory současné civilizace, nejsou jí však – ve smyslu pro souvztažnost a paradox – cizí ani odkazy na minulost, přičemž se připomínají postavy z naší i evropské historie. Nejednou se setkáváme také s brněnskými motivy (Na shledanou, pane Mikulášku; Kasematy na Špilberku). V řadě textů se autor dotýká vztahu reality a poezie, úlohy básníka v moderním světě a jeho nonkonformního „boje o život". „Ve druhé polovině století míjení" obrací se proti každodennímu stereotypu, volá po „výměně srdce" a vyslovuje svou vůli k pravdě. Nejednu báseň uvozuje konkrétní detail, od něhož se přechází k nesložitým úvahám, zobecněním či osobitým pointám. Tato intelektuálně laděná poezie zpravidla pojmenovaná přímo; prozaizující přístup převažuje nad metaforikou, což může být při jevištní realizaci jistým handicapem. K nejzdařilejším patřily např. pasáž Co chcete dělat s tím českým ksindlem? (cyklus Z minulosti) nebo Báseň o čekání. Navarovy upřímné pokusy nejsou myšlenkově příliš průbojné ani formálně provokující – mají naopak potřebu obecné srozumitelnosti a sdělnosti (srov. Největší den v dějinách poezie).

Zatímco těžiště recitalu Luďka Navary Jak jsem potkal poezii bylo bezesporu v jeho verbální složce, rádi se tu v budoucnu dočkáme pořadů, jež při zapojení členů Klubu recitátorů při MěKS S. K. Neumanna v Brně daleko více využijí oživujících jevištních možností, které současné pojetí divadla poezie nabízí.

(vz)

● SLAVKOVSKÉ MŮZY

V edici Vlastivědná knihovna moravská právě vyšla publikace Jaroslava Vlacha a Jaroslava S. Vlacha Kulturní život ve Slavkově u Brna v letech 1867 – 1986. Vydala ji Muzejní a vlastivědná společnost v Brně spolu s Městským kulturním střediskem a Historickým Muzeem ve Slavkově. Na 154 stránkách přináší obsáhlou informaci o divadelním dění města od posledních desetiletí minulého století po dnešek. Dokládá obrovskou práci předchozích generací. Letos vyšla proto, že v tomto roce uplyne 750 let od první zmínky o existenci města.) Kromě úvodní studie o kulturním životě obsahuje kniha podrobný repertoár divadelních her, koncertů a významných kulturních událostí, autorský rejstřík divadelních her (dramata, činohry, veselohry, operety, opery, koncerty) v 942 záznamech, rejstřík názvů her, seznam významnějších režisérů, dirigentů, výtvarníků a kulturních pracovníků s jejich krátkým hodnocením. Nechybí ani soupis ochotníků a 54 fotografií a fotodokumentů z galérie umělců. Vydání by se mělo stát novým impulsem k rozvoji ochotnického divadla v současné době.

(vz)

Inspirující zkušenost

Když z odstupu sedmdesáti let od největší události tohoto století rekapitulujeme záběry z historie našeho umění přednesu, promítá se nám do nich inspirující role přednesu sovětského. Prvním vyslancem sovětských recitátorů u nás se stal V. I. Kačalov při návštěvě části souboru MCHAT v Praze r. 1921. Kolektivu, který zvedl umění „na nejvyšší horu citovou" (Kvapilová). Mistr jeviště i pódia zařadil do svého samostatného pražského večera široký výběr hereckých monologů i recitačních výkonů: přednesl Puškina i Shakespeara, Bloka i Dostojevského, Tutčeva a Ibsena. Ne náhodou zlákal tento vzor Eduarda Kohouta k jeho „večerům slavných monologů". Ale nebyla to jen šíře a atraktivnost záběru, nýbrž také a především velký občanský a filozofický program, o který se pokusil herec nedobrovolně oddělený frontami od vlasti, v níž hořely revoluční plameny. Pokusil se vyjádřit svůj poměr k novému Rusku „revolučními vizemi Blokovými o Rusku, vbitém na kříž a trpícím vykupitelskými mukami Kristovými" a Vološinovým obrazem živelné bouře, jíž se „přes dálku věků ozývá pokřik Stěnky Razina" (Scherl). Byl to umělec, který si v Praze získal obdiv ohromující proměnlivostí výrazu tváře i hlasového projevu. Který „uměl s krajní, téměř hudební přesností intonací, v nejjemnějších odstínech rytmického obrazu předat posluchači harmonii puškinovských lyrických veršů" (Vilenskij). Tuto techniku, citlivost i vroucnost dal do služeb velké vize o světlé budoucnosti své země.

Proto neinspiroval jen technicky, vnějškově, ale získával pro sílu víry a přesvědčení. Leninova tryzna v Praze r. 1925 prokázala, že „dnešnímu dělníkovi je Lenin jen a jen budoucností, jest jeho nadějí i zárukou" a v tomto názoru nacházeli i recitátoři večera svůj nový styl a nový tón. Tak „Náš zpěv" S. K. Neumanna se recitátorce „podařil zvlášť pěkně, ano, závěr dovedla vystupňovat přímo v monumentalitu, jaké by dnes bylo schopno jen velmi málo našich i uznaných umělců slova" (Nejedlý).

Stejným tónem zazněly verše v roce 10. výročí Října z úst „řvouna, pohlavára agitátorů" (jak se sám nazval) — Vladimíra Majakovského za pražské návštěvy. Kritiky hovoří o „hlasu jako hrom", o „omamném recitačním umění", ale beze vší pochyby to byl především „nepokrytě komunistický a proletářský hlas sovětského básníka" (Majerová), který v Praze způsobil ohromení. SSSR má ovšem dlouhou a bohatou tradici autorského přednesu, ale s popularitou a působivostí výkonu básníka-tribuna se snad později mohl měřit jen mladý Jevgenij Jevtušenko.

Po osvobození (1951) zahájila galerii výkonů sovětského přednašečského umění u nás herečka Valentina A. Popovová. Okouzlila a napověděla cosi o vztahu herce a recitátora: „Ve Svatbě z poemy Tvardovského starší kolchozník pronáší přípitek — přednašečka lehce hlasem i pohybem těla naznačila figuru, opět nenásilným hravým gestem, jako by si spíš s figurou hrála, bavila se jí, přetřela si pomyslný bujný vous starého svata, umáčený vínem, které po něm teklo" (Horáček).

SČSP se podílel na řadě dalších návštěv, většinou v listopadových dnech; až v nedávné době se návštěvy přesunuly k termínu celostátní přehlídky Neumannovy Poděbrady. Tak jsme slyšeli Kačalovova dědice M. I. Carjova 1952, I. A. Ljubeznova 1955, S. M. Balašova 1956. (Právě Balašov je tím přednašečem, který za války z výtěžku svých koncertů věnoval mohutný uralský tank sovětské armádě). Je pochopitelné, že proto první celostátní konferenci o uměleckém přednesu (1955) spolupořádal SČSP, že první soutěž profesionálních přednašečů u nás byla (téhož roku) vyhlášena v Měsíci čs.-sov. přátelství.

Vystoupil u nás také (1966) originální vypravěč I. L. Andronikov, profesí filolog, vykladač a badatel v lermontovském odkazu („Záhadná N. F. I."). Proslavil se autorským přednesem svých povídek-portrétů: za Vlastenecké války to byla postava gardového generál-plukovníka, která spojovala příběhy z fronty; podobně se po válce okouzlující portréty, nevyhýbající se ani hlasové imitaci, staly základem a osnovou mikropříběhů z občanského i uměleckého života. Jen výjimečně některá povídka vyšla tiskem: převážně žijí jen v autorově hlavě a hlasovém projevu. Autorský přednes se v té době rozvinul také u nás, především v mikroplochách pro textepíly: ve výkonech Ivana Vyskočila, Pavla Boška, Josefa Podaného aj.

Možnosti a meze přednesu pomohly vyjasnit i dvě přeložené publikace: „Umělecké předčítání v SSSR" (v originále: chudožestvennoje čtěnije) N. J. Verchovského (1953) zachytilo v historickém vývojovém přehledu přednes autorů, herců-recitátorů i specializovaných čtěců-přednašečů. „Kniha o uměleckém přednesu" obsáhla základy přednesu sovětského recitátora a pedagoga přednesu V. N. Aksenova a historickou studii o našem přednesu Adolfa Scherla (1957).

Ze Svazu přijeli i další delegáti: Jakov Smolenskij, impozantní Suren Kočarjan s výpravným příběhem o Šahrazádě i zdrženlivý mistr intenzívní lyrické miniatury Leonid Borodin, naposledy křehká a neodolatelným humorem nadaná Antonina Kuzněcovová. Přijel D. N. Žuravljov: „Majakovskij v jeho podání je především důsledný myslitel, který pro své přesvědčení posluchače získává silou argumentů, silou své oddanosti myšlence. Příliš často se dali naši recitátoři strhnout zcela povrchní představou o realizaci verše: Slýchali jsme často řvouna, ale teprve Žuravljov dokázal vyrecitovat opravdového pohlavára agitátorů. A zase v každičkém detailu — carjovovská preciznost při práci nad kvalitami verše." Ale také prózu Žuravljov přednáší, a překvapivě: „Myslitel, který při Majakovském agitoval nejen za básníka, ale i za sebe, se mění v jakousi nenápadnou a do pozadí ustupující postavu vypravěče, objektivně, bez silnějšího zásahu emotivně subjektivního dává před námi plynout dějům — a nejednou v posledních dvou-třech větách, v dokonale napsané pasáži povzdechu nad ztraceným mládím — zazní nejen stesk Čechovův — ale i stesk Žuravljovův. Přednašeč opustil svůj objektivní vztah k syžetu, promluvil za sebe. A posluchač si s údivem uvědomuje, že těch několik posledních prozaických vět recitoval už nikoli vypravěč prózy, ale přednašeč poezie. A ten teskný, typicky čechovovský závěr povídky se změnil z prózy — v poezii" (Pelikánová).



Vasilij Ivanovič Kačalov v úloze vypravěče ze „Vzkříšení" L. N. Tolstého (prem. 1930). Hrál tuto roli na kraji sotva půl metru vysokého jeviště MCHAT, odkud mohl téměř podávat ruku divákům v první řadě. „Jeho hlas byl hlas umělce-myslitele, umělce-občana, rozehřátý vřelým srdcem a láskou k člověku" (Děržinskaja).

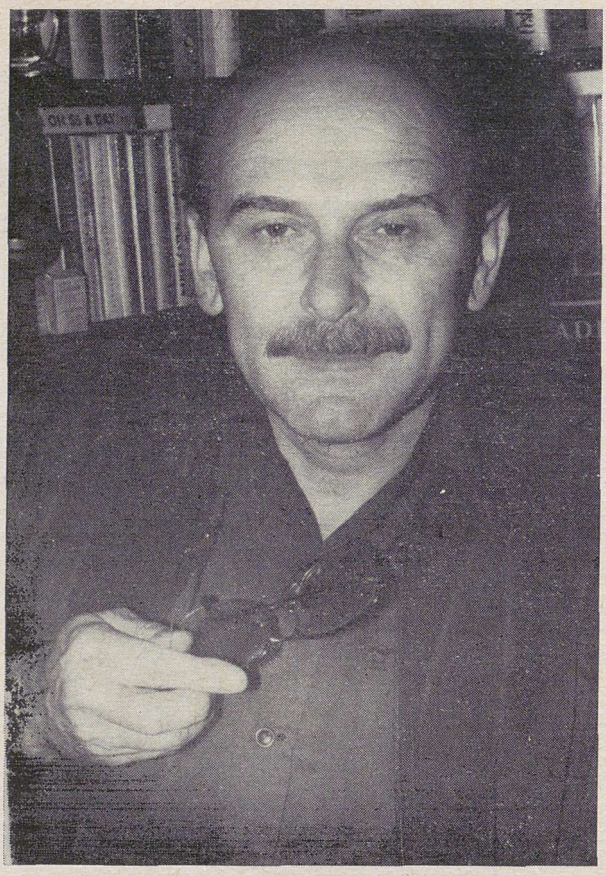
Už před dvěma desetiletími vyvodila z tohoto především, ale i jiných příkladů sovětských přednašečů závěr pro formulaci otázek o přednesu veršů a prózy, totiž, že tyto zkušenosti „především Žuravljovovy — budou pro nás cenným materiálem a uvědomíme si, že teorie o recitaci verše musí vyjít z konfrontace zákonů recitační práce nad prózou a zákonů recitační práce nad poezií" právě Ludmila Pelikánová. Je to příklad a důkaz, jak inspirace sovětského přednesu u nás působila vzorem i kladením otázek. Toto vybídnutí se ostatně výrazně uplatňuje v naší současné praxi amatérské i profesionální: na našich pódiích zaznívají verš i próza současně vedle sebe. A mnoho recitátorů na vlastní kůži pocítilo prospěšnost v obou oborech — recitaci (lyrických) veršů i vyprávění (epických) próz. I tady jsme proměnili sovětskou zkušenost užitečně do výsledků vlastní praxe.

Neposlední inspirace je ovšem skryta i v samotném repertoáru sovětských přednašečů, který je i v našich vystoupeních přednesu bohatě využíván.

V mnoha otázkách uměleckých, teoretických i organizačních a metodických to byla opora prošlapané cesty sovětského přednesu, která usnadnila vývoj přednesu českého.

JIŘÍ HRAŠE

FOTO JOSEF KOŠAŘ



Původně se měl život Václava Mareše, ředitele a herce Divadla S. K. Neumanna v Libni, odvíjet zcela jinak. Nikdo nepředpokládal ani to, že bude jednou hrát ve filmu, rozhlase a televizi. Ta — mimochodem — ještě ani nevysílala. Václav se měl stát — stejně jako jeho tatínek a bratr — železničářem. Že všechno bylo jinak, to už musí vysvětlit sám.

Jak se setkat s uměním

Jsem Jihočech. Narodil jsem se kilometr od toho dubu, pod nímž se údajně narodil Jan Žižka. Ta ves se jmenuje Strážkovice a leží nedaleko Trhových Svinů. Tam jsem žil až do svých šesti let. Tehdy skončila válka, začalo se osídlovat pohraničí a tatínek se rozhodl pomoci železničářům na Sokolovsku. Odstěhovali jsme se tam. Tak jsem přišel do tvrdého a složitého prostředí, kdy se město ještě jmenovalo Falknov a společnost tu byla velice různorodá. Vedle německých obyvatel se tu usazovali brigádníci, přicházející do dolů, noví osídlenci, hledající budoucnost ve všech profesích, nutných pro život města. Začal jsem tam chodit do školy a tam jsem se poprvé setkal s Thalií. Učitelé objevili můj sklon k poezii a podporovali jej. Otvírali mi dvířka k básníkům a pochopení jejich díla. Stal jsem se osvědčeným recitátorem pro školní slavnosti a pro nejrůznější příležitosti a absolvoval jsem pochopitelně první recitátorské dětské soutěže. STM i další, nebyla o ně tehdy nouze.

A divadlo?

Na základní škole jsem se setkal poprvé i s dramatickou formou. Naše paní učitelka napsala dramatické pásmo Děti celého světa. Byl jsem jedním z účinkujících a hned jsem dostal příležitost uplatnit se v několika rolích.

Ocenili doma váš talent?

Tatínek byl toho názoru, že řemeslo má zlaté dno a že člověk má umět něco praktického. A protože on sám, brácha a další příbuzní pracovali u ČSD, bylo rozhodnuto, abych pokračoval v rodinné tradici. Navíc jsem se vrátil do svých jižních Čech. Nastoupil jsem jako učeň v Českých Velenicích. Měl ze mne být zámečník pro opravy vagónů a lokomotiv. Když jsem přišel na učiliště, otevřelo se přede mnou hotové eldorádo zájmové činnosti, která byla bohatá a rozmanitá. Měl jsem příležitost se přihlásit i do ochotnického divadelního kroužku, a to jsem samozřejmě udělal. Semínko ze základní školy klíčilo dál. I tady jsem byl notorickým účastníkem soutěží a oficiálním recitátorem pro každou slávu. Na učilišti se děcka rozdělila podle krajů. My, co jsme přišli ze západních Čech, jsme nazvali svůj soubor Vřídlo. Dávali jsme dohromady své pořady i autorsky a mohu říci, že to byly zajímavé zkušenosti.

České Velenice, to tenkrát bylo pohraniční pásmo . . .

Ano. A tedy ani mnoho příležitosti k zábavě. Lidé se tu museli bavit sami mezi sebou. Proto si založili i ochotnický divadelní soubor, na který chodily početné návštěvy. A to bylo mé seznámení se skutečným divadlem, i když se hrálo jen v sále zdejšího hostince.

Přihlásil jste se?

Znali mě z těch vystoupení učňovského souboru a tak mi jednou nabídli — to mi bylo patnáct — abych zaskočil za jejich herce, kterému spadla na nohu traverza. Bylo to v Šamberkově Tylovi. A já měl hrát roli muže tak osmatřicátníka, Tylova přítele. S obvyklou drzostí mládí jsem nabídku přijal a za dva dny jsem se musel naučit text. Studoval jsem ho večer na internátu, už po zhasnutí. Představení se opravdu konalo, nedopadlo tak špatně, když jsme s ním pak jezdili po celém Jihočeském kraji. V učilišti jsme zase připravovali divadelní představení pro rodiče, kteří přijížděli na schůzky rodičovského sdružení. Na jevišti jsem se cítil stále víc doma.

Takže jste šel z učiliště na DAMU . . .

Nebudete mi to věřit, ale já tehdy vůbec netušil, že nějaká škola pro herce existuje. Vrátil jsem se do Sokolova a nastoupil v lokomotivním depu jako kompresorář. Ale chuť hrát divadlo nebyla o nic menší. V Hornickém domě v Sokolově měli ochotnické divadlo na svých bedrech režiséři Machačka a Techl. Mé spojení se zájmovou činností mohlo pokračovat. Přijali mě. Hráli jsme Mahenova Chrousta. Měl jsem doma svůj pokojík. A rodiče jen zírali, když před námi zastavil nákladák a my jsme začali celé zařízení pokoje stěhovat na jeviště jako výpravu. S bráchou jsme pak spali na zemi na slamníku.

Ale divadlo se hrálo . . .

Hrálo. A to nebylo jediné. Působil jsem i mezi loutkáři, zpíval jsem s estrádním orchestrem Hornického domu, recitoval jsem na dalších soutěžích, propracovával se z okresních kol do krajského a dál . . . Jednou jsem si šel do osvětové besedy půjčit nějaké knihy. Přitom jsem se tam setkal s profesory sokolovského gymnázia, kteří připravovali literární pásmo. A zase náhoda — jeden člen jim právě onemocněl. Když mě tam viděli, napadlo je, že bych ho mohl zaskočit. Nabídku jsem přijal, pásmo se uskutečnilo a my jsme po představení šli přátelsky posedět a poklábosit. Bylo to pro můj další vývoj osudové setkání. Pedagogové byli bezvadná parta, měli mezi sebou i doktora ze špitálu. A tak jim přibyl jeden mladý zámečník. Já. Složení té společnosti a jejich debaty, názory, mi otvíraly nové pohledy na život. Debaty, vedené dlouho do noci mi pomáhaly poznávat nové věci, orientovat se v umění, v názoru na svět. Jednou se mě zeptali, proč jsem vlastně nešel studovat herectví. A tak jsem se dozvěděl o té škole pro herce . . . Jenže jsem neměl maturitu. Což sice nebylo podmínkou, ale předpokládalo se, že zájemci ji mají. Podle toho vypadala i úroveň pohovorů. Především z češtiny a dějepisu.

Musel jste dohánět . . .

A tehdy se ukázalo, jak dobrá ta parta byla. Kantoři si mě „rozebrali" podle svých oborů, připravovali mě k maturitě bez diplomu. Přihlásil jsem se ke zkoušce. A jel jsem do Prahy. Ubytoval jsem se na Vinohradech u Beránka a pak jsem šel hledat fakultu. Sedl jsem si na lavičku na nábřeží a koukal kolem sebe. Pak jsem spatřil kluka, světlé kalhoty, bezvadný moderní svetr, vyfešákovaný jak se patří a pod paží hrst knížek z Dilie. Mohl jsem se vsadit, že on jde taky k té zkoušce. Šel jsem za ním.

Jak to dopadlo?

Dostal jsem se spolehlivě do Karlovky, tam komise, spousta uchazečů. Výsledky prý budou říkat za tři týdny. Ale já měl jít druhý den k odvodu. Když jsem dorecitoval a dohrál, co jsem si na zkoušku připravil, řekl jsem odvážně komisi: Soudruzi, povězte mi, jestli mám naději nebo ne. Musím to vědět, jestli mám zítra požádat na vojně o odklad ... Ačkoliv to nebylo zvykem, Miloš Nedbal něco zašeptal svým „spolukomisařům", udělali krátkou přestávku, a on mi pak tiše řekl: Tak ten odklad si podej ... Ale nikomu ani muk, výsledky budou za tři neděle.

Vydržel jste to tajemství?

Ano i ne. Samozřejmě těm druhým jsem neřekl nic, ale hned jsem poslal dva telegramy. Jeden domů a jeden té naší partě. A pak mě popadl pocit nevýslovného štěstí.

A co doma?

Smířili se s tím. Když jsem jel do Prahy, táta mě doprovodil až do Karlových Varů, a to u něho nebylo nic obvyklého. Pak mi řekl: My jsme svou povinnost jako rodiče splnili. Máš řemeslo i domov, kam se můžeš kdykoliv vrátit. Jinak, když se ti bude dařit, budu tě podporovat. A to vrchovatě splnil.

Přišla doba studií na DAMU.

Krásná doba. Dohánět jsem to, co mi chybělo ve vzdělání, učil jsem se hereckému řemeslu nebo spíš jeho základům. Náš ročník byla zase znamenitá parta a dodnes na školu i spolužáky rád vzpomínám. Byli mezi nimi Iva Janžurová, Marie Drahokoupilová, Hana Smrčková ze Zábradlí, Láďa Křiváček od EFB, Mirek Nohýnek a Jirka Havel, kteří jsou dnes se mnou v Libni a další. Hráli jsme v Disku a já si vzpomínám, že jen Večer třikrálový jsme dávali víc než čtyřicetkrát. Pět her a dvě pásma, to byla dobrá herecká škola.

Takže se nabídky divadel jen hrnuly ...

Nesmějte se, bylo jich opravdu dost, od Ostravy přes Brno až do Karlových Varů. Já si vybral Jihočeské divadlo — ta krev se asi nezapře — a sotva jsem podepsal smlouvu, přišel dopis. Byla to nabídka z Divadla na Zábradlí. Nešlo o to, rozhodovat se mezi Prahou a oblastí. V tom jsem tenkrát rozdíl neviděl a ven jsem šel docela rád. Jenže to Zábradlí mě zaskočilo. Možnost dělat s Grossmannem to, co mě jako diváka okouzlovalo ...

Za těch pět let vašeho ředitelování se v Libni ledacos podařilo. Čeho si na těchto úspěších ceníte nejvíce?

Tak především, že soubor, který se v Libni vytvořil, je mezi pražskými divadly pro diváka natolik zajímavý, že přitahuje jeho pozornost. Divák hledá u nás něco, co jinde nenašel. Když nás například rekonstrukce divadla přinutila hrát ve foyeru. Dvanáct rozhněvaných mužů znamenalo řešení jak pro divadlo, tak pro diváky zcela uspokojující. Řada inscenací na velké scéně také vzbudila pozornost divácké veřejnosti.

Jenže smlouva je smlouva. A litera scripta —

manet. Jenže velkoryse se projevil šéf jihočeské činohry Milan Fridrich. Vyslechl mě, souhlasil, že je to výjimečná příležitost a na závazku netrval. Nastoupil jsem na Zábradlí a nemýlil jsem se. Těch pět let znamenalo pro mne mnoho. Od roku 1963 až 68 jsem prožíval něco, co bych přál každému mladému herci a co — bohužel — potká jen málokoho. Grossmann se dokázal strefit. Mluvili jsme k divákovi tak, že jsme byli naladěni na společnou strunu a úspěch divadla překročil naše hranice. Inscenace Krále UBU a Procesu se hrála v celé Evropě. Účastnili jsme se všech nejvýznamnějších evropských festivalů a s úspěchem jsme absolvovali i každoroční komerční turné po západní Evropě.

Zábradlí bylo pojem. Proč jste tedy odešel?

Čekal jsem vaši otázku. Divadlo se věnovalo vlně absurdního a modelového dramatu, herec v tomto typu divadla pak musel jen plnit svůj úkol, podřídit se pojetí krajním způsobem. A já jsem začal cítit, jako by mi něco chybělo. Přeskočil jsem prostě jednu etapu hereckého vývoje, totiž normální realisticko-psychologické divadlo. Cítil jsem potřebu zahrát si třeba v Tylovi. Začal jsem pomýšlet na odchod a vyšlo to na Libeň.

A tady mě potkalo něco, co jsem nemohl poznat na Zábradlí za celých pět roků. Ve svých 28 letech jsem hrál titulní roli Oidipa, v Tvrdohlavé ženě Zlatohlava, Josefa ve Škole pomluv a končil jsem hlavní rolí v Albeeho Všechno v zahradě. I další sezóny — sice už ne v takové míře — mi přinášely zajímavé herecké úkoly a já si myslím, že právě na libeňské scéně jsem se stal skutečně hercem. Zkušenost ze Zábradlí jsem tady — jak říkávají sportovní komentátoři — zúročoval. Měl jsem štěstí na dobré režiséry. Václava Lohniského. Karla Pokorného, dva roky tu režíroval Krejča. Herecký soubor byl neustále dobře doplňován a na druhé straně se stával zásobárnou centrálních pražských divadelních scén.

Dnes jste ředitelem této scény vy ...

A chcete se zeptat, jak jsem k tomu přišel. Už je to přes pět let. Vykonával jsem některé odborové a svazové funkce. Zajímala mě i problematika řízení divadla. Uvědomoval jsem si, že každá úloha ředitele je složitá, a tušil jsem, že úloha ředitele divadelního je jedna z nejsložitějších. Návrh jsem přijal rád. Zajímalo mě — a chtěl jsem si ověřit v praxi — co znamená určovat cestu celého divadelního tělesa, tvořit jeho profil a rozhodující měrou ovlivňovat cestu všech — především uměleckých — pracovníků tohoto organismu. Funkce ředitele, to je jako práce režiséra na jedné inscenaci, jenže v celé koncepci. Musí být jednotícím prvkem. Hledat cesty, jak naplnit představy tolika individualit uměleckých pracovníků. Je to opravdu složité, ale zajímavé.

A co váš dnešní vztah k amatérům?

Loni se mi dostalo cti — a já to za čest považuji — že jsem byl pověřen funkcí předsedy poroty na festivalu ruské a sovětské hry ve Svitavách. Celý pobyt tam byl nesmírně zajímavý. Přesvědčil jsem se, že ochotnické divadlo je dnes na velice dobré úrovni. Doslova mě překvapilo, jak dobře dramaturgicky i inscenačně tito tvůrci pracují. Imponoval mi vlastní vklad, který amatérští tvůrci do své práce přinášejí. Látku berou především jako inspirační podnět, do ní pak promítají své představy. Přineslo to i cenné zdroje pro mou vlastní divadelnickou práci. Proto bych se rád tohoto festivalu zúčastnil i v dalším ročníku.

Zbývá se stručně zmínit o vaší práci pro rozhlas, film a televizi.

Mám rád rozhlas. Láska k poezii se proměnila i v lásku k mikrofonu, protože na jedné straně určitá omezenost na jediný — auditivní — prostředek se mění v přednost. Hlas se povyšuje na jediný a rozhodující nástroj. I s televizí je spojena tato obliba poezie, i když jsem tu vytvořil řadu postav v inscenacích, seriálech, ale i v pořadech vzdělávacích. Tam jsem působil ve více než sto dílech různých seriálů, od tematik jako Lidé a stroje, Od utopie ke skutečnosti až po Matematika převážně vážně. Ale vrátím se k poezii. Ty nedělní chvilky, které kdysi televize zavedla a drží je poctivě až dosud, považuji za záslužný čin. Je to způsob estetické výchovy diváka, často i proti jeho vůli. Čeká na hlavní pořad, vyslechne verše a některý se „chytí" a pak už chvilky poezie vyhledává záměrně. Přivedou ho třeba i ke knize veršů, po níž by jinak nikdy nesáhl. Účinkoval jsem asi ve třiceti těchto pořadech a vždycky velmi rád.

Nakonec ještě jedna otázka: Vy a Šverma.

Začalo to tím, že na počátku sedmdesátých let dospěl nár. umělec režisér Bahna k názoru, že nejpodobnější Janu Švermovi jsem já. Pozval mě do Bratislavy. Já sám si myslím, že s tou podobou by byl vhodnější Viktor Preiss. Ale on poskládal stůl fotografiemi a dokázal mě nakonec přesvědčit. Jmenovalo se to Poema o svědomí. Když pak zasloužilý umělec Andrej Lettrich připravoval Povstaleckou historii, zase mě obsadil do role Švermy. A do třetice Evžen Sokolovský při natáčení seriálu o Klementy Gottwaldovi mi svěřil roli Jana Švermy.

Jaký je to pocit?

Především je to něco zvláštního, co se herci často nestává. A v mém případě došlo k naprostému spříznění s touto výjimečnou osobností našich dějin. Při studiu jsem poznal, jak zajímavý člověk to byl. Lidský. Prostě — prima chlapík. Vzdělaný, inteligentní, přesvědčený a přitom obyčejný člověk. Já už z toho byl tak vedle, že jsem jednou na otázku, kdy jsem se narodil, odpověděl: 1901 v Mnichově Hradišti ... Pro jistotu jsem si nechal narůst knírek. Ale myslím, že až zase někdo bude chtět, abych sehrál Jana Švermu, tak si ho — oholím.

(er)

Závěry

A) Pro praxi současných autorských divadel je příznačná prudká vnitřní dynamika divadelní struktury — nikoli vyrovnaná, ustálená syntetická struktura s pevnou hierarchií složek, ale proměnlivá struktura v pohybu, jejíž složky jsou v neustálém dialektickém napětí, stále se přeskupují a prolínají. Moment syntézy se projevuje jako tendence, směr jevištního dění prostřednictvím analytických technik.

Dominantou divadelní struktury může být kterákoli ze složek. V minulosti to byla nejčastěji složka textová (např. ve francouzském klasicismu, kde herci staticky deklamovali texty tragédií) nebo složka herecká, pojímaná sólisticky (divadlo hvězd) či kolektivně (např. komedie dell'arte); v novější době složka režijní (meziválečná avantgarda — V. Mejerchold, E. F. Burian a další). Nadvládá složky hudební a taneční souvisí zpravidla s druhovým zaměřením (opera, opereta, balet). Výjimečně může dominovat i složka výtvarná (výpravné renesanční „masky", barokní dvorské divadlo).

V autorském divadle je dominantní složkou herectví v autorském a kolektivním pojetí. To není v rozporu s úvodním tvrzením o neustálenosti divadelní struktury. Autorské herectví si přisvojuje, přetváří nebo i vytváří dramatický text; podrobuje si scénu i všechny ostatní prostředky (akční scénografie, akční hudba jako nástroje hereckého projevu); v něm se rozplývá a ztrácí i složka režijní, která se často skrze svého nositele zapojuje i do herecké hry.

Nadvláda herectví má své vnější důvody (malý sál, chudé jevištní vybavení, skrovné technické prostředky), ale hlavní důvod je vnitřní — upřednostnění přímého živého divadelního tvůrce (herce) vůči všemu ostatnímu, vůči všemu neživému, nepřímému, zprostředkovanému. Autorský herec není pouhým nástrojem, na němž se pod režisérovým vedením hrají dramatikovy party. Autorský herec je přímo tematickou jednotkou divadelní tvorby: je uvažován jako komplex určitých daností a možností (typových, povahových, charakterových, mentálních, emocionálních, volních, výrazových). Součet těchto individuálních potenciálů tvoří komplex souboru, jeho kolektivní potenciál. Osobní témata herců, která se v repertoárovém divadle uplatňují nepřímo, nezáměrně a pouze u výjimečných hereckých osobností, v autorském divadle přímo ovlivňují dramaturgickou volbu společného tématu i dramaturgicko-režijní koncepci divadelního díla.

Rozhodujícím faktorem souboru lidí — dobrovolně sdružených na základě spříznění volbou, aby společně tvořili divadlo — jsou jejich vlastní umělecké osobnosti, jejich vlastní zájmy a názory, jejich subjektivita usilující o objektivní umělecké vyjádření jejich vztahu k lidem, ke společnosti, k světu. Reálný herec jako osobnost a tvůrčí potenciál je východiskem, prvočinitelem tvorby a platí více než fikce dramatických postav.

B) Klíčovým pojmem autorských divadel se stalo slovo téma. Není to náhoda a není to jen móda. Zdůrazňování tématu v nejjednodušším smyslu znamená, že cílem divadelní tvorby tu není naplňování osobních přání a uskutečňování individuálních uměleckých nebo mimouměleckých ambicí, ale objektivně závažná umělecká výpověď. V hlubším a jemnějším smyslu pak důraz na téma vyjadřuje přímou orientaci na skutečné a podstatné životní otázky a problémy, nezprostředkované hotovými vzory a schématy zpodobení i řešení. Umění dramatu bylo vždycky determinováno konvencemi divadelního umění, které jsou zpravidla těsnější než konvence jiných uměleckých druhů. Omezení vyplývající ze způsobu vytváření a předvádění divadelního díla (omezené možnosti jeviště a hereckého ansámblu, časové omezení produkce, komunikace s měnícím se a často nesourodým hledištěm atd.) podmiňovala dramatickou metodu a techniku, vedla k formování sice důmyslných, ale přece jenom snadno vyčerpatelných konvenčních postupů. Stačí se rozhlédnout dějinami dramatických žánrů, abychom si uvědomili stále se opakující stereotypy charakterů, situací, zápletek i rozuzlení. A platí to nejen pro lehčí komedie s jejich nepřetržitým namlouváním a soutěžením mladých nápadníků se starými, leč bohatými, s jejich únavně vynalézavými variacemi na „téma" manželského trojúhelníku, ale i pro hry vážné a nejvážnější (viz žánr problémové hry à la Opory společnosti, jak jej nepřekonatelně ironicky analyzoval Walter Kerr v knize Jak nepsat hru).

Zdůrazňování tématu je výrazem snahy o přímý kontakt s životně závažnou problematikou. To předpokládá vyhnout se osvědčeným, ale častým užíváním zbanalizovaným cestám, které životní konkréta nahrazují zobecnělými schématy. Zde je pravý důvod, proč se autorská divadla důsledně vyhýbají minulému i soudobému konvenčnímu dramatu a proč se v opozici k více nebo méně problémovým, více nebo méně modelovým obrazům ze života (za nimiž stále trčí starý iluzívní model divadla, byť civilisticky tlumený a znenápadnělý) přiklánějí k inspiraci epikou, lyrikou, literaturou faktu, uměním výtvarným, filmovým, hudebním ... Zapojení těchto mimodivadelních zdrojů inspiruje hledání nových významových a výrazových možností divadla, a to dokonce i tehdy, kdy použité prostředky jiného uměleckého druhu jsou ve své domovské sféře už konvenční (viz např. využití rockové hudby, která dostává v rámci divadelní struktury odlišnou funkci a stává se její smysluplnou součástí).

C) Odpor k hotovým řešením problémů, to jest předem daným syntézám, podmiňuje u autorských divadel rovněž důraz na analytickou techniku. Povýšení a zvýznamnění části znamená příklon ke konkrétům. Přes ně a jedině přes ně lze spět ke skutečné syntéze, k poznání bytostně prožitému. Pravda není něco, co se dá odhlasovat — a pak učit a vyžadovat. Pravda je aktivní proces stálého, stále opakovaného a stále nového hledání, zkoušení, usilování.

Pravda není výsledek, ale cesta.

Tento proces má kolektivní ráz. Uplatňuje-li se v autorských divadlech v širším měřítku kolektivní tvorba a improvizace, posiluje se tím platnost individuálních hledisek jednotlivých členů herecké party. Proces hledání probíhá v demokratické tvůrčí atmosféře, v níž herecká parta je zástupkou i znakem lidské společnosti. V dialektickém napětí zde působí individuální rozmanitosti, vyplývající z přirozeného založení jednotlivých osobností, zároveň s úsilím o dosažení jednoty, jejímž předpokladem je společné naladění, společný program a společný cíl.

D) Autorská divadla si vytvářejí nový typ dramatických textů, které bývají běžně označovány jako divadelní scénáře. Odklon od konvenčních dramatických forem má svou negativní příčinu — vyhnout se schématům zpodobení a řešení, ale rozhodující je příčina pozitivní — myšlení a tvorba v divadelních situacích, vztazích a akcích, pro niž je literární text pouze jednou ze složek divadelní struktury, podkladem pro slovní jednání herců, nikoli hotovým literárním dílem, které je třeba jevištně zpředmětnit.

Divadelní scénář představuje nový typ dramatického textu:

1) po stránce genetické: text se rodí přímo pro divadelní dílo a zároveň s ním, ať už je textem původním nebo pro jevištní potřebu zpracovaným, přizpůsobeným, ať už je dílem individuálním nebo kolektivním;

2) po stránce funkční: text je jednou ze složek konkrétního divadelního díla, obsahuje nejen dialogickou vrstvu díla, ale v náznaku i jeho scénickou podobu;

3) po stránce tvarové: text se odchyluje od konvenčních zákonitostí freytagovského modelu dramatu (Gustav Freytag: Technika dramatu) s požadavky přísné výstavby dramatického děje, používá nových tvarových principů (epizace, lyrizace, fragmentarizace, montážní technika, bohaté využívání jevištní obrazivosti — metaforičnosti, metonymičnosti);

4) po stránce určení: text neslouží k univerzálnímu použití jakýmkoli divadlem, ale konkrétní potřebě určitého divadelního díla.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Průvodce po Ejzenštejnovském programu výchovy režisérů

Přes zápočet z tohoto oddílu „proleze" pouze ten, kdo již dávno pochopil, že S. M. Ejzenštejn zde uvádí pouze specializovanou výchovu režiséra a ne všechny předměty, které by měl paralelně adept režie studovat. V tomto místě by měl mít za sebou studia z předmětu, kterému na JAMU říkali „Herecká psychologie" a jejímž vynikajícím pedagogem byl zesnulý dr. Hugo Široký k jehož skriptům Polegomena do herecké psychologie a Nárys psychologie divadla a dramatu vás co nejsrdečněji odkazuji.

ODDÍL TŘETÍ — TEORIE VÝRAZOVÉHO PROJEVU:

A. Krátké dějiny zákonů výrazového člověka. Kritický rozbor učení o výrazovém pohybu člověka. 1. Platon. 2. Aristoteles. 3. Lukian. 4. Quintilian. 5. Cicero. 6. Teologická „vysvětlení" a „božská prozřetelnost". 7. Descartes. 8. Spinoza. 9. Lessing. 10. M. Engee. 11. Duchenne. 12. Gracíolet. 13. Darwin. 14. Bechterev. 15. Jean d'Oudine a Havelock Ellis. 16. James. 17. Ludvík Klage (předchůdci: Piderit a Carus, pokračovatelé: Princehorn a Rudolf Bode. Konstamm a Konckenberg). 18. Cannon. 19. Freud. 20. Lesley. 21. Pavlovovo učení ve vztahu k otázce výrazovosti.

Poznámka: Zjevně chybné teorie, například Desortovy, jeho propagátorů (kníže Sergej Volkonskij) a epigonů, se uvádějí pouze jako příklad protikladných názorů.

B. Základní teoretické omyly řady probíraných učení jsou hluboce sociálně podmíněny, pokud kořeny těchto teorií jsou buržoazního původu a nesou na sobě mateřská znamení jednostrannosti a omezenosti. V čem tkví omyly a jaký kladný přínos vnesly do vyjasňování těchto otázek (k danému stavu).

Skalp teorie výrazového projevu získá student, který si sám doplní další představitele teorie výrazového projevu. Nezapomínejte, že S. M. Ejzenštejn psal tento učební plán před více než 50 lety a věda se zatím nezastavila. Pomohu vám: Lévi-Strauss, Radcliffe-Brown... Vaše školení by v těchto okamžicích pokud jste vydrželi až sem, mělo překročit nabízený učební plán. Věcně by se mělo spíše pohybovat v poznávání vztahů mezi dobou a způsoby tj. **výrazem** její reflexe (filosofie, teologie, umění, věda, politologie, sociologie). Mělo by být zkoumáním specifických možností těchto způsobů reprodukce skutečnosti. A nejen to. Mělo by především přispět k hlubšímu pochopení určitých kulturních hodnot a k identifikaci s nimi, tak aby mohly být tyto hodnoty bráněny a rozvíjeny.

ODDÍL ČTVRTÝ — PROCES VÝRAZOVÉHO PROJEVU

A. Problém výrazovosti v dnešních podmínkách a v dnešním stavu. Obecné zákonitosti. Jejich historické předpoklady, obecně teoretické a praktické důkazy. Vývojový vztah různých druhů výrazového projevu.

B. Výrazový projev jako vnitřní sebeodhalování a výrazový projev jako prostředek sociálního vzájemného vztahu a působnosti.

C. Úloha napodobování ve výrazovém procesu.

D. Organičnost jako základní podmínka působnosti výrazového projevu. Organické zákony výrazového projevu. Fylogeneze a její úloha. Sociální určovatel výrazového projevu.

E. Podmínky, za jakých a v jakých probíhá výrazový projev. Patologie výrazového projevu. Rekonstrukce výrazového projevu (jeho znovuvyvolání) jako přechod k výrazovému dílu.

Živými příklady výrazového projevu je každý čtenář obklopen dnes a denně v dostatečné míře, takže je může dosytosti studovat. Nedá mi však, abych na tomto místě nepřičinil krátkou bibliografickou informaci, která by vaše studia mohla v tomto ohledu vést bez zbytečných ztrát a marných hledání. Předpokládám, že s učením I. P. Pavlova jsme byli všichni (a samozřejmě také povrchně) seznámeni na střední škole, stejně jako se jménem Ch. Darwina nebo S. Freuda. Přesto bych doporučil onu výše uvedenou trojici ještě jednou prostudovat. Ovšem největší vliv na mne zanechala díla oxfordského profesora Desmonda Morrise (jistě znáte jeho Nahou opici, která vyšla i česky) Manwatching, Gestures, The Book of Ages, která jsou přebohatě dokumentována fotografiemi a obrázky, čtenářsky přístupná široké obci a hlavně shromažďující skutečné množství znalostí z posledních výzkumů.

Nezanedbatelné jsou i práce známých divadelníků (všimněte si jak se poslední dobou praktičtí divadelníci zabývají antropologií!). Eugenia Barby (Odin Theatre), Jerzyho Grotowského (Teatr Laboratorium), Richarda Foremana (Ontological-Hysteric Theatre), Josepha Chaikina (Open Theatre) a zvláště pak profesora Columbijské university Richarda Schechnera (Performance Group) např. Between Theater and Anthropology, Univ. Pennsyslvania Press 1985. U nás mě zaujaly zvláště práce o lidském chování od RNDr. Zdeňka Kleina.

IV. SEMESTR — OBECNÉ POKYNY:

Třetí semestr se zabývá výrazovým projevem do té míry, v jaké je běžným výrazem celkového lidského chování. Čtvrtý semestr se zabývá zkoumáním výrazového projevu speciálně z hlediska vzájemného vztahu a také se zvláštním přihlédnutím k tomu, jak se projevuje v umění. V souvislosti s tím se výrazový projev zkoumá ve svých dvou výrazových podobách:

1. výrazový projev neoddělitelný od svého nositele v procesu vzájemného styku s vnímatelem (herecký projev, řečnický výstup atd.), 2. výrazový projev schopný samostatné existence, nezávislý na nositeli v podobě tzv. děl, která mohou sloužit konzumentu samostatně („dílo" malířské, sochařské, literární apod.).

Základní rozdíl ve vnímání těchto dvou rozlišných druhů — to je podstata rozdělení IV. semestru do dvou úseků: a) obraz osobnosti; b) obraz uměleckého díla.

Výrazový projev

Učení o výrazovém projevu jako prvku herectví.

Oddíl první. Úvodní praxe:

Rozpracování úkolů podobných úkolům III. semestru, dovedených do jejich další fáze, tj. podrobné rozpracování mimicko-gestikulační stránky. Provádí se formou inscenace v ukázce fragmentu hry s vedoucím režisérem a jedním nebo dvěma kvalifikovanými profesionálními herci. Na zkouškách se propracovávají detaily.

Oddíl druhý. Teorie a praxe hereckého výrazového pohybu:

A. Studium výrazového pohybu: 1. Prostý užitkový pohyb, 2. Vlastní výrazový pohyb

B. Budování výrazového pohybu: 1. Rozbor různých systémů a škol hereckého mistrovství. 2. Herecký výrazový projev a technika hereckého pohybu: a) centrum těla a periférie těla. Základní zákonitosti; b) celková mimika těla; c) mimika těla v oblastech výrazu: mimika tváře, mimika ruky, mimika mluvy (intonace); d) koordinace a kompozice výrazového projevu v podmínkách umělecké reprodukce; e) herecká práce studentů v rozsahu režisérské ukázky na podkladě zadávaných úryvků, techniky výrazového projevu a intonování.

Ideálním průvodcem po předešlém oddíle je kniha Odete Aslan: L'Acteur au XX. siécle, Paris 1974, polsky Aktor XX wieku, Warszawa 1978, která je česky částečně kompilována v brožurkách OKS Praha-východ J. Vinařem: Moderní systémy herecké hry, Praha 1982 a Některé tendence současného světového divadla, Praha 1984, (díkybohu za ně!).

„Zápočtáři", pro něž není tento učební plán pouze jakousi revizí toho co „by měli" nebo „mohli" udělat, si jistě už v tomto okamžiku kasají rukávy, jak udělají ve svém souboru nějaký úryvek na několik různých způsobů — a udělají dobře. Sám jsem v roce 1975 se souborem TEES v Martině nastudoval jednoaktovku J. Palkoviče Dva buchy a tři šuchy, na tři různé způsoby: jako „betlém", tzv. realistickou hru a konečně jako grotesku. Na Avignostickém festivalu 80 sehrál soubor z Montreuil Brechtovu Maloměšťákovu svatbu na 7 různých způsobů a bylo to tenkrát velké haló!

UČENÍ O OBRAZU

ODDÍL PRVNÍ. OBRAZ OSOBNOSTI:

I. ÚVODNÍ PRAKTIKUM

1. Proces vytváření hereckého obrazu probíhá formou předvádění, přičemž profesionální herci hrají ukázky z vypracovaných rolí se všemi scénickými nebo filmovými prostředky jejich ztvárnění. Podrobný výklad dějin předvádění a ztvárnění předváděného úseku. Ukázka předváděného materiálu nebo výklad o jednotlivých etapách předváděné role. Prostorový, pohybový a mimický plán dialogu a monologu rozpracovávaného obrazu. 2. Teoretické zobecnění. Tvůrčí akt vytváření hereckého obrazu jako jedna z možností vytváření obrazu. Tvůrčí specifika. Vznik obrazu-role. Analýza a kritika existujících teorií.

PETER SCHERHAUFER

Čtu Stanislavského

Zamyšlení nad „režisérskými partiturami" zakladatele Moskevského uměleckého divadla.

Pouze se prodralo na povrch to, co dříve mělo podobu narážek, náznaků a mimoděčných zmínek. Tušené změnilo se v reálné. Stanislavskij respektoval podobnou koncepci, proto se snažil maximálně vyhrotit spor, který však rázně ukončil. Matka nejprve ošetřovala syna, rozmotávala obvaz, prohlížela ránu. Treplev jí děkoval, líbal ruce, probíhala lékařská procedura. Arkadinová nalévala vodu do talíře, rozmíchávala prášek, namáčela obvaz, protírala ránu, mezitímco Treplev navinoval starý fáč. Jak spor získával na dramatičnosti, nabývala tato činnost na mechaničnosti. Nakonec Treplev serval obvaz a hodil jím po matce, Arkadinová udeřila o zem se židlí, o níž se dosud opírala. Treplev obíhal stůl a Arkadinová ustupovala před nepříjemnými argumenty do jídelny. Vzájemně se míjeli, odcházeli a vraceli. Stanislavskij tu poznamenal, že se nelze vystříhat „ostrého realismu" v zájmu hlediště, jež musí pochopit drastičnost podobného konfliktu. (15 Režisér se nebránil tomu, aby vznikal nepříjemný dojem díky vystupňovanému křiku, plačtivým intonacím, nesnesitelné míře hysterie na obou stranách. Rázně však ukončil spor, nepřipustil rozehrávání či něco na způsob doznívání, jak bylo v divadelní praxi tehdy zvykem. Arkadinová se opřela o kamna, zastřela tvář šátkem a plakala. Treplev upadl na divan a jeho tělo se otřásalo pláčem. Po patnácti vteřinové pauze přistoupila Arkadinová ke stolu a chvějícíma se rukama uchopila sklenici. Napila se vody a přistoupila k Treplevovi. Hladila jej po hlavě a plakala. Syn se vysmrkal, napil se vody z jejích rukou. Střelhbitě odběhl a Arkadinová se dala do příprav na odjezd, ukládala papíry, jako by se nic nestalo. Spor mezi matkou a synem nějak vážně nepoznamenal vztahy, stejně jako předchozí Sorinovy mdloby. I kdyby Sorin zemřel, stejně by Treplev nedostal peníze od skoupé matky.

Režisér Stanislavskij všemožně zabraňoval tomu, aby střety neměly shodnou tvárnost. Promýšlel jejich členění, celkový průběh a rytmus. Proto výjev Arkadinové s Trigorinem převedl do jiné polohy: primadona tu sehrála jednu z mnoha melodramatických rolí. Po Trigorinově přiznání následoval teatrální výjev: Arkadinová se polekala, odstoupila o několik kroků nazpět, mávala rukama a zacpávala si uši. Padala na kolena, objímala Trigorina, líbala mu ruce, svírala jej v náručí, nutila jej, aby se jí díval do očí. Čechovovská replika „a teď je můj" vyzněla v takovéto souvislosti odlišně. Završila se jí teatrální scéna. Arkadinová si dala políbit ruku, Trigorin působil dojmem vyčerpaného jedince zbaveného vůle a prostoupeného melancholií. Poznámka v režijní knize hovoří nekompromisní řečí: „Arkadinová, jakoby se nic nestalo, otočí se o obejde stůl, vezme z kabelky lahvičku se čpavkem, čichá k ní, pak vyjme voňavku a navoní se. Pauza deset, patnáct vteřin. Trigorin sedí rozpačitý, hledí na jedno místo, pak lenivě sáhne po zápisníku a něco si zapisuje (nic jiného mu nezůstalo, než psát . . ." (16

Koncepce výjevu naznačuje, jak Stanislavskij dovedl využít parafráze. Nakolik si uvědomoval nebezpečenství zbytečného opakování a jak se vyhýbal všemu, co mohlo připomínat předcházející spor syna s matkou. O. L. Knipperová – Čechovová potvrdila na stránkách memoárů, že podobnou koncepci nejen přijala, ale také beze zbytku realizovala. Pro Arkadinovou znamenala zmíněná scéna něco, co odpovídalo divadelním zkušenostem. Tak se přiznávali melodramatičtí milovníci, tak jim bylo velkoryse odpouštěno na scéně Alexandrinského divadla. Proudy slz, patetická gesta. Proto se ponižovala a snažila se dosáhnout svého. Jakmile se Trigorin podřídil a souhlasil s ní odjet, vydral se z hrudi Arkadinové hluboký povzdech. Nebezpečí bylo zažehnáno, naděje na obnovení dřívějších vztahů vzrostla. Herečka Knipperová se zmiňuje o „proměnlivosti masky", teatrálních pózách a gestech odpovídajících uměleckým zkušenostem zhýčkané Arkadinové. (17 Stanislavskij však potřeboval se diferencovat od tohoto stylu, který nemohl přijmout za vlastní. Proto po teatrálním výstupu následovala scénka ze života. Venkované se měli loučit, tlačit se ve dveřích, uklánět se . . . Tradiční mizanscéna v duchu meiningenské malebnosti. Na jedné z generálních zkoušek ji popřela strohá náročnost V. I. Němiroviče-Dančenka, aby podobné sklony byly považovány za zbytečnou daň nepopiratelným přednostem ansámblu knížete Jiřího . . .

Autorská poznámka charakterizovala nepohodu čtvrtého dějství lakonicky: venku šumí stromy a vítr skučí v komíně. Režisér Stanislavskij ji rozvedl do šíře, a tak déšť bičoval okna, drnčela skla pod nápory vichru, při otvírání dveří sílil zvuk deště a větru. Výtvarník V. A. Simov pootočil parádní pokoj, změnil rozmístění nábytku, takže vznikal dojem neútulnosti. Treplev si vytvořil pro sebe „noru", koutek u kamen, kde zůstával ponořen do sebe. Pracoval a o nic jiného se nestaral. Nahromaděné stoly a stolky, mohutné skříně, divany, haldy rukopisů a knih. Mlčenlivé pózy, ztichlé hlasy, poryvy větru, předtucha něčeho nezvyklého a dramatického. Koloběh života na venkově, nic násilného a nic neodporujícího životní pravdivosti. Medvědenko hřející si záda u kachlových kamen, Máša vzdychající a šňupající tabák, Treplev za klavírem. Psychologická motivace každičkého gesta a každého odstínu slov. Pravděpodobnost chování v souladu s věkem, povoláním, charakterem postavy. Množství dějových akcí, nadále uchovávaný důraz na vnějškovou charakteristiku, z níž se však odvíjelo režisérovo tušení hlubších, niterných motivací. Sorin postupně odcházející ze života, ponořený do spánku, z jehož koutků kapaly sliny – hlučně smrkající Treplev – Šamrajev stírající pot z čela. Mnohé z toho, co dnešní poetika divadla považuje za naturalistické, popisné a na scéně zbytečné, mělo v dobovém kontextu jiný význam. Dokreslovalo stavy postav, jež musely přesně znát, zda je jim teplo nebo zima, zda se cítí v daném prostředí útulně nebo nepříjemně, nakolik se pouze přizpůsobují, nebo se chovají nanejvýš přirozeně. Mnohost detailů tvořila neoddělitelnou součást psychologické motivace, jež fyziologické stavy s nezbytným naturalistickým nádechem považovala za součást reality. Křivka uměleckého vývoje K. S. Stanislavského směřovala od vnějškového k vnitřnímu, koncepce jednání na scéně záhy v sobě zahrnula potřebné psychofyzické motivace chápané pochopitelně odlišně koncem 19. století a v třicátých letech našeho věku. Ostatně neměnil se jen rukopis K. S. Stanislavského, ale také A. P. Čechova . . .

Ponechme stranou rozsáhlé spory, nakolik se K. S. Stanislavskému podařilo vystihnout „čechovovskou lyričnost", o čemž se V. I. Němirovič-Dančenko vyjadřoval dosti skepticky. Stanislavskij se sbližoval s Čechovem postupně, nejprve nedůvěřoval, pak chlad vystřídalo bezmezné nadšení, jež neznamenalo samozřejmost dokonalého pochopení. Stanislavskij se musel rozžehnat s představami o rozhraněném dramatickém konfliktu a nacházet jiné polohy dramatična utajené v Rackovi. Zásahy V. I. Němiroviče-Dančenka, jak je dovolují sledovat poznámky v režijní knize, tlumily některé záliby K. S. Stanislavského, jeho oblíbenou mnohost detailů a rozptylování pozornosti díky maličkostem. Nikdy však nezasahovaly do vlastní koncepce, interpretace konfliktu a jednotlivých postav. V. I. Němirovič-Dančenko považoval režijní partituru Racka za geniální, obdivoval lehkost a samozřejmost rozletu fantazie, schopnost Stanislavského inspirovat se textem a z něho odvozovat všechno další. Ke korekcím sahal ojediněle, jejich ráz lze charakterizovat jako ukázňující, jednotící a nesoucí se v linii záměrů K. S. Stanislavského. Tak při příjezdu Arkadinové ve čtvrtém dějství Racka rozpracoval Stanislavskij komplikovanou scénu obřadného vítání. Arkadinová se líbala se Sorinem, líbala Trepleva, který jí políbil ruku. Měla se potkat s Dornem, který jí také líbal ruku. A zde právě zasáhl Němirovič-Dančenko, zrušil setkání s Dornem, jež se mu zdálo zbytečné. Arkadinová přistoupila k zrcadlu a tam si poopravila klobouk. (18

Mnohé mělo na svědomí kompromisní obsazení, důsledek postupného sbližování obou částí souboru, jež mělo nejednou povahu obhajoby původního tělesa. (19 Herečka Roxanovová zvýraznila pasivní stránky postavy Niny Zarečné, více důvěřovala sentimentu, plačtivosti, hořekování nad nešťastným osudem. Méně se jí dařilo vystihnout rozlet mládí, snahu osamostatnit se, prosadit nejen vlastní lásku, ale také vidinu scénické kariéry. V závěru představení se jí nedostávalo sil, její výkon procházel značnými výkyvy. Ostatně A. P. Čechov několik měsíců po premiéře kategoricky vyžadoval přeobsazení.

Stanislavskij se postupně sbližoval se specifičností díla A. P. Čechova a mnohé mu zprostředkovalo pochopení V. I. Němiroviče-Dančenka oplývající vkusem a dobře se orientující v tehdejší literatuře. A stejným vývojem procházel soubor. Nejednou režisér jej předbíhal, mnohdy se naopak hereckým představitelům dařil pravý opak. Závislost vskutku proměnlivá. Na

základě režijní knihy lze objevit mnohé rozpory mezi původním záměrem a konečným výsledkem. Hypertrofie režisérismu měla v dané situaci oprávnění a Stanislavskému během 26 zkoušek nezbývalo nic jiného, než nutit herce, aby napodobovali, kopírovali. S podstatným hereckým přínosem se nepočítalo. Opětovně není tajemstvím, že repertoár počáteční sezóny Moskevského všeobecně přístupného uměleckého divadla dával přednost osvědčeným dílům kritického realismu, jež nevyžadovala, snad s výjimkou Potopeného zvonu, radikální obrat ve scénické interpretaci. Postačilo nahradit melodramatické – dramatickým, neoromantické historickým, a úspěch se musel dostavit. Pochopitelně, že v letech na předělu století a v souboru teprve se utvářejícím všechno vyhlíželo poněkud složitěji. Racek však vyžadoval něco jiného. (20 Stanislavskij mnohé pochopil, jiné vytušil a další vyžadovalo více času a více zkušeností. Problematičnost hereckého výkonu Stanislavského v roli Trigorina však měla jinou příčinu. Původně se počítalo s účastí M. Darského, Stanislavskij tu vlastně z dobré vůle vypomohl a dal se zavést hereckými zkušenostmi. Podle nich vyložil Trigorina jako jedince zbaveného vůle, více elegantního světáka a bovivána než stárnoucího spisovatele unaveného okolím a nespokojeného se samým sebou. Vzniká dojem, že herec Stanislavskij zůstával více v závislosti na stylu amatérského Spolku umění a literatury než režisér Stanislavskij, jemuž stereotyp nikdy nevyhovoval. Rozhodující je skutečnost, že nové divadlo objevilo vlastního autora, jehož prostřednictvím se sbližovalo s realitou. Shoda demokratického programu, soulad znalosti životního prostředí ruské inteligence – bez rozdílu, zda městské či venkovské, snaha pronikat pod povrch událostí a nesmiřovat se s dosavadním podáním scéničnosti – představovala mnoholetý umělecký program, s nímž se nemohlo vyrovnat jediné nastudování, jedna sezóna. Racek při veškeré problematičnosti některých hereckých výkonů přinesl rozhodující úspěch. Pomohl navrátit propadlé dílo na scénu, obnovil autorovu důvěru ve vlastní síly a upevnil jeho vztah k divadlu, pro něž vznikaly další hry.

Studium režijní knihy Racka nemusí nutit k následování. Ostatně sám Stanislavskij něco podobného předvídal a striktně popíral. Když dával souhlas ke zveřejnění S. D. Baluchatému, trval na tom, aby se ve vydání objevila poznámka zásadního významu. Konstatování, že režijní kniha Racka vycházela z dávno překonaných principů vnucujících herci vlastní představy. Nesnažila se seznamovat herce předběžně se hrou, nepomáhala mu vnikat do smyslu připravovaného představení. Inspirovala ji metodika „režiséra Despoty", s nímž sám Stanislavskij úporně zápasil, aby se s podobnou praxí kategoricky rozešel a nyní dává výlučně přednost rozpracování mizanscén v přímé součinnosti s hercem. (21 Poznámka nevyžadující komentáře. Snad nutno doplnit, že z podobných pozic vycházela příprava režijní knihy Othella vynucená však nepříznivými okolnostmi. Na lůžko upoutaný Stanislavskij, vynucený zřeknout se herecké dráhy, léčící se v zahraničí, koncipoval režijní knihu tak, aby ji jeho asistent, I. J. Sudakov, mohl realizovat. Odklon od požadavků a představ vtělených do dopisu S. D. Baluchatému diktovala neúprosnost zdravotního stavu, nemožnost přímé spolupráce s mchatovským ansámblem. (22

Ve vydání režijních knih není zahrnuto nastudování Strýčka Váni, jež následovalo v minimálním časovém odstupu. (23 Během deseti měsíců, kam spadaly divadelní prázdniny, nemohlo se mnoho změnit. Došlo k dalšímu setkání souboru s Čechovem, který nikdy nedovedl hovořit o vlastním díle a omezoval se pouze na dílčí poznámky podle zásady, že všechno ostatní bylo napsáno a nutno umět číst. Jestliže inscenace Racka spoléhala na maximálně pravděpodobnou motivaci chování postav navozující představu neúprosného osudu, drtícího lidské jedince a zabraňujícího lidem spojeným příbuzenskými vztahy nacházet k sobě cestu pochopení a porozumění, pak Strýček Váňa stvrdil režisérovu představu o lidech nejen sténajících a trpících, ale také schopných vzdorovat. To pochopitelně vyžadovalo větší prostor pro psychologickou motivaci jednání, nezbytnost nahlížet na scéně „do vnitřního světa". (24

Stanislavskij tu naplno rozehrál „umění pauzy", jak naznačuje legendární „scéna hvizdu". Před vyprávěním o epidemii tyfu, začal Astrov (hraný K. S. Stanislavským) vzpomínat a pohvizdovat si tesknou melodii. Chmurná nálada, smutné pohvizdování, nervózní pohyby rukou naznačovaly hluboké vnitřní pohnutí. Rázem přestal pískat, momentálně se snažil zapudit vzpomínky. Rychle přecházel kolem stolu, mechanickými pohyby masíroval srdeční krajinu. Režisér Stanislavskij konkretizoval představu o zápasu člověka s nelítostným osudem tím, že se zaujetím sledoval zápas nadaného lékaře s okolím i samým sebou, neschopného změnit daný stav a bezmocného tváří tvář epidemii. Stanislavského, podle nezveřejněné režijní knihy, zaujala myšlenka A. P. Čechova o brázdě, která se nemůže ztratit, významu odhodlaného pracovního úsilí pro příští pokolení. Proto všemožně posiloval aktivitu Astrova, který chvíli neposeděl. Hned plel záhony a vytrhával plevel, hned přivazoval květiny ke kolíkům, hned odstraňoval suché listy. Činorodý Astrov, jemuž pochopitelně nezůstávaly cizí pocity osamělosti, smutku a rezignace, ponořoval se však do práce a v ní nacházel zapomnění. Dvě polohy složité postavy – kontrastní stavy, které volaly po něčem, co by je spojovalo. Stanislavskému se dlouho nedařilo objevit „přechodné stavy", aby je nakonec nacházel v neoddělitelné jednotě smutku a veselí, pracovního vypětí i bezradnosti, optimistické víry v budoucnost a totální skepse. Ve vlastnostech podmíněných postavením inteligence na venkově, kde většina již rezignovala a rozloučila se s nádhernými vidinami. Bažina provinční zaostalosti, v níž mizely nejnádhernější vize ...

Režijní kniha dovoluje konstatovat, že se na jejích stránkách rodilo dalekosáhlé poznání precizně zformulované při studiu Tří sester; totiž představa izolovanosti, uzavřenosti čechovovských postav, jež nepoutá hluboké porozumění, ale musejí žít vedle sebe a spojuje je množství druhořadých zájmů. I diametrálně odlišné povahy, neslučitelné představy o životě musejí se za daných okolností snášet. Nezbývá jim nic jiného, než „paralelně existovat", jak naznačovala konfrontace pseudovědné mumie, profesora Serebrjakova, a skromné, sdělné Soni, nezříkající se otce.

Strýček Váňa je významný jako mezistadium, které dovolilo Stanislavskému odpoutávat se od široké škály vnějškového jednání, jež tu dostávalo vnitřní zdůvodnění. Němirovič-Dančenko je dokonce označil za „zákon vnitřního zdůvodnění", natolik mělo logickou podobu a směřovalo k vystižení psychologické podstaty. (25 Výjev střetnutí Vojnického se Serebrjakovem koncipoval režisér Stanislavskij takto: výkřiky za scénou, šum a halas, rozhánějící se revolverem strýček Váňa. Jelena vzlykala a snažila se vyrvat mu zbraň. Tělegin mával rukama a plakal. Serebrjakov stanul u stěny, třásl se po celém těle (opíral se o stoleček, takže se jeho pohyby přenášely na nábytek, kde narážely na sebe sklenice). Soňa s rozmáchlými gesty stanula v cestě Vojnickému, Martina se vrhla do kouta, zastřela si oči a čekala až padne výstřel. Z náručí Marie Vasiljevny se vytrhl psíček, přeběhl po scéně a zmizel v pokojích. Teprve poté zaujal Vojnickij teatrální pózu, dlouho mířil na Serebrjakova, který se stále třásl jako osika, a konečně vystřelil. Všichni se zděsili, znovu zaznělo ječení, pláč, výkřiky. Vojnickij přiložil revolver ke spánku, ženy se však na něho zavěsily a zbraň mu vypadla z ruky. Jelena hystericky kvílela, chytala se za srdce, nakonec v mrákotách padla na zem a opřela se o židličku. Vojnickij si utíral slzy a přitiskl se ke kamnům, také hledal oporu. Tělegin kousal a rval kapesník, vyhlížel z pozadí a neodvažoval se vejít do místnosti. Serebrjakov zůstal přilepený ke stěně a nemohl se ani pohnout. Režisér určil pauzu v rozsahu deseti vteřin, aby poté vypukl nepředstavitelný chaos.

Režijní kniha naznačuje, že Stanislavského vzrušovalo drama vzájemně odcizených postav, uzavřených v kruhu dosavadních životních návyků, jež však nemohly úplně popřít činorodé stránky zajímavých jedinců. Zdá se, že jej lákala dramatičnost takovéto situace, zatímco V. I. Němirovič–Dančenko více spoléhal na lyrické ovzduší prostoupené „nevyslovitelným bolem". Stanislavskij vyhraňoval nenávist vůči Serebrjakovi, který se mu změnil v symbol maloměšťáctví; Němirovič–Dančenko dával přednost paradoxní situaci postav, přitlumeným konfliktům a jemným odstínům. Stanislavskij bouřil a odsuzoval, Němirovič—Dančenko zvýrazňoval náznaky odpovědí na mučivé filozofické a etické otázky nedospívající do podoby přesných formulací. Více tušení, více hledání odpovědí, proč muselo zplanět mládí, nenaplnit se naděje a padnout iluze. Nešlo o zásadní rozpory mezi dvěma režisérskými osobnostmi, jen se obnažovala rozdílná stanoviska podmíněná osobními zkušenostmi, literární orientací, vkusem, temperamentem atd.

Rozpačitý ohlas nastudování Strýčka Váni znovu potvrdil, že cesta za pochopením čechovovské scéničnosti se teprve otevírala. Ostatně publikum si také muselo zvykat na odlišný styl a učilo se chápat tematické okruhy prostoupené nesouhlasem se vžitými zvyklostmi, které deptaly životní energii strýčka Váni i Astrova a současně umožňovaly příživnickou existenci Serebrjakova.

KAREL MARTÍNEK

Teatrálnost dadaismu

Krize v kapitalistické společnosti a kultuře kolem 1. světové války se zřetelně odrážela i v nových avantgardních hnutích, provádějících radikální převrat ve všech uměleckých druzích. Po futurismu a expresionismu se vynořil provokující dadaismus, odmítající realistickou iluzi i expresionistické hloubení vlastního já a očišťující prostor od všech přežilých tabu dosavadního vývoje evropského umění, které vyrůstalo z reakční buržoazní kultury. Z kultury estétských snobů nebo vojáků, pochodujících na frontu a zabíjejících nepřítele s Goethovým Faustem v tlumoku.

Vžila se u nás představa, že dadaismus bylo hnutí jen destrukční, antiprogramní, založené na negaci veškerého jazyka umění, na skandálech a provokacích. Přijetí hesla A. Jarryho — „Zbourat i ruiny!“ — se stalo pro dadaisty skutečně příznačné a souviselo s agónií buržoazní společnosti, která učinila z umění obchod a z umělce jeho nástroj. Tím se stal ovšem dadaismus i nutným očišťováním terénu a hledání nových východisek pro moderní umění. Hledáním neobyčejně těžkým, složitým a stalo se smutnou tragikomickou ironií dadaistů, že jejich negace umění znamenala často i negaci umělce, jeho role, funkce a někdy doslova i jeho existence. Bylo nutné brát na sebe masky klaunů a provokatérů, herců života. Jinak jejich poslání i život ztrácel smysl a končil i sebevraždou jako u J. Vaché, známého skandálním vystoupením během představení Apollinairových Prsů Tirésiových, kdy vyskočil na jeviště a ohrožoval pistolí diváky. Jeho slova byla výrazem pocitu nesmyslnosti i vlastní existence básníka: „Umění ve skutečnosti neexistuje... Děláme umění, protože jsme na to zvyklí. Co se dá jinak dělat?“

Dadaističtí „herci života“ tvořili proto záměrně antiumění. Vytratilo se z něj tradiční pojetí tvorby, vedoucí ke konečnému dílu, které mělo být poté zprostředkováno vnímateli. Jejich tvorba se stala okamžitým gestem, náhodným, destrukčním, ale i osvobozujícím. Gestem individualistickým, odlišným pro každého dadaismu, takže nelze v tomto hnutí nalézt tradičně nějakou jednotu stylu, ale společný „stav mysli“ (A. Breton) umělců, kteří z nulového bodu svého antiumění hledali odraz k pozitivním východiskům.

Jak souvisí dadaismus, který je považován především za hnutí literární a výtvarné, s divadlem? Mnozí dadaisté psali také divadelní hry a uváděli je pak sami při různých produkcích. Destrukce jazyka umění proniká i zde a výsledkem jsou většinou krátké hříčky, blízké futuristickým syntézám. Vrátíme se k těmto hrám v příštím článku, protože vznikaly a byly uváděny většinou až v Paříži, zatímco nyní zůstaneme jen na půdě Švýcarska a Německa.

Dadaistické hnutí nemělo své divadlo, svého režiséra, scénografa ani herecký soubor. Nevytvořilo tedy žádný nový inscenační styl v tradičním slova smyslu. Ovšem spojení dadaistů s divadlem je třeba hledat nejen skrze tradiční inscenační tvorbu, ale i v perspektivě zdivadelnění celé jejich umělecké i mimoumělecké činnosti. Tradiční proces tvorby a komunikace díla (hry) nahradili organizací události (kabaretů, skandálů, provolávání manifestů, inscenovaných soudních procesů apod.), na níž participovali společně s diváky, kteří měli být různými metodami aktivizováni a vtaženi do hry. Jejich prezentace obrazů, masek, hudebních skladeb, poezie, tance, skečů apod. má charakter představení, inscenované hry, při níž velký význam hrála improvizace, nezáměrné a náhodné spojování různých akcí. V podstatě tedy i zde narušili dadaisté tradiční představu divadla jako dramaturgického umění a situovali jej až na samotné hranici uměleckého druhu a života jako inscenovanou akci, která má jen volný scénář, vyznačené role a odehrává se aktuálně, zde a nyní. Teatrálnost, kterou dramatické divadlo skrývalo, byla obnažena a stala se prostředkem dadaistických projevů. Tak jako po nich v kabaretech, happeningu či „večerech na přidanou“.

POČÁTKY DADA V CURYCHU

Dadaistické hnutí vzniklo jako kabaret uprostřed 1. světové války v napohled klidném Švýcarsku, kam se stahovali emigranti ze všech zemí Evropy. Nejdříve se tu objevili německý spisovatel a divadelní režisér Hugo Ball (1886—1927) spolu se zpěvačkou E. Hennings a v roce 1916 založili literární Cabaret Voltaire, který je měl uživit a majiteli hospody zvýšit konzumaci piva a klobás. Jenže známá osobnost H. Balla začala rychle přitahovat další mladé umělce z různých zemí, a to zcela proměnilo atmosféru kabaretu. Z Berlína přišel R. Huelsenbeck a z Rumunska dvacetiletý Tristan Tzara (1896—1963) — chtěl tu studovat matematiku a stal se vůdčí osobností dadaismu, zvanou Monsieur Dada — a také výtvarník M. Janco. Brzy zněla v kabaretu černošská muzika, recitovaly se simultánní verše a vystavovaly se podivné masky. Organizovaly se večery ruské, francouzské a vystupovali tu aktéři z nejrůznějších zemí.

2. února 1916 se představili dadaisté v novinách: „Cabaret Voltaire je název sdružení mladých umělců a literátů, kteří chtějí vytvořit středisko umělecké zábavy. V kabaretu se budou organizovat každodenně setkání, spojená s hudebními a recitačními produkcemi pohostinně vystupujících umělců, přičemž zveme curyšskou uměleckou mládež s vlastními projekty bez ohledu na reprezentovaný směr.“

Kolem zuřila válka a mladí umělci začínali hrou, která měla ovšem přesné a velmi vážné zacílení v totální negaci buržoazní kultury a vypovězení „války válce“ (H. Ball). Na rozdíl od futuristů ovšem antiprogramní: „Dada neznamená nic.“ Podobná hesla nacházíme ve všech manifestech a právě tato radikální absence programu, opozice vůči všemu, nacházela v této neklidné době odezvu. Na první pohled to byla prostá anarchie, skandály, odmítání všech institucí, uměleckých i kulturních, ale za tím vším se skrývalo hledání čisté spontánnosti, schopné vyjádřit a sdělit bezprostředně životní pocit mladé generace. „Tím, co nás v podstatě zaujímalo byly ne skandály, protesty, ale spíše základní otázka této doby: Kam?“, napsal německý dadaista H. Richter.

Dadaisté destruovali jazyk všech uměleckých forem, rozbíjeli kompozici díla, tradiční žánry, narušovali děj hry i charakteristiku postav atd. Přitom je zajímavé, že v dadaistických produkcích opět ožívala idea Wagnerova a Craigova souborného umění či gesamtkunstwerku, kterou v Curychu propagoval H. Ball, inspirovaný rovněž názory W. Kandinského z dob jeho působení v Mnichově: „Když jsem se v březnu 1914 snažil vytvořit nové divadlo, nepochyboval jsem, že to bude experimentální divadlo, rozvíjející se nezávisle na každodenních věcech...“ V Cabaretu Voltaire se tato idea realizovala ve spojování tance, četby, recitace, výstav, hudebních produkcí, atd.

Nešlo ovšem o nějakou konstruktivní práci a tvorbu syntézy, ale o různorodou manipulaci s materiály a artefakty pomocí náhody, všechno tu bylo ještě ve stavu zrodu a nevykrystalizované, vycházející z náhodných inspirací a setkání. Uveďme si příklad dadaistické akce, při níž mladí umělci experimentovali s divadelními prvky. K jedné kabaretní produkci připravil M. Janco zvláštní masky, které se původně měly vystavovat, ale někoho napadlo, aby si je vyzkoušeli na sobě a nasadili na obličej. Ale nezůstali jen u toho, k masce přibrali kostým a určitý způsob pohybu a gestikulaci, který sama diktovala. Tak vznikla jakási kolektivní improvizace, tanec podivných masek, doprovázený okamžitou hudební improvizací H. Balla. Postupně získaly některé taneční evoluce i svůj název, např. Těžký sen, při němž se tanečníci pohybovali nakloněni dopředu a jejich masky měly široce rozevřená ústa. „Motorická síla těchto masek na nás působila podmanivě. Uvědomili jsme si, v čem je význam masky pro mimiku a jaká je její role v divadle... Fascinovalo nás na těchto maskách to, že vyjadřovaly nejen lidské vlastnosti jako nadpřirozené charaktery a vášně, ale že se v nich rovněž zviditelňovala hrůza těchto dob, paralyzující pozadí naší akce“, vzpomíná H. Ball.

V podobných produkcích dadaistů, v nichž se odrážela rovněž inspirace černošským a primitivním uměním (např. v hudbě R. Huelsenbecka nebo maskách M. Janco), působili jako aktéři všichni mladí umělci a k tanečním kreacím byly zvány tanečnice ze známé školy R. Labana. Tančily např. v etudě Kupec, kde na pozadí abstraktivní dekorace H. Arpa a H. Richtera poletovaly v maskách jako motýli.

Po futuristech rozvíjeli dadaisté také simultánní recitaci. Kontrapukčně tři i více lidí najednou recitovalo, mluvilo, zpívalo, hvízdalo nebo vydávalo podivné zvuky, takže jednotlivé hlasy do sebe vrážely, splývaly nebo se rozcházely. Byl v tom také vliv expresionismu, neboť hlas měl působit bezprostředně zvukovými kvalitami, reprezentovat vnitřní výraz

a zviditelňovat obraz člověka, který se stal součástí mechanických procesů. V simultánních recitacích vynikal R. Huelsenbeck, ale především temperamentní a živelný T. Tzara, protiklad reflexívnějšího Balla. Dokázal nejvíce riskovat, deklamovat a zpíval německy i francouzsky, recitaci přerušoval hvízdáním a dalšími nesrozumitelnými výkřiky. Později vyslovil často citované heslo dadaistů: „Myšlenka se rodí v ústech."

V březnu 1917 otevřeli dadaisté svou galérii v Corray, kde pokračovaly jejich produkce. Rozvinuli abstraktní poezii, recitovanou v kostýmech a maskách — „gadji beri bimba glandir lauta lonni cadori..." V témže roce odešel z hnutí H. Ball a do čela se dostává T. Tzara. Produkce nabývaly pod jeho vedením na skandálnosti a agresivitě. Možná vrcholem vypjaté atmosféry v hledišti bylo večerní představení 9. dubna 1919, které bylo už i předznamenáním konce dadaistů v Curychu. Na produkci, která se skládala ze tří částí, připravili H. Arp a H. Richter abstraktní dekoraci. Společně, každý z jednoho konce, pomalovali dlouhý pruh papíru abstraktními tvary, které připomínaly okurky. V první části po přednášce o abstraktním umění vystoupila tanečnice Labanovy školy S. Perottet na hudbu Schönberga a Satieho v černošské masce M. Janco. Publikum však vyprovokovaly až verše Huelsenbecka a Kandinského a především simultánní recitace dvaceti osob, přednášejících improvizovaně poemu T. Tzary Horečka samce. V hledišti se ozývalo hvízdání a posměšné výkřiky přerušily projev nesehraných recitátorů. Naštěstí začala pauza a publikum se poněkud uklidnilo. Druhá část začala manifestem „Proti, bez a s dadaismem", poté následovala hudba H. Heussera a tanec S. Perottet. Nový skandál propukl při produkci W. Sernera, který nejdříve předvedl pantomimickou etudu s loutkou a pak četl ze své knihy Konečné uvolnění, představující typický vzor anarchistické tendence v dadaismu. Rozpoutala se bouře a diváci vtrhli na jeviště, aby vyhnali Sernera a rozbili dekorace a rekvizity. Představení bylo přerušeno, v sále se rozsvítilo světlo a zlostí pokřivené obličeje se uklidňovaly. „Uvědomili si, že nelidská nebyla jen provokace Sernera, ale i výbuch vzteku těch, kteří se jí nechali vyprovokovat... a kteří vlastně dali podnět k jeho literárnímu vystoupení", vzpomíná H. Richter. Představení pak ještě pokračovalo třetí částí, tancem Labanových tanečnic v černošských maskách, verši T. Tzary apod., ale publikum už bylo zkroceno a mnozí se styděli za projevy agrese a zlosti. Byla to vážná a nebezpečná hra, kterou T. Tzara organizoval s klidem a virtuózně jako ředitel nějakého cirkusu.

DADA V NĚMECKU

Dadaistické hnutí se rozšířilo po celé Evropě a také v New Yorku vznikla známá skupina, odkud pochází ready-mades M. Duchampa. K divadlu se ovšem vztahují především experimenty a produkce německých, ruských a francouzských dadaistů.

Berlínská dadaistická skupina pokračovala v akcích curyšských kolegů, na které se dívali trochu s opovržením, neboť v ulicích Berlína probíhala skutečná revoluce. Do Berlína přišel z Curychu R. Huelsenbeck a už v únoru 1918 přednášel dadaistické verše v sále Nová secese. Představení, skandály a další produkce měly vyprovokovat měšťáky a je třeba říci, že němečtí dadaisté — vedle Huelsenbecka zvláště R. Hausmann, J. Baader, W. Mehring nebo známý výtvarník G. Grosz — byli ještě anarchističtější a agresivnější než skupina v Curychu. Brutálními projevy a manifesty žádali, aby bylo staré a měšťácké umění vyhozeno na smetiště. Napadali i ostatní avantgardní směry, včetně futuristů, expresionismu, kubismu a mnozí odmítali abstraktní umění. Se svými produkcemi projížděli Německem a byli také u nás — v Teplicích a v Praze. Ale jejich anarchistické útoky proti umění, společnosti nebo náboženství neměly pozitivní východiska a staly se postupně jen samoúčelným vyvoláváním nepokojů. Proto ve chvíli, kdy v Německu nastoupí jiné směry — v divadle politické divadlo Piscatora, který rovněž patřil na čas k dadaistům — znamená to i konec hnutí.

Zajímavou spojitost s divadlem měl ovšem vůdčí představitel dadaismu v Hannoveru, básník a výtvarník Kurt Schwitters (1887—1948). Psal divadelní hry, maloval dekorace, recitoval, hvízdal a jako ostatní dadaisté provokoval měšťácké publikum. Byl plně zaujatý svým uměním Merz (fragment názvu Commerzbank, který je v podstatě synonymem slova Dada), ale přitom se nesnažil jako jiní reformovat lidi a svět, nehovořil o antiumění nebo o smrti umění. V jeho činnosti je doslova posedlost spojování a montování všeho, co mu přišlo pod ruku. Každý lístek od vlaku, kousek staré boty, noviny, drát, nálepka z cigára, ale i každý dojem a zážitek, každý zvuk, to všechno dokázal využít ve svých artefaktech a projektech. Měl přitom zvláštní smysl pro humor, který diváky jeho produkcí tolik neprovokoval jako u ostatních dadaistů. Byl autorem konkrétní poezie, kterou velmi živě a atraktivně přednášel, různých absurdních hříček, koláží a rovněž i koncepce Divadla Merz na stejných principech spojování a syntetizování všeho, co se nalézá na tomto světě. Tady už nešlo jen o nějaké totální nebo souborné umění, ale o syntézu umění i neumění, o vzájemné prolínání obou sfér.

V roce 1920 publikoval Schwitters manifest svého Divadla Merz: „Při divadelním provedení se dosud dělal rozdíl mezi výpravou, textem a partiturou. Každou složku jsme zpracovávali zvlášť a mohli jsme ji rovněž jednotlivě vnímat. Merz-divadlo pracuje však jen tak, že spájí všechny složky v úhrnné dílo. Materiálem pro výpravu jsou všechna pevná, tekutá a plynná tělesa: bílá stěna, člověk, drátěná překážka, paprsek vody, modrá dálka, světelný kužel... Materiálem partitury jsou veškeré tóny a zvuky, jak je mohou vyloudit housle, buben, pozoun, šicí stroj, tikající hodinky, tryskající proud vody atd. Materiálem pro básnictví jsou veškeré prožitky, vzrušující rozum i cit. Různých materiálů se nepoužívá logicky a jak by vyplývalo z jejich objektivních vztahů, nýbrž jen v rámci logiky uměleckého díla. Čím intenzivněji porušuje umělecké dílo rozumovou předmětnou logiku, tím větší možnosti se naskýtají umělecké výstavbě."

Jestliže nyní ještě ocituji pasáž, v níž Schwitters konkretizuje s velikou invencí svou představu Merz-divadla, činím tak i proto, aby byla patrná příbuznost



Hans Arp Tristan Tzara i Hans Richter v Curychu 1917—18.

tohoto projektu s pozdějšími happeningy, které se rovněž snažily spojovat umění se životem: „Vezmeme zubařskou vrtačku, strojek na maso, tramvajový čistič kolejnic, autobusy a automobily, jízdní kola, tandemy i s jejich pneumatikami, rovněž válečné náhražkové obruče, a deformujeme je. Vezměme světla a deformujeme je co nejbrutálněji. Lokomotivy pouštíme proti sobě, záclony a závěsy necháme tančit, vezmeme pavučinové vlákno s okenními rámy a rozlámeme skučící sklo. Parní kotle přivádíme k explozi, aby vznikl železniční dým... Vezmeme zkrátka všechno, od síťky na vlasy, patřící mondénní dámě až po šroub imperátorův, v souladu s rozměry, které si žádá dílo. Lidi můžeme rovněž použít. Lidé mohou být přivázáni ke kulisám. Lidé mohou také atraktivně vystupovat, dokonce i v situaci svého všedního života, mohou dvounoze mluvit, dokonce v rozumných větách."

Schwitters byl nejzajímavější a nejoriginálnější postavou německého dadaismu, přičemž jeho tvorba i dílo už překračují rámec tohoto ismu a dávají tušit umělecké snahy 50. let — hnutí pop artu, happeningů apod. Hnutí, která záměrně narušovala hranice mezi uměním a životními jevy a přesouvala jako dadaismus těžiště z uměleckého díla jako hotového výsledku tvorby na samotný tvůrčí proces, kterým měl být naplněn celý život a v kterém i přes posun k životním jevům zůstává stále výrazná teatrálnost a hravost. Schwittersovo nejmilejší dílo zvané Sloup představuje snad nejlepší ilustraci tohoto nového postoje umělce a nové tendence v umění 20. století. Dílo, které se nedalo prodat a oddělit od jeho tvůrce, stejně jako se nedá oddělit v divadle postava od herce. V druhém patře jeho hannoverského domu vyrůstala abstraktní plastika, zaplňující více než čtvrtinu pokoje a sahající až ke stropu. Byla to kompozice prohlubní či jeskyněk, z nichž každá měla své určení a svého „majitele" — byla tu jeskyňka H. Arpa, Maleviče, Lissitzkého, Mondriana, jeho ženy, syna a dalších přátel. Každá obsahovala věci, nějak spojené s danou osobou, např. kousek kravaty, polámané pero, vlasy. Od roku 1918 po celá léta Sloup narůstal, nové jeskyňky pohltily jeskyňky nových přátel a všechny věci zůstávaly pohřbeny uvnitř. Schwitters musel prorazit i díru do stropu a vystěhovat odtud podnájemníky. Přesto dílo nedokončil, neboť se s ním musel rozloučit útěkem před nacisty, kteří ho obvinili z kulturního bolševismu. Odešel nejprve do Norska a pak do Anglie. Také tam stavěl Sloupy s jeskyněmi nových přátel.

JAN HYVNAR

PRIX BOHEMIA V PLZNI

Předáním cen skončila 11. září v Plzni vrcholná přehlídka rozhlasové dramatiky Prix Bohemia. V kategorii her pro dospělé si cenu Prix Bohemia odvezla Helena Benešová, kmenová autorka Čs. rozhlasu, za hru Někdy člověk nevypadá. Perfektní výkon Jany Štěpánkové v této hře ocenil Svaz českých dramatických umělců. V kategorii pro mládež získala cenu Prix Bohemia hra, kterou pod názvem Objednávka na štěstí napsal Jiří Kamen, redaktor Čs. rozhlasu v Praze. Z pohádkových her zvítězil Severní zámek Aleny Riegerové. (čt)

GOBELÍN JAKO OPONA

Monumentální opona — gobelín, ztvárňující historický námět z období prvního společného státu Čechů a Slováků — Velké Moravy — bude jedním z výtvarných děl, která umělecky dotváří interiér nového divadla Andreje Bagara v Nitře. Oponu tkají pracovníci závodu Ústředí uměleckých řemesel Praha ve Valašském Meziříčí a po dokončení v roce 1988 se svými rozměry 16×9,5 metru stane největším klasickým gobelínem v Evropě. Autorem vítězného návrhu celostátní soutěže na novou oponu je akademický malíř Marian Prešnajder z Bratislavy. (čt)

BLAHOPŘÁNÍ F. FILIPOVSKÉMU

Generální tajemník ÚV KSČ a prezident ČSSR G. Husák zaslal blahopřejný dopis národnímu umělci F. Filipovskému při příležitosti jeho 80. narozenin. V dopise vyjadřuje jubilantovi poděkování za dlouholetou uměleckou činnost, oceňuje jeho vynikající herecké mistrovství, jímž si právem získal hlubokou úctu našeho lidu a významně přispěl k rozvoji československé socialistické kultury.

Národnímu umělci F. Filipovskému zaslal blahopřejný dopis k 80. narozeninám rovněž předseda vlády ČSSR L. Štrougal. (čt)

NOVÉ DIVADLO V NÁCHODĚ

Nový kulturní stánek, Tylovo divadlo, byl předán do užívání v Náchodě na sídlišti Plhov. Zhruba sto let stará budova nyní září novotou, hlediště pojme 260 návštěvníků, v interiéru upoutávají pozornost především lustry z Kamenického Šenova. V objektu jsou rovněž klubovny pro zájmovou uměleckou činnost. Premiérový večerní pořad Všem pro radost byl určen pracovníkům, kteří se nejvíce zasloužili o zdárné dokončení akce. (čt)

DAŇKOVA HRA O HUSOVI

Československou premiéru hry Oldřicha Daňka Vy jste Jan uvedla v září činohra Národního divadla v Praze na jevišti Nové scény. Hra se zabývá důležitým momentem našich národních dějin — odsouzením mistra Jana Husa — a pokouší se rekonstruovat historické události, jež jsou spojeny s jeho smrtí. Nastudoval ji zasloužilý umělec Václav Hudeček na scéně Zbyňka Koláře. (čt)

HRA O ČERNOBYLU

Soubor Královské shakespearovské společnosti v Londýně a Městské divadlo ve Stockholmu nastudovly novou pozoruhodnou hru sovětského autora Vladimíra Gubarieva Sarkofág, která líčí okolnosti katastrofy v Černobylu. Autor byl jako odborný redaktor Pravdy očitým svědkem neštěstí. Gubarievova hra se překládá již do češtiny, bulharštiny a dalších pěti jazyků. (čt)

SMĚJEME SE S AMATÉRY

V divadle se dá zažít spousta legrace. To potvrdí každý, kdo holduje tomuto umění. Jenomže míň už je těch, kteří mají možnost prožít tu neplánovanou legraci přímo na jevišti. Herci amatérského divadla DUO ve Frýdku-Místku za dobu dvacetileté existence takovýchto příhod zažili nespočet. Jde o moment překvapení, které vyvolá u herců mráz v zádech, ale po čase se k tomu s úsměvem vracejí.

Stalo se na čtrnáctidenním turné v okrese Žďár nad Sázavou. Rekreační středisko v překrásném prostředí na nás dýchalo mezinárodní účastí. Jeviště, na kterém jsme hráli, bylo poněkud vyvýšené, což se stalo osudným jednomu z herců, kterému jsme s oblibou přezdívali Marš.

Sál byl plný, a my s hrůzou zjistili, že je v něm většina cizinců. Kabaret začal. Střídaly se písničky se scénkami a z reakce diváků jsme se cítili dost zaskočeni. Blížil se konec představení. A to byla chvíle pro závěrečnou píseň, která byla sama o sobě dosti smutně laděná. U poslední sloky, kdy herec jde do pokleku na jednu nohu a umírá, což je podle textu vyvrcholením dramatu, začalo to v sále vypadat jako v úle. Potlesk, smích a nakonec mohutný aplaus. To byl šok pro účinkující. Nikdo z herců nemohl pochopit, proč se tak náramně obecenstvo při tragické písni baví, když téměř polovina, kterou tvořili cizinci, nemohla textu rozumět.

Teprve pohled na klečícího kolegu vše vysvětlil. Paní móda v té době dbala na to, že kalhoty musely být přímo na tělo. Nitě zřejmě také nenesly visačku kvality a nevydržely na onom choulostivém místě nápor při prudkém pokleku.

JAN KUKUCZKA

FOTO NA TITULU
VÁCLAV ŠPŮR

amatérská scéna

ROČNÍK 24
(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXIII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec, redaktorka Markéta Krmenčíková. 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 00 Praha, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí čís. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6.
Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 11/1987, redakčně uzavřeno v říjnu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027



Veselohrou Sousedi se veřovičtí představili jako obnovený soubor domácím divákům a pak na okresní přehlídce v Bernarticích.

OPĚT HRAJÍ DIVADLO



Záběr z poslední divadelní hry před pěti lety. Zleva Rudolf Křížek, Jindřich Bartoň a Adolf Kocián.

Ochotnický soubor ve Veřovicích na Novojičínsku má dlouhou tradici. Ostatně, jako většina souborů kolem Frenštátu pod Radhoštěm. Tato tradice začínala, když bylo třeba posilovat národní sebevědomí českých lidí a svého vrcholu dosáhla po roce 1945. Veřovický soubor nikdy nechyběl na okresních a krajských přehlídkách amatérského divadla.

Bylo to v srpnu, když jsme vedoucího souboru Jana Geryka zastihli ve Veřovicích; zrovna když si prohlížel texty dvou divadelních her, které si nedávno přivezl z Okresního kulturního střediska v Novém Jičíně.

„Chtěli bychom je nacvičovat na podzim a zúčastnit se okresní divadelní přehlídky v Bernaticích" – říká Jan Geryk, bývalý pracovník Tatry v Kopřivnici, dnes již v důchodu. – „Mám tu text divadelní hry Svatba pro celou Evropu od sovětských autorů Arkadije Arkanova a Grigorije Gorina a pak veselohru od Josefa Štolby Na letním bytě. Nevím, pro kterou se rozhodneme!"

Dovídáme se, že veřovičtí měli pětiletou přestávku. Někteří členové souboru, hlavně ženy, z Veřovic odešli a tak bylo třeba soubor obnovit. A to se podařilo.

„Ale obtíže s obsazením rolí máme stále" – poznamenává Jan Geryk. – „Naše první hra, kterou jsme po pětileté přestávce nastudovali byla od Jiřího Korbela. Jmenovala se Sousedi. Šlo o veselohru z vesnického prostředí. Líbila se našemu publiku. A také nejaktivnějším hercům. Jsou to dva členové JZD Beskyd z Mořkova Rudolf Křížek a Adolf Kocián. Hrají ochotnické divadlo už přes dvacet let. A ti vždycky vybírají takové hry, které jsou jim blízké, zejména veselohry."

Veřovický soubor potřebuje mladé herce. Jan Geryk je vyhledává každý rok. Chodí do svazácké organizace a tam získává mladé lidi. Je to práce velmi obtížná. Občas získá mladou herečku, nacvičí se divadlo, a mladá žena se vdá a odchází jinam. „A tak se nám stalo" – říká Jan Geryk – „že jsme nemohli dohrát naplánovaná reprízy první hry Sousedi, protože se jedna mladá herečka přestěhovala a náhradu jsme hned nezískali. Ale i tak jsme ji hráli u nás doma ve Veřovicích a pak na okresní přehlídce v Bernaticích."

Veřovický soubor hladá i letos nové talenty. Hledá je mezi těmi nejmladšími už v základní devítileté škole, kde je hodně nadaných a talentovaných dětí. To prozradil závěr školního roku, kdy veřovické děti nastudovaly pohádkovou hru Bublifuk. Měla velký úspěch jak u nejmenších diváků, tak u dospělých.

„Myslím si, že v dětech nám vyrůstá nová generace ochotníků", – poznamenává Jan Geryk – „která je zárukou, že ochotnické divadlo ve Veřovicích nezanikne."

VÁCLAV PASTOR
FOTO ARCHÍV



Věra Provazníková

Básnířka, autorka pohádek a divadelních her pro děti a mládež – Věra Provazníková. První verše, překvapivě vyzrálou reflexívní lyriku publikovala v sedmnácti letech. Od roku 1967 se věnuje pouze literatuře. Od počátku sedmdesátých let se orientuje na literaturu pro děti a mládež, píše verše, pohádky, loutkové hry, doprovodné texty. Pohádkové motivy přetváří zcela osobitě.

Nechcete mluvit o sobě, mluvme tedy o amatérských scénách a o vašich hrách na nich.

Abych Vám pravdu řekla, jsem mile zaskočena – až dojata, že jste si na mne vzpomněli. Ale především překvapena – a proto zaskočena.

Vaši amatéři mě hrají sice dost často a po různých místech vlasti české, ba i na Slovensku, ale málokdy ke mně dolehne zpráva o té či oné realizaci mých loutkových her. Bývá mi někdy líto, že se nemohu spoluúčastnit, alespoň v poslední fázi – už jen jako divák, na individuálním zpracování pohádek. Vždyť právě na amatérských scénách se může zrodit tolik nového, právě proto, že je nepoplatné oficiální konvenci; ostatně – zákon experimentu vždy přitahuje vše tvůrčí, k čemuž se dovolává, odkazuje dál, inspiruje a je proto vždy dobrý. I za cenu risku, že představení dopadne „tentokrát" dilletantsky.

Proč volí soubory právě tu určitou Vaši hru?

Nebylo by pro mne nezajímavé ani přímým kontaktem s tou kterou skupinou zjistit, proč si zvolila právě tuto pohádku a ne jinou, protože ta volba už charakterizuje druh „duše" jednotlivých souborů a tato „duše" předurčuje pak už obvykle celkové uchopení a zpracování. Jistě musí být podstatný rozdíl mezi skupinou, která si vybere klasicky zpracovanou pohádku Dlouhý, Široký a Bystrozraký či ještě klasičtější Tři zlaté vlasy Děda Vševěda – a tím souborem, který sáhne po humorně pojaté parafrázi ruských pohádek, jako je můj Petruška a baba Jaga. Ale ještě přitažlivější a dobrodružnější je pro mne zhlédnout nějakou takovouto „klasickou" pohádku v posunu – právě ve jménu oné svobody, kterou mají pouze amatéři.

Vzpomínáte zvlášť na některá představení?

Vzpomínám na milé představení Dlouhého, Širokého a Bystrozrakého v provedení DIVADLA NA DLANI. Tito DVA jsou ovšem mými osobními přáteli, Jirka Knot a L. Kostroun, snad jen proto jsem mohla sledovat celý proces a byla jsem k němu od počátku i přizvána. V podstatě z mého slova hodně vycházeli, ale kam až ho dovedli! I výtvarné pojetí bylo překvapivé a já jsem si po představení uvědomila, jak zbytečně statická byla moje původní představa o zpracování a jak jsou právě tato vybočení či překvapení divadlu i autorovi prospěšná.

Podobnou radost jsme prožívaly s Miladou Mašatovou, učitelkou v LŠU a jejími „olomouckými" dětmi, která si mne ovšem sama vyhledala a zapojila do báječného procesu, který nám všem mnoho přinesl. Dokonce i přiznanou „slávu".

Hrála jste sama někdy divadlo?

Asi před deseti lety se Na Strahově hrálo po nedělích pro děti. Sešli jsme se – pár dobrovolníků – výtvarník, který nám udělal loutky, především krásného Kašpárka!, jeden herec, který nás všechny učil mluvit tím, že také hrál a jeden autor hry, který byl i představitelem Kašpárka – já. Kašpárek pro děti opravdu ožil, dokonce o přestávce musel dávat dětem moje hádanky. Chci ho v nejbližší době znovu uvést do života, tentokrát na profesionální scéně Loutkového divadla v Ostravě. Tento odvážný úmysl je výsledkem zkušenosti a prožitků ze strahovských nedělních odpolední.

Vy jste ovšem začínala básněmi . . .

Ještě jednou se vrátím ke slovu amatér. Chvála amatérství! Moje první podstatná báseň vznikla jako zamýšlený milostný dopis v mnou vysněné, ne dost opětované lásce. Dopis začínal: „Vy jste možná také z mé zahrady, ale z jiného stromu." Sama jsem musela uznat, že takto se dopisy, třebaže milostné, ale přece jen „z tohoto světa", nezačínají. Zvlášť, čekala-li jsem reálnou odpověď. V tomto duchu tento „neodeslaný dopis" pokračoval dál, vlastně mnoho takových „dopisů" – bylo mi tehdy sedmnáct– až z toho nakonec vznikla má první sbírka „Dítě se zvonem". Ovšem jako knížku je vydal Československý spisovatel až v r. 1971.

Tím jsem se ocitla na scéně amatérské – jako básník, ale zůstal z toho tehdy pocit skutečného amatéra v lásce.

Podobným způsobem jsem byla přijata do světa dětí. Psala jsem pro svého přítele, aniž to tušil! jakési povídání o nás dvou či o něm samém. Pouze pro něj. Za řadu let vyšly tyto mé příběhy o Miláčkovi v podobě Listopadové pohádky – vydalo ji Panorama r. 1966. Tehdy mi bylo mezi sedmnácti a dvaceti. Ale v podstatě se na mém srdci dodnes nic nezměnilo a navíc – psaní poezie a pohádek mi už – snad navždy – zůstalo. Tak mě vlastně láska nešťastná osudově vrhla do lásky šťastné.

Od reflexívní lyriky na jeviště to asi nebylo jednoduché . . .

Pohybovat se s mentalitou básníka po dráze spisovatelské není opravdu jednoduché. Básníku pojem profesionalita zní jako ortel smrti a zároveň spisovatel či dramatik být profesionálem musí. Budiž řečeno, že jsem spíš cosi jako poutník. A jako „hledač pravd" a ustavičný běžec za svými sny – nejsem v žádném případě autorem především loutkových her, třebaže jsem jich napsala a vydala už řadu, ani uctivačem jediné formy. To vyplývá z mé předchozí „malé zpovědi". Každý sen si vyžaduje formu svou. Každá tvůrčí situace adekvátní tvar. A tak jsem se už setkala s přerůznými prostředími, určenými k realizaci mých představ – od rozhlasu přes nakladatelství pro dospělé i děti, činohru, film, malé divadelní formy, loutková divadla . . . až po televizi, které jsem se tolik obávala. A přitom právě televize – kromě Večerníčků – mi umožnila uskutečnit jeden z mých největších snů, sen O labuti. Ve spolupráci s režisérem Jaromilem Jirešem dostala tato pohádka cenu Zlaté truhlice v Plovdivu. A obrazovka, zdá se, unese i další, filozoficky mnohem náročnější pohádkovou hru pro mládež Bratři, kterou v červenci 1987 natáčel zasloužilý režisér Ludvík Ráža.

Básník, „hozen" do světa se, myslím, vždycky bojí. Snad proto žije svůj život ve světě; v něm chová ještě mnohá tajemství, o nichž skutečný svět zatím nemá vědět. A nespěchá . . . neboť, jak řekl Vladimír Holan v Noci s Hamletem: „Tryskový motor není pro básníka". Také já pod tak trochu magickou klenbou svého malostranského ateliéru u Zlaté studně pracuji už dlouho na dramatické básni či básnickém dramatu, na němž mi opravdu životně záleží.

Také toto dílo musím nazvat svou „osudovou láskou". Láskou tak silnou, že mne dokonce inspirovala k obrazům. Jakýmsi vizím či vnitřním ilustracím k tomuto básnickému dramatu.

Vraťme se k loutkám. Na počátku vašeho odklonu od poezie přece jen asi někdo byl . . .

Podobně jako mě na mé pouti krajinou poezie, ale i výtvarného umění, mocně zasáhla dvě setkání – s básníkem Vladimírem Holanem a básníkem a grafikem Bohuslavem Reynkem, neméně silně na mne zapůsobilo seznámení s loutkářským teoretikem a kritikem, vedoucím katedry loutkářství při AMU, Erikem Kolárem, který se mě od počátku našeho přátelství ujal s otcovskou péčí a prostě mě přesvědčil, že jsem do říše loutek schopna vstoupit. Dokázali jsme to spolu především na inscenaci Hauffovy pohádky Kalif – čáp, Aucassin a Nicoletta aj.

A přece jste později jednu dobu pro loutky nepsala . . .

Ano, po zkušenostech z přerůzných experimentů v oblasti loutkového divadla. Mnohdy mé rozhlasové hry, ale i jiné, na zakázku po mně požadované pohádky, byly často jen trpně převáděny na scénu loutek, takže loutky takřka pouze ilustrovaly mé psané slovo. Vím, že takto by se loutkám křivdit nemělo. Dost dlouho jsem se z těchto důvodů loutkovým divadlům odmlčela, rozhodnuta, napříště psát pro loutky už vždy jen to, co je loutkami opravdu nezastupitelné. Naposledy to byla už zmíněná pohádka O Petruškovi . . . Snad také proto se znova – až ze Strahova – vrátil radostný impuls vzkřísit Kašpárka. Nechci loutky opustit.

(jv)