

a.s/87

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

12



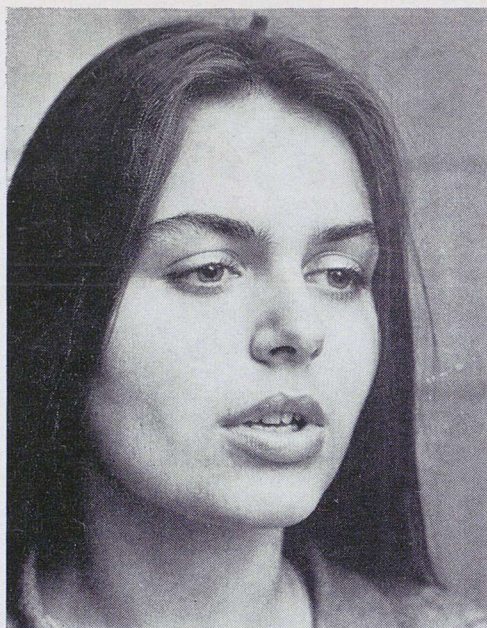
Jubilejní XXXIII. Hviezdo- slavův Kubín

Tato slovenská národní přehlídka se letos konala na sklonku září a začátkem října. Lubica Stuhlová získala 1. místo v V. kategorii přednesu poezie s textem T. Corbiéra Hrbatý motúz, Sandra Vychlopenová 2. místo ve IV. kategorii s básní V. Kovalčíka Lietajúci mních (spolu s D. Janoškovou, která přednesla báseň R. Moce Gougha Leto s Monikou). Jana Repiská získala 2. místo ve IV. kategorii za přednes prózy P. Vilikovského Citová výchova v marci. Anna Špičková získala 1. cenu v V. kategorii s úryvkem z románu W. Styrona Sofiina volba. V Divadle poezie jednoho herce vystoupil v montáži Keď znenadania vypnú prúd Alexander Pallesitz. (mč)

FOTO FILIP LAŠUT

1. Lubica Stuhlová
2. Sandra Vychlopenová
3. Dana Janošková
4. Jana Repiská
5. Anna Špičková
6. Alexander Pallesitz

1	2
3	4
5	6



● KE DNI PRACOVNÍKŮ KULTURY

Čestné tituly zasloužilých a vzorných pracovníků byly předány na slavnostním shromáždění, které se konalo u příležitosti Dne pracovníků kultury ve Valdštejnském paláci v Praze. Náměstek ministra kultury ČSR J. Svagera na něm přivítal nejlepší dobrovolné i profesionální kulturní pracovníky, zástupce muzeí, galerií, knihoven, nakladatelství a dalších kulturních zařízení z ČSR.

Shromáždění se zúčastnili představitelé stranických a státních orgánů Národní fronty, uměleckých tvůrčích svazů a další hosté. Ministr kultury ČSR M. Klusák ve svém projevu poděkoval všem, kteří svůj talent, kulturně politické a organizační zkušenosti, tvůrčí činnost a nadšení dávají do služeb rozvoje naší socialistické kultury. „Jsme svědky a spolutvůrci období, v němž kultura a umění mají odpovědnost na výzvu společnosti, aby s nejvyšší intenzitou uplatnily svůj vliv na myšlení a společenské jednání lidí. Ne proto, že by si to někdo vymyslel, ale proto, že tato společnost objektivně potřebuje, aby její občané ve všech směrech dozráli k jednání a myšlení, které bude na úrovni úkolů, jež si předsevzali – aby cestou zdokonalování a uplatňování demokracie dosáhli důsledně uplatňující své základní leninské principy,“ řekl mj. M. Klusák. „Změny v kultuře a umění se jistě nemohou uskutečnit izolovaně od zásadních změn v politickém, hospodářském a sociálním životě,“ řekl dále M. Klusák. „Z diskusí k návrhu zákona o státním podniku a k návrhu dalších zákonů vyplývají poučení o některých základních parametrech, v nichž se budou napříště pohybovat organizace a zařízení kultury vůbec i její ekonomika.“

Jedním z aktivních článků přestavby v kultuře by se měl stát Celosociální program estetického rozvoje, který navazuje na vlastní potřeby, zájmy a aktivity všech věkových a sociálních skupin. Musíme se věcně a naprosto pravdivě podívat na skutečnost efektivnosti našich kulturně výchovných činností v místech a na jejich přínos místnímu kulturnímu životu a aktivnímu estetickému využití občanů, uvedl ministr kultury ČSR.

Čestné tituly zasloužilý a vzorný pracovník kultury převzalo pak v Rytířském sále Valdštejnského paláce 180 jednotlivců a čtyři kolektivy. (čt)

● DIVADLO DNEŠKU

Pod tímto názvem se konala od 17. do 23. října už tradiční celostátní divadelní přehlídka vybraných inscenací některých českých a slovenských divadel v Ostravě. Soubory vystupovaly ve Státním divadle Zdeňka Nejedlého, na scéně Divadla Petra Bezruče i v nedávno otevřené rekonstruované budově Divadla Jiřího Myrona. Celkem bylo uvedeno 14 činoherních inscenací a program přehlídky byl doplněn tvůrčími besedami, dvěma semináři a mezi akcemi byla i výstava scénografie Marty Rozskopalové.

O stručné zhodnocení přehlídky požádal zpravodaj ČTK předsedu Svazu československých dramatických umělců zasloužilého umělce J. Kákoše: „Ostravská přehlídka potvrdila pozitivní a nedostatky našeho současného činoherního divadla tak, jak jsme konstatovali i na našich svazových sjezdech. Nebyli jsme s mnoha inscenacemi, které se prezentovaly v Ostravě, spokojeni. Ale i taková zdravá nespokojenost je dobrá k tomu, aby provokovala naše myšlení při hledání cest.“ (čt)

● DOSTAVENÍČKO V LOUNECH

V Praze se na svém řádném zasedání sešlo 3. října předsednictvo Skupiny amatérských loutkářů SČDO. Program jednání byl velmi bohatý. Byl zhodnocen průběh 36. loutkářské Chrudimské akce a účast zájmové organizace na ní, dále byla projednána činnost komise SAL pro loutkové divadlo na mateřských školách, stav příprav V. přehlídky individuálních výstupů s loutkou a malých loutkářských forem, jejíž uzávěrka přihlášek připadá na 31. prosince 1987, a plán zpravodaje Rolníčka. Předsednictvo kromě jiného schválilo také soutěžní řád I. přehlídky členských loutkářských souborů, která na způsob letošního Štramberka, pokud jde o ochotníky, bude v loutkářské části Svazu probíhat ve dnech 7. až 9. října 1988 v Lounech.

První ročník festivalu členských souborů pod názvem Dostaveníčko v Lounech uspořádají SAL SČDO a Dům kultury ROH n. p. Elektroporcelán na počest 40. výročí Vítězného února a 70. výročí vzniku Československé republiky. Jedním z cílů festivalu je prezentace práce zájmové organizace, všestranná výměna zkušeností členských souborů a také zpestření kulturního života v místě konání přehlídky. Festival je nesoutěžní akcí s inspirativním posláním. Vzhledem k tomu, že jde o první ročník, není soutěžním řádem stanoveno nejzazší datum vzniku inscenace. Festival je otevřen inscenací bez ohledu na inscenační princip, druh loutek, délku představení, jeho diváckou adresnost, žánr apod. Zásadní podmínkou je, že musí jít o inscenaci vsouknu loutkovou.

Festivalu se může zúčastnit pouze členský soubor SČDO SAL, který ke dni podání přihlášky splnil své členské povinnosti v běžném roce, popřípadě, jehož členství v organizaci vzniklo nejpozději dnem uzávěrky přihlášek, která byla stanovena na 30. března 1988. Soutěžní řád dále podrobně stanoví náležitosti přihlášky a způsob výběru inscenací, v němž hlavním kritériem je jejich dramaturgická podnětnost. Festivalu se zúčastní 5 až 6 inscenací. O výsledku výběru soubory dostanou informaci.

I když je festival zásadně nesoutěžní přehlídkou, přesto v jeho průběhu bude pracovat porota, která zhodnotí všechny předvedené inscenace a která může pořadatelům navrhnout udělení cen. (psl)

Před novým rokem

Strategie urychlení rozvoje naší společnosti vnáší nové momenty do rozvoje kultury. Kultura si v současném období přestavby klade za cíl nejen pomáhat tvořivému uplatnění schopností lidí, ale i rozvíjet jejich tvůrčí aktivitu.

Podstatné místo zaujímá v kulturním procesu kulturně výchovná činnost státních orgánů a společenských organizací, která směřuje k formování sociálního uvědomění osobností socialistického člověka a zabezpečení jeho všestranného rozvoje. V tomto smyslu je potřebné, aby tato činnost nejen poskytovala možnosti pro kulturní aktivity, ale i výrazněji ovlivňovala kulturní práci a volného času lidí, zejména mladé generace. Kultura se tak stává jedním ze závažných činitelů urychlování sociálně ekonomického rozvoje.

Významnou inspirací ke zvýšení účinnosti a efektivnosti kulturně výchovné činnosti, k dalšímu rozvoji soutěže aktivity kulturních zařízení bude 40. výročí Vítězného února. Kulturně výchovná zařízení, profesionální pracovníci, celý kulturní aktiv svými specifickými prostředky přispějí k pochopení historického vítězství dělnické třídy a pracujícího lidu v roce 1948 pro dnešek. V každém místě, závodě, regionu na faktech je třeba přesvědčivě ukázat výsledky dosažené při budování socialistické společnosti a využít konkrétních fakt k světónázorové a politické výchově, k rozvoji kulturně politického myšlení, zvláště mládeže.

Ve spolupráci s národními výbory, se společenskými organizacemi Národní fronty ČSR, zájmovými organizacemi je třeba vytvářet podmínky pro společensky žádoucí využívání volného času občanů, zejména mladých lidí. V této souvislosti rozvíjet společně na kvalitativně vyšší úrovni systém Mládež a kultura. Dokument vlády ČSR Zásady společenského ovlivňování volného času dětí a dospívající mládeže vytvořil dobré předpoklady pro koordinované využívání volného času.

V obsahové orientaci kulturně výchovné činnosti v místech vstupuje do popředí její ideologická funkce, podíl na masové politické práci, aktivizaci lidí, programové spojování kulturního rozvoje v místech s pracovní činností lidí, s konkrétními úkoly závodů a institucí, směřující k společenskému rozvoji míst. Společným nástrojem jsou jednotné plány kulturně výchovné činnosti. Plán nechápat jako strnulý a uzavřený, ale jako otevřený všem iniciativám lidí a institucí, směřující k plnění a překračování volebních programů, vycházející vstříc úkolům a potřebám lidí. Současně s tím hledat formy a metody k rozšíření okruhu těch aktivistů, kteří jej budou realizovat.

Realizační opatření v místech mají přispět k lepšímu využívání kulturních zařízení bez ohledu na zřizovatele, zlepšit koordinaci a podíl všech resortů na rozvoji místní kultury, s využitím sdružování prostředků a spojováním aktivit všech organizací, které se na kulturně výchovné činnosti podílejí.

Příliš dlouhá přestávka

Kdysi jsem v kuloárech zaslechla, že Poruba (= národní přehlídka amatérského divadla pro děti v Ostravě-Porubě) je výborná přehlídka špatných představení. V dobách, kdy tato uštěpačná poznámka zazněla, byla to nadsázka, aspoň pokud se představení týká. Čtyřletá přestávka věci neprospěla, a tak o říjnové přehlídce Dospělí dětem v Hornickém domě ve Stráži pod Ralskem je to skoro doslovně pravda. Všechno skvěle fungovalo: vedení Sdruženého klubu ROH v Stráži vytvořilo vlnivé pracovní ovzduší, Hornický dům kultury nabídl dostatek vhodných prostor, organizace byla bezporuchová, navíc oproti Porubě bylo možné zajistit ubytování všech účastníků na dohled od Hornického domu. Na přehlídce se aktivně podílely krajské orgány (v plné míře KKS), okres Česká Lipa (OKS se postaralo o nábor dětí a jejich dovoz v rámci systému Mládež a kultura).

Program byl nabitý, bez zbytečných ztrátových časů, seminář o interpretaci dramatického textu, vedený prof. J. Císařem, nabídl každému, kdo se divadlem pro děti zabývá, praktickou, užitečnou a poutavou činnost. Čas vynaložený na pobyt ve Stráži byl využit, a tak není divu, že se vedle osmi souborů nominovaných krajskými porotami sjelo na přehlídku nebývalé množství 30 seminaristů, tentokrát poprvé v historii přehlídky opravdu ze všech

krajů ČSR. Seminaristé si v závěru vyžádali, aby se v načaté práci pokračovalo v samostatném soustředění, protože chtějí práci dotáhnout do konce – neboť na rozdíl od dřívějších seminářů jen výkladových a diskusních je tady co dodělat. Potud by bylo všechno v pořádku a mohli bychom přehlídku Dospělí dětem jen a jen pochválit.

Slabinou byla představení, přesněji řečeno celkový obraz, který podala o stavu amatérského hraní pro děti. Je to o to podivuhodnější, že za ony čtyři roky nejen nedošlo k oslabení činnosti v krajích, ale naopak se za tu dobu podařilo založit tradici krajských přehlídek, většinou pořádaných každoročně, a tedy i rozvinout metodickou péči ve všech krajích ČSR. Letos nebyla přehlídka pořádána jen v Praze, ale tam je to jen přechodné vybočení z tradice více než dvacetileté. A přestože se objevil (a to současně na třech místech nezávisle na sobě) zcela nový prvek v podobě inscenování moderních autorských zvířecích pohádek-bajek a v souvislosti s tím uplatnění více či méně širokého spektra postupů moderního otevřeného divadla, došlo někde ke stagnaci, někde k otupení náročnosti, a někde docela i k jejímu poklesu až hluboko, přehluboko pod míru socialistického divadla konce dvacátého století.

Celkové vyznění přehlídky mimořádně silně ovlivnil pokles náročnosti dramatur-

gické, a to přes onen objev moderních bajek. Chybělo totiž to, co by mělo i v amatérské oblasti tvořit základ – totiž skutečná lidová pohádka, hlavně kouzelná. Všechny amatérské soubory (včetně loutkářských), jsou kritizovány porotou, namítají, že nehrají pro ni ale pro děti. Přitom si popravdě řečeno právě tyto soubory vůbec nelámou hlavu tím, co vlastně děti potřebují a co by se pro ně dalo udělat podstatnějšího, než je na hodinu či půldruhé rozesmát, lhosit jak a čím. Současná psychologie stále naléhavěji upozorňuje, že lidová pohádka (tedy ryzí, opravdu lidová pohádka, ne její ledabylá napodobenina či smíšenina nejrůznějších prvků, které se za lidové pověštině jen vydávají), je přesně to, co dítě v předškolním a mladším školním věku (tzv. pohádkovém) nejvíce potřebuje: modelové situace nejdůležitějších lidských vztahů a životních situací, podané s použitím skutečného kouzla, dovolujícího dítěti odstup od každodenní jevové podoby života a dávající mu naději. Že potřebuje poznat skutečné nebezpečí a jeho překonávání – tj. „zachraňování“, jak to formulovali děti v tzv. dětské porotě, která na přehlídce pracovala. Tohle ve Stráži chybělo a jen tu a tam probleskl náznak něčeho na tento způsob, bohužel však v umělecky pokleslé podobě.

Těžšíte přehlídky bylo v tom, co se mlhavě, ale dost úporně označuje jako „veselá hra“. Je to žánr v naší dramaturgii pro děti starý nejméně sedmdesát let a po celou dobu převážně pokleslý. Až na ojedinělé světlé výjimky (daly by se mezi těmi stovkami her počítat opravdu na prstech). Jsou to nahodile a nelogicky pospojované motivy, dílem z lidových pohádek, dílem z pověstí, ale největším dílem už jen z té sedmdesátileté tradice tohoto typu pohádky, včetně „kašpárkovin“ 1. republiky. Typickým rysem veselých her je samoučelný humor, lépe řečeno pokusy o něj: volně se tu radí vtípky a špilce, jejichž smyslem není nic než vyvolat okamžitý smích. V tom si tato „veselá hra“ nese až do dneška rysy jednoho z typů měšťáckého pojetí divadla pro děti, které za svůj cíl považovalo jen zábavnost. Jenomže tato zábavnost „o sobě“ se velice snadno zvrhne ve svůj pravý opak, v nudu, a to právě proto, že „je o ničem“.

Všechny teorie komiky a humoru, i veskerá praxe dobré komedie se jednoznačně shodují v tom, že humor vzniká jen na pozadí vážnosti, jen tam, kde doopravdy o něco jde. Vážnosti, opravdovosti, skutečného úsilí něco odstranit, něčeho dosáhnout, něco překonat a něco nebo někoho zachránit v těch pěti inscenacích, které na přehlídce tento směr reprezentovaly, bylo jak šafránu. Nejvýrazněji snad v představení pražského Máje, který přijel s Makariovým Strašidylkem – ne však díky předloze, ale proto, že herci na jevišti přinesli místo pitvoření svou vlastní radost ze hry i kus normálního a laskavého lidství. V první řadě to platí o Jaroslavě Mikešově, která také byla za svůj výkon v roli Šplechty odměněna jednou z cen.

Byla tu ale také tři představení, v nichž sehrál roli – aspoň podle mého názoru –



DRC JKP Kaplice — B. Zachoder, J. Papež: Byl jednou jeden Píp.

fenomén národní přehlídky: kousek trémy, kus přílišné odpovědnosti a tím i ztěžknutí inscenace, ždíbec či dokonce velká dávka snahy inscenaci co nejvíce vylepšit a vyšperkovat, a někde snad už také únava z inscenace hrané až příliš dlouho. Stalo se to Malému divadlu z Kolína (J. Sypal: Je to pravda, pane králi), souboru Vojan z Doubravice (M. Štědroň podle O. Starého: Čertovský mariáš) i Impulsu z Ostravy-Vítkovic (P. Grym: Šíleně prohaná princezna v úpravě souboru). Vlivem těchto momentů (a snad i některých jiných) nepřeskočila jiskra mezi jevištěm a hledištěm, nebyla z toho ani legrádka k táboráku či na večírek, a tak přes zásahy do textu — tu menší (Kolín), tu větší (Impuls), tu dokonce velmi radikální (Doubravice) — až příliš čitelně vystoupily na povrch nedostatky předloh. Tak zůstalo jen rozčarování a dokonce i pocity nevole, podezřívání a křivdy na obou stranách — u souborů i u diváků. Sednete-li na pohovku s vylezlými péry, uškodí to vám i té pohovce. Je sice pravda, že ze špatné hry se dá udělat i dobrá inscenace, jak se to neustále protřásalo v kuloárech. Ale musí být nějaký důvod, který tu strašnou námahu z napravováním něčeho nezdařeného opodstatní. A to tu, přiznám se, marně hledám. Konec konců i Máj mohl svou hravost a lidskou upřímnost přinést na něčem lepším než je Strašidýlko.

Ale mezi těmi veselými inscenacemi byla i jedna, jaká se zatím na národní přehlídce divadla pro děti ještě neobjevila; je až s podivem, že se tak stalo ještě po tolika letech metodické práce v této oblasti. Soubor Propadlo z Plzně přivezl inscenaci hry Štěpána Maroviče Hastrmanská pohádka, která je vlastně spíš výraznou dramaturgickou úpravou hry Jaroslava Rudloffa Utopený hasičman z roku 1922. Marovič zjednodušil a zpřehlednil fabuli, ale to bylo to hlavní, co s předlohou udělal — zachovala si všechny rysy veselé pohádky z let dvacátých, a to v jejích původní podobě — a inscenace byla zcela práva předloze. Těžko pochopit, jak to krajská porota, složená z pěti profesionálních divadelníků, vlastně myslela, když inscenaci doporučila na národní přehlídku jako výchovnou. Snad měli na mysli, že jsou děti nabádány, aby se učily plavat? Ale vždyť tento didaktismus (také jeden ze směrů měšťáckého pojetí umění pro děti) je už dávno, dávno překonaný v praxi i v teorii. A pokud snad opravdu na krajské přehlídce platilo tvrzení: „Scénické řešení vychází z tradiční kombinace více méně reálných zkratk, nesměruje k dekorativnosti, nýbrž k strohé funkčnosti“, pak se musím domnívat, že soubor pro Stráž pořídil zcela novou, o popisnost a iluzivnost vším usilující (byť marně, jako ostatně každé divadlo) dekoraci, která ve vnímání dětí nad ostatním převážila natolik, že někteří členové „dětské poroty“ ji namalovali zcela prázdnou, bez postav, a že také volali po tom, aby tam byla opravdová voda, když už je tam skoro skutečná tráva, rákosí, stromy apod. Charakter inscenace vystihl v přehlídkovém zpravodaji nejpřesněji Jan Císař ve svém okénku, když se rozepsal o skanzenu, který je na rozdíl od folklórního nepatřičný.

Ale konečně i k tomu lepšímu — k oněm těm bajkám. Malé divadlo z Ústí n. L. je zkušený a vavříny ověčený soubor, vi-

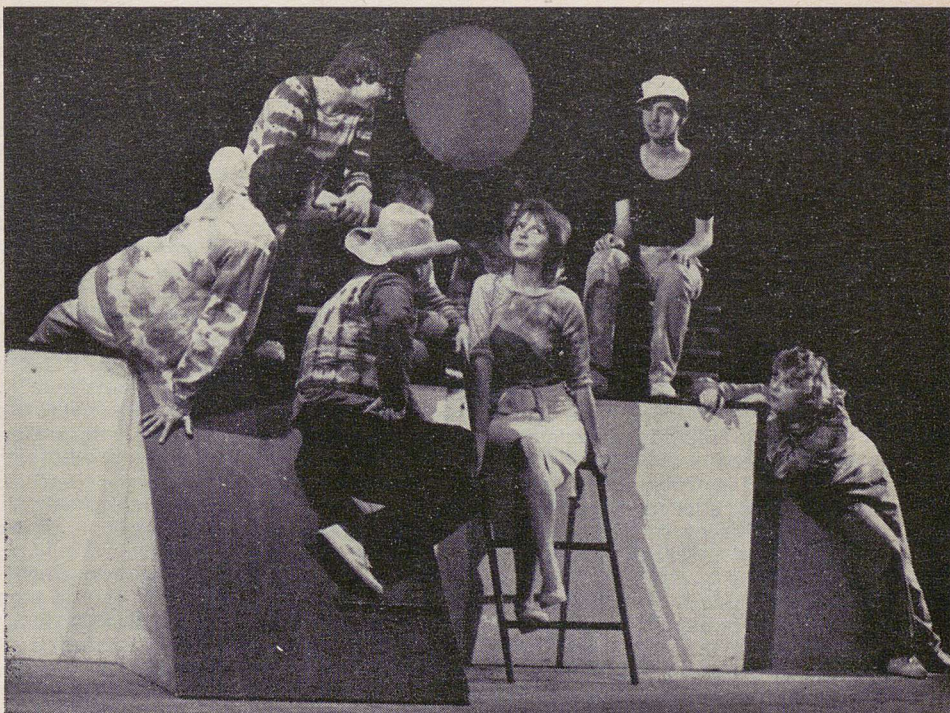


Mladá scéna SKP Třebíč — H. Januszewska: Malý tygr.

děli jsme však jeho nezkušenou, začínající skupinu zcela mladých lidí, většinou hrajících poprvé, v režii mladé a také ještě začínající režisérky Dagmar Vernerové. Problémy inscenace tkvěly v její výstavbě, v přílišné lineární plynutí drobných epizod ze známé knížky Josefa Koláře o Kocourkovi Modroočkovi. Tyto nedostatky nedovolily hercům plně sdělit téma poznávání světa a Modroočkova hledání místa ve společnosti. Přesto jsme viděli představení citlivé, zaujaté, vkusné, dramaturgicky objevené, s dobře vedenými a nadějnými mladými herci, jejichž stylizace ko-

čičího i jiného zvířecího projevu byla podpořena výbornými nepopisnými kostýmy. Dagmar Vernerová dostala cenu za tvůrčí práci s mladým kolektivem.

K dobrým představením přehlídky patřilo vystoupení DRCu (= Divadlo rodinných celků) z Kaplice s hrou Byl jednou jeden Píp, kterou podle povídky Borise Zachodera napsal Jan Papež a hudbou doprovodil Jiří Vondráček. Hrál se v atypickém (nekukátkovém, ale frontálně orientovaném) prostoru, nepopisně, metaforicky, zkratkově a znakově. Jenomže ve Stráži (na rozdíl např. od vystoupení v doplňko-



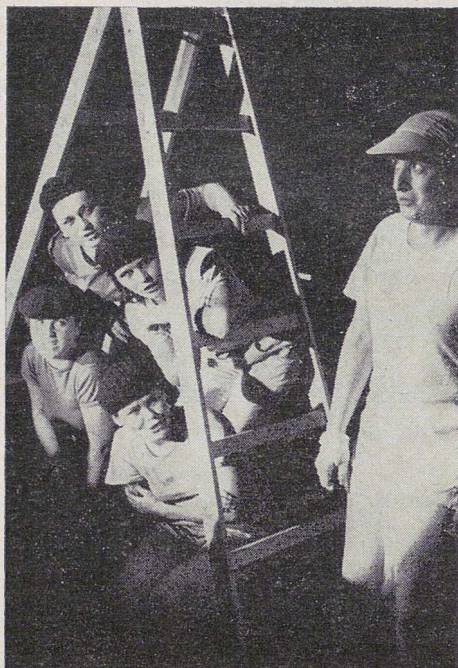
Malé divadlo ZK ROH STZ Ústí nad Labem — J. Kolář, P. Prchal: Kocourek Modroočko.

vém programu letošního Kaplického divadelního léta) vyznělo jaksi chladně, nezaujatě, a tak z něho nejen vyprchalo mnoho kouzla, ale i sdělení se posunulo do roviny silně melancholické a pesimistické. Marná věc, i když mizanscény, metafora a znaky jsou dobře a citlivě volené a zcela čitelné, chybí-li plná účast herce, není-li herec zrovna naplněn „při tom“, pak divák jen odbornicky sleduje, jak je to uděláno, rozeznává, jak to má fungovat — a přesto to zcela nefunguje. Režisér bez herce je jen půl divadla, a (řečeno trochu drsně) — na výstavu režijní koncepce a režisérových nápadů se do divadla nechodí. A tak ač Pip patřil k vrcholům přehlídky a Jan Papež právem dostal cenu za inscenaci, k plnému vyznění cosi chybělo, stejně jako u některých z oněch „veselých her“. Jenomže na rozdíl od nich zde mělo přece jen co zůstat.

Skutečným vyvrcholením přehlídky nebyl její konec, ale prostředek — Malý tygr Hanny Januszewské Mladé scény z Třebíče, v úpravě, režii a výpravě Jaroslava Dejla. Jaroslav Dejl je pozoruhodným jevem našeho amatérského divadla těchto let. Pomineme-li jeho práci v loutkářském souboru, dá se o něm říci, že kam šlápne, tam vypučí tráva. Jen za letošní rok slavil zcela nesporný a zasloužený úspěch na třech národních přehlídkách: na Mělníku s menšími dětmi v pásmu Žádkovy poezie, na Wolkrově Prostějově s Aucassinem a Nicolettou a nakonec ještě ve Stráži s Malým tygrem, kterého ještě ke všemu výborně hrál. Je podivuhodné, jak stihne pracovat s tolika různorodými kolektivem a na tak rozdílných látkách, a přitom docházet k stejně přesvědčivým výsledkům. Možná je to nejen jeho talentem, ale také tím, že snad ani moc o divadle

nedebatuje, ale dělá ho, že snad ani tak moc nepřisáhá na jediné správné cesty a témata, ale věčně hledá pro určitý soubor i určitého diváka tu správnou látku a téma a k nim pak citlivě nachází ty správné výrazové prostředky.

Loutková hříčka polské autorky prošla mnoha loutkovými divadly, měla úspěchy i neúspěchy, má své přednosti i nedostat-



Mladá scéna SKP Třebíč — Hanna Januszewska: Malý tygr.

ky. Má ovšem jednu podstatnou a nepochybnou výhodu, že totiž má co sdělit, a že navíc svou strukturou umožňuje učinit tak s nadhledem, s vkusem, s použitím znakovosti i s humorem. Neboť tady jde o vážné věci: o překonání strachu a tím i sebe sama, o mimořádně závažný problém malého dítěte. A z nadhledu i od stupu vzniká skutečný humor, ne vtipky a špilce. O přesvědčivosti působení této inscenace svědčí i výrok jednoho seminaristy, který se svěřil, že takové divadlo vidě poprvé, zatím věřil jen v divadlo tradiční, a dodal: „Ode dneška mám takové divadlo rád.“ Zajímavé také bylo, že ač členové „dětské poroty“ toužili po nedostupném, tajemném kouzle divadla kdesi v dálce za rampou, s kostýmy i celou pohádkovou kouzelnou mocí a přestože byli v dělní jiným souborům i za střípky takového divadla, Malý tygr se snad nejvíce stal jejich vlastnictvím, nejvíce je vzaly za svou vlastní hru, nejvíce ze všech inscenací vyvolal jejich skutečnou aktivitu v improvizacích, které po představení následovaly. A tak není divu, že si ze Stráže odvezl cenu jednak soubor jako celek, jednak Jaroslav Dejl osobně.

Pomyslné nůžky se ve Stráži rozevřely opravdu do široka — od Plzně až po Třebíč, rozpory se vyostřily jak na jevišti, tak v diskusích. Pro příští dva roky jde o to, aby všechny kraje zmobilizovaly své síly, svůj um i kritickou náročnost ve prospěch divadla pro děti, které se dělá — má dělat! — opravdu dětem ku prospěchu. Škoda přeskoda, že z krajských metodiků chyběli právě ti, kteří by byli přehlídku potřebovali vidět ze všech nejvíce.

EVA MACHKOVÁ

FOTO KAREL KUBÁT

Nové směry zájmové umělecké činnosti

Letos se uskutečnila řada akcí Festivalu ZUČ 1987, který se koná v jubilejním roce 70. výročí VŘSR. Jeho snahou je opravdově výročí oslavit, inspirovat se z odkazu revoluce, vytěžit pro současné potřeby a úkoly rozvoje ZUČ. Toto úsilí se zobra- zilo zvláště ve zvýšených nárocích na uměleckou, pracovní i metodickou úroveň akcí, v hledání i nalézání reálnější dramaturgie. Zmíněná snaha se promítla i v diskusích a seminářích, kde se členové porot, moderátoři a lektori spolu s účastníky zamýšleli nad motivací, zaměřením a úrovní všech forem ZUČ.

Úkolem je krok za krokem reagovat na pohyb celé společenské struktury, všeho společenského dění. Stačí letmý pohled do dávné minulosti a musíme přiznat, že např. české a slovenské amatérské divadlo se podílelo na národním obrození, obojí spoluvytvářelo základy novodobé profesionální divadelní kultury. Později obojí rozvíjelo rysy této tradice na půdě socialistické společnosti, kdy svou službu národním cílům proměnilo ve službu sociálnímu revolučnímu pohybu. Nyní v podmínkách rozvinuté socialistické společnosti má a musí tato činnost hledat nové možnosti, jak zobrazovat a sdělovat skutečnost.

Akce ZUČ, které letos proběhly, vyšly ze své tradice a naznačily, že proces zefektivnění se prosazuje, i když ne všude stejně úspěšně. Proběhla celá řada akcí: Československý jazzový festival v Karlových Varech, uničovská Mladá kamera, Rockfest, Národní přehlídka dětské recitace v Mělníce, jubilejní Wolkerův Prostějov, Národní přehlídka dětských folklórních souborů v Kyjově, Kaplické divadelní léto dětských souborů, Festival amatérského filmu ČSSR v Hradci Králové, Stráž-

nice, Chebské FIJO dechových orchestrů mladých, Porta, Dělnické mládí v Gottwaldově (poprvé skutečně federální), Loutkářská Chrudim, Jiráskův Hronov, Šumperská Divadelní dílna, Svátky písní v Olomouci, Přerovský jazzový festival, Národní seminář amatérských komorních a symfonických orchestrů ve Frýdku Místku, jihlavská Rocková dílna, Národní přehlídka amatérského divadla pro děti Dospělí dětem ve Stráži pod Ralskem, Zlatá křídlovka — národní přehlídka malých dechových orchestrů, národní přehlídka scénického tance, národní přehlídka ruských a sovětských divadelních her, Festival sborového umění Jihlava, Festival tance a přátelství, mistrovství tanečních párů ČSR ve společenském tanci.

Na těchto akcích vystoupilo téměř sedm tisíc účinkujících, zhlédlo je nebo poslecho na sto tisíc přímých diváků. Ústředním motivem veškeré ZUČ je zkrátit vše, co se dělá ve vyučování a plně zaujmout mládež i děti ve volném čase. K tomu musí přispět užší vztah škol a kulturních zařízení, větší pružnost krajských a okresních kulturních středisek. Nelze opomenout i nutnost u dětských akcí zpevnit spolupráci s rodiči.

Musí se v rámci ZUČ uplatňovat základní principy socialistické etiky — humanismus, kolektivismus, činnost, podněcující člověka k novým pracovním a tvůrčím projevům, k zaujaté účasti na životě společnosti, k aktivnímu úsilí o socialistický způsob života. ZUČ se pak stane opravdu jeho nedílnou součástí a v masovém rozsahu bude napomáhat v realizaci celospolečenského programu etické a estetické výchovy, ještě většího okruhu pracujících a vstoupit do života rozhodující většiny mladé generace.

(mača)

S hledačským úsilím

Podíváme-li se na Národní přehlídku vesnických a zemědělských divadelních souborů v kontextu její existence, pak můžeme konstatovat, že letošní XVIII. ročník měl velmi potěšitelnou úroveň. Ne, že by všechny inscenační výsledky byly prvotřídní, ale ve většině případů šlo o svěbytné přístupy a pokusy o ne zcela běžné obsahy či formy výpovědi. Tím se vysoká přehlídka proti minulým letům poněkud přiblížila celkovému směřování špičkového amatérského divadla jako celku.

Nejvyzrálejší a nejkompaktnější v tomto smyslu byla beze sporu inscenace Peškova úpravy Jarryho Krále Ubu v provedení Tylova divadla OB Ořechov u Brna pod názvem Ubu králem aneb Sen Václava Kubuly. Úprava tuto obtížně realizovatelnou a pro zvyklosti dnešního diváka až příliš ostrou předlohu zjemnila a zpřehlednila a navíc ji zarámováním do snu, který prožívá náš současník, učinila aktuální a skutečně spjatou s naším myšlením. Ústřední téma manipulace s lidmi se nás tak skutečně dotýká a nutí klást si řadu otázek. Samotná jevištní realizace pak napovídá, že si ofechovský soubor za poslední léta své činnosti vytvořil vskutku svérázný osobitý styl, jemuž pak přizpůsobuje předlohy rozdílných druhů a kvalit (viz předtím Komédie o chytrosti, Charleyova teta aj.). Jedním ze základních kamenů úspěchu je skutečnost, že režisér V. Peška dokáže velmi přesně využít přirozených dispozic herců a klade před ně úkoly, které jsou schopni ve prospěch vyznění celku naplnit.

Dalším souborem, který dokázal své záměry do značné míry naplnit, byl divadelní soubor Žlutičan při JZD Mír Pšov se sídlem v Novosedlech. Vybral si Tallerovu Komedii o chytrosti (režie J. Břehový), která je zpracováním starofrancouzských frašek a je víceméně stručným scénářem předpokládajícím značný tvůrčí přínos inscenátorů. I tento soubor vyšel přesně ze svých hereckých schopností. Zaujal spontaneitou, která spolu s formou jakési stylizace sousedského divadla, pracujícího s prvky navi-ty — působila natolik silně a natolik konvenovala přirozenosti aktérů, že bylo možné odpustit některé rušivé elementy.

Výrazným počinem bylo uvedení inscenace hry současného polského autora J. Tettera Zeď, kterou Rádobydivadlo OB Klapý nastudovalo v československé premiéře a objevilo tak zajímavý, i když pro naši mentalitu obtížně vnímatelný text. Tato mnohovýznamová, symbolická a metaforická hra je sice opřena o realie (doba 2. světové války), ale přitom zobecňuje, a v této rovině postihuje proměny tří zúčastněných lidí až groteskní a otravnou. Režisér L. Valeš se snažil přiblížit předlohu našemu vnímání a dost zásadně ji upravil. V realizaci pak šel cestou přes postavy a jejich vzájemné postoje, víceméně metodou psychologického realismu. Sřetl se tak poněkud s původní předlohou, která motivace psychologického jednání nebuduje. Protože však herecké výkony byly velmi přesvěd-



Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — Uřice u Benešova — Než opadla voda.

čivé, i přes některé problémy (především nepřesné pojmenování toho, co je to vlastně zeď, o níž se hraje), měla inscenace silný emotivní dopad na diváka.

Nyní se dostávám k inscenacím, jejichž pokusy o novum zůstaly víceméně v oblasti dramaturgické. Divadelní soubor DK a státního statku Hanušovice uvedl Vojnarku A. Jiráka (režie S. Waniek). Radikální úprava předlohy upustila od nářečových zvláštností a pominula řadu vedlejších motivů, příliš zdůrazňujících dobové a sociální určení příběhu. Naopak, snažila se postihnout obecně platné, i v současnosti živé skutečnosti v oblasti mezilidských vztahů a životních postojů postav příběhu. V samotném provedení se však záměr, daný úpravou předlohy nepodařilo realizovat.

Divadelní soubor Čapek ZK ROH Dolu Z. Nejedlý Malé Svatoňovice přivezl Čapkovy čtyři případy doktora Mejzlíka v dramizaci režiséra V. Háka. Povídky jsou převedeny sice do značné míry pietně, nicméně vyčleněním některých replik či monologů se je režisér pokusil vzájemně propojit. Protože v amatérském divadle venkovského typu jde o ojedinělý pokus o dramizaci Čapkových próz, je třeba si jej cenit. I když v konečném provedení na scéně se člověčenství a duch čapkovských próz objevil sporadicky — pouze tam, kde dokázal herec přinést na scénu silný osobnostní vklad i autenticitu.

Do okruhu inscenací, znamenajících dramaturgický přínos či alespoň invenční hledání, patří inscenace, která sice byla uvedena na závěr přehlídky jako host, nicméně považují za správné zařadit ji do tohoto kontextu. Je to inscenace hry L. Němce staršího Než opadla voda na motivy hry polského autora A. M. Swinarského Ararat v podání divadelního souboru JZD SKP při MNV Bystřice u Benešova (režie P. Němec). Báji o potopě světa se inscenátoři snaží vyloužit tak, že si ji vlastně lidé zavínají sami. Zpracovává tedy téma nejvyšší ak-

tuální. Nicméně činí tak především v rovině slovní a jen minimálně umožňuje dramatické jednání.

Hledačskému úsilí se poněkud vymykly dvě inscenace, které jsou ovšem příkladem toho, jak soubor v místě svého působení může na poměrně slušné úrovni pobavit diváky. Nemělo by to ovšem zůstat jediným krédem těchto souborů, protože jejich schopnosti jsou zřejmé.

Divadelní soubor Klubového zařízení MNV Dolní Kralovice nastudoval Hubačovu Generálku (režie G. Bečvář) a podle potlesku v hledišti vysokého divadla lze soudit, že většinu diváků skutečně pobavil a osvěžil. Je to především asi zábavným textem plným bonmotů, které lidé chtějí slyšet, a proto se jim smějí. Jde o předlohu sice obratně napsanou, nicméně jednoduchou — i když se místy tváří (ale opravdu jenom tváří) jakoby filozoficky a hlubokomyslně. Jediné smysluplné téma hry, a sice o proměňujícím se vztahu Napoleona a „ženy z lidu“ Josefíny (v době Napoleonovy dávno uplynulé slávy), nemohla inscenace souboru z Dolních Kralovic plně realizovat, protože disponovaná představitelka Josefíny neměla adekvátního partnera.

Divadelní soubor J. K. Tyl z Josefova Dolu sáhl po čtvrt století staré komedii J. Dietla Senohrabské grácie a některak nezasťárá, že po ní sáhl především z důvodů uplatnění deseti žen v poměrně velkých rolích. Dietlovi nelze upřít schopnost cítit potřebu doby i obratnost v oblasti situační komiky, nicméně ani v době svého vzniku nebyla jeho hra příliš úspěšná. Je to víceméně protirozvodová moralitka, jejíž vypointované situace jsou společným tématem pospojované do jednoho celku. Posuzujeme-li inscenaci Josefodolských (režie B. Dufková) z hlediska tohoto typu oddechového divadla, lze jenom konstatovat, že režisérka zvolila odpovídající metodu, nesnažila se hledat v předloze to co v ní není a soustředila se na dobré typové obsazení a vypointování situací. Soubor předvedl hru s chutí



Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna — Ubu králem aneb Sen Václava Kubuly.

v poměrně slušném tempu. Zastaralost předlohy ovšem vyplula na povrch. Tolik k představení. Nedílnou součástí přehlídky jsou již léta diskuse o jednotlivých představeních vedené odbornou porotou, již letos předsedala redaktorka Scény Marie Boková. Skutečně fundovanou práci poroty a příjemnou atmosféru diskusí narušily ve dvou dnech arogantní výroky na adresu poroty a její práce — jako by se najednou smyslem některých lidí (především z „potrefených“ souborů, ale i jednoho krajského metodika!) stalo sbírání pochval a ocenění a nikoliv divadlo samo. Jako by zapomněli, že jak oni, tak porotci jsou na přehlídce dobrovolně a že by je tedy měl vést především

společenský zájem a oboustranná snaha o skutečně dobré současné divadlo. Protože i v diskusích, při třibení názorů se člověk učí. A měl by se naučit i respektu a toleranci k zdůvodněnému názoru toho druhého. Ze se ovšem zájem o dobrou věc a stále pracovníjší charakter přehlídky proklubává i ve Vysokém, svědčí letošní druhé pokračování semináře praktické režie (vedeného Kateřinou Fixovou a Milanem Schejbalem), jehož účastníci nejen pracovali na textu (Večer tříkrálový), ale vedli také diskuse o představeních a vždy jeden zástupce pak tyto názory přednesl při veřejném diskusním klubu. Potěšitelné je, že i po skončení třídenní

ho semináře se jeho účastníci stále scházeli, aby mohli v diskusích o představeních pokračovat. Zajímavým doplněním programu vysoké přehlídky byla beseda o současné situaci v sovětském divadle vedená PhDr. V. Smolákovou, CSc., dále pak při zahájení kulturní pořad v provedení členů Národního divadla, zasloužilých umělců M. Doležala, D. Jedličky a J. Kuchinky, potom pásmo o paseckém učitelském pomocníku V. Metelkovi v provedení divadelního souboru OB Tatobity a nazvané Kdo se třpytit chce jako hvězda a posléze i beseda se zasloužilým umělcem V. Harapesem.

Zmíním-li se o tradičním dobrém zázemí vysoké přehlídky a místní péči o soubory a všechny účastníky, která posiluje jejich sounáležitost (např. vítání souborů na MěstNV a před Krakonošem, loučení se soubory, patronátní večery, závěrečný večer zvaný Sejkorák — letos s oslavou osmdesátin neúnavného Ládi Lhoty atd.), je to pochopitelně nošení dříví do lesa — ale nelze to neudělat, protože to výrazně ovlivňuje celkovou tvář této národní přehlídky. Ale těší mne, že stále více nezůstává přehlídka jen v této společenské rovině, že touhou po vzdělávání a snahou hledat vlastní pohledy na divadlo se i soubory vesnické a zemědělské, pro něž je tato přehlídka určena, vyslovují k celkovému vývoji současného amatérského divadla. A to občas nutně vede k úvahám, kde jsou ony styčné body s ostatními soubory a kde ony rozdíly — pokud jsou vůbec nějaké. K tomu se pokoušela řada lidí vyjádřit v anketě, vyprovokované přehlídkovým zpravodajem Větrníkem otázkou: co je vlastně podle vás v současné době vesnické divadlo a jaké soubory by měly do této kategorie patřit?

ALENA EXNAROVÁ

FOTO ANTONÍN JANDA



Rádobydivadlo OB Klapý — Zeď.

● **Ceny za inscenaci:** A. Jarryho v úpravě V. Pešky Ubu králem aneb Sen Václava Kubuly Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna; hry I. Tallera Komédie o chytrosti divadelnímu souboru Žlutíčan při JZD Mír Pšov se sídlem v Novosedlech.

● **Čestná uznání:** Ladislavu Valešovi za cílevědomé úsilí o ztvárnění náročného současného dramatu J. Tettera Zeď; Jaromíru Břehovému za invenční přístup k realizaci hry I. Tallera Komédie o chytrosti; Radoslavě Hadačové za herecký výkon v roli Matky Ubu v inscenaci hry A. Jarryho v úpravě V. Pešky Ubu králem aneb Sen Václava Kubuly; Jaroslavu Lorencovi za herecký výkon Kapitána Obruby v inscenaci hry A. Jarryho v úpravě V. Pešky Ubu králem aneb Sen Václava Kubuly; Vladimíru Hákovy za herecký výkon v roli strážmistra Hejdy v inscenaci Hákovy dramatizace Čapkových povídek Čtyři případy doktora Mejzlíka; Věře Zelenkové za herecký výkon v roli Josefíny v inscenaci hry J. Tettera Zeď; Daně Krauskopfově za herecký výkon v roli Tilli v inscenaci hry J. Tettera Zeď.

Memoriál Jiřího Beneše

Erbenův Žebrák se stal pojmem, který reprezentuje u amatérských divadelníků Středočeského kraje označení specificky zaměřené krajské přehlídky, věnované divadelní klasice. Erbenův Žebrák – memoriál Jiřího Beneše, jak zní celý název, není však znám jen středočeským divadelníkům, neboť vždy jednou za pět let bývá konán jako Festival amatérských divadelních souborů se stoletou a delší tradicí. V tomto roce přijíždějí do Žebráku se svými inscenacemi soubory z dalších krajů naší republiky. Rok 1987 byl právě tím pátým. V první polovině října 1987 se v Žebráku uskutečnil v pořadí již IV. Festival souborů se stoletou a delší tradicí, který byl však zároveň jubilejním XX. ročníkem Erbenova Žebráku.

Vedle domácího souboru ze Žebráku, který zahájil a zakončil festival dvěma různými inscenacemi (K. J. Erben – Sládků, A. Nicolaj – Tři na lavičce), vystoupily v programu soubory z Ústí nad Orlicí (O. Daněk – Vévodkyně valdštejnských vojsk), Vysokého nad Jizerou (Fr. Vodsedařák – Nová komedie o Libuši a divčích vojnách v Čechách), Úpice (N. Dumbadze – Zákon věčnosti), Volyně (C. Confortés – Maratón), Mnichova Hradiště (D. Fischerová – Princezna T.) a Hronova (Molière – Chudák manžel). Organizátoři nezapomněli ani na dětské publikum. Pro něj sehnali soubor z Kutné Hory J. Hokra O brejlatý princezně.

Přehlídková představení provázely další akce – aktiv amatérských divadelníků Středočeského kraje, jedno ze soustředění ročního kursu SKKS pro metodiky divadelních oborů, výstava neprofesionálních výtvarníků Berounska a Hořovicka, výstava k 175. výročí trvání ochotnického divadla v Žebráku a v neposlední řadě diskuse lektorů a účastníků festivalu z řad amatérských divadelníků s tvůrci jednotlivých inscenací.

Čtyři předchozí ročníky Erbenova Žebráku byly charakteristické úsilím o nalézání cest aktuálního divadelního sdělení prostředky současného divadla při inscenování textových předloh z odkazu klasické dramatické literatury, respektive literatury vůbec. Poslední ročník byl veden snahou ukázat nejlepší inscenační výsledky souborů, kterým stoletá a delší tradice nezávala tvůrčího ducha, které přináší na jeviště současnost jazykem našich dnů.

Nepomineme-li dvojmo využití právo domácího souboru vystoupit v programu festivalu, můžeme hovořit o velice pestré dramaturgické skladbě Erbenova Žebráku, v níž kromě české klasiky a současných českých her, byly uvedeny současné hry sovětských, francouzských a italských autorů, nechyběla ani světová klasika a dramatika pro děti. Dramaturgická pestrost se projevila rovněž v různosti žánrů a užitých divadelních poetik.

V programové skladbě dominovaly dvě skupiny inscenací, které mj. vypovídají o úrovni a rozptýlení práce souborů, jež se mohou honosit stoletou i delší tradicí. Jednou skupinou byly inscenace textových předloh, jejichž vznik je spjat s existencí konkrétních souborů a autorů, kteří v nich či jejich bezprostřední blízkosti působili.

Návraty k těmto autorům a předlohám se však nedějí v duchu piety o nostalgii, nýbrž uskutečňují se přes spektrum současných potřeb jako aktuální divadelní výpověď. Cenné na nich je, že tak činí prostředky, které vycházejí z nutného předpokladu víry v smysluplnost daného textu a bezelstné službě pro jeho jevištní realizaci. Výsledkem je schopnost nejen diváka zaujmout a oslovit, ale zároveň mu popřít upřímného pohledu, radosti a pohody. Nutno připojit, že se v tomto duchu dařilo řádově více členům vysokého souboru, než domácímu souboru, interpretujícímu jedinou Erbenovu hru, ačkoliv udělovaná cena diváka připadla souboru ze Žebráku právě za inscenaci Sládků.

Druhou skupinou byly inscenace textových předloh, jež kladou na soubory mimořádné nároky. Patřila sem především Daňkova Vévodkyně valdštejnských vojsk, Fischerové Princezna T., Confortézův Maratón a Dumbadzeho Zákon věčnosti. O většině z nich toho bylo již mnoho napsáno. Připojme tedy jen několik poznámek.

Pokud byly vysloveny úvahy o zúžení myšlenkového záběru Daňkovy hry inscenací souboru z Ústí nad Orlicí na apel proti válce, představení v Žebráku prokázalo, že nebyly zcela opodstatněné. Rovnovážka jevištních prostředků, zvláště dialogů a scén s výraznou choreografickou a výtvarnou složkou, ke které v představení došlo, dala naplno a do hloubi nezjednodušenému pohledu na zobrazovanou skutečnost.

Kredit zvládnutí nelehkého inscenačního úkolu, jakým je Confortézův Maratón, byl opětovně potvrzen volyňským Studiem i při vystoupení v Žebráku. Představení, v němž dominoval herecký výkon Vladimíra Gottwalda v roli Julese Nerval, bylo publikem v Žebráku přijato s neskrývaným nad-

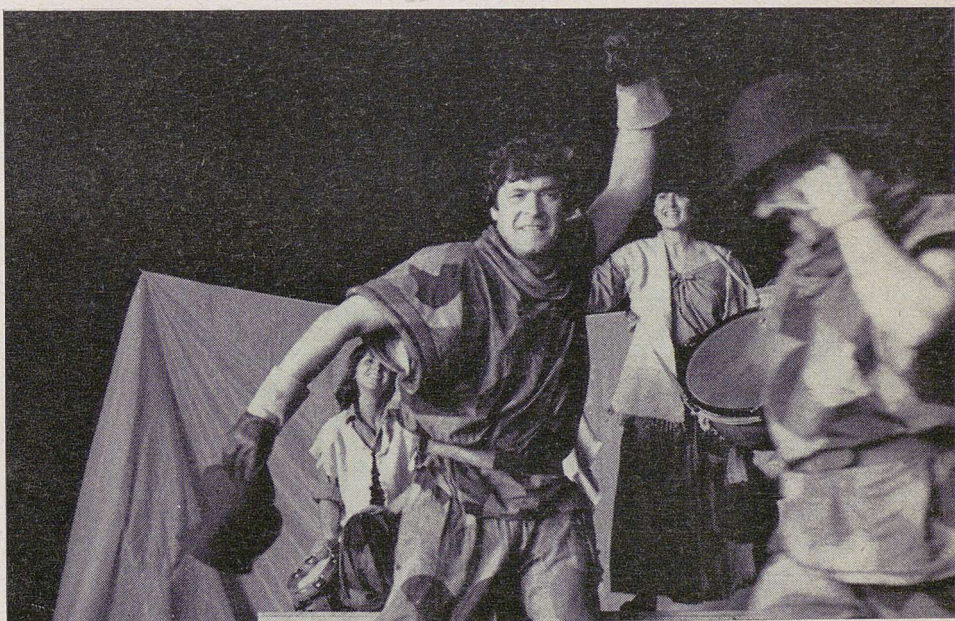
šením a ve skutečnosti bylo nejúspěšnějším představením festivalu.

Poněkud dlužen vynikajícím románem N. Dumbadzeho, jeho dramatisací, i někdejšímu inscenátoru dosaženému výsledku, zůstal soubor z Úpice. V představení na Erbenově Žebráku se jevil zvládnutí složitě struktury textové předlohy a nároků, které na inscenátory klade, nad síly souboru. Mnozí, kdo jsme inscenaci úpických viděli např. ve Svitavách, však víme, že soubor ve své minulé cestě za inscenačním tvarem docílil značné míry naplnění nelehkého inscenačního úkolu, že zkrátka v představení v Žebráku nezáročil již dosažené, nýbrž naopak.

Neméně složitěho úkolu se chopil soubor z Mnichova Hradiště, když si zvolil hru D. Fischerové Princezna T. Jeho úkol je o to složitější, že předpokládá nalezení cesty pro účelnou a fungující symbiózu různorodých hereckých a inscenačních principů. Zajímavá inscenace, jež je prvním uvedením jedné z mimořádných současných českých her na amatérských jevištích, poukázala na velikost tohoto úkolu i na bariéry, které mají své hluboké kořeny v naší herecké tradici a které nebude lehké překonat. Nelze než sympatizovat s inscenátory, s jejich úsilím zmocnit se ztvárnění reality prostředky, jež patří více budoucnosti, než přítomnosti našeho divadla.

Těchto několik poznámek k představením Erbenova Žebráku, která zaujala nad jiné z jeho programové skladby, dává tušit, kudy se ubírá činnost souborů, pro něž byl festival určen. Inscenace, které jsme měli možnost v Žebráku vidět, byly dokladem schopnosti souborů propojit divadelní tradici se současnými požadavky na divadelní tvorbu. Popatřili jsme na soubory s dlouhou tradicí, leč mladé svým divadelním názorem, nebojící se poprat s nelehkými inscenačními úkoly. Byli jsme v Žebráku svědky symbiózy, z níž prýští životaschopnost a účinné působení amatérského divadla.

MILAN STOTZER



Divadelní soubor Vicena SKP Ústí nad Orlicí — O. Daněk: Vévodkyně valdštejnských vojsk.

0 otevřenosti přehlídky v Praze



Z-divadlo Zeleneč: Impresário ze Smyrny.

Otevřená divadelní přehlídka 1986 byla ojedinělou pořadatelskou akcí Pražského kulturního střediska, Paláce kultury a Kulturního domu hl. m. Prahy se záměrem představit během víkendu ve třech sálech Paláce kultury co největší počet divadelních souborů, jejichž inscenační orientace není tradiční a jejichž inspirativnost může pozitivně ovlivnit prudký vývoj divadelnosti posledních let. A protože pražský divák dosud podobnou přehlídku neviděl, byly sem pozvány progresivní soubory z celé ČSSR. A rovněž se tato pozvánka otevřela rovnoměrně mezi profesionály a amatéry. Došlo tak k podnětné umělecké konfrontaci, přehlídka předčila původní očekávání v zájmu diváků i pražských umělců, které udivovaly nečekané výsledky amatérských divadel. Sdělovací prostředky reagovaly na přehlídku vlídně, přimlouvaly se za její opakování, Mladá fronta navrhovala rozšíření činoherních forem a další druhy a nasazení většího počtu pražských amatérů a dožadovala se souborů Křeč, Vpřed a Sklep.

Druhý říjnový víkend mohli zájemci navštívit druhý ročník otevřené divadelní přehlídky 1987, jehož repertoár se zpestřil o další žánrové druhy, (recitační divadlo, klaunerie, muzikál a divadlo pro děti), obohatil se o mezihry na přidanou, kde se mezi jednotlivými představeními prezentovali především loutkáři. Zájem veřejnosti se opakoval, sdělovací prostředky chválily pořadatele za akci i její program, pouze Svobodné slovo otisklo dokonce dva články, kde autor pochyboval o „otevřenosti“ přehlídky, aniž to přesněji vysvětlil a kritizoval její organizaci. A protože kritických hlasů na adresu Paláce kultury bylo víc, rád bych se u toho na chvíli pozastavil jako u otázky.

Je povaha interiérů Paláce kultury nepřívětivá divadlu? Jistá univerzálnost prostorů Paláce kultury je pochopitelně nevý-

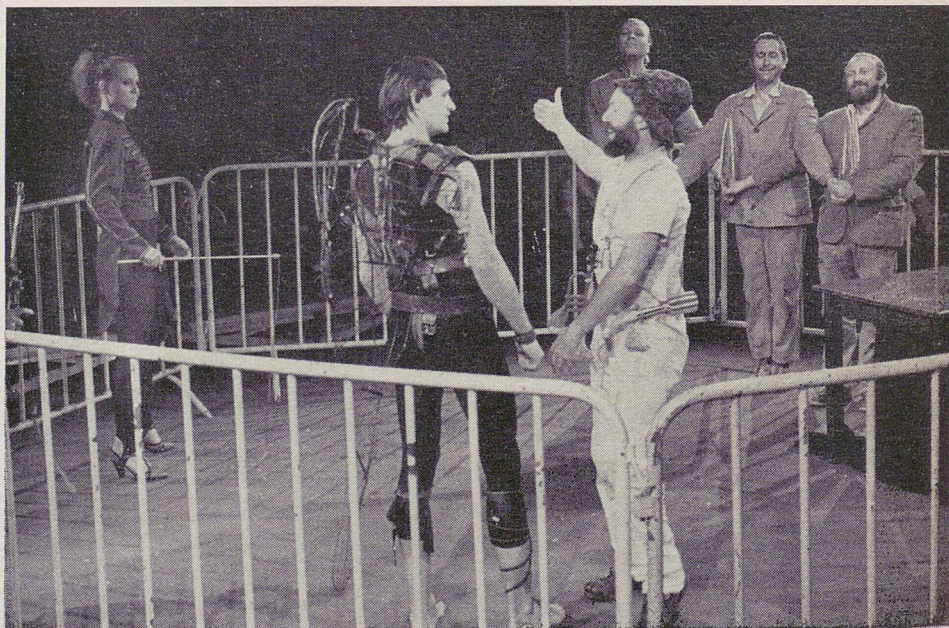
hodou specializací a společně s určitými chybami projektu působí instalaci každé inscenace poměrně potíže. Malý sál není dosud opatřen vlastním stupňovitým hledištěm, umožňujícím variabilní stavby pro otevřenější divadelní prostor a musí se nahrazovat dovezenými zapůjčenými praktikáblí. Komorní sál je sice variabilní, ale pro divadlo se obtížně zatemňuje a projektant tu navíc zapomněl, že i z páté řady by měl divák vidět víc než hlavy herců, Společenský sál působí zase chladně a jeho jeviště se brání technicky složitějším scénografiím.

Na druhé straně však Palác kultury poskytuje nenahraditelnou možnost skuteč-

nit pod jednou střechou v neuvěřitelně krátké době dvou a půl dne dvanáct „celovečerních“ představení, sérii meziher ve svých foyerech, výstavy divadelních fotografií a scénických návrhů, seminář o polském divadle s početnou soustavou videomonitorů, občerstveními před každým sálem a dalším nesporným sociálním pohodlím. Kromě toho disponuje aparátem profesionálních techniků, kteří se musí velmi operativně a pružně přizpůsobovat novým podmínkám, neboť každá inscenace přináší s sebou zvláštní požadavky, možná běžnými pro svou mateřskou scénu, ale tady uskutečnitelnými jen s mimořádným nasazením.

Palác kultury je přitom zahlcen programy nejrozumnějších kulturně společenských aktivit, z nichž každá si činí právo na existenci právě tak, jako divadlo. Vždyť i zablokování termínu pro přehlídku nebylo věcí zdaleka jednoduchou. A tak se domnívám, že jediný pohled na problém prostě nestačí, ale považuji za podstatné, že Palác kultury poskytl platformu amatérskému divadlu v přehlídce okořeněné profesionálním charakterem. Řekl bych dokonce, že vzájemná spolupráce obnažila divákům i odborné veřejnosti neočekávané percepce.

Do přehlídky byla původně zařazena inscenace Confortěsova Maratónu ve známém a vynikajícím provedení činohry Divadla Na zábradlí, (které dnes patří provozu Pražského kulturního střediska), ale nepodařilo se tu vyřešit technické problémy její stavby. Nahradila ji proto inscenace téže hry DS Studio Volyně, která byt opatřena cenou 57. JH, nechtěla a ani nemohla soutěžit s popularitou pražských herců. Odvážný a možná i riskantní krok dramaturgie Kulturního domu hl. m. Prahy nasadit amatéry za profesionály



Divadelní soubor Lucerna KDP Praha: Drak



Divadlo na okraji — A studio Praha: Hořký Maxim

staveních, tu k prospěchu jednoho postavení, jinde ke druhému, pak takové rozdílly setřely mezihry na přidanou ve foyerech. Tady to už nikoho ani nenapadlo a bylo to jedno, neboť se tu dařilo divadelní komunikaci velmi otevřeně. Za amatéry tu vystoupili Brůčkové ze Sudoměřic u Bechyně a Divadlo na podlaže z Lokte, které navíc předvedlo, že lze nápaditě a vtipně šlehat satírou do negativních, ale tabuizovaných společenských jevů.

Přehlídce citelně chyběl diskusní klub: organizované rozpravy s autoritativními lektory suplovaly jen kuloárové skupinky v separátních výměnách názorů bez možností konzultace. Pořadatelé se však zalekli nezdaru diskusního klubu z prvního ročníku, kdy i přes fundovanost lektorů se nepodařilo oprostít diskusi od nesourodných improvizací, generačních i názorových vzdáleností jejich účastníků. Pro třetí ročník bude tedy nezbytné, aby jeho organizátoři něco vymysleli.

V poslední poznámce jsem si uvědomil, že Otevřenou divadelní přehlídku v Praze považují už za samozřejmost, právě tak jako veřejnost. A jde přitom o otevřenou otázku, i když iniciátor celé akce, Pražské kulturní středisko, je ochotný organizovat výběr souborů a hradit jejich účast, že Palác kultury vstoupil do hry jako neodmyslitelný spoluorganizátor a poskytuje své prostory včetně služeb a že Kulturní dům hl. m. Prahy spolupracuje při výběru metodicky v amatérské oblasti, vytiskl čtrnáctistránkové obsažné programy, které divák dostává zdarma obdobně jako vstup na seminář, výstavky a mezihry a že to všechno je možné i pro příště, přestože to žádný z pořadatelů nemá takřikajíc v náplni práce. Aby se však taková přehlídka stala pro Prahu kulturní povinností, musí mít z čeho vybírat, což je otevřenou otázkou našemu divadelnictví nejen v Praze.

ZDENĚK POŠÍVAL

FOTO VLADIMÍR GDOVÍN

mít svůj čitelný řád. Divadlo Lucerna KDP Praha vzbudilo mírnější rozpaky: na jedné straně kreativně prokázalo, že lze nalézt srozumitelný a divadelně metaforický klíč i v tak historicky složitě látce jako je Švarcův Drak (připomeňme si plzeňské selhání téže látky na letošním Hronovu), na druhé straně ho však neobhájilo herecky. Z amatérských souborů zaujala na přehlídce práce Ochoťnického kroužku OKVS Brno se svérázným přístupem ke školní hře J. A. Komenského Abrahamus patriarcha.

Pokud bychom pátrali po určité diferenciaci profesionálních a amatérských kvalit a nalézali ji v celovečerních před-



Divadelní soubor Studio Volyně: Maratón

se ukázal posléze jako přijatelný. Navzdory nepřízní dopoledního termínu bylo představení volynských přijato mimořádně příznivě, pochvalně i ve všech recenzích, a to i přes tendence poměřovat ho s profesionálním vzorem. Poměrování tohoto druhu není sice vždycky funkční a pro leč-koho bylo patrně těžké ubránit se mu, nicméně stalo se a zajímavě se tak narušilo určité autonomní postavení profesionální pozice.

Vedle profesionální Deklaunizace P. Bylanda a C. Turby zpracované souborem Alfred a spol. PKS vzbudily největší pozornost (návštěvnický i odborný) dvě představení zelenáčských amatérů Z – divadla, kteří tu uvedli v české premiéře Goldoniho Impresária ze Smyrny a volnou adaptaci Proměny F. Kafky s nezvyklým názvem O tem ako sa ráz zobudzył pán Gregor Samsa vo svojej posteli a zictil, že sa premenyl na obludný hmyz. Jediný ze souborů, který opakoval účast i ve druhém ročníku přehlídky, opět dokázal, že i náročná témata lze zpracovat nejen aktuálně, silně emocionálně, ale také výsostně divadelně a především srozumitelně. Výsledky zelenečských výrazně poukázaly svou inspirativností na nutnost umělecké konfrontace v hlavním městě a mnohé z ní odvozovat. Profesionální výsledky však v tomto referátu úmyslně pomíjím.

Přes veškerou naléhavost volání, aby do programu přehlídky byly zařazeny některé vzrušující amatérské pražské soubory, podařilo se organizační složce zajistit jenom účast RS Vpřed a Lucerny, (přičemž členové souboru Sklep v termínu filmovali a Baletní jednotce Křeč chyběli potřební protagonisté). Představení L. Tučka Milovník příběhů RS Vpřed obecně zklamalo: snad vytrženo ze svého mateřského prostředí a okruhu svých fanoušků obnažilo pravdivost poučky, že by se obsah měl vázat se svou formou a že i exprese musí

Rozbory, jistoty a hledání

Stěžujeme-li si v Čechách, a to i na Wolkrově Prostějově, na malý zájem veřejnosti o umělecký přednes, Hviezdoslava Kubína jakoby se tento problém netýkal. Velký sál kubínského kulturního domu byl ve dnech národní přehlídky plný od rána do nočních hodin. Jistě, větší část diváků tvořili účastníci přehlídky, k nimž tady patří i dětské recitátory, kteří v rámci HK nesoutěžně vystupují, a jejich vedoucí — ti tu absolvují odborný seminář (dětský přednes na Slovensku vlastní národní přehlídce nemá). Velmi početná však byla i skupina seminaristů z řad středoškoláků pedagogů a na odpolední přednesy a večerní představení divadel poezie přicházelo i dost místních diváků, kteří tak nejpřesvědčivěji vyjádřili svůj vztah k odkazu P. O. Hviezdoslava, přednesu, i ke „své“ národní přehlídce.

Divácká pozornost byla rovnoměrně rozdělena mezi divadlo poezie i sólový přednes, který tu býval dříve preferován. Při sledování obou těchto oblastí vynikl zajímavý rozpor, o němž stojí zato hovořit, neboť — byť v jiných relacích — je potencionálně přítomen i v přednesu českém. Je to rozpor mezi vysokou kultivovaností, přednášecími schopnostmi a přitom malou působivostí sólových výkonů a ve srovnání s nimi tvarovými, formálními problémy, kompoziční nedotažeností, ale významovou nezjednodušeností, apelativností a autenticitou divadla poezie. Pokusme se vysledovat kořeny těchto až diametrálně odlišných jevů.

Sólisté, soutěžící ve dvou věkových kategoriích jednak v přednesu poezie, jednak v přednesu prózy, si ve většině případů vybrali z překladové literatury. Dramaturgická skladba přitom naznačovala, že přednostním vodítkem výběru byla literární úroveň předlohy a její formální kvality — výrazná, dramatická výstavba a členitost, vytvářející prostor pro předvedení přednášecího mistrovství. Tato exhibice schopností a dovedností převažuje nad funkcí přednesu jako sdělení. Nechybí promyšlená koncepce výkonu, je naplněna představitvostí, diskutovat se dá o dílčích problémech okamžitého provedení. Ne vždy však je zřetelný důvod, proč je konkrétní text recitován teď, v tuto chvíli a na tomto místě! (Tím se amatérský přednes připodobňuje řemeslně zvládnutému úkolu profesionála). V porovnání s tímto trendem volí čeští interpreti častěji texty s výrazným názorem poselstvím, filozofickým nábojem. Přitom výsledek zdánlivě paradoxně není působivější a přesvědčivější, což bývá způsobeno nízkou mírou vnitřní motivace pro výběr a malou osobnostní invencí do výkonu. (Pracovní investice se zdá u slovenských přednášců vyšší).



Dramatický klub Třebíč, O věrném milování Aucassina a Nicoletty — host 33. ročníku Hviezdoslava Kubína

Naznačené problémy se nejméně jevily ve výkonu vítězky starší kategorie v přednesu prózy Anny Špičkové, která přednášela úryvek z románu W. Styrona Sophiina volba — úryvek nejdramatičtější a citově nejvýpjatější, ale také nejrecitovanější, moment Sophiiny volby mezi vlastními dětmi. Niterný, neefektní

přednes s potlačovanou citovostí zdůraznil v osobní tragédii člověka, lidstva, které dopustilo tak obudnou míru nelidskosti.

Ostatním přednášcům se už méně dařilo okrávat vnitřní smysl příběhů, takže se porota rozhodla v mladší kategorii neudělit první místo, aby naznačila, že výkony byly sice standardní, ale ne špičkové, vynikající, jak tomu bývalo v próze v minulých letech.

Ani v přednesu poezie ve čtvrté, mladší kategorii nebylo uděleno první místo, v páté pak silou výrazu suverénně vedla talentovaná recitátorka Ľubica Stuhlová. Vybrala si výrazně členěný text Tristana Corbiéra Hrbatý motúz, poskytující hlasové realizaci velké formální možnosti. Ľubica se ovšem nespokojila s pouhou efektností projevu a její výkon byl působivou výpovědí o právu člověka, třebaš nejubožejšího, na lidský osud.

Divadla poezie — především dvě nejzajímavější — Divadélko 9 ze Zvolena a IKTUS Nitra — měla při své naléhavé výpovědi artikulační problémy, jakoby se vše, co si myslí o stavu a hrozbách současného světa, snažila na diváka vychrlit bez ohledu na dokonalost tvarovou, ale provokativně a nezjednodušeně. Obzvláště provokativností dokonce odpovídala záměrná dekomponovanost, rezignace na stylovost a míchání žánrů, vzneseného s přízemním apod. Apel si ponechával ironický odstup alespoň navenek a černý humor zakrýval citlivost.

Téma zvolené inscenace Různé ceny mása — stálé střetávání skutečných hodnot, byť problematičky prezentovaných, s agresivní přízemností — připomnělo Tajemství vodních květin v podání pražského souboru Orfeus — vedeného Radimem Vašínkou. Vašíinka však toto téma naplnil živoucí obrazitou kompozicí, zatímco zvolenosti pro vyjádření obdobných



Plastické divadlo Bratislava, V. Chlebnikov: Prapranie

pocitů zvolili volný řetězec nebo spíš řadu modelových situací, jež se nesnažili výrazněji organizovat a dotvářet. Destruktive lidských hodnot a vztahů, o nichž vypovídají, se odráží i v jejich výrazu. Agrese, terorismus duchovní i fyzický, lhostejnost — tyto a další atributy dnešního světa jsou v jejich inscenaci přesně exponovány a poté vyjádřeny expresivními ohraničenými gesty, přičemž je ponecháno na divákovi, jak a zda si je spojí. Rezignace na proporce a pointy je ovšem trochu „snadnou poetikou“, i když má svou logiku.

Podobně nitranský IKTUS vyšel ze scénáře sestaveného z mnoha textů mnoha autorů, přičemž jejich interpretace nevycházela z básnického slova jako takového, ale ze vztahu mezi ním a jedním ním na scéně. Vznikl nový význam, který zdůraznil delevaci slova jako obrazu

narušených vztahů a charakterů lidí v závislosti na společenském kontextu.

Na Kubíně se objevilo i Divadlo poezie jednoho herce. Mladý Alexander Pallesitz se v montáži Keď znenadania vypnú prúd pokusil o generační výpověď. Styl projevu tendující k vnějškové expresivitě až hysterii, však neodpovídal dynamice a autenticitě použité moderní poezie a dnešnímu pocitu mládí. Splnit v jedné osobě roli scénaristy, dramaturga, režiséra, choreografa a interpreta, bylo evidentně nad síly tohoto chlapce.

Asociativně — nonsensové kreace na Feldekovy překlady Desnosových Spěvobájek a spevokvetov uvedlo divadlo poezie KNAP Banská Bystrica. Zklamalo však esteticky nevyváženým, nejednotným inscenačním klíčem. V hravém, recesním rozhrávání navíc mnohdy zanikla kvalitní básnického slova a verše, takže před-

stavení působilo pouze sympatickými jednotlivostmi.

Příliš se nevedlo ani bratislavskému Plastickému divadlu v inscenaci Prapránie podle Chlebnikovovy poemu Pradleňa z hořícího pole. Režie tuto fragmentární, výrazně formalizovanou básnickou skladbu epizovala směrem k realitě, z níž Chlebnikovova poezie rostla a tím neuvolnila její metaforiku, uměleckou reflexi doby. Nejobrazivější byl zvukový a světelný plán inscenace.

Pět různorodých představení kubínské přehlídky poskytlo obraz o nových cestách a specifichnostech slovenského divadla poezie. S českými soubory je více než způsob inscenování spojuje úsilí vyburcovat diváky ze lhostejného stereotypu, zjiřit jejich svědomí.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ
FOTO: FILIP LAŠUT

Cyranův kord po osmnácté

Puškinovu Tatánu, Shakespearovu Julii, Hálkova Jiřího Poděbradského, Maryšu bratří Mrštíků, Kvapilovu Princeznu Pampelišku a spolu s nimi Kláru z Domu na nebesích, Učitelku zpěvu, Komornou a Ukližečku u paní Destinové (tu hned třikrát) a řadu dalších populárních i méně známých postav naší i světové dramatické literatury přilákal koncem září do Lomnice nad Popelkou Cyranu z Bergeracu. Přesněji řečeno jeho „Kord“, dokonce v pořadí osmnáctý.

O získání této trofeje se pokusily dvě desítky soutěžících z šesti krajů ČSR. Soutěž v přednesu hereckých monologů jsou mezi amatéry v poslední době velmi populární. V Lomnici n. P. si získalo oblibu i pracovní setkání poroty se soutěžícími. Protože „Kord“ je soutěž „otevřenou“ (bez výběrových předkol či jiných omezení), dochází na něm k symbióze promyšlených a vyzrálých výkonů zkušených aktréů vedle herců v podstatě začínajících. To poskytuje porotě dostatek materiálu jak pro rozborový seminář, tak pro následnou pracovní dílnu, na níž se v praxi demonstruje to, o čem byla předtím teoretická řeč.

Některé poznatky z letošní soutěže mají obecnější platnost, rád bych se proto o nich alespoň stručně zmínil. V první řadě je to zřejmě pochopení a výklad role. Mnozí soutěžící zůstávali po celou dobu monologu jen u základní charakteristiky postavy. Jestliže chybí představa celkového vývoje a interpret si přesně neurčí danou situaci a v ní plnění hlavního úkolu, zůstane text celkem pochopitelně jen v rovině odříkavaného sdělení. S tím souvisí i problém „vstupu“ do monologu.

Herec musí uvést roli do správného místa, času a děje, seznámit diváka s prezentovanou figurou a orientovat ho. Nesmí chybět reakce na předcházející situaci či partnera, takže kromě textu a podtextu má zde svoji platnost i kontext. Ten hraje konečně dosti zásadní roli i při dramaturgickém výběru. Neboť, je-li monolog interpretovanou výpovědí o postavě, ale i o sobě samém, má mít svoji

logickou stavbu od vstupu až po závěrečnou pointu.

Herec má pak při práci na něm neustále na zřeteli vnější i vnitřní dané okolnosti a jejich domýšlení. Chce-li na krátké ploše monologu nechat nahlédnout do lidského nitra, nesmí tak činit pouze v obecné poloze; je nutno vědomě tvořit a stvořit konkrétního člověka.

Hrozí tu ovšem jedno nebezpečí: osobní přínos a výklad nesmí zaměnit za popření postavy. Tady se ukázal zajímavý problém: na práci na monologu je herec zatím obvykle také sám sobě režisérem. Jenomže režisérská absence byla zvláště u méně zkušených herců velmi zřetelná. Často jsme byli svědky přílišného soustředění jen na slovní jednání, s nímž jednání fyzické nebylo v logické vazbě a působilo jen ilustrativně a okrajově.

Další problémy, které z letošní soutěže vyplynuly, souvisely s dramaturgickou prací na vybraném textu. Málomluvný monolog lze hrát bez alespoň drobnějších textových úprav. Někdy jsme dokonce svědky i dramaturgických montáží, jindy převodu prozaického textu do jevištní podoby. To vše samozřejmě lze, ovšem opět s citem pro autora, jeho styl, jazykové prostředky a v případě textu veršovaného také s respektováním rytmu a rýmu. Tento poslední problém se ovšem netýká jen práce na textové předloze, ale i samotné interpretace.

U klasických a veršovaných textů je zvláště obtížné postavu dobře přečíst a vyložit. Nenechávat zaznít jen jednu strunu a neprozrazovat tím často pointu napřed (Julie, Tatána, Pampeliška). Odhadnout přesně míru potřebného patosu není snadné. Tyto typy dramatických postav prožívají ve zhuštěném čase životní osudy neúměrně průměrnému lidskému osudu současných her. Chybí-li tu schopnost pravdivého jednání, pak se nutně jakákoliv stylizace jeví pouze jako vnějšková. Zvláště pak tehdy, není-li herec obdařen schopností fantazie (nejen v myslí, ale i v jevištním projevu) a zůstává jen u prvoplánovaného sdělení. Tady se mohli

a mohou mnozí mladí herci od svých zkušenějších kolegů hodně přiučit.

Poslední poznámky jsou rázu spíše technického; první se týká partnera na jevišti. Je řada monologů, při nichž má postava ve hře na jevišti i více partnerů. V soutěži monologů má herec v takovém případě dvě možnosti. Obvykle volí partnerství imaginární. Ne každý však respektuje, že i imaginární partner musí být na jevišti „přítomen“, má-li vzájemný vztah vyznít přesvědčivě a pravdivě. A pokud si zvolíme partnera reálného, pak nemůže být na jevišti jen živou atrapou, nýbrž kolegou sice bez slovního jednání, ale jinak se všemi ostatními hereckými právy i povinnostmi.

Druhá poznámka je o kostýmu. Ten i v soutěži monologů má svoji funkci. Herec v zásadě může volit mezi civilem, náznakem či kostýmem dobově věrným, v každém případě však zvolenou možnost musí důsledně dodržet.

A jaké byly letošní výsledky? Hlavní trofej si do Ostravy-Vítkovic odváží Dušan Zakopal. Monolog Andreje Golubjeva ze současné publicistické hry A. I. Gelmana Na pranýři a Zoščenkova Řeč pronesená na banketě mu zajistily nejen první místo, ale i cenu OKS Semily, která byla udělena na počest 70. výročí VRSR nejlepšímu interpretu monologu z ruské či sovětské dramatické tvorby. Druhé místo patřilo mladé Daně Žákové z Horšovského Týna za monolog z her současných českých autorů (V. Hradská, J. Hubač), která tak po vítězstvích v kategoriích žen na Pohárku SČDO a Kutnohorské pečeti byla i zde nejlepší herečkou. Další dvě ceny zůstaly ve Východočeském kraji. Slávka Hubáčková ze souboru Krakonoš Vysoké nad Jizerou získala 3. místo a zvláštní cenu poroty. Talentovaná, teprve osmnáctiletá Jolana Voldánová, členka Divadélka v Cihelně Pardubice-Polabiny. Porota pak udělila ještě tři čestná uznání (V. Kúsová, Pardubice-Polabiny; M. Rada, Máj ÚKDŽ Praha; B. Čapek, Tyjatr Praha).

MILOSLAV KUČERA

Malostranská líheň talentů

S talentem se člověk rodí. Ale na druhé straně je pravda, že z dětí s uměleckými sklony, kterým se věnuje správná pozornost od samého mládí, vyrůstají osobnosti dříve a snáze. Když se nadání včas rozpozná a usměrní, výsledky se dostaví. Právě gymnázium Jana Nerudy v Praze na Malé Straně je toho živým dokladem.

Když jsme přišli do téhle — více než stoleté budovy v Hellichově ulici — čekala už skupinka dětí na chvíli, kdy přijde profesorka češtiny (a dějepisu) Alena Valšubová a otevře dveře ústavní auly. Tady se konají školní oslavy, ale především je tu prostor pro zkoušky i divadelní představení zdejšího souboru. Ten vznikl po druhé světové válce, i když studentské divadlo se tu hrálo už předtím.

Soubor brzy po osvobození založil profesor Vetter. Jeho žena Marie mu přitom pomáhala a chodí sem, mezi „své děti“ dodnes, stará se jim o kostýmy, šije, žehlí, opatruje. Jak sama říká, je to jedna z velkých radostí jejího života. Když její muž v roce 1957 zemřel, činnost studentského divadla na kratičko umkla. Ale pak se souboru ujal profesor Ladislav Novotný, češtinář a ruštinář, a šedesátá i sedmdesátá léta jsou nerozlučně spojená s jeho jménem. Od jeho odchodu do důchodu převzala péči o divadelní soubor češtinářka Alena Valšubová. Je to vlastně přímá návaznost na tradici: Sama chodila do tohoto gymnázia, sama v jeho kroužku vystupovala, stejně jako její maminka a bratr. A tatínek Jiří Valšuba také chodil do malostranského souboru, i když zde nestudoval. Byl s profesorem Vetterem i na Jiráskově Hronově, což je největší úspěch malostranských studentských divadelníků. A Jiří Valšuba dál pomáhá své dceři jako režisér.

„Když bratr Jirka vystudoval, přihlásil se na DAMU, byl přijat, absolvoval a dneska hraje v kladenském divadle,“ vypráví Alenka. „A je jen jedním z té dlouhé řady zdejších žáků, kteří se stali herci z povolání. A jsou mezi nimi i jména velmi známá: Klára Jerneková, všichni Štěpánkové, Jaromír Hanzlík, Milena Steinmaslová, Jan Hartl a další.“

Dodejme, že snad není rok, aby některý z absolventů malostranského divadla neušel mezi adepty studia DAMU.

Výchově talentů se věnuje „u Nerudů“ skutečně uvážlivá pozornost. Vedení školy drží této činnosti palce, ať už jde o dnešního ředitele Miroslava Filikara nebo dřívější ředitelku Věru Pechovou. (Alena: „Ta mě sem hlavně kvůli souboru přijímala, aby činnost divadla nezanikla.“) Ale stejný poměr měli i jejich předchůdci.

A tak dnes Alena Valšubová vede i kroužek uměleckého přednesu. Je určen pro „prvňáky“, kteří se musí nejdříve naučit jevištní řeči, recitovat, pohybu a teprve v druhém ročníku pak talentovaní doplňují dramatický soubor.

„Ne, nejsme moc přísní při výběru“, říká mladá češtinářka. „Bereme vlastně



Alena Valšubová, vedoucí dramatického souboru gymnázia Jana Nerudy.

každého, kdo má k divadlu dobrý vztah a zájem hrát. Proto má náš soubor několik desítek členů, a protože si všichni chtějí zahrát, obsazují jednotlivé role dvěma, ale i třemi alternacemi. A protože o diváky nemáme nouze (každý student si přivede na představení kamarády, rodinu až po babičku s dědečkem, navíc máme své „stálé publikum“), musíme každou hru reprízovat několikrát. Vždycky je nabit, lidé nejen sedí, ale i stojí. Až máme strach, aby to tahle stará budova vydržela.“

Z Hellichovy ulice je k Realistickému divadlu, co by kamenem dohodil. (Kdyby uměl házet i za roh.) A tak studenti udržují s jeho členy dlouholeté dobré sousedské vztahy.

„Když pořádáme každoroční recitační soutěž O putovní pohár Jana Nerudy, přicházejí k nám členové divadla jako porotci. Profesor Sklenčka, Jiří Štěpnička, Jan Hartl a další. Nabídlí nám i pomoc s režií, jenže není snadné sladit volný čas herců s našimi úterky. Divadlo nám půjčuje kostýmy, kulisy, i když my si většinu kulis malujeme sami, vycházíme z otevřeného jeviště a stylizovaných výprav, také kostýmy — pokud nejde o historické hry — si šijeme „doma“. Naše děvčata jsou nesmírně šikovná i obětavá“, vypráví Alena Valšubová.

A repertoár?

„Dlouhá léta je u nás tradiční vánoční večer. Dokud vedl pěvecký soubor profesor Karoch, byla jeho ústředním motivem Rybova Vánoční mše, druhou půli vyplňovala recitace a vánoční hry. Za profesora Karocha se dělaly jak klasické, tak i zjazzované koledy. To zase byla pomoc Karla Velebného, vedoucího

S+H Kvartetu. I on patřil svého času mezi rodiče v našem sdružení. Komu z umělců sem chodily děti, snad skoro každý se do pomoci souboru zapojil... Ale abych neodbočovala. V těch vánočních večerech pokračujeme, i když větší váhu dnes klademe na staré barokní vánoční hry a recitaci. Zpívané koledy studuje s našimi žáky Jakub Pospíšil, který na našem gymnáziu studoval, dnes dělá AMU. No, a ještě připravujeme poměrně pravidelně jarní pásmo poezie, masopustní hry, pásma k různým výročím a každý rok jednu hru. Ta minulá, to byl Goldoniho Poprask na laguně, nyní navícujeme Shakespearovy Veselé paničky Windsorské.“

Dvakrát byl soubor ve své minulosti na Šrámkově Písku, jednou na Hronově, v Poděbradech i na jiných přehlídkách.

Ale to už se můžeme podívat na jeviště. Zatím bez kulis, bez kostýmů, s texty rolí v rukou, zde studují „Paničky“ a Jiří Valšuba starší aranžuje první scény. Falstaf — David Příhoda — je ještě hubenour. Ztloustne falstafovsky teprve až budou hotové vatóny na vycpávku žádoucích partí. Ze „čtvrtáků“ pilně zkouší i Ondřej Kepka, Richard Nigrin, Brigita Zlámalová, (ti všichni se letos hlásí ke zkouškám na DAMU), ze „třetáků“ Jaroslav Krupka, Štěpánka Malá, Milena Bačinová, Marie Kvěchová, Hana Srnková, z „druháku“ Petr Vok, Marie Prchlíková, je tu Eliška Helzelová a další talenty.

„Je to kuriozita,“ říká Alenka. „Třída třetí B. je skoro celá v dramatickém kroužku. Hrají, ale i stavějí kulisy, osvětlují, dělají zkrátka technický personál. Až na pár jedinců jsou tu z téhle třídy zapojeni všichni.“

Jiří Valšuba-otec je trpělivý režisér. Nezlobí se, když to hned nejde podle jeho představ. Ukazuje, vysvětluje, vede své mladé herce k pochopení role. Má své zkušenosti. Je z Řevnic, a to je — jak známo — místo, kde divadlo má své dlouholeté pevné kořeny. Režiroval v tamním Lesním divadle v době jeho největší slávy.

(„Tam se tatínek poznal i s maminkou, hráli oba“, prozrazuje mladá češtinářka, která také věnuje svému koníčku všechnen volný čas. Naštěstí je ještě svobodná a tak jí neváží rodinné a mateřské povinnosti).“

Divadlo na slavném pražském gymnáziu, divadlo s tradicí dlouhých desetiletí, tedy žije dál. Díky tomu, že se naši lidé, kteří nelitují čas a námahu. Díky studentům, kteří v ochotnické činnosti našli zalíbení. Ne ze všech budou ovšem divadelníci z povolání. Ale ti, kteří prošli tímto kroužkem, a kteří jím projdou, budou pravděpodobně dělat tuto zájmovou činnost dál. Na dalších školách, v životě při svých povoláních. A když ani to, budou určitě poučenými a tedy i věrnými diváky. To už je také cíl, který stojí za to.

(er)
FOTO AUTOR

Amatérské divadlo mezinárodně

Středoevropský výbor mezinárodní organizace amatérského divadla AITA/IATA se sešel koncem června 87 v západoněmeckém městečku Lingenu v Dolním Sasku. Cílem jednání, jehož se zúčastnili zástupci čtrnácti ze šestnácti členských zemí, byla především volba nového prezidia středoevropského výboru pro další čtyřleté období a dále debata o hlavním smyslu organizace — o kontaktech, především o uskutečněních a chystaných divadelních přehlídkách a seminářích s mezinárodní účastí v jednotlivých zemích. Odborným tématem zasedání tentokrát byly otázky divadla pod širým nebem a přírodních scén. Připočteme-li ke zmíněným okruhům to, že západoněmečtí hostitelé pochopitelně chtěli účastníky zasedání informovat o organizaci a činnosti svého svazu, situaci amatérského divadla v zemi i v regionu, o činnosti divadelně pedagogického střediska, které sídlí právě v Lingenu, je zřejmé, že program tříapůldenního setkání byl nejen velice zajímavý, ale také koncentrovaný a náročný.

O práci Svazu německých amatérských divadel hovořil jeho dlouholetý prezident Dr. E. L. Sondergeld, s nímž se členáři AS mohli vícekrát setkat na našich divadelních přehlídkách, naposled na minulém Jiráskově Hronově. Spolkový svaz zastřešuje 11 zemských svazů a 3 sekce — přírodních scén, loutkářů a divadla seniorů. Pracuje v něm okolo jednoho miliónu aktivistů, kteří ročně produkuji 1.300 inscenací a uskuteční 10.200 vystoupení před jeden a půl miliónem návštěvníků. BDAT (německá zkratka svazu) má 700 sálů, 70 přírodních divadel a 80 loutkových scén. Rada dospělých souborů má dětské skupiny, kromě toho v posledních letech zaznamenali vzestup školního a mládežnického divadla, v němž v současnosti pracuje na 150 souborů. Spolkový svaz je v podstatě centrálním koordinátorem zemských svazů, které jsou řízeny a dotovány zemskými ministerstvy kultury a samy pořádají divadelní přehlídky, dílny a odborné semináře. BDAT je informačním centrem, které shromažďuje údaje a pro zemské svazy připravuje nabídku akcí, vydává kalendář akcí, katalogy her, různé informační a metodické materiály, časopis Spiele und Bühne, dále pomáhá svazům v jednání s agenturami, nakladatelstvími, pořádá výstavy a udržuje mezinárodní kontakty. BDAT chce být iniciátorem a aktivizátorem amatérských divadelních aktivit, stojí u zrodu mnoha projektů. Za svůj nejdůležitější úkol považuje výchovu a vzdělávání, pro něž chce do dvou let vytvořit společný plán.

Spolu s BDAT o školní a mládežnické divadlo v NSR pečuje Společnost pro dramatickou hru a divadlo, která pro ně získává od zemských ministerstev pro mládež prostředky pro činnost. Jsou v ní organizovány svazy církevního a školního divadla. Společnost usiluje o odborné vedení souborů, ovlivňuje jejich dramaturgii a koncepci akcí, zřizuje poradenskou službu pro soubory, pořádá odborné konference a vydává metodické materiály. Referáty o divadle pod širým nebem a přírodních scénách ukázaly, že tradice přírodních scén se silně udržuje právě v zá-

padním Německu a dále v Anglii. V blízkém i vzdálenějším okolí Lingenu účastníci zasedání zhlédli tři přírodní scény, při nichž se českému pozorovateli vybavovalo otáčivé jeviště v Českém Krumlově. Především proto, že všechny scény se vyznačovaly romanticky pěknou přírodní scénérií doplněnou iluzivními, uměleckými kulisami. Přírodní prostředí tedy pomáhalo vytvoření dokonalé iluze, idylického kouzla, působivého především pro tzv. lidového diváka. Viděli jsme ukázky práce amatérských souborů, které scény spravují a působí na nich, většinou pod vedením profesionálních režisérů (v celé NSR v 50 %). Z ukázek lze soudit, že se na těchto scénách hraje reprodukční divadlo velmi dobré řemeslné úrovně, s technicky velice dobře vybavenými herci. Obdivuhodné bylo, že amatérské kolektivy, které jsme navštívili, hrály od května do září podle počasí každou sobotu a neděli — odpovídne hru pro děti a večer pro dospělé. Snad je zbytečné psát, že úroveň divadelní techniky, technických a hygienických prostor v zákulisí včetně klubu pro herce by jim u nás záviděli nejen amatéři. Nutno ovšem podotknout, že značná část vybavení byla zakoupena z výtežku představení nebo byla dobudována silami kolektivu. Pravděpodobně to nebylo těžké v Ahmsenu, kde jsme se dozvěděli, že z přibližně 150 obyvatel vsi 131 působí v divadelním souboru.

Dramaturgie těchto scén se uchyluje k lidovým hrám, z nichž mnohé jsou psány v dialektu, k hrám historickým, církevním, klasickým. Snaží se je poněkud aktualizovat, protože diváci ztrácejí zájem o antickému nezávazný repertoár. Z toho, co jsme viděli, snaha o aktualizaci zatím nebyla příliš patrná.

Situace je obdobná na přírodních scénách v Anglii, na nichž amatéři i profesionálové hrají široký repertoár od Shakespeara až po muzikály. Anglické středostavovské publikum miluje hry odkazující k antickému divadlu, k nimž je velkoprávní přírodní scénérie vhodnou kulisou. Zkoušejí se ovšem různé formy práce, velký ohlas má např. školní a studentské divadlo, které svou blízkost životu a divákovi dokládá produkcemi přímo na uli-

cích a v parcích. Toto pojetí divadla pod širým nebem je nejspíš blízké pojetí rakouskému, které proklamuje potřebu divadla ve volném prostoru, divadla, které by mělo odejít ze svých scén za divákem. O aktualizaci se nesnaží příliš ve Švýcarsku a v Belgii, kde v historických městech, ve starých farmách a na hradech hrají duchovní nebo barokní hry.

Skandinávie nepatří do zemí spadajících pod středoevropský výbor AITA, ale v souvislosti s divadlem pod širým nebem informoval generální tajemník AITA John Yteborg o zajímavých projektech, které se uskutečnily ve Švédsku. Dělnické divadlo si dalo za úkol podívat se na historii a současnost své země a dělnického hnutí novými, současnými očima bez zkreslujících buržoazních interpretací. Snaží se o seriózní sociologicko-historický výzkum některých událostí, které se stávají podkladem pro napsání hry a inscenaci.

Socialistické země ve shodě s vývojem svého amatérského divadla se klonily spíše k názoru, že divadlo v přírodě by mělo přesvědčit svou kvalitou a nábojem, nemělo by se pouze opájet krásnou scénérií, být pouze příjemné a hezké, ale mělo by se zabývat tématem, obsahem sdělení. Specifikum divadla v přírodě vidíme především v tom, že by herci měli hrát s větší aktivitou, odpovídající podmínkám vnímání ve volném prostoru. Přírodní prostředí by mělo umocňovat sdělování, ne sdělení zastupovat.

Zasedání středoevropského výboru AITA bylo naplněno informacemi, zážitky a diskusemi, mělo tak bohatý obsah, že by bylo možno věnovat mu ještě mnoho řádek. Vraťme se alespoň k podstatné otázce — volbám nového prezidia. Delegáti se rozhodli nevolit prezidium, ale pracovní skupinu, která by pružněji postihovala divadelní dění a kontakty členských zemí. Zástupcem pracovní skupiny a středoevropského výboru AITA ve výkonném světovém výboru této nevládní organizace byla opět zvolena ing. Helena Matoušková, vedoucí oddělení mezinárodních styků Ústavu pro kulturně výchovnou činnost v Praze.

VITĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Československo na jednání středoevropského výboru AITA zastupovaly (zleva) V. Šrámková a H. Matoušková z ÚKVC Praha a A. Štefková s O. Lichardovou (není na fotografii) z Osvetového ústavu Bratislava.

FOTO
YÖRG SOBECK



Jmenují se Tyjátr...

Učňovský divadelní soubor Domácích potřeb Praha - střediska praktického vyučování - vznikl před šestnácti lety. Během té doby se mnoho jeho členů vystřídalo, osazenstvo se vyměnilo, ale věrnou stálci a duchovním otcem však dodnes zůstal Bedřich Čapek, se kterým jsem se setkala, abychom si spolu popovídali o činnosti mladých divadelníků.

B. Čapek sám podlehl kouzlu Thálie už ve svých sedmnácti letech, kdy společně s několika studenty byl občas obsazován do epizodních rolíček v plzeňském divadle. Už z této doby se rovněž datují jeho prvopočátky v režijní práci; pro potěšení začal také psát pohádky. Ale nikdy — jak sám říká — neuvažoval o tom, že by svého koníčka proměnil v profesi.

První impuls k založení ochotnického divadla byl dán při rozhovoru s vychovatelkou, která hovořila o úspěších svých svěřenců na poli sportovním. Aby se učni zapojili také do „kulturního klání“, navrhl B. Čapek možnost založit sdružení lidí nadšených pro divadlo — a zájem byl. Prvotinou, kterou soubor nastudoval, byla Ladova pohádka O princezně Máně. Skoro půl roku trvalo, než dostala podobu, kterou předvedli publiku. Po šesti letech ji Bedřich Čapek upravil a soubor se k ní vděčně vrátil. Mezitím si mladí divadelníci troufli na klasiku: Zvíkovského raráška, s nímž mimo jiné vystoupili čtyřikrát na Zvíkově. Ládového krále, Šašuldu a sluníčko, Aféry kolem následníka trůnu (podle Marka Twaina).

Do roku 1975 prožívali „zlatý věk“, pak nastala jakási dramatická pouz; několik lidí ze souboru odešlo a činnost začala stagnovat. Kolem roku 1980 se situace zase zlepšila. — Čím se to stalo? Podle slov Bedřicha Čapka je mezi učněm dnešním a dřívějším velký rozdíl. Skladba souboru tehdy byla kvalitnější. Tehdejší členové měli o divadlo víc zájem a také byli lépe vybaveni znalostmi o divadle vůbec. Proto zavedl B. Čapek kromě pravidelných zkoušek také jednu

za měsíc „výukové semináře“, kde významově a slovně rozebírají texty, seznamují se s autory, apod.

Na repertoáru jsou recitační a dramatická pásma, pohádky pro děti i hry pro dospělé diváky. Snaha směřuje k tomu, aby vystoupení netrvalo déle jak šedesát minut. V současné době mají nastudovanou rozvernou moderní pohádku Kašpárek a čerti z pekla, která v souboru vzešla z pera manželů Čapkových. Pro větší počet dívek v souboru se musela podřídit i skladba postav.

Kde je můžeme vidět? Přinášejí radost a pobavení publiku ve školách, agitačním středisku ve Vršovcích, někdy i v kulturním domě; hrají pro důchodce, pro školní i předškolní děti, podnikové ředitelské i organizace NF, pořádají vánoční pásma i bloky k významným výročím. Za loňskou sezónu sehráli přibližně 42 představení. Ačkoli nemají ideální podmínky ke zkoušení, (malé prostory agitačního střediska nebo sálek v učňovském středisku), scházejí se na pět až sedm hodin v týdnu, aby vybrušovali své interpretační umění pro veřejná vystoupení. Jejich vedení musí být systematické, aby se „nevyšlo ze cviku“, nikoli nárazově od soutěže k soutěži... Nemají sice tolik času, aby se mohli vypravit na vrcholnou přehlídku, zúčastnili se však úspěšně několika malých — jako např. Cyranův kord, kde získali čestné uznání a Pohárek SČDO — tam uspěli v dřívějších letech a dostali se do národního kola. Podstatným podílem na dobré a úspěšné existenci souboru přispívá také vedení podniku, které mladým ochotníkům „drží palce“.

Dnes má Tyjátr asi dvacet členů, z nového ročníku se přihlásilo třicet zájemců. Ti projdou „konkursem“ a mnozí z nich omladí soubor. Tím také odpadne asi pětice těch, kdo už nejsou pro věc tak zapálení jako dřív.

Co je největším problémem? Najít typ. Když je typ, není to zase v pořádku hla-

sově. Bedřich Čapek musí zároveň sledovat, jaký má učen studijní výsledky, aby nebyla překážka v dobrém prospěchu. Nejmladší „herečkou“ v souboru je sedmiletá dívenka, dvanáct — třináctiletí jsou určitou rezervou, která se zatím uplatňuje převážně v alternacích. Tito herci jsou uváděni v inscenacích „J. h.“ Velmi cennou devizou je také vlastní tvorba rekvizit a hlavně kostýmů, které si zhotovují členové sami, nanejvýš za ochotné pomoci rodičů. Všechny práce tohoto typu přispívají ke společnému upevnění vzájemných vztahů a k intenzivnější radosti ze svých výrobků. Důležitý je efekt — pokud je funkční a napovídá charakteru povahy postavy nebo děje; nemusí být přitom nijak vyumělkovaný ani finančně nákladný. Nedávno se tato pravda osvědčila při přípravě pohádky, kde se vyskytuje velké množství čertů — pracovala velkovýroba rohů...

Velkým přínosem Bedřicha Čapka jsou poctivé a trpělivé návštěvy archívů a hledání materiálů vhodných ke zpracování. Jednou z posledních látek, která se brzy dočká moderní podoby, bude adaptace námětu dívčí války: Byla nebo nebyla.

Z nedávných akcí Tyjátru můžeme uvést na I. ročníku trojického Kachlíku, na Soutěži aktovek v Kolíně. Na jaře příštího roku si plánují, že se zapojí do Soutěže souborů hrajících pro děti s pohádkou Čertovy nevěsty a strašidlo ve zřícenině. O letních prázdninách se chystají vydat se do několika pionýrských táborů, kde budou zpěšřovat s vybraným programem pobyt dětem i dospělým.

Bedřich Čapek — jako dlouholetý divadelník — autor, režisér i herec — bude poprávu oceněn titulem zasloužilý pracovník kultury. Gratulujeme jemu i souboru a přejeme hodně nových tvůrčích sil.

(mača)

FOTO ARCHÍV SOUBORU



Vánoce, vánoce, přicházejí — Pásma pohádek z roku 1986



Z pohádky Kašpárek a čerti z pekla

Slovo – zbraň

Brno mělo 23. listopadu 1960 svoji originální premiéru – první představení Divadla jednoho herce (Solochoy: Osud člověka). Této svérázné produkci věnoval šest posledních sezón života mistr brněnského divadla – Rudolf Walter. Umělec, který před koncem této šesté sezóny dostal – dva dny po své smrti – titul zasloužilého umělce „za celoživotní hereckou, režisérskou, recitační a pedagogickou činnost“. Divadlo jednoho herce bylo vlastně značně volně koncipovanou řadou samostatných večerů, spojených osobou interpreta, jednotou názoru a – označením. Walter uvedl celkem 13 premiér pestrého repertoáru (např. Erenburg, France, Drda, Shakespeare, Nezval, Jesenin, Holan). Stejně různorodé (či spíše neuniverzalizované) byly prostředky projevu: od (střízlivě) scénovaných a monologických večerů až po ryzí koncertní recitační vystoupení.

„Střídmá charakteristika rekvizitou podtrhuje vnitřní dramatickou charakteristiku jednotlivých svědků“ života a díla skladatele Foltýna, podle stejnojmenné knihy Karla Čapka (Srna). Divadlu jednoho herce věnoval Walter svoji vrcholnou profesí, absolutní zralost a neopakovatelnou zkušenost v několika uměleckých oborech. A svoji poctivou, oddanou práci. „Nikdy neřika prázdná slova a intonace. Nikdy – ani na zkouškách – nešidí jiné ani sebe skluzem po tónu, zalíbením v akcentu, opřením se o barvy hlasu, formálními efekty,“ vzpomíná režisér na spolupráci v básnické kompozici „růže od pana Shakespeara, dancing a hvězda ypsilon“ z veršů alžbětince a Jiřího Šotoly (1964). „Básek mu není příležitostí k exhibici. Za každým veršem, za každým slovem je zájem: názor, filozofie, představa, silný pocit. Konkrétnost! Neexistuje pro něj to často málčko trpěné obecné hraní a recitování, které se v našich poněkud průmyslově (ve smyslu sériové práce) vedených a odměňovaných institucích zhusta pěstuje“ (Henke).

Nastupovalo tu se starým pánem na pódium něco nového (či obnoveného, ale v pocitu diváků mladého a živého): scénovaný sólový přednáškový projev. (Jeho oscilace mezi prostředky divadelními a monologickými a mezi výrazem koncertním a přednáškovým, vypravěčským zůstala předznamenáním i pro jeho mnohaletého pokračovatele v brněnské tradici – Miroslava Čáčka!) Tedy: z divadla zrozen a vyčleněn se přednes zase vrátil a včlenil do divadla! Není důležité, že vyhraněnější krystalizované kontury jako specifický projev dostal až v 80. letech. (Tehdy se také z poděbradské přehlídky profesionálního přednesu oddělil do samostatné přehlídky chebské.)

Potřeba osobitého vyjádření si vyžádala připojení a použití dalších prostředků i hledání nových cest – i za cenu směřování dosud oddělených uměleckých kategorií. A tehdy se začal psát pozoruhodný kalendář: 1960 – zahájení Waltrova Divadla jednoho herce; 1961 – Divadlo X, Brno: „Inzerát na skřívnka“; 1962 – Večery uměleckého přednesu, Divadlo hudby a PKS, Praha; 1963 – premiérou

„Komu patří jazz?“ zahajuje pražská Viola; vychází první publikace o kolektivních formách přednesu, Josefa Henke „Síla slova“; ÚDLUT/ÚKVC zahajuje vydávání bulletinů-metodických listů „Umělecký přednes“; 1965 – první (ještě krajský) Moravský festival poezie; 1966 – příspěvky k umění přednesu publikují přednášci, režiséři, kritici, teoretici i básníci ve sborníku „Slyšet se navzájem“; Divadelní ústav zahajuje vydávání monografických sešitů Edice uměleckého přednesu; 1967 – zahajuje Lyra Pragensis, sdružení pro hudbu, poezii a výtvarné umění.

Tato aktivizace přednesu, jeho forem, jeho organizačních podmínek, jeho dokumentace, metodiky i teorie odráží skutečnost, že také v přednesu se láme svazující obruč „estetických kritérií“ údobí kultu osobnosti, z nichž mnohá mají větší životnost, než bývá obvykle předpokládáno. A také přednes prožívá své tvořivé návraty a obrací se k inspiracím svého mladistvého nástupu, svého „divadelního Října“, kdy se projevovala „nespokojenost avantgardních umělců s tím, co bylo dosaženo, jejich upřímná a horoucí snaha o nalezení nových cest, celoživotní boj s popisným realismem“ (Martínek).

Všechna ta variabilita projevu není než výrazem individuálnější a osobnější občanské výpovědi recitátora. Výpovědi, která pro svoje neuniverzální sdělení přirozeně hledá odpovídající neuniverzální prostředky výrazu. Ne náhodou v tomto období televizní vysílání, které deset let předtím vypudilo poezii z obrazovky, vrací verše i prózu zpět do programu. A naše vydavatelství zvukových snímků rapidně zvyšují podíl titulů mluveného slova všech žánrů. Tento proces ovšem není ukončen, nýbrž pokračuje. A to nejen pozitivními jevy.

V letech, která máme ještě v živé paměti, proběhlo několik bouřlivých explozí: 1. nástup divadla jednoho herce jako specifického, nikoli ojedinělého, profesionálního vystoupení; 2. rozmach podob ne-traditionálního divadla; 3. amatérské autorské divadlo; 4. studiová, mimojevištní představení v profesionálních divadlech. To jsou signály proměn, jež nemohou zůstat bez vlivu na přednes. Jeho podoba dozná v těchto souvislostech, v tomto pohybu (ano, v této konkurenci!) nepochybně určité změny. Je na ně připraven?

Současný výzkum vykazuje v názorech naší populace oblibu akce, akčnosti v umění. To nemusí ovšem znamenat vyšší kvalitu ve smyslu hodnoty, ale jistě novou kvalitu vývojevou. V počátku přestavby prostředků celého divadelního umění, který se již zřetelně ohlásil, se umění přednesu musí také kriticky podívat na svou vlastní výzbroj a výstroj. To nás čeká. Zatím: 1. kolektivní formy amatérského přednesu se vyjadřují spíše scénickou, nežli sborovou tvorbou (ano, často i v nadsazené vizuální a akční podobě), 2. kolektivů přednesu se odchází k tvorbě autorského divadla, 3. ze sólového přednesu se přestupuje k monologu a divadlu jednoho herce. Odchody, ústupy a útky ovšem nemusí jít jen na konto proměnlivého dobového vkusu a citu, ale může tu



Rudolf Walter hraje s rekvizitou v pořadu „Život a dílo skladatele Foltýna“ Karla Čapka.

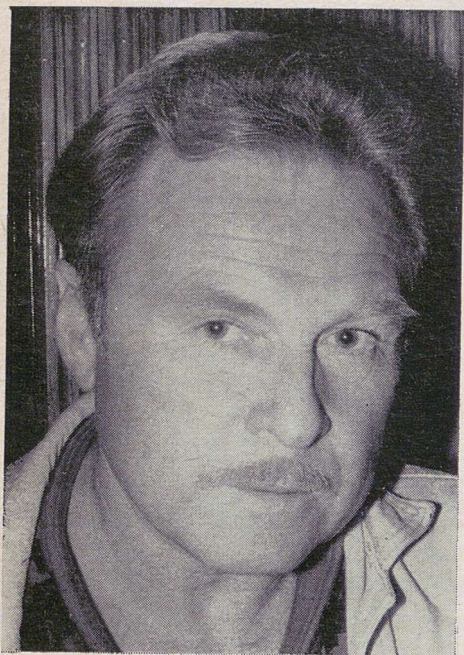
REPROFOTO JOSEF KOŠAŘ

hrát svou roli i mnohaletá tendence účelově zažívat umělecký přednes ve funkci, v dramaturgii i v projevu recitátorů (a to nejen amatérských).

Zdá se tedy, že neprožíváme čas konjunkturny v umění přednesu. Ale přednes prošel již mnoha výkyvy v kvalitě i kvantitě a vše přetrvával. Horší a znepokojivější je fakt, že tihnutí k vizuálnosti a tihnutí k dramaticčnosti (často i v samém přednáškovém výkonu!) bývá velmi často provázáno nepozorností a neúctou k slovu, nedocenením slovního jednání. České divadlo pamatuje obdobnou zkušenost z období nástupu tzv. metody fyzických jednání. Tehdy, r. 1952, byla diagnostikována velmi lapidárně: „Slovo, tato nejvýraznější ideová zbraň, slovo, a tudíž celá naše řeč, naše překrásná, hudebná, bojovná i radostná mateřština zatím u nás přichází zkrátka“ (Vejražka).

Takový přepych si přednes dovolit nemůže, protože s mateřštinou stojí a padá. Řeč je nástrojem myšlení, jeho jedinou reálnou podobou. Je hlavním a rozhodujícím prostředkem sdělení myšlenek, obrazů a představ mezi lidmi. Ano, může nastat odliv zájmu o umění přednesu. Ano, může se snížit kvalita přednesu. (Nestalo se již?) Ale opětovné obnovení jeho sil je nejen v existenčním zájmu samotného přednesu, ale stejně tak divadla, ba i veřejného vystupování a společenské komunikace vůbec. Proto dnes záleží na vnitřních silách přednesu, zda dříve či později vyrovná hrozící dluh vůči rozvoji české mluvní kultury i českého umění, také přednáškového. (Konec)

JIRÍ HRAŠE



Mezi jevištěm a motory

Zasloužilý umělec **LUDEK MUNZAR**, člen činohry Národního divadla v Praze, nositel státního vyznamenání Za vynikající práci, Ceny Jaroslava Průchy, Zlatého krokodýla a dalších cen. Držitel závodnické licence II. třídy s oprávněním i pro historická vozidla, nositel stříbrného C v bezmotorovém létání atd.

Prožíval jsem své dětství za války. Bydleli jsme v podnájmu ve Smiřicích, městečku mezi Hradcem Králové a Jaroměří, a byla válka. Tedy možnosti omezené, když ne zcela ztracené. Divadla byla zavřena. Herce — s řadou z nich jsem stál později na prknech Národního divadla — kteří měli tehdy zásluhu o české divadlo doslova neocenitelnou, jsem znal jenom z biografu. Pan Štěpánek, Pešek, Smolík, Průcha, Pivec, Höger, paní Šejbalová a desítky dalších jmen z té doby si můžete doplnit sám, to byly tváře z plátna kina, promítaného v sále hotelu U Andrejsků. Tam se odehrávalo všechno, kino, tanečnické, loutkové divadlo.

A jsme u našeho tématu.

Loutky pro mě znamenaly moc. Byl to stálý, i když ochotnický soubor, kde bylo potřeba každé ruky. Nejen hrát, vodit loutky a dávat jim hlas, ale i technické jevištní práce. Dobří žáci z naší školy bývali vyznamenání tím, že je pan učitel Zahálka pověřil takovými pracemi. Mně se tato čest vždycky nějak vyhnula, dokud nepřijel pan profesor Skupa se Spejblem, Hurvínkem, Máníčkou a paní Drbálkovou. Znal jsem je z rádia. Ne, my sami jsme rádio neměli, ale Řízkovi, u nichž jsme byli „na bytě“, ano. Právě zrádla jsem znal tehdejší komiky, Ference Futuristu, Fandu Mrázka, Frantu Paula a ostatní. Poznával jsem je už po-

dle nadechnutí... A přirozeně i dva loutkové herce, jejichž hlasy se nesly na rozhlasových vlnách často, především v neděli, kdy tatínek s panem Řízkem a dalšími hráli karty. Já si zatím vylezl na židli, ucho k „superhetu“, aby vysílání nerušilo červenou stovku nebo dardu se bejlou u stolu. A lapal jsem každé slovo.

Profesor Skupa se svými figurkami zavítal do Smiřic...

Hrálo se v neděli odpoledne, ale já jsem jít nesměl. Musel jsem nejdřív na trávu králíkům. Tak jsem stihl jen kus představení. Koš s trávou jsem postavil u králíkárně a letěl jsem do divadla. Pozdě. Dival jsem se už jen škvírou ve dveřích. První obětí mých divadelních ambicí se tak stali králíci. Tráva v koši se zapařila, ušáci se nafoukli a dva chcipli. Byl mazec. Ale druhý den jsme šli na Hurvajze se školou a tak jsem viděl představení celé. Nechalo ve mně hluboký dojem. Když jsme pásli husy, imitoval jsem pro potěchu kamarádů Hurvínka, Máníčku i paní Drbálkovou. Na Spejbla jsem neměl hlas, ještě jsem nevymutoval. Když mi došly texty, skládal jsem si je sám. Jakousi — dnes bychom řekli — komunální satiru. A to se rozkrliklo a zvěst o tom se donesla až k pánům učitelům. Chtěli, abych to předvedl. Já tedy drmolil Hurvínka, oni se smáli, a to bylo mé první divadelní představení...

A napadlo vás, že budete hercem?

To mě nenapadlo ani v nejmenším. I když jsem chodil pilně do kina na Jana Cimbura, Valentina Dobrotivého a všechny ostatní a imitoval jsem je pro sebe nebo pro kluky, taková myšlenka mi vůbec nepřišla. Jednak jsem nevěděl, že existuje nějaká škola pro herce a pak, měl jsem od tatínka předem určené, že budu pilotem. A od maminky, že musím vychodit nějakou užitečnou školu, něco pro život. A pak, nemyslím, že by imitování patřilo k nějakým základům herectví. Ale divadlo se mi líbilo, touha předvádět se byla nepotlačitelná.

Ve Smiřicích byl ochotnický spolek?

Jako tehdy všude na venkově. Jmenoval se Jirásek a měl docela slušnou úroveň. Když se hráli Naši furianti, dostal jsem v nich úlohu. Hrál jsem jedno z Kudrnových dětí, a vysloužilce Bláha nás na jevišti otloukal, jak mu role prikazovala. Trochu jsem mu záviděl, že na tom nejsme obráceně. A netušil jsem, že právě vysloužilce Bláha bude jednou z posledních mých rolí na Národním divadle.

Stal jste se tedy ochotníkem?

Se vším všudy. Pomáhal jsem stavět kulisy, čistit ty zašlé — zatvrdlým chlebem, který byl tenkrát na lístky — jezdili jsme na zájezdy na žebříňáku a hráli jsme na jevišti, skutečně postaveném z prken a pivních sudů. A vzpomínám si, že v Černilově sahala scéna od hlediště ke zdi, takže odchody a příchody byly — oknem. Jinak se zadem jeviště přejít nedalo. Dost jsem hrál a když nehrál, tak jsem stavěl kulisy. Jak to u ochotníků bývá.

To už bylo vlastně po válce...

Ano. Já chodil na obchodní akademii v Hradci Králové a do tamního Aeroklubu lítat, což tatínek ve mně podporoval. Po roce 1948 založili mladí svazácký sou-

bor. A protože se vědělo, že hraju ve Smiřicích s ochotníky, pozvali mě na zkoušku. Zkoušeli Stehlíkovu dramatizaci Makarenka pod názvem Začínáme žít. Byl to dobrý soubor, režiséři tam docházeli z krajského divadla, byli tam lidé jako Josef Bláha, Jiřina Jirásková, Jirka Pleskot, hercem a režisérem byl dnešní spisovatel Jiří Šotola, režíroval i Oldřich Daněk, Saša Lichý, byl mezi námi Jan Jílek, Jan Císař, dnes profesor divadelní fakulty, který dál pracuje s ochotníky velmi usilovně a další. Měli jsme úspěch a dostali jsme se na Jiráskův Hronov a několika z nás nabídli, abychom se přihlásili ke zkoušce na divadelní fakultu.

Přirozeně jste se přihlásil...

Kdepak. Jednak mi zbýval ještě rok k dokončení obchodní akademie a naši na tom stále trvali, abych měl do života „něco pořádného“. Ale nemohl jsem odmítnout jít s druhými, abych jim přihrával. Komise byla však ochotná přijmout mě. A to se po roce stalo skutkem.

Co vám škola dala pro herecké povolání?

Škola může naučit techniku práce, odstranit špatné návyky, přizpůsobit psychofyzický aparát člověka, aby byl připraven vykonávat tuto krutou a nemilosrdnou profesi. Ale žádná škola sama o sobě z nikoho neudělá herce. Chodil jsem na DAMU v padesátých letech. Učil se mnoho vedlejšího, co jsem považoval jen za nutné zlo. Ale co mělo pro mne největší cenu — celé čtyři roky jsem byl večer co večer v divadle. Na zlevněné studentské lístky. Od Libně přes Vinohrady po Tylovo divadlo, kde hrál ND, jsem viděl všechno, co se tam hrálo a dobré inscenace i víckrát. Netušil jsem, že po ročním působení v Mladé Boleslavi budou někteří z těch, které jsem tak bezmezně obdivoval, mými kolegy na prknech Národního divadla. Ale tyhle večery, to byla ta největší škola.

Učit se ze života je, myslím, základem každého poctivého kumštů. V literatuře, v divadle, ve výtvarném umění...

Co já považuji za podstatné: Tu rozjítrenost, s níž herec musí vnímat. Zůstávat v údivu i pokoře ke všemu, co vidí, k materiálu, z něhož čerpá. Čist, poslouchat muziku, chodit na výstavy a snažit se porozumět výtvarnému dílu, to vše je základ, z něhož může herec čerpat. Taky nemusí. Znáám lidi, co prožili velké tragédie a nebylo jim to na jevišti k ničemu. Přitom radost i neštěstí je materiálem, z něhož někdy, mnohem později, dokážete postavit třeba jednu scénu. Nebo taky jen jednu větu. Prožívat a vnímat, i když to stojí třeba zdraví. Připomněl bych jednu větu, kterou kdysi pronesla paní Olinka Scheinpflugová: Nejsme placeni za to, co umíme, ale za to, že si vědomě ničíme zdraví... Pokud herec žije, nikdy není hotov, nikdy nemůže říct, že to umí. Nežle ho uzavřít do jedné škatulky. On musí vnímat všechno. A na to nestačí jeden herecký a často ani lidský život. To všechno, co říkáme, platí pro většinu herců. Výjimkou jsou jen géniové. Ti nemuseli přechít moc knížeček a přesto měli dar ztvárnit postavu jako nikdo druhý. Je to jako s Mozartem. Proto génie z toho vynecháváme.

K DAMU patří DISK. Přechod od ochotnictví k profesionalitě...

Hrál jsem Severina v Jiříkově vidění, v Shakespearovi ve Dvou šlechticích Veronských, Francka v Maryši. To bylo mé absolventské představení. Už v posledním ročníku fakulty jsem hrál hlavní roli ve filmu Dědeček automobil. Během natáčení mi režisér Radok nabídl hostování v ND. Já tehdy odmítl s tím, že by herec neměl ze školy jít rovnou na naši první scénu. Jistě jsem ho tím urazil. Nastoupil jsem v Mladé Boleslavi za nástupní plat 750 korun. A říkal jsem si: Prima, budu mít hodně času na to, abych se hrabal v motorech, zajížděl autáky. To byla od dětství moje vášeň. Lítat, jezdit, závodit. Neznám krásnější pocit, než když hřmí motor a pod člověkem se roztočí kola a čím je stroj silnější, tím je to pocit opojnější. Dostaví se najednou takový krásný strach z rychlosti. Na silnici nebo s letadlem ve vzduchu.

Jenže všechno bylo jinak a na koníčka tehdy tolik času zase nezbylo?

Máte pravdu. Přišla nabídka od koprodukcí s NDR k natočení filmu Ročník 21. Zkomplikovala se i situace v divadle, Radok zopakoval svou nabídku, já jsem na Národním zkoušel Zlatý kočár a po jeho premiéře jsem byl podminečně angažován. Tehdy to byl takový zvyk — a já bych se přimlouval za to, aby se v něm pokračovalo — že herec pro první scénu se přijímal na dva roky, během nichž musel odehrát sedm charakterově rozličných rolí a pak teprve dostal angažmá trvalé. Letos v říjnu uplynulo třicet let od chvíle, kdy jsem byl trvale angažován já.

Vraťte se k tatínkovi. Co on na vaši hereckou dráhu?

Tatínek se mnou rok nepromluvil. Tehdy jsme jako posluchači prvních dvou ročníků nesměli veřejně vystupovat. Přesto jsem tento zákaz porušil a občas jsem recitoval v rozhlase. Mamince jsem občas ještě stihl poslat dopis, kdy se to bude vysílat. A ona schválně pouštěla rádio — teď už vlastní — hodně nahlas, aby se nedalo přeslechnout odhlášení. A když hlasatelka řekla, že recitoval Luděk Munzar, tatínek se nikdy neopomněl zeptat: „To byl ten náš votrok?“ Prostě mě nebral. Až v době, kdy se konaly oslavy Národního divadla a já hrál Strakonického dudáka, přijal pozvání do Prahy. Jeho velkým oblíbencem byl Jaroušek Marvan. Využil jsem té příležitosti a představil jsem je navzájem. A tatínek, poctivý řemeslník, podle svých představ se zeptal, jakoby se ptal mlynáře na jeho učně: „A Mistře, prosím vás, myslíte, že z toho kluka něco bude?“ „Ale jo, pane, ještě budete překvapený...“

Takže se tatínek rozloučil s představou, že budete pilotem z povolání?

Víc než to. Když jsem pak jako herec profesionál a pilot amatér lítal, občas jsem zaletěl nad náš barák a udělal jsem tam nějaký ten kotrmelec. A viděl jsem tatínka, jak na mne hrozí holí. „Teď, když jsi v tom Národním,“ říkal rozzlobeně, „se tam nahoře ještě zabiješ...“ A to si nepřejte, co by mi asi dneska řekli, kdyby ještě žil, že jsem začal opravdu závodit v automobilech.

Když jste točil seriál o skláři Jakubu Cirklovi, nebyl vám tatínek tak trochu vzorem?

Vůbec ne tak trochu. Vycházel jsem z toho, jak jsem ho znal. A tím seriá-

lem jsem mu chtěl postavit pomník, i když nebyl sklář. Ale byly to jeho názory na domov, na rodinu, na vzájemné vztahy a soudržnost. Nebo třeba jen v té malé scéně, kdy Cirkl nasedne na kolo a frajersky si dokazuje, že ještě vyšlápne kopeček... tak to byl on. To byl tatínek. Tady jsme se vzácně shodli, Dietl, režisér Dudek a já, že by ten seriál měl ukázat, co si shodně myslíme o rodinných vztazích. Že začínají třeba od prostého pozdravení a slušného poděkování za jídlo. Že autorita vzniká neokázalou láskou rodičů a úctou dětí. A já bych dodal, že těmi slušnými vztahy v rodině začínají i slušné vztahy ve společnosti a konečně i mezi národy.

Váš motoristický koníček a film jdou tak trochu ruku v ruce?

Točil jsem film Dědeček automobil. Poznal jsem se se skutečnými machry v automobilovém sportu, vnímal jsem jejich rady, stávali se mými přáteli. I mezi dnešními závodníky jich mám řadu, snad největší Mirka Adámka, Jirku Moskala, Oldu Vaničku, Františka Štátného i jiné. Vždycky byl můj sen sednout si za volant závodního automobilu. Chodím na závody i jako divák a když se „jede v televizi Monza“ nebo jiné závody formule, máte jistotu, že sedím u obrazovky.

Řídl jste před kamerou už leccaká vozidla, veterány, ve skutečném životě jste začal závodit. Stavíte historické vozidlo. Jakou zkušenost jste si přinesl z motoristického sportu do života?

Řekl bych to slovy Václava Bobka, mistra nad mistry. Tahle jeho rada platí pro každého za volantem, ale nejen tam:

Když přijde ta chvíle, že si začneš o sobě myslet, že už umíš jezdit, otevři rychle dvířka automobilu a vyskoč za jízdy. I kdybys jel osmdesátkou, pořádku si ještě nabiješ hubu míň, než když pojeděš dál...

Začínal jste jako ochotník. Co si myslíte o těch dnešních citlivých Thalíe, kteří tohle umění provozují jako koníčka?

Dneska mají divadelní ochotníci ztíženou pozici. Konkuruje jim nejméně dva televizní kanály denně. To však platí i pro krajská divadla, že návštěvnost dnes přináší problémy. Lidi se stali pouhými konzumenty kumštu, pokud to vůbec kumšt je. Doba, kdy si lidé dělali kulturu v podstatě sami, scházeli se, vyprávěli si a hráli, zpívali, ta už je hodně vzdálená. Většina nás dnes sedí v trenýrkách nebo v županu a čeká, co obrazovka předloží, aby pak řekli: To byl letos mizernej silvestr.

Přitom díky ochotníkům, českému divadlu, se v době obrození zachovávala kontinuita českého národa. Jeho mateřštiny. Proto si vážím lidí, kteří se dokáží i dneska sejít a bez touhy po slávě či po penězích si hrají české hry, i když nedokonale, ale s láskou pokračují v tom díle. Fandím jim. A jako profesionál jim trochu závidím. Svobodně si vybrat, co chtějí a budou hrát. Zaslouží si uznání za svou zálibu, kterou provozují v palbě všech těch studijních textů a melodií, které nám od rána do večera chrlí z popmuziky masové komunikační prostředky. V té záplavě, v níž už většina lidí nerozezná, co je dobré a co ne. Protože je to množství, které

kvalitu ubíjí. Najít si v hlučném životě klidný ostrůvek pro českou hru, pro básnický text, pro to, aby si lidé udělali radost sobě i navzájem, to obdivuji a držím jim palec.

Toto povídání vychází v prosincovém čísle. Vánoce, Silvestr, romantika svátků radosti, máte je rád?

Vždycky jsem je měl rád a mám stále. Patří rodině, sblížují lidi. Ale já vám místo povídání nabídnu svou básničku, kterou zhudebnil skladatel Jirka Zmožek.

A my ji posíláme jako vánoční dárek čtenářům AS.

(er)

VÁNOČNÍ

Když v čase vánočním
zem zvony k nebi zvednou
já nevím jak a čím
chtěl bych však ještě jednou
schovat se do obrázků
Mikoláše Alše nebo pana Lady
a nemusel bych hledat lásku,
protože je se mnou tady.

A není to jen vzpomínka
ach, ano něco voní
to naše zlatá maminka
nám nese pozdrav od jabloní.

Větvičku dává do vody
tíše se přitom usmívá.
Za pár dnů zázrak přírody
budete vidět, zazpívá.

I kdyby nárech mrznul mi dech
zastavím spěch, zastavím chvátání
řeka i sad, trám v rodných zdech
znají mé vyznání:

Až v čase vánočním
zem zvony k nebi zvednou
vrátím se domů, ještě jednou
a znova s očima dítěte
schovám se někde na dvorku
a zas uslyším až pokvete
za oknem zpívat barborku.

Pak tichá půlnoc plná hvězd
rozkutálí tóny Jana Jakuba Ryby
a jeho skromná, slavná zvěst
všem dobrým lidem slíbí
mír, lásku, dar života
zlo samo zničí se, zůstane dobrota...

já nezavru už vrátka
a jasnost veliká se zaskví od dětátka.
Když v čase vánočním
zem zvony k nebi zvednou
já nevím jak a čím
chtěl bych však ještě jednou
schovat se do obrázků
Mikoláše Alše nebo pana Lady
a nemusel bych hledat lásku,
protože je s námi tady.

Luděk Munzar
Vánoce 1987

Závěry

E) Z námitek některých odpůrců autorského divadla čtu obavu, že jeho způsob práce s dramatickým textem vede k formalismu, ke ztrátě „obsahovosti“ divadelních děl. O lichosti takových názorů svědčí pouhý namátkový výčet titulů autorských inscenací: Labyrint světa a lusthauz srdce, Chameleon, Pépé, Hra bez pravidel, Návrat ztraceného syna, Útržky z nedokončeného románu, Třináct vůní, Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška, Matěj Poctivý, Groteska... Vesměs velká témata, společenská, historická, politická, etická i existenciální, která svým velkorysým myšlenkovým záběrem osiře kontrastují s přízemním pohledem na svět ve většině soudobé konvenční dramatické produkce. Před vnější námětovou aktuálností se ovšem dává přednost aktuálnosti vnitřní, jejímž nositelem a výrazem je především občanský postoj divadelních tvůrců a jejich upřímně (ne pouze proklamativně) angažovaný vztah k tématu.

Hledají-li autorská divadla své látky mimo oblast konvenčního dramatu, má to své dobré důvody (snaha vyhnout se stereotypům zpodobení a řešení), ale nikterak to neznámá, že by autorská divadla smysl dramatické profese popírala a chtěla ji jednou provždy zrušit. Současná dramatická produkce nabízí převážně texty ilustrativní, svou mnohomyšlností devalvující dramatickou platnost jevištního slova, texty literárně soběstačné a proto málo inspirující jevištní tvořivost. Texty divadelně gestické a hutné, v nichž slovo korunuje dramatický čin, texty obrazivě bohaté a překvapivé, texty zpodobující skutečnost neschematicky a objevně by jistě našly v dramaturgických dílnách autorských divadel ochotné přijetí (pro názornost uvádím jako prototypy podobných textů Büchnerova Vojka nebo Jarryho Krále Ubu, které se v repertoáru těchto divadel nemohly neobjevit).

F) Divadelní struktura autorských divadel zákonitě spěje k synkretismu (spojování, slučování) divadelních druhů a žánrů, který je provázen úsilím o totální jevištní výraz s těžištěm v herecké složce. Jde o herectví, jež se neomezuje na slovní jednání s doprovodem ilustrativní gestikulace a mimiky, ale širou rozvíjí mimoslovní výrazové prostředky. Přitom se paradoxně zhodnocuje i slovní stránka hereckého projevu — její redukce míří totiž především k očistění od banalit a klišé, od zbytečných ozdob a vycpávek, což pozitivně řečeno znamená důraz na podstatné.

Překračují se hranice mezi činohrou a hudebním divadlem, mezi činohrou a pantomimou, mezi činohrou a loutkovým divadlem. Kritériem spojování výrazových prostředků a postupů přestávají být druhé a žánrové normy, tedy hlediska druhotná, odvozená; je jím hledisko prvotní, hledisko tématu: vše je dobré, co slouží k plnějšímu, výraznějšímu a účinnějšímu vyjádření určité pravdy o člověku, společnosti, člověku.

Se zmíněným synkretismem, s rozbičením pevných druhových a žánrových hranic (jímž se divadlo vrací k prastarým nebo dokonce výchozím podobám spektakulárnosti divadelního umění) souvisí i rozvoj divadelní (ne pouze literární) obrazivosti, která se prosazuje jako bezmála rovnocenný živel vedle pragmatické výstavby dramatického děje. Podmínky pro dramatické fungování jevištní obrazivosti se vytvářejí používáním montážní metody, uplatňující se ve všech složkách a vrstvách divadelního díla, v jeho makrostruktuře i mikrostruktuře.

Akční obrazivá jevištní řeč autorských divadel znovu a po svém odliterárníje divadlo, objevuje nové možnosti divadelního média. Těsným sepětím slova s věškerou jevištní aktivitou se autorská divadla přibližují k naplnění jednoho programově utopického postulátu Karla Teiga z doby poetismu: „básnit světlem, barvou, vůní (vaření v Ypsilonce, pyrotechnické efekty v Ha-divadle — pozn. ZH), zvukem, pohybem, energií“ (Slova, slova z knihy Svět, který voní).

G) Autorské divadlo samozřejmě není a nechce být jediným současným divadelním modelem. Neupírá právo na život konvenčním způsobům a formám, jejichž poslání spočívá v tvořivém interpretování opravdu hodnotných dramatických děl. Autorské divadlo je pouze alternativním modelem divadla, který ovšem díky své novosti (chcete-li: relativní novosti) přináší nepostradatelné podněty a přitahuje svým nekonvenčním pohledem na život a umění pozornost zejména mladých (duchem mladých) diváků.

Alternativní model v žádném případě neznamená uzavřený model. Ctižádosti autorských divadel je zůstat otevřenými a ve své otevřenosti tvůrčími systémy. V první řadě jde o vnitřní otevřenost jednotlivých divadelních organismů, obnovujících a proměňujících se příchodem nových uměleckých osobností a organicky se vyvíjejících v souladu s proměnami společenské situace, s jejími potřebami i problémy.

Dále jde o kontakty mezi jednotlivými soubory (na přehlídkách a společných dílnách), o jejich vzájemné ovlivňování, o hostování a výměnu uměleckých sil (herců, režisérů, hudebních skladatelů, výtvarníků). Dosud nejvýraznějším projevem takové součinnosti byl Společný projekt Divadla na okraji. Divadla na provázku, Ha-divadla a Studia Ypsilon nazvaný Cesty a zveřejněný poprvé v Brně v říjnu 1984.

Ještě těsnější kontakty jsou zřejmé u druhé vlny autorského divadla — Vpřed, Sklep, Mimosa, Křeč. Jejichž pojítkem je společný generační pocit. Soubory v některých inscenacích doslova personálně prolínají a jejich sounáležitost byla manifestována ve společném vystoupení

v Lucerně 20. dubna 1986, jehož se kromě jmenovaných souborů zúčastnilo ještě výtvarné divadlo Kolotoč. Jejich komplexní umělecký přínos byl adekvátně zužitkován ve školním filmu Tomáše Voříla Inženýr.

Nejzávažnějším rysem autorských divadel je však jejich otevřenost ve vztahu k divákovi. Těsný kontakt jeviště s hledištěm (které často už ani neodděluje pověstná „rampa“), přímá hra tváří v tvář (místo iluzivní hry za pomyslnou „čtvrtou stěnou“), aktivizace vnímavosti diváků používáním výmluvných nápodob, které chtějí být dopovězeny, obrazů, které chtějí být interpretovány, výzev k tvořivé účasti — to vše při společném naladění jeviště a hlediště posiluje apelativní náboj, který byl v konvenčních divadlech ideovou užitností a jednosměrným tokem informací značně oslaben. Největší hodnota autorských divadel tkví v jejich živé, vzrušující a všestranně aktivizující komutativnosti.

H) Tvůrčí úspěchy autorských divadel nezůstaly bez odezvy v širokých řadách divadelníků. Již řadu let můžeme sledovat proces vznikání (i zanikání, které je stejně organickou součástí procesu, neděje-li se ovšem pouze administrativní cestou) studiových scén při repertoárových divadlech. Svého času se těšilo značné pozornosti kritiků Studio Beseda v Hradci Králové, úspěšně se rozvíjela studiová činnost v Plzni, v Ostravě (Jan Kačer) a v dalších městech. V Praze působí studiové scény při realistickém divadle (Dursiho Bertoldo, Greenovy Cesty s tetičkou), Divadle S. K. Neumann, Divadle E. F. Buriana (aktovky E. O'Neill, Büchnerův Vojcek).

Umělecká metoda autorských divadel je specifická, ale nikoli nepřenosná. Prostřednictvím jednotlivých umělců i celých kolektivů proniká do rozhlasu, filmu, televize. Toto pronikání má různé podoby. Nejčastější je účinkování herců autorských divadel v realizacích masových médií. Tato forma má sice největší dosah, ale skrývá v sobě největší nebezpečí — nebezpečí rozmělnění osobitého herectví v konvencích odlišného média. Postupy, které mají v autorském divadle svou bytostnou funkci, se tu snadno snižují na pouhé ozvláštňující triky. Pravým opakem jsou víceméně dokumentární přenosy a záznamy, které si ce postihují vnější svéráz autorských inscenací, ale vytržením z mateřské půdy se ztrácí jejich přirozená komunikačnost.

Ke skutečně podnětné a plodné infiltraci může dojít jedině tehdy, dostanou-li celé soubory autorských divadel příležitost samostatně tvořit přímo pro rozhlas, televizi, případně i film. Jedině v takových případech se může prosadit jejich umělecký a myšlenkový přínos v nezkrácené a neztenčené míře. Domnívám se, že by takový tvůrčí dialog byl oboustranně užitečný a prospěšný.

(Konec)

ZDENĚK HOŘÍNEK

Průvodce po Ejzenštejnovském programu výchovy režisérů

II. HERECKÝ OBRAZ:

1. Obraz jako jednota formy a obsahu zobrazované jednající postavy. 2. Sociální podmíněnost obrazu. 3. Typ, obraz, maska, charakter. 4. Samostatně prakticky vytvořit obraz zadané role. Analýza role a pomocný materiál. 5. Vlastní vytvoření obrazu (zcela samostatně autorstvi obrazu vytvářeného bezprostředně z materiálu skutečnosti).

III. PROVEDENÍ HERECKÉHO OBRAZU:

1. Proces provedení role jako opakování výstavby role v sevržené podobě. 2. Pracovní proces herecké hry. Psychofyzický stav. Režie a trénink. 3. Studenti prakticky předvedou vytvořený obraz v rozsahu studijní ukázky na podkladě studijní role.

IV. PRÁCE S HERCEM:

1. Takt a taktika v práci s hercem. Formy spolupráce herce s režisérem. Práce s hercem stejné školy. 2. Výběr herce, expozice hry a role. Specifické prostředky, jak herci vyložit režijní plán a záměr. Práce s hercem na roli a při zkouškách. 3. Metoda ukázky a metoda výkladu. 4. Práce s herci jiných škol a směrů. Práce s dětmi. Terminologie různých škol a specifika režiséřského přístupu závislá na různých systémech. 5. Praxe a praktická práce studentů režie s herci 3. ročníku herectví. Provedení etud ve spolupráci studentů obou fakult.

Už slyším chuchot cyniků, kteří si přechetli předešlý oddíl. O jaké školy – pokud nejde o adresy uměleckých učilišť – a o jaké styly jde? Koho to zajímá? V divadelně velkých zemích jako je Anglie, Itálie či Rusko se zajisté může stát obrovskou divadelní událostí třeba jen jedna jediná role, jedna scéna, jediná situace na scéně nebo na první pohled taková drobnost jako to, jak nějaký herec (herečka) v tom či onom verši akcentují to či ono slovo. Ale u nás to není žádný problém. Kdo tomu rozumí? Ocenění divadla, herectví, režie a dalších složek je práce závislé od celkové úrovně divadelní kultury, od divadla-znalectví, od kritiky, od publika a v konečném důsledku od celkové společenské úrovně a způsobu a kvality řízení (nebylo by lepší a přesnější říkat „spravování“?) divadla! To je míra našeho kulturního úpadku a degradace hodnot. Nade vším vítězí glajchšaltující všudypřítomná televizní šed' a její bratr „barrandovský realismus“; hraje se metodou „nejmenšího zapocení“, na první záběr...”

Četl jsem knížku o M. Hübnerové. Z tehdejších kritik se dala zcela hladce sestavit představa nejen toho, jak vypadalo představení, ve kterém hrála, ale také jak paní Marie hrála. A dnes? V letech 1975/78 jsem zkoumal nejfrekventovanější termíny brněnského denního tisku v recenzích o Divadle na provázku. Herci „zvládají svůj part obstojně“ s „mimořádným technickým vybavením“ až na „problém dikce“ „o kterém se už mnohokrát mluvilo“. „Rozehrávají“, „přistu-

pují k roli“, „vykreslují“, postavení před nejednou nelehkou úlohu“ „v intencích režie“. „Světlymi momenty“ „přispívají k celkovému dojmu“ a když se „zachytí drápkem“ „rutinově a pohotově se proměňují v řadě postav“.

Herecký soubor Divadla na provázku tak „pokračuje na své cestě“, „hraje se zaujetím“ nebo „se mu daří vyhmátnout v sevržené formě“. To jsme se toho dověděli, co?!

Přesto oblast vztahů herec-režisér byla, je a zůstává stěžejním problémem moderního divadla a trvalým úkolem všech, kteří nezrezignovali z pravého poslání divadla.

ODDÍL DRUHÝ – O OBRAZE DÍLA

1. Umělecký obraz jako fixace ve formě vědomí a způsobu myšlení: a) sociální podmíněnost; b) tvůrčí produkt jako konkretizace způsobu myšlení o určitém materiálu; c) tvůrčí proces jako praxe jeho realizace.

2. Obraz díla jako jednota formy a obsahu: a) forma jako logika obsahu rozvinutá do smyslového myšlení. Jednota ve zdánlivém pronikání obou stránek myšlení v uměleckém dile; b) omyly formalistů a teorie odcizení; c) tvůrčí akt vnímání.

3. Obraznost a výtvarnost: a) jejich stadiální souvislost, vzájemná působnost a organická přítomnost v hotové kompozici; b) hypertrofie výtvarnosti: tzv. „leningradská škola“ v kinematografii aj.; c) hypertrofie obraznosti: divadlo Mei Lan-fana aj.; d) spojení plastické obraznosti s „lineární řečí“ (termín akademika Marra); e) zobrazení - obraz - kryptogram - symbol; f) zkoumání této otázky v různých oblastech.

4. Od ideje díla k jeho vnější podobě. Faktický proces vzniku díla.

5. Obecná zákonitost výrazového projevu při tvorbě obrazu. Spojení s principy výrazového pohybu. Nová kvalita.

6. Tvorba obrazu, jeho sociální a psychologický smysl. Jeho sociální využití.

Student, který dokončil druhý ročník a udělal zkoušky z letní praxe, má právo na titul kvalifikovaný pomocný umělecký režisér.

Aniž bych chtěl kdykoliv snižovat význam předešlé kapitoly, či redukovat uměleckou tvorbu na lineární a mechanický technologický proces, nedá mi, abych při pomyslém udělování titulu „kvalifikovaný pomocný umělecký režisér“ (KPUR) nepřidal „zápočet“ z oblasti velice blízké a zároveň neuvěřitelně vzdálené. Jde o tu oblast, kterou vymezujeme pojmy „administrativa“, „organizace divadelní práce“, či „struktura divadelnictví“.

Při vysvětlování naznačené problematiky se dostávám do situace vášnivého kurážka, který kritizuje jedinou trafikou v městě. Ale musím milého KPUR-a upozornit na to, že naše divadelnictví je v současné době právě takovou jedinou trafikou, monopolní institucí zaobírající se mnoha oblastmi divadelní činnosti jediným způsobem řízení. Představte si obchodník, který zároveň prodává zeli, kompjútry, kom-

bajny, konfekci, služby i výzkum satelity. Podivný ústav, že? Možná, že právě tato situace zavinuje, že celá struktura našeho divadelnictví je příliš opěšalá, zatěžklá a pomalá na strukturu živoucího organismu, který by měl „vytvářet sociální využití uměleckého obrazu“. A není to zaviněno ani tak lidmi, kteří v té struktuře pracují, ve své většině lidí správných, zkušených a poměrně dobře zorientovaných, jako spíše struktury, která je původcem toho, že ti lidé jsou zahlcení prací a přesto jejich operativnost je mizivá.

Pokud se onen KPUR značně už teď velice podrobně a intenzivně zajímá o tyto záležitosti (o to, co hodlá „vyrbět“, komu a kde, kdo mu to bude schvalovat, zajišťovat, provozovat a podle jakých pravidel, vnějších a vnitřních), zůstane i nadále jen potenciálem neschopným cokoliv prosadit a uskutečnit své znalosti, sny a plány.

TŘETÍ ROČNÍK – V. SEMESTR

Poznámka: Začátek tohoto ročníku předpokládá, že student je seznámen s běžnými postupy a návyky montáže podle filmů a učebnic. (Probírá se ve zvláštním kurzu ve IV. semestru paralelně s teorií.)

Montáž považují za jednu z nejdůležitějších dovedností a znalostí režiséra. Zvláště dnes, v době eklekticismu, nedostatku původních textů a nepravdivé dramaturgie. Proto (přínejmenším!): J. Plažewski: Filmová řeč, V. Pudovkin: Od libreta k premiéře, G. Aristarco: Dějiny filmových teorií, B. Balász: Film. Vývoj a podstata nového umění, všechny statě S. M. Ejzenštejna o montáži a Timošenkova teorie.

ODDÍL PRVNÍ – FILMOVÁ PRAXE

Převod prosté mizanscény do ortodoxního montážního listu.

A. Všeobecné předpoklady: 1. Od výrazového člověka k výrazovému filmovému dílu. 2. Specifičnost filmu na rozdíl od divadla. Nové prvky a prvky divadla i jiných umění v nové kvalitě. 3. Gestikulace-motorický proces vyplývající z montáže. 4. Montážní nářez, vyjadřující obsah záběru. 5. Obecné problémy obrazu tvoreného specifickými filmovými prostředky.

B. Praktika: 1. Mizanscéna a plán záběru. Praktika kompozičního řešení záběru (evropská kompoziční tradice): a) na projekčním schématu; b) na reálných předmětech. 2. Montážní uzlové body a montážní kompoziční skupina. 3. Montážní prvky v kompoziční skupině. Praktika výřezu s pomocí rámu záběru (japonská kompoziční metoda): a) na projekčním schématu; b) na reálných předmětech. 4. Rytmus prostorový a časový. 5. Zákonitost opakování jednotného kompozičního schématu pomocí všech výrazových prvků a prostředků zkoumaná na filmových prvcích. 6. Podmíněnost tohoto schématu záměrem pojednání. Sociální podmíněnost pojednání a kompozice. 7. Praktika montážní kompozice složité scény, předběžně režijně vyřešené. Úplný proces montážní výstavby.

PETER SCHERHAUFER

Čtu Stanislavského

Zamyšlení nad „režisérskými partiturami“ zakladatele Moskevského uměleckého divadla.

Režijní kniha naznačuje, že Stanislavského vzrušovalo drama vzájemně odcizených postav, uzavřených v kruhu dosavadních životních návyků, jež však nemohly úplně popřít činnorodé stránky zajímavých jedinců. Zdá se, že jej lákala dramatická situace, zatímco V. I. Němirovič–Dančenko více spoléhal na lyrické ovzduší prostoupené „nevyslovitelným bolem“. Stanislavskij vyhraňoval neuvěřitelně vřelou vřelost, který se mu změnil v symbol maloměstství; Němirovič–Dančenko dával přednost paradoxní situaci postav, přitlumeným konfliktům a jemným odstínům. Stanislavskij bouřil a odsuzoval, Němirovič–Dančenko zvyřačoval náznaky odpovědi na mučivé filozofické a etické otázky nedospívající do podoby přesných formulací. Více tušení, více hledání odpovědi, proč muselo zplátnět mládí, neaplnit 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 čechovské scéničnosti se teprve otvírala. Ostatně publikum si také muselo zvykat na odlišný styl a učilo se chápat tematické okruhy prostoupené nesouhlasem se vžitými zvyklostmi, které deplaly životní energii strýčka Váni i Astrova a současně umožňovaly příživnickou existenci Serebrjakova. Demokratické přesvědčení narážející v předrevolučním Rusku na odpor cenzury, předpojatost části kritiky i předplatitelského hlediště. Momenty retardující. Hledání „skryté dramatickosti“ nevstoupilo na stránkách režijní knihy Strýčka Váni do takového stadia, aby vydalo nekompromisní svědectví o postupu režiséra myšlení i metodiky přípravy představení. Ostatně necelých deset měsíců nemohlo tak závažnou problematiku poznamenat. Takové jsou důvody, proč zřejmě nebyla režijní kniha zařazena do zmíněného vydání a právem byla dána přednost Třem sestrám.

Není podstatné, s jakými nadějemi očekával soubor Moskevského uměleckého divadla novou hru A. P. Čechova, s níž se seznamoval po částech. Jak se těšil na příslibenou účast autora na zkouškách, aby jediná hloupá poznámka sebevědomého herce vypudila autora z hlediště... Shodně tak nejsou rozhodující střety kolem výkladu žánru díla, rozdílné stanoviska autora předpokládajícího, že napsal „veselou komedii“ a tragický výklad K. S. Stanislavského vhnávající samotným hercům slzy do očí. Čas setřel takové rozpory a v popředí pozornosti se objevuje jediné: nakolik se podařilo pochopit podstatu, jak pokročilo chápání specifických stránek čechovské dramatiky? (27)

Režijní kniha Tři sester dovoluje konstatovat, že se zde naplno prosadilo „di-

vadlo nálad“, nádherná iluzivnost prostoupená souzněním představení ansámblu a autora díla, z něhož se odvíjelo vzájemné pochopení a schopnost pronikat do psychologických stavů postav, „světa citů a nálad“. (28) Režijní partitura opětovně zaujme celistvostí výkladu, úsilím vtisknout představení jednotnou uměleckou tvářnost. Jestliže režijní kniha Racka představuje volný sled více či méně dramatických epizod, pak explikace Tři sester klade důraz na jednotný proud života většiči se do mnoha linií a zákoutí, aby se zde střetaly nádherné vlastnosti, sny, iluze a tužby s přízemními vlivy reality, která podporuje převahu povrchního, neuznávajícího velikost myšlenky, sebeobětování, krásy a zejména lidskosti. Není nutné dodávat, nakolik současný byl takový výklad čechovského textu a jak oponoval náporu maloměstství.

Studium Tři sester probíhalo v příznivějším ovzduší. Jednak vzrostla reputace Moskevského uměleckého divadla, jež se prosadilo v kulturním životě Moskvy a o jehož oprávněnosti nemohly vznikat pochybnosti; jednak každé další dílo A. P. Čechova vyvolávalo pozornost a jeho divadelní hodnoty nemusely být rehabilitovány. Úspěšné divadlo a úspěšný dramatik – předpoklady pro další spolupráci. Přes veškeré střety a rozpory Umělecké divadlo našlo v Čechovovi „svého autora“ – a to rozhodovalo o všem dalším (29)

Srovnání režijní knihy a textu naznačuje poněkud odlišný postup režiséra a autora: Čechov se snažil zhuťňovat, neustále škrtal a zkracoval; Stanislavskij naopak rozváděl do šíře a neuspokojovaly jej laicko-kritické repliky. Verze vzniká v Jaltě i konečný rukopis vydává svědectví, že Čechov s radostí přejímal podněty Stanislavského, jak dokládají četné repliky Soleného, poznámky o neustálém omývání rukou voňavkou, citáty z Hoře z rozumu a Krylovových bajek, jež nahradily dřívější převahu Lermontovovy poezie, nemluvě o textu Čebutykina. (30)

Režijní kniha Tři sester vznikala opětovně ve spolupráci obou režisérů, zakladatelů Stanislavského konceptu považoval Němirovič–Dančenko za geniální a netajil vlastní nadšení. To mu však nezabránilo, aby přemítal, jak vystihnout na scéně široký proud života – oslavu narozenin, masopustní maskary, požár, loučení pluku – a nezbytné životní zázemy neodmyslitelné od tepla vyzařujících kamen, zimního smrákání i jarního opojného vánku, scházení se k čaji, opilství ze zoufalství. V podstatě neustálého prolínání aktivity a pasivity. (31) Všechno mělo připomínat důvěrně známé domácnosti, kam se rádo chodilo na návštěvu. Zde se mohly nejprve ohřát zkrhlé ruce u kamen, usednout pod velkou petrolejovou lampou zavěšenou nad ohromným stolem v jídelně a v jejím přitlumeném světle rozvíjet úva-

hy o tom, co přicházelo na mysl. Zde se vždy našlo chutné sousto, zde vládly demokratické poměry, sem se přicházelo s radostí a nadějí. Proto výtvarník V. A. Simov opatřoval na přání obou režisérů množství rekvizit: opotřebovaný secesní ubrus, tapety typické pro provinční město, prošlapaný koberec, turecký stolec, hodiny s kukačkou. A nešlo o něco náhodného. Oprávněně byl posilován maximálně pravděpodobný životní pocit, věrohodnost situace v provincii s její nudou, dojem zapadákova, odkud se nutno vyrvat za každou cenu. Uniknout před bažinou, která pohlcuje sebevznešenější podněty a jen občasné dovoluje naplnit něco zajímavého, poetického v souladu se známostí lidskou schopností odlišovat se od prostředí, neuspokojovat se jím, vstupovat s ním do trvalého konfliktu...

Postup přípravy představení charakterizoval po premiéře V. I. Němirovič–Dančenko, aby zdůraznil momenty již charakteristické pro Moskevské umělecké divadlo. Po seznámení s textem následovaly rozhovory o jeho smyslu za i bez přítomnosti autora, upřesňovaly se charakteristiky postav. Poté detailnější analýza hry, rozčlenění na dějství, výjevy a mizansceny v souladu s režijním plánem K. S. Stanislavského. Další objasňování, pak zkoušky na scéně, po padesáti, někdy po stovech zkoušek generálka, konfrontace záměru a výsledku. (32)

Němirovič–Dančenko tu defakto uvedl postupy spojené s přípravou Tři sester, snad jen více akcentoval nevhodnost spěchu, netrpělivosti a povrchní touhy po okamžitém výsledku. V jeho rozhovoru zaznívala zkušenost divadelního praktika, který právem preferoval systematickou přípravu, průběžnou práci na představení a roli.

Tomu odpovídají záznamy v režijní knize a pečlivě vedené protokoly zkoušek, kde jsou zaznamenány kolize s těmi, kdo neznali řádně text. Nemohly být přesněji zachyceny naděje spojované s nástupem V. I. Kačalova, totiž související s nemocí M. G. Savické. Stanislavskij prokazatelně hledal způsob, jak vystihnout „čechovskou poetičnost“, jež se měla vznášet nad realitou. Konfrontace života a snů, kontrast neinspiřujícího prostředí a vzletných iluzí, neustálé prolínání touhy po smysluplné činnosti, opravdovém štěstí a naplnění milostného citu, a nutnosti vyrovnávat se s vlastní osamělostí, pasivitou, steskem... Geniální objevy, výbuchy pracovního nadšení, zákonitě pochybnosti a propady. Strohá scénická poznámka, nakolik Máša připomíná otce, rozrůstá se do nádherné podoby: herečka O. L. Knipperová přechází různým vojenským krokem, zaujímá zvláštní postoj se skříženými rukama, hovoří stylem příkazů, takže M. P. Lilinová jako Nataša mohla se právem podívat něčemu, co neodpovídalo představám o chování dámy.

Leč nastoupilo období pochybností, Stanislavskij ochorel a musel ulehnout, většínu herců postihlo nachlazení a bronchitida. Zkoušky ztrácely na přitažlivosti, hra se zdála nudnou a něco scházelo, co by pomohlo vykřesat jiskru, vnést život do dosud volného koloběhu scének a výstupů.

V mém životě v umění zachytil K. S. Stanislavskij mnohé z těchto nepříznivých okolností a neváhal přiznat, jak marně zrychloval tempo a jak upadala jeho prestiž režiséra. Až jednou se všichni rozčarovali, unavení a zoufalí rozsadili na setmělém jevišti. Zdálo se, že nastoupil neúprosný konec. Sotva se drželi na nohou, beznaděj cloumala všemi. Někdo zaškrabal prsty na židli a vznikl zvuk nápadně připomínající myši hryzájící pod podlahou.

Sílil pocit domova, poklidu a neoddělitelného sepětí únavy, zoufalství, touhy žít jinak – pocity, které pomohly K. S. Stanislavskému překlenout stagnaci a vystihnout atmosféru domu tří sester Prozorových. (33)

Režijní kniha dovoluje postřehnout, jak postupně nabývala převahy vědomí neoddělitelné jednotnosti proudu života a snů, vnitřní vazby mezi jednotlivými mizanscénami a výstupy umožněné výlučně pocitem věrohodného životního dne v provinčním městě, kam si tři sestry přinesly vzpomínky na mládí a dřívější pospolitost rodiny. K. S. Stanislavskij koncipoval první dějství jako nádhernou předehru prostoupenou radostí a naděje. Skončila se krutá zima, nastoupilo jaro. Irina otvírala okna, sypala ptáčkům, upravovala rozetváté záclony. Někde v pozadí hrál Andrej na housle, scéna se utápěla v květech, perliť se smích, převládá bujarý optimismus. Svátek jara, přátelství, nesobeckosti, touhy po zábavě a upřímných vztazích – bez ohledu na provinční zvyklosti, tak lze pochopit záměr režiséra Stanislavského.

Náladu celého prvního dějství určoval kontrast mezi bezstarostným ovzduším a psychickým stavem Máši, její bezmeznou nudou a zoufalstvím. Touha po něčem jiném, stesk i beznaděj, neklid vnášený do vědomí o neodvolatelnosti cti a svědomí. Prosvětlené ovzduší jara – a Máša v černém. Náznaky chystajících se otřesů...

V složité kompoziční výstavbě čechovských dramát nastupuje po optimistickém vstupu poznamenaném iluzemi nápor surové reality. Hlásí se o slovo pochybnosti, iluze ztrácejí růžové zabarvení. Stanislavskij zmíněným kontrastem připravoval podobnou konfrontaci a druhé dějství záměrně přenesl do přítomnosti. Poloprázdné pokoje, kde zněly kroky, stíny tu násobily obrysy postav. Jedině z Andrejova pokoje pronikal paprsek světla, doléhal sem šepot, hluk odsouvaných židlí, vzdechy a kašlání, tupý rytmus kroků, jimiž Andrej přeměřoval místnost. Okna pokrytá jinovalkou, nápor zimního víchru, symptomy něčeho, co narušilo dřívější harmonii. Klavír ustoupil do pozadí, na divaně se povalovaly pleny, podušky z kočárku, směsice nevkusných hraček. Nové koberečky, závěsy s křiklavými vzory, neobroubené úterky, kusy látky...

Vyslovené naturalistické detaily dostaly jiný význam a napomáhaly charakterizovat měšťácký nevkus doprovázející Natašinu vpad do domova sester Prozorových. Nesmyslnost těchto předmětů, míra nevkusu naznačovala, že před Natašou a jejím Bobíkem není záchrany. Světlo a radost odputď vyhnali, veselí vystřídala nuda, do napjatého ticha zasahovala vánice, tikot hodin a výkřiky opilců z ulice. Nataša se

procházela po domácnosti jako velitel, dupala a velela, zhasela všude světlo, přítmi násobilo její rázná gesta, jimž se snažila vyhovět kuchařka s chůvou. Přímou klasická zvuková kulisa, jak si ji oblíbil K. S. Stanislavskij, nabyla tu na funkčnosti.

Teskná melodie, řev opilců a rolníckí saní nekonkretizovaly jen představu o masopustu, ale naznačovaly, že takovéto barbarské pozadí, hrubé a nevychované, vyhovuje právě Nataše potlačující všechno radostné, upřímné a estetické. Neustálá, průběžná konfrontace rozdílného myšlení a představ o životě. Proto do rozhovoru Máši s Veršininem záležaly rušivé zvuky, něco na způsob myši hryzájících pod podlahou; proto z Andrejova pokoje zněla teskná melodie, kterou přehlouval zvuk pily. Režisér Stanislavskij všemožně naznačoval, že Andrejova činnost ztratila smysl a ani Máša si nemohla v klidu pohovořit s Veršininem. Neustále tu něco rušilo, něco znervózňovalo, popíralo bytostnou lidskou touhu po porozumění a klidu. Nataša se změnila v paní domu: hmatem ověřovala teplotu kamen, zástrčkou zavírala komín (Stanislavskij opětovně vyžadoval věrohodný zvuk skřipajícího železa o cihly), otvírala dvířka, pozorovala plameny, otírala si od sazí umazané ruce, vylézala na židli a otevírala průdch, zívala a protahovala se, směla se sama pro sebe, skládala pleny... (34)

Neustále se vnucovala představa disharmonických zásahů, proud kolizních situací zvýrazňoval rozpornost chování a možnosti, takže vznikala předtucha svědomí našeptávající trvale „nesmíš“, „nemůžeš“. Okolní prostředí, poznamenané Natašou a jejím světem, neodpovídalo ani jednoznačnému optimismu, ani nemělo tak černobílou skepticismu. Proporce se střídaly jako rozmarné počasí a Stanislavskij tu objevil možnost, jak prostředí nejen potlačovalo a ubíjelo, ale současně mobilizovalo obranné síly. Proto musela Nataša tak drsně vyhnat nechtané hosty, kteří se přišli pobavit a zaplnili dům veselím. Tuzenbachovi se chtělo zpívat, Máše tančit – a když je Nataša netaktně vyprovodila, odcházeli se žertováním. Nad omezeností vítězily smích, hosté museli vyklidit pole, což však neznamenal jejich porážku. Pouze ustoupili z domu, kde převládaly měšťácké zvyklosti. Výjev s maškarami pozbyl podoby komediálního výstupu, pouhopouhé mezihry a změnil se ve výrazný kontrastní tón: do ztemnělého domu, kde se všechno podřizovalo přáním Nataši, vnikl „paprsek světla“. Maškary se předváděly a jejich veselý výstup přerval Natašin málem vojenský povel. Daly se na ústup, ale z dálky dlouho zněl smích, hlasly vyjadřující politování. (35)

Třetímu dějství předchází v režijní knize obsáhlý soupis toho, co režisér nekompromisně vyžadoval pro potřebné ovzduší. Nezapomnělo se zde na mohutný zvon a malý zvonek, tikot kyvadla, zvukovou kulisu spojenou s činností vojáků hasících požár i samotných hasičů, množství rekvizit dotvářejících představu chaosu a neklidu. Důležitější je však charakteristika „nálad“ třetího dějství od ztichlého zvonení, zesilování hlasů, pobíhání sloužících v přítomnosti až po exaltovanou nervozitu. Stanislavskij tu poznamenal něco na způsob

varování pro sebe: měl se snažit vyhrcovat napětí, střídat rytmus a nezneužívat pauz. Více důvěřovat neustálému pohybu. (36)

Režisér zamítl předem osvědčené postupy spoléhající na zvukovou kulisu a nekonečné pauzy, aby preferoval prudké změny napětí, proměny rytmu a ostré kontrasty. Nestačil mu zvuk hryzájících myši pod podlahou, pisklavý zvuk kolovrátku, sentimentální melodie doléhající z ulice. Napětí, které sem vnesl požár, obnažilo utajené konflikty a zalehlo do každého koutu. Požární vyzvánění, záblesky požáru v oknech, nepořádek spojený s tím, že se v domě objevilo množství příchodů. Pobíhání tlusté chůvy, poletování po schodech pokojské, která neváhala vylézt na půdu a odtud sledovat požár. Dupot, chvatné kroky, hlasy. Němirovič–Dančenko zasáhl do představ K. S. Stanislavského a poněkud změnil jeho koncepci: požár probíhá po několik hodin a zatím se jej nepodařilo zdolat. Všichni jsou unavení, sotva stojí na nohou. Pokoje v pološeru, chce se spát, ale není to možné.

Dům je plný cizích, nutno pomáhat. Dojmy se nedají zapadit, a tak se střídá zmatek s únavou, soucit s touhou po poklidu, snaha pomáhat a nezbytnost lehnout do postele, konečně se vyspat. Protikladnost vzájemně neslučitelných stavů uvolňuje stavidla, proto se neovládne nejen Nataša, ale také Čebutykin a Irina.

Z této situace těží Nataša, která se rázem ujala vedení celé domácnosti. Předtím si vypomáhala hysterickými výbuchy, nyní překypuje energií. Nedaleký požár symbolizuje poměry v domě, kde sestry vyklízejí jednu pozici za druhou, rezignují před náporom agresivity a jejich domov se mění v trosky. Marně hledají nějaké řešení; neštěstí je vzájemně sblížuje. Olga přestává odsuzovat Mášu, Máša pečuje o Irinu, ačkoliv to neodpovídá jejímu charakteru. Vyděšené, uplakané, ale vnitřně spřízněné proklamativně se utvrzují v obnově jednotnosti rodiny – tak je zastihl závěr třetího dějství. Andrej nemůže utajit pláč a o jeho vnitřním stavu hovoří vzlyky. Irina za zástěnou volá Olgu, která odpovídá málem ze sna. Irina hovoří šeptem, takřka stěnou. Po pauze v rozsahu pěti vteřin následuje zvuková kulisa – kolem domu projíždějí hasiči. A ve dveřích se objevila Nataša se svícem. Opravdová paní rozvrácené domácnosti...

Čtvrté dějství charakterizoval Stanislavskij v souladu s náladovostí nastupujícího podzimu. Slunce hřeje, ale je zbaveno síly. Padá listí se stromů, v nedalekém kostele končí mše – město se loučí s vojenskou posádkou. Stále více se ukazuje nereálnost snů a síly předtucha tragického rozuzlení. Každá z postav se podle názoru K. S. Stanislavského musí vyrovnat s neuskutečnitelnými záměry, vzdorovat náporům smutku a bolesti. Podzim života zasahuje do osudů všech. Ovšem nebyl by to Stanislavskij, kdyby podzim chápal v duchu dekadence. Raný podzim, všichni nosí kabáty na lehkou, teprve začíná opadávat listí ze stromů. Podzim prosvětlený paprsky odcházejícího léta – tak nutno rozumět K. S. Stanislavskému.

KAREL MARTÍNEK

Dadaisté v Paříži

Od počátku našeho století se radikálně proměňoval způsob myšlení a recepce skutečnosti pod vlivem vědeckotechnického pokroku a nových společenskopolitických událostí. Tradiční zákony ve fyzice byly zpochybeny, kvantová mechanika popisovala svět už nikoliv kauzálně, ale statisticky, čili metodou, která v mnohém připomíná hru — při popisu zákonů (pravidel) bylo nutné počítat s neurčitostí, náhodou a s daleko větší intervencí subjektivního činitele. V jistém smyslu to mělo dopad i na myšlení umělců a nové umělecké metody. Proti dramatickým postavám H. Ibsena nebo G. Hauptmanna, jejichž jednání bylo silně determinováno (dobou, prostředím a rasou), se stále více prosazovala představa chaotického světa, jemuž subjekt svou kreativní a ludickou schopností poskytuje řád a vnitřní symetrii hledáním trvalých a všeplatných lidských archetypů. Zde musíme hledat i pramen neobvykle rozvinuté fantazie umělců, uvolněné z tradičního determinismu minetického napodobování skutečnosti. Fantazie, kterou musí mít podle Apollinaira člověk nové doby, který když chtěl napodobit chůzi, vymyslel kolo, které se zdaleka nepodobá noze. Staré umění se tedy vyčerpalo, všude se hledaly nové inspirace a formy, umělci se živě zajímají o přítomnost i budoucnost, ovlivněnou vědeckotechnickou revolucí a zapojují se energicky do revolučních proměn nové společnosti.

„NOVÝ DUCH“ V PAŘÍŽI

T. Tzara přijel z Curychu do Paříže koncem roku 1919 a přidal se k francouzským dadaistům — A. Bretonovi, P. Soupaultovi, P. Eluardovi aj. V Paříži byla ovšem jiná situace než ve Švýcarsku a předchozí avantgardní hnutí, která tu vznikala (např. kubismus) nebo pronikala z ciziny (např. expresionismus Y. Golla) tvořila kontinuální tradici vývoje moderního umění, v níž často jen s obtížemi nalézt hranice mezi jednotlivými směry. A pokud jde o skandální a dadaistickou atmosféru, měla i ona už svou silnou tradici a začala rokem 1896, kdy byla uvedena premiéra Krále Ubu A. Jarryho, tohoto proroka dadaistů a autora patofyziky, podle níž je svět složen z výjimek a zákonitosti tvoří jen výjimky výjimek.

Před dadaismem se avantgarda soustřeďovala kolem osobnosti G. Apollinaira, básníka, propagátora kubismu a ideologa „nového ducha“ (esprit nouveau), reflektující postavení umění v době filmu, letadel a telegrafu. Umění, které se nemůže vyhnout neprozkoumaným oblastem vesmíru i lidského nitra a moderní básník se musí proto stát „tvůrcem, vynálezcem a věštcem.“

Apollinaire napsal také několik her, především Prsy Tiréziovy, jejichž premiéra v Théâtre Maubel v červnu 1917 se stala významnou událostí a vyvolala podobné vření v hledišti jako kdysi Jarryho Král Ubu. Toto „surrealistické dra-

ma“ (či spíše „nadrealistické“, neboť hra nemůže být zařazena do pozdějšího surrealistického hnutí) vzniklo už mnohem dříve a snaží se uvolněnou fantazií zachytit skutečnost novým způsobem. V parodistické zkratce nadhodil autor téma snižování porodnosti ve Francii a učinil to prostřednictvím nové dramatické formy, která má blízko k lidovému umění revui nebo cirkusů. Bylo odvážné napsat v době války burlesku aristofanovského ražení, apelující na Francouze komickým přerodem Terezy — které ulítnou prsy, čili červený a modrý balónek — v muže jménem Tiréziás.

V prologu vystoupí ředitel herecké společnosti a přednese krédo autorovo:

Pokouším se vlít divadlu nový duch, radost, rozkoš a ctnost, abych nahradil pesimismus, starý už víc než století.

A to je značně dlouhý čas pro věci tak silně nudící.

Hra byla napsána pro starodávnou scénu, protože by nám neuměli postavit nové divadlo,

kruhové divadlo se dvěma scénami, s jednou z nich uprostřed a s druhou tvořící jakýsi prstenec okolo diváků a jež nám umožní mohutně rozvinout moderní umění a často spojit bez nějakých zjevných pout tak jako v životě zvuky, gesta, křik, hluk i barvy, hudbu, tanec, akrobacii, poezii a malbu, sbory a zjevný děj i mnohost dekorací.“

Apollinaireova představa totálního divadla má velice mnoho společného s názory Pierra-Albera Biroti (1885–1967), v jehož časopise SIC byly Prsy Tiréziovy poprvé vytištěny. Byla to zajímavá figura a duše avantgardy v době 1. světové války. Birot vynalezl řadu ismů a jeho estetika nunismu (od řeckého nun čili nyní) se vztahuje také k divadlu: „Využijeme všechny kontrasty, všechna překvapení, akrobacii, zpěvy, klauniády, tragédii, komedii, bufonádu, kinematografickou projekci, pantomimu; nunické divadlo musí být velikým simultánním celkem, obsahujícím všechny prostředky, všechny vhodné emoce, abychom ukázali divákům intenzivní a omamný život. A abychom vyjádřili tuto intenzitu, budou se akce odehrávat na jevišti i v hledišti. A abychom dosáhli hlubšího realismu, budou se některé osoby rozdvíjet, aby předvedly činy a myšlenky často protikladné.“ Opět tu tedy máme syntetickou či simultánní teorii divadla, podobně jako u K. Schwitterse, futuristů a dalších, která je výrazem snahy překročit tradiční pojetí literárního a iluzivního „dramatického umění“, snahy překlenout ostrou hranici divadla a života jejich vzájemným průnikem.

I když Birot popsal svou teorii nunickeho divadla dosti podrobně, nebyla nikdy realizována a působila spíše inspiračně na pokusy některých režisérů. Zabýval se např. náznakovou scénografií a dramatickým působením světla. Jeho divadlo mělo mít tvar cirkusu, v němž

by i diváci seděli uprostřed a herci hráli na plošinách kolem nich.

Birot, který psal i divadelní hry, nepatřil k hnutí dadaistů stejně jako Raymond Roussel, Yvan Goll nebo Jean Cocteau, jejichž dramatické pokusy jsou někdy s tímto hnutím spojovány. Byli to osamělí poutníci, propagátoři nového avantgardního umění a divadla. Tvorba u nás známého básníka a dramatika J. Cocteaua byla už tehdy značně elektrická, ale i on přispěl hodně k rozvoji „nového ducha“ v divadle, např. premiérou svého baletu Přehlídka v květnu 1917 — inscenaci uvedly Ruské balety Ďjagileva s hudbou E. Satieho a s kubistickými dekoracemi P. Picassa.

Yvan Goll (1891–1949), jehož hry hráli naši avantgardní režiséři v počátcích Osvobozeného divadla, je spojován s expresionismem i surrealismem, ale i on psal spíše v duchu Apollinaireovy poetiky konstruktivního „nadrealismu“. Chtěl založit „Surrealistické divadlo“, které by uvádělo vedle Apollinaira i Majakovského a další dobové autory, ale projekt ztroskotat na financích. Postavy jeho her jsou zbaveny jakékoliv psychologické pravděpodobnosti jednání a představují obnažené instinkty. V jeho hře Methusalem, která vznikla v roce 1919 a kterou režíroval J. Honzl v roce 1927 v Osvobozeném divadle, najdeme v úvodu charakteristiku tohoto groteskního a karikaturního stylu: „Pod maskou zdání se ukazuje skutečná realita... Pod maskou drsnou a groteskní, jako emoce, která maska vyjadřuje. Už ne hrdinové, ale lidé, už ne charaktery, ale pouze obnažené instinkty.“

DADAISTÉ V PAŘÍŽI

Mezi Y. Gollem a A. Bretonem došlo v roce 1924 během vystoupení německé tanečnice Valeski Gert k roztržce skoro na celý život. Breton a jeho stupenci s holemi v rukou vytvořili atmosféru, typickou pro tehdejší dadaistické a poté i surrealistické akce, které byly na jedné straně hravější, ale i provokativnější a agresivnější než v Curychu.

Ale vraťme se na začátek, kdy přijíždí do Paříže Tzara, který vedl už dlouho korespondenci s Apollinaiem, Birotem i Bretonem. A jako Monsieur Dada byl s napětím očekáván. Už v lednu 1920 se v Palais des Fêtes konal První literární pátek, kde se představili se svou tvorbou Tzara, Breton, Aragon, Ribemont-Dessaignes i J. Cocteau. K divadlu se pak přímo vztahovala oslava 25. výročí premiéry Jarryho Krále Ubu v březnu 1920 v Théâtre de l'Oeuvre. V jediném večeru byla uvedena dramatizovaná poema Tzary První nebeská výprava pana Antipyrina, Němý kanárek Ribemonta-Dessaignese a Račte... A. Bretona a P. Soupaulta. V hledišti bylo plno a vládla tu napjatá atmosféra, neustále podněcovaná dadaistickými výstupy, např. Kanibalistickým manifestem F. Picabii, který četl A. Breton: „Dada je podobně jako vaše naděje — ničím! Jako váš ráj

— ničím, jako vaší bohové — ničím, jako vaší političní vůdcové — ničím, jako vaší hrdinové — ničím, jako vaší umělci — ničím, jako vaše náboženství — ničím! Můžete hvízdát, křičet, dát mi přes hubu — a co z toho? Pořád vám budu opakovat, že jste hloupí berani a dále vám budu prodávat naše obrazy za pár franků.“ Změnilo se tolik, jestliže dnešní potomci dadaistů prodávají na výstavách záchodové mísy za tisíce dolarů? Snad jen to, že se víc platí a že se buržoa dokázal adaptovat na atmosféru skandálů a provokací.

Tehdy však šlo o něco nového a dadaistům nejdříve o to, aby se dostali do kulturního povědomí. Příkladem této zvláštní hry a teatralizace umění byla např. manifestace v květnu 1920 v sále Gaveau. Už předem se rozšiřovaly po Paříži zprávy o tom, že si budou na jevišti dadaisté stříhat vlasy a čekala se lagrace. Eluard vystoupil jako tanečnice a Breton jako pistolník se snažil vyhnout rajčatům a vejčím, které létaly z hlediště. Dosáhli však svého — začalo se o nich diskutovat v tisku a svět akceptoval jejich program.

Dadaistické manifestace měly různorodé formy a vedle představení svých děl a manifestů je známý např. inscenovaný soud nad spisovatelem M. Barrèsem, typickým představitelem oficiální a nacionalistické kultury. V inscenaci jej představovala loutka, předsedou soudu byl A. Breton, prokurátorem Ribemont-Dessaignes, obhájci Aragon se Soupaultem a mezi svědky se využíval dadaistickou bufonádou zvláště T. Tzara.

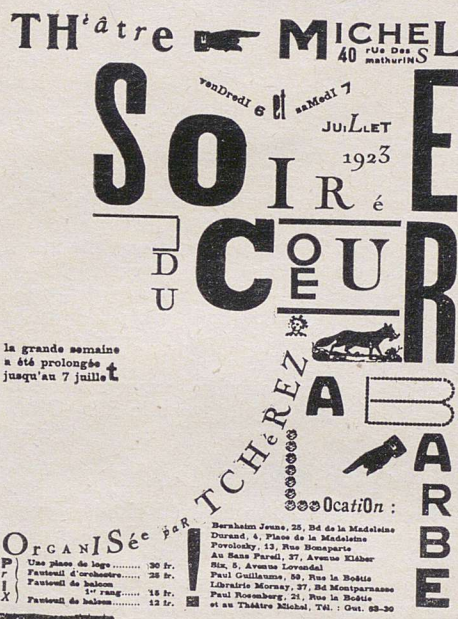
Mezitím ovšem v hnutí samém narůstal konflikt, v němž šlo o jeho budoucí orientaci. Vyostřil se zvláště mezi A. Bretonem, hledajícím nový pozitivní program a T. Tzarou, který stále setrval v anarchistickém zaměření dada. 6. července 1923 se v Théâtre Michel konal pod názvem Vousaté srdce dadaistický večer hudby, tance, recitace a při této příležitosti byla uvedena Tzarova hra Srdce na plyn. Večer opět vyvrcholil skandálem, který byl ovšem už příznakem zjevného rozpadu hnutí.

V první části vyprovokoval konflikt Pierre de Massot četbou manifestu, v němž urážlivě napadl v hledišti přítomného Picassa. Na jevišti vnikl Breton a úderem hole zlomil Massotovi ruku. Nato diváci vynesli Bretona, Aragona a další ze sálu. V druhé části, právě, když se hrálo Tzarovo Srdce na plyn v tuých kartonových kostýmech S. Deleuana, vtrhl na jeviště zase P. Eluard a začal protestovat proti uvádění tvorby J. Cocteaua. Všechno pak vyvrcholilo rvačkou, při níž Eluard dopadl na rampu a pod ním s hukotem explodovaly reflektory. Nezbyvalo nic jiného než volat policii. „Slyším ještě ředitele Théâtre Michel, který se chytal za hlavu, když viděl strženou oponu, polámané židle, zničené jeviště a který přitom křičel: Ma bonbonnière! Ma bonbonnière!“, vzpomíná G. Hugnet. Skončila provokativní hravost hnutí a umělci se rozzáhali bez dalšího programu. Až do surrealistických manifestů na podzim 1924, které předurčily další směr a vývoj avantgardního umění.

Také divadla, neboť z tohoto prostředí vyšel A. Artaud.

DADAISTICKÉ DRAMA

Až doposud jsem se zmiňoval o různých dadaistických akcích, které obsahují mnoho divadelních prvků. Na závěr se ještě zastavím u dadaistické dramaturgie, která sice netvoří nějaký výrazný proud, ale přesto ve své obsahové i formální stránce přináší nové momenty, které pak byly rozvíjeny dalšími generacemi dramatiků, zvláště v absurdním dramatu.



Plakát dadaistické manifestace Vousaté srdce (1923)

Dramatickou tvorbou se pokusili obohatit dadaistické produkce mnozí autoři — A. Breton, Ph. Soupault, L. Aragon, ale především G. Ribemont-Dessaignes a T. Tzara. Většinou to byly aktovky a kratší skeče.

Hříčka začínajícího básníka L. Aragona na Skřín se zrcadlem za krásného večera začíná groteskním průvodem postav: před oponou se setkává francouzský voják, který má 20 let, s nahou ženou v obrovském klobouku zdobeném květy a s dětským kočárkem na zádech. K nim se pak přidají prezident republiky, černošský generál, siamské sestry a dadaista Teodor Fraenkel, přítel Aragona, za doprovodu mladé dívky podle nejnovější módy. Jevištěm projede na tricyklu padesátiletý muž s nosem tak dlouhým, že mu brání v řeči. Pak přinesou kulisáci skřín se zrcadlem, opona jde vzhůru, podivné postavy zmizí a před skříní se odehraje konvenční výstup žárlivosti mezi mužem a ženou, který ovšem skončí tím, že ze skříně, kde se měl skrývat milenec, vystoupí průvod postavíček z prologu, zatančí si a zazpívá sentimentální píseň.

Tato hravá hříčka se symetrickou konstrukcí má složitou symboliku, zakotve-

nou v pařížské společnosti 20. let. Vysmívá se milostným dialogům většiny francouzských divadel, ale obsahuje i množství narážek na francouzský militarismus apod.

Georges Ribemont-Dessaignes (1884—1974) byl malířem, básníkem, skladatelem a také neplodnějším dadaistickým dramatikem. Některé jeho hry jsou považovány za surrealistické což je problémem typický pro francouzský dadaismus, volně přecházející do surrealistického hnutí.

„Antifilozofické drama“ s názvem Čínský císař napsal Ribemont-Dessaignes už v roce 1916, ale jeho premiéra se konala v roce 1925 v experimentálním divadle Art et Action. V této zajímavé divadelní laboratoři manželů Autant-Larových byly pak uvedeny ještě další jeho hry, např. Peruánský kat nebo Sanatorium. Na přání Krále Ubu napsal Ribemont Dessaignes aktovku Zizi de Dada, ale při slavnostním večeru se hrál Němý kanárek, který patří k nejlepším hrám dadaistů.

Hry Ribemonta-Dessaignese představují podivný svět plný náhod a bez jakéhokoli pevného řádu. Autor hromadí krutosti, vraždy, znásilnění a každá dramatická situace je plná groteskních nemsylů a nedorozumění. Němý kanárek je příkladem tohoto světa, který se rozpadl na podivnou mozaiku výpovědí postav, které už ztratily i možnost dorozumění:

Ocre: (černoch, který si myslí, že je hudební skladatel Gounod): Nelíbejte mne tak! Převrátíte klec.

Barate: (vášnivá žena, která chce být Mésalinou): Co to je?

Ocre: To nejcněnější, co mám. Klec, v které spí kanárek.

Barate: Kanárek?

Riquet: (muž Barate, který chce být velkým lovcem a vládcem) Použijte slova, ale svým nepřítelům sděluje jen významy těchto slov!

Ocre: Je to němý kanárek, kterého jsem dostal darem. Pískal jsem a tak jsem ho naučil všechny moje melodie.

Barate: Ale když je němý, jak poznáš, že je umí nazpaměť? Nemůže ti je přece zopakovat.

Ocre: Právě proto. Je sice němý, ale já vím, že už umí celou moji muziku. Některé věci je neobyčejně vzácná věc. Toto obdivuhodné a diskrétní stvoření je mým nejpříjemnějším a nejopravnějším přítelem.

T. Tzara byl autorem několika dialogických textů — např. Prvního a Druhého nebeského dobrodružství pana Antipyrina — obsahujících typický dadaistický humor, ale nejde ještě o hry v pravém slova smyslu. Tou je skutečně až Srdce na plyn, patřící k nejlepším divadelním textům dadaistů. Hra byla uvedena několikrát, naposled při zmíněné akci Vousaté srdce v roce 1923.

Ve hře vystupuje šest postav, které jsou částmi lidského těla — Oko, Ústa,

Nos, Ucho, Krk a Obočí. Výstavba dialogu je přitom založena na typicky volné a asociativní montáži jakoby nesouvisících republik. Mnohé z nich se navíc dokola opakují:

Nos: Halo, vy tam, pane!

Ucho: Hehehehehehehe

Krk: Španělská mandarínka a titánová běl.

Já se zabiju, Maří Magdaléno!

Ucho: Oko říká ústům: otevři ústa bonbonku oka!

Krk: Španělská mandarínka a titánová běl.

Já se zabiju, Maří Magdaléno!

Destrukce jazyka a tím i vzájemného dorozumívání je v této hře dovedena až do krajnosti. Vyplývá z toho i typický dadaistický humor a lyričnost „neobvyklých spojení“, k němuž dochází mezi jednotlivými replikami, větami nebo slovy. Řadu replik přitom dobový divák rozpoznával jako fráze, vzaté přímo z různých životních situací a konverzačních stylů. Rozbíráním konvenčních rozhovorů a novou skladbou replik, jiným kontextem, do něhož se dostávají, jsou fráze ostře demaskovány jako prázdná klišé společenských rituálů. Hodně to připomíná první hry dalšího Rumuna v Paříži z následující generace absurdního divadla — E. Ionesca.

Ale Tzara jde v destrukci jazyka a všech dalších složek dramatické výstavby ještě dál. Mízi tu tradiční pojetí konfliktu a charakter postavy je redukován jen na symbolický znak. Je proto jasné, že při předvádění těchto postav už nebylo možné užívat tradičního způsobu herectví, neboť postavy nic nenapodobují a divákova představivost mohla vycházet jen z bezprostřední demonstrace toho, co viděl a slyšel na jevišti. Tzarovo divadlo bylo zbaveno všech psychologismů. Popírá tradiční dramatickosti, která realisticky modelovala životní situace ještě uceleného a rozpoznatelného světa. Tzarova hra je už jen modelem rozpadu — mozaiky z částí těla, z náhodných replik a činů. Rozpadu světa, kterému chybí perspektiva, dorozumění a vůbec i schopnost sdělit jakoukoliv myšlenku. Světa v nulovém bodu, majícího podobu monotónně se opakujícího systému.

Ale je zajímavé, že to není hra pesimistická a tragická. Od toho ji uchránil Tzarův hravý a trochu ironický dadaistický humor.

(Konec)

JAN HYVNAR

WOLKROVA POLIANKA

Přehlídka mladé české a slovenské poezie, která je tradiční součástí kulturního podzimu ve Vysokých Tatrách, se konala koncem října. Začala pietní vzpomínkou v léčebně v Tatranské Poliance, kde básník Jiří Wolker prožil závěr života.

Zatímco předcházejících ročníků se zúčastňovali svými pracemi mladí básníci i prozaici, letos poprvé je Wolkrova Polianka vyhrazena jen mladým adeptům poezie. Odborná porota hodnotila práce 137 autorů. Z nich získala první místo Mária Zimmermannová-Jankalová z Gelnice.

(čt)

AMATÉŘSTÍ SCÉNOGRAFOVÉ NA VINOHRADECH

Ve foyeru Divadla na Vinohradech probíhala do konce října výstava Scénografie amatérských divadel. Cílem organizátorů — Divadelního ústavu Praha a Městského kulturního střediska Brno bylo seznámit návštěvníky s návrhy výtvarníků, scénografů a zároveň kostymérů. Jejich záměry však lze vystopovat velmi obtížně, neboť z předložených koláží fotografií maximálně doplněných programem inscenace nebylo mnoho čitelného. Maketa scény, která by byla nejvíce ilustrativní a dokázala by účel výstavy skutečně naplnit, byla tu zastoupena pouze jednou. Připravilo ji Divadlo Cylindr OKVS Brno III. Z ostatních souborů se představily soubory Anebdivadlo, Jak se vám jelo, Divadlo Biko OKVS Brno I.

(mača)

DIVADLO PŘÁTELSTVÍ NÁRODŮ

Nové státní Divadlo přátelství národů bylo letos v říjnu otevřeno v Moskvě. Divadlo má ukazovat to nejlepší ze sovětského mnohonárodního scénického umění a sloužit k vzájemnému obohacování národních kultur v duchu nejlepších uměleckých tradic. Jako první účinkovali v divadle umělci z Gruzinského akademického divadla Šoty Rustaveliho ve hře Williama Shakespeara Král Lear. Právo vystupovat v divadle však bude mít všech 630 sovětských souborů a budou v něm hostovat i pokrokoví zahraniční herci.

(čt)

PŘEDÁNÍ CEN DRAMATICKÝM UMĚLCŮM

Ceny Svazu českých dramatických umělců a prémie Českého literárního fondu za rok 1986 byly koncem září předány v Rytišském sále Valdštejnského paláce v Praze. Slavnostního aktu se zúčastnili zástupci ÚV KSČ, ministr kultury ČSR M. Klusák, předsedkyně Svazu českých dramatických umělců národní umělkyně J. Švorcová a další představitelé. Ceny J. Průchy převzala zasloužilá umělkyně M. Asmanová a zasloužilý umělec J. Moučka. Ceny svazu

českých dramatických umělců byly v oblasti divadla uděleny M. Nekvasilovi, M. Plešákovi, R. Příbylovi, zasloužilé umělkyni E. Klenové, J. Tesařové, J. Bartošovi, V. Markovi a J. Císařovi. V oblasti rozhlasu Cenu SČDU převzal S. Perkner, v oblasti filmu V. Kabelík a D. Klein, v oblasti televize zasloužilý umělec J. Svoboda, Z. Patočka a L. Lakomý. Poté bylo uděleno divadelním, filmovým, rozhlasovým a televizním hercům, režisérům, scénáristům, dramaturgům a dalším tvůrčím pracovníkům 177 premií Českého literárního fondu.

(čt)

BULHARSTÍ DIVADELNÍCI V PRAZE

Pražské divadlo J. Wolkra hostilo ve dnech 28.–30. října 1987 bulharské Národní divadlo pro mládež ze Sofie. S umělci tohoto národa nás pojí dlouholeté přátelské vztahy. Významná je také dohoda o přímé spolupráci v rámci prováděcího plánu Mezistátní kulturní dohody ČSSR — BLR.

V jejím rámci uvedli na jevišti DJW celkem čtyři představení s inscenacemi: Dario Fo: Archandělé nehrají biliard a Valerij Petrov: Knoflík pro sen.

(mača)



Milan Šára z Neratovic. Bylo mu letos 60 let. Byl 27 let chemikem v koncernovém podniku Sopala Neratovice, nyní již pět let pracuje jako vedoucí chemické čistírny Okresního podniku služeb v Neratovicích. Amatérské divadlo začal hrát již v dětských letech. V roce 1950 jezdil s amatérským estrádním souborem po celé ČSSR a absolvoval s ním kolem sedmdesáti vystoupení. V divadelním souboru Havlíček Neratovice pracuje prakticky od jeho vzniku jako herec, do režie se v souboru dostal před šesti lety. A za tu dobu tři nastudování inscenací byla v soutěžích úspěšná.

MIROSLAV VODĚRA

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXIII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelském Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímc, 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, Komenšského náměstí č. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Kafka 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, Kafka 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 12/1987, redakčně uzavřeno v listopadu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027



DIVADLO PŘEDKŮ **Lidové vánoční hry**

Texty vánočních her, původně psané latinsky, byly převážně interpretovány v návaznosti na římskokatolické náboženské obřady, jako specifický druh her církevních. V Čechách se dochovaly záznamy o jejich provozování např. r. 1562 v Trutnově, r. 1603 v Praze, r. 1637 v Hradci Králové, r. 1685 v Ratajích, r. 1691 v Klatovech a Kutné Hoře. Přibližně ve stejném časovém období již byly známy v Levoči, Kežmaroku, Banské Štiavnici a dalších lokalitách slovenských. V období baroka vznikaly i docela krátké hry kolednické, které se skládaly do větších celků, jako byly známé vánoční hry „Semilské“ či „Bozkovské“. Na jejich interpretaci se stále častěji podíleli laičtí herci, původní světským. Doplnovali je žánrovými, mnohdy komickými scénami nejen zcela cizími původnímu religiозnímu motivu, ale dokonce parodujícími náboženskými obřady, až byly církví zcela zavrženy a staly se výlučně záležitostí divadla lidového.

Dialogická forma výstavby děje, scéna, zpěvná a taneční vložky s folklórními prvky předpokládaly aktivní účast diváka, stírající rozdíl mezi jevištěm a hledištěm a umožňující použití textů i pro představení obchůzková. Ve XX. stol. je ještě výrazněji obohatily vokální mezihry, zejména kolednické, pastýřské a dokonce písně zbojnické, narušující však tradiční kompozici, tj. konvenční vstupní část, úvodní monologu postav, žertovný dialog, komickými prvky prolnutou oferu a kolednický blahopřejný epilog.

Lze konstatovat, že lidové a zlidovělé vánoční hry prokázaly větší vitalitu na Slovensku než v Čechách. Ještě během sedmdesátých let našeho století, v stylově nedeformovaných interpretacích, byly provozovány amatérskými divadelníky na Spiši, Oravě a na Kysucích. V posledním jmenovaném regionu – obci Rakovej – je můžeme v brilantním provedení zhlédnout dodnes. V některých lokalitách přžívají torza lidových vánočních her jako součást kolednických obřadů obchůzkových. V jiných, v plné kráse a bez sebemenší časové korekce, dožívají lidové vánoční hry východoslovenských Ukrajinců či slovenských repatriantů z Rumunska.

Zmíněný repertoár předváděný příslušníky ukrajinské menšiny můžeme sledovat

prakticky v celé východoslovenské oblasti jimi obývané. Jde o interpretace zlidovělých vánočních her A. Bobulovského, překlady zakarpatských textů tištěných koncem XIX. a počátkem XX. stol., překlady zápisů maďarských, výlučně lidových textů a konečně překlady smíšených textů slovenských, v původním jazyce zapomenutých, ale v ukrajinštině přžívajících. Jako štafeta jsou předávány z pokolení na pokolení, šíří se dnes už pouze ústním podáním nebo rukopisnými rozmnoženinami. Přes nepatrné úpravy jazykové, při zachování původní tematiky, již několik desetiletí nedochází k jejich korekcím obsahovým.

Podobně jako u Ukrajinců lze s potěšením konstatovat přžívání lidových vánočních her mezi slovenskými reemigranty z Rumunska, žijícími např. na Tachovsku. Dr. Helena Nosková z Ústavu pro etno-

grafii a folklóristiku ČSAV zaznamenala asi před osmi lety v obci Přidma úplný text pozoruhodné lidové vánoční hry Slováků, kteří část tohoto regionu osídlili v r. 1948 z rumunských rudohorských vesnic. Ve hře, mající tři části, vystupuje pět aktérů – pastýřů: Anděl, Fedor, Stácho, Kubo a Starý. Text prokládaný vokálními a tanečními vložkami, včetně koled a písní zbojnických, se rovněž traduje pouze ústně. Interpretují ho výlučně svobodní mládenci přibližného stáří 14–23 let.

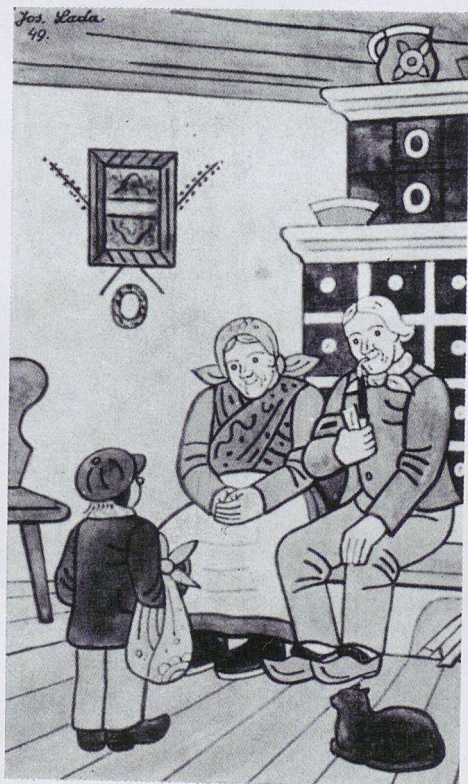
Souběžně s našimi vánočními hrami vznikaly, za obdobných podmínek a v obdobných podobách (umělé, zlidovělé, lidové) texty a představení vánočních her i v jiných zemích, zejména v Polsku, kde se těší životnosti podstatně výraznější.

V žádném případě však, ani ve svých lidových formách, nejsou raritou slovanskou. Dodnes např. patří k velmi vitální vánoční tradici anglické. Jde o tzv. „vánoční pantomimy“, při nichž se, v rozporu s názvem, mluví i zpívá a z nichž religiозní motiv již vyprchal docela. Nahradil ho základní konflikt dobra se zlem vyjádřený nejrůznějšími pohádkovými příběhy končícími obecným přáním štěstí a blahobytu.

Ve „vánočních pantomimách“ účinkuje pokaždé „Zloduch“ a „Dobrá víla“, zápasící spolu na straně jedné a děti, syn a dcera principála, pozorující příběh a nesoucí důsledky jejich zápasu, na straně druhé. Mužské role hrají ženy, ženské muži, základní dramatické morality ožívuje komično. Do děje je vždy vtaženo obecnstvo verbálním, často velmi hlučným, straněním kladným postavám. Pohádkové fabule „vánočních pantomim“ jsou aktualizovány politickou satirou, čímž se přibližují původním, až proticírkevním, lidovým vánočním hrám našim.

O existenci podobného divadelního žánru bychom se mohli zmiňovat též v souvislosti s jinými zeměmi. To však není úkolem této poznámky stejně jako jím není odborný rozbor dané tematiky. Chce pouze upozornit na jednu ze zanikajících oblastí české a slovenské lidové kultury, pro jejíž – alespoň okrajové – přežití by mohli mnohé učinit i naši divadelní ochotníci. Ideovým vodítkem mohou být současné počiny souboru Chorea Bohemica v této oblasti.

(nár)





Božena Šimková

Pohádka. I pohádka má svou teorii, a když nejdřív byla pohádka a teprve pak teorie: „Pohádka — vyprávění, které podává objektivní realitu jako nadpřirozenou s naivní samozřejmostí, jako by vše bylo skutečné. Přes svou fiktivnost tak zpravidla postihuje některé základní lidské touhy, etické normy i obecné životní pravdy.“ S Boženou Šimkovou lze dobře hovořit o pohádkách. Její pohádkové hry — napsala jich přes čtyřicet — hrají profesionální i amatérská divadla.

Kdo je Božena Šimková?

Rodem Krkonošák, srdcem Moravák, bytem Pražák. Člověk ale žije celý život z dětských a mladistvých let. Považuji vesnické prostředí, z něhož pocházím, za živnou půdu pro dobrý život. Co se tam rodí, mívá dobré kořeny. Věřím i dnes v takové lidi, jaké zobrazil nositel Nobelovy ceny, velký humanista a velký zastánce lidového divadla Romain Roland postavou Colase Breugnona v románu Dobrý člověk ještě žije. Můj vztah k Moravě je zčásti i tím motivován.

Co říkáte té definici pohádky?

To je jistě v naprostém pořádku. I když málokterá definice definuje beze zbytku...

A není pohádka dnes v rozporu s počítačovými tendencemi společnosti? Počítačové hry dnes děti silně přitahují. A pak také: Ne vždycky je životní happy end shodný s pohádkovým. Možná, že by se to dalo formulovat ostřeji...

Nemyslím, že by klasická pohádka o boji dobra a zla, v němž vždycky vítězí dobro, byla v rozporu se současnou realitou. Nevidím ani rozpor mezi dneškem a neexistujícími dobrými či zlými králi, když už nechám stranou nadpřirozené přírodní síly. V době, kdy vychova dětí směřuje k zvládnutí techniky jako jednoho z hlavních prostředků k zlepšování životní úrovně, slouží také pohádka k rozvoji dnes zanedbávané estetické výchovy dětí a vůbec jejich emocionálního života, často jej probouzí a mnohdy obohacuje na celý život. Rodina dnes má čím dál méně času na děti.

Kde si dnes, prosím vás, sednou, s dětmi si popovídají, vypravují po-

hádku, učí dítě vymýšlet si, řekla bych trénovat fantazii, kde si zazpívají národní písničku? A kde děti dnes čtou knížky, které v nich mohou i tu fantazijní složku jejich osobností rozvíjet? Současná tendence, získat v minimálním čase maximum zisku, se přece projevuje i v tom, že povinná — či takzvaná doporučená četba — se nečte a čeká se, až to které dílo se bude hrát v kině. Jsem přesvědčena, že pohádkou lze řešit vztah dobra a zla i v dnešní době a učit děti ten zápas chápat jako trvalý proces a tak je připravovat k samostatnému životu.

Zdá se, že tihnete ke klasickému modelu pohádky, ale...

Vím, co chcete říct: váš Kašpárek je poněkud jiný. Ano, můj Kašpárek je — nejdřív řeknu, že chci Kašpárka vrátit na jeviště jako postavu, která tam má odedávna domovské právo. V muzikálu, který připravuje loutkové divadlo Radost v Brně, je to zcela zřejmé. Můj Kašpárek nekouzlí, je to moderní kluk, který se vyzná, vyzná se v současném světě, ví, kam sáhnout, co udělat v pravou chvíli, zná, jak funguje kdekjaký technický i společenský mechanismus — zkrátka bystrý kluk.

Takže jsme vlastně dosud hovořili o první části té definice pohádky, o charakteru klasické a dnešní pohádky. A co ty stylistické zvyklosti?

Nemyslím, že se u toho musíme zdržovat. Grigorijevič Vissarion Bělskij řekl už před půldruhým stoletím, že nejlepší myšlenka špatně vyjádřená je špatná myšlenka. Ani sebehlubší filozofické zamýšlení, ani sebevětší patos literáta by jinak nebyl nic platný.

Jsem rád, že to říkáte právě vy, jejíž čeština je vždycky čistá, přesná a přitom plná emocionálního náboje. Musíme se ale vrátit k začátkům. Pár slov o sobě, prosím.

Promovala jsem na filozofické fakultě Karlovy univerzity v Praze, pak jsem pracovala jako redaktorka beletrie v Našem vojsku, několik let v Divadle Jiřího Wolckra; potom mne stále víc začala přitahovat televize, takže od roku 1976 se věnuji převážně scénaristice.

Jaké významnější podněty vás přivedly k literatuře?

Na gymnáziu v Nové Pace jsme měli na češtinu profesora Jaroslava Machytku — později učil na pedagogické fakultě v Hradci Králové — ten mě přivedl k literatuře. Mimochodem: hra Děkuji, pane profesore je vlastně mé poděkování tomu skvělému učiteli, nejlepšímu člověku, jakého jsem poznala a jakého bych přála poznat každému. Pod — řekněme: dramaturgickým — vedením profesora Machytky jsem zdramatizovala pohádku Boženu Němcovou Jak Jaromír k štěstí přišel. Hrálí jsme ji v našem gymnaziálním souboru, vyšla knižně a občas se dožívám, že ji tu a tam hrají i ochotnické soubory. K pohádkám jsem se vrátila, když jsem začala pracovat pro televizi. A zůstala jsem jim věrná.

Jak jste se dostala k televizi?

Psala jsem nejdříve texty písní pro Štěpánku Haničincovou, potom menší scénáře a v roce 1967 mi natočil režisér Ludvík Raža mou první velkou hru Sedmero krkavců, která předtím vyšla knižně v Orbisu ve sborníku

Pohádky o princeznách. Od té doby je těch televizních pohádek, ať už podle klasických předloh nebo mých vlastních, pěkná řádka, některé povedené, jiné méně, některé mám raději, například O hradu Zásadce a turecký vojně nebo Jak Anče s komtesou k modrému z nebe přišly či Skleněná panna...

Jenže jste neřekla, že pro dospělé vám televize odvysílala hry Vykríčník za Kateřinu, Děkuji, pane profesore, O mrtvých jen dobře... všechny byly přijaty kritikou výborně a nebylo to jen pro krásný živý jazyk... Moment, prosím, řekla jste o sobě, že jste srdcem Moravák?

Možná, že mé povaze více vyhovuje moravská otevřenost, někdy i trochu furiantská, ale především: za těch deset let, co spolupracuji s brněnskou televizí, se mi podařilo napsat pět velkých pohádkových her, z nichž čtyři se staly součástí zlatého fondu brněnské televize, a protože vyšly knižně, hraje je mnoho souborů amatérských i profesionálních. Jde o hry Zlatá panna, O vodě, lásce, štěstí, Třetí sudička, O zakletém hadu. Třetí sudičku připravuje nyní příbramské divadlo, hru O zakletém hadu KKS Praha. Ale — především jsem v Brně našla výbornou partu, která v podmínkách nesrovnatelně těžších než má kterékoli jiné studio dokáže zabrat a odevzdat dobrou práci. A dokáže se z té práce také pořádně radovat. To v Praze každý kouká, aby odvedl co nejvíce, co nejlíp, ale hlavně, co nejrychleji, aby zase stihl další věci.

Vím o jedné vaší prozaické knížce. Pište ještě prózu?

Ta knížka se jmenuje Kdo dohání kombi, vyšla před dvaceti lety a od té doby jsem se k próze soustavně nedostala. Ale ráda bych dokončila knížku povídek, kterou chci nazvat Pomníčky. To proto, že na našem hřbitůvku, jsem z podkrkonošské vesnice Levinská Olešnice, je mnoho hrobů s pomníčky, které pocházejí z kamenické dílny novopackých Suchardů. Stanislav Sucharda byl vynikající český sochař a medailér, je autorem mnoha řezbářských i kamenných plastik. Abych nezapomněla, ještě něco: jako loutkář byl činný dokonce v ruském zajetí v první světové válce. V Praze založil a vedl v roce 1920 amatérské divadlo Říše loutek.

Ptát se na váš vztah k amatérskému divadlu je tedy zbytečné. Co připravujete pro jeviště, pro rozhlas či televizi?

Pro televizi dokončuji hru Čepice pro tři. Vypráví, jak je velice těžké „srovnat krok“ u rozdílných povah. Uvažují o hře Rokle, v níž funkcionář ve snaze prospět družstvu zničí krajinu. Nosím v hlavě už dlouho pohádku o síle a podstatě věrnosti v tom nejširším slova smyslu. V Suplíku mi leží blok zvaný Nápadník, dvě rozepsané rozhlasové hry a jedna divadelní, dvě filmové povídky...

Protože jsem jako všichni lidé z branže pověřivá, nebudu o tom mluvit dopředu. Ale zakončit chci jinak: Amatérská divadla jsou dokladem tvůrčí potence lidu. S hrдостí lze říct, že u nás je dnes dost amatérů, kteří to slovo chápou v jeho původním smyslu: dělají něco tvůrčího pro své potěšení — a dělají to na profesionální úrovni. (jv)