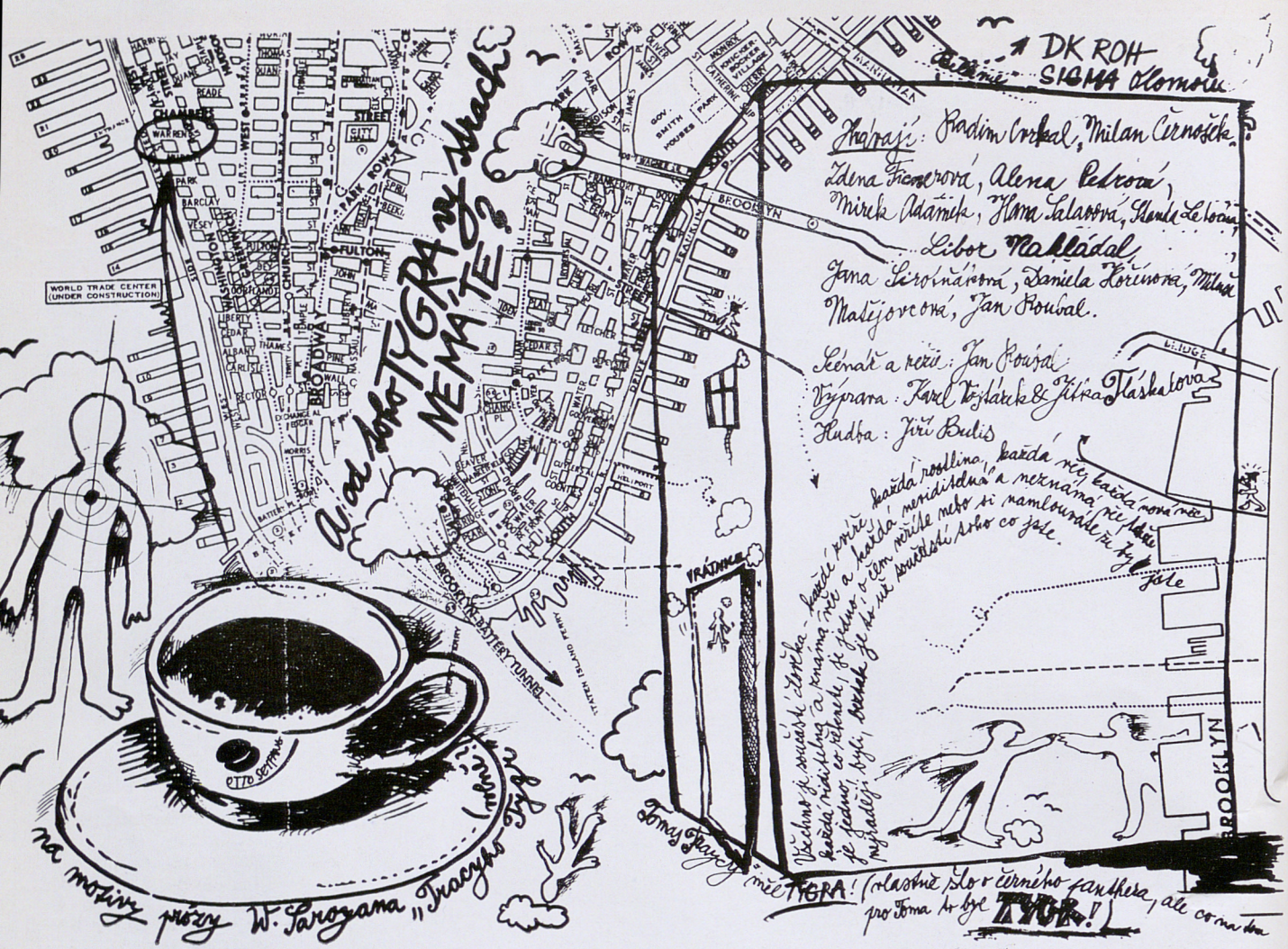
a.s/88

AMATÉRSKÁ SCÉNA

3

4 Kčs



Není dokumentace jako dokumentace

Život jednotlivých divadelních inscenací je časově omezen, o tom už bylo napsáno mnoho slov. U amatérských inscenací to platí dvojnásob, ty zpravidla nijak nezaznamenáváme, „nekonzervujeme". Zůstávají jen vzpomínky, které povzbudí především dochované fotografie, ale také archivovaný program a plakát. Že i v amatérských podmínkách lze vytvořit tyto materiály nápaditě, dokumentuje plakát Divadla pod lampou MKS v Plzni a program souboru DK ROH Sigma v Olomouci.

(vg)

FOTO NA TITULU JAROSLAV KRATOCHVÍL – DS VIZITA: VYSTOUPENÍ

DESET LET PANORAMY

Na počátku tohoto roku uplynulo deset let od založení nakladatelství a vydavatelství Panorama, v němž je vydáván i náš časopis. Připomeňme si proto současnou podobu široce rozvinuté nakladatelské a vydavatelské činnosti podniku, který navázal na tradice a ediční úkoly bývalého nakladatelství Orbis.

Knižní produkce Panoramy se větví na řadu edic a knižnic. K nejvyhledávanějším patří knižnice **Pragensia**, která kromě kulturně historického a estetického poslání má dárkový charakter a reprezentuje naše hlavní město. Reprezentačními obrazovými publikacemi je zastoupena také edice **Naše vlast**, přibližující půvab Československa jak portréty významných měst, tak i obrazovými průvodci. Edice **Fotografie** přináší pohled na tvorbu našich předních fotografů a zpracovává některá zajímavá témata, v nichž fotografie minulých i současných let sehrála důležitou úlohu. Posláním nové řady **Poklady uměleckých sbírek** je seznamovat čtenáře s nejvýznamnějšími sbírkami výtvarného umění a uměleckých řemesel. Aktuálními problémy dramatické tvorby u nás i ve světě se zabývá edice **Dramatická umění**, zatímco edice **Drama** je vyhrazena dramatickým textům našich soudobých autorů. Edice **Knihy o přírodě** vede své čtenáře od obrazových publikací přes přírodovědnou literaturu až ke knihám s výrazně ochranářskou tematikou k pochopení nezbytnosti uchování rozmanitých druhů flóry a fauny pro příští generace. Tituly knižnice **Pyramida** jsou určeny čtenářům hledajícím zasvěcené a přitom srozumitelné poučení z různých oborů přírodních i společenských věd. Edice **Stopy–fakta–svědectví** je ve své vázané řadě orientována na významné etapy politických, hospodářských a kulturních dějin lidstva, ve své brožované řadě na klíčové události a mezníky ve starších i nejnovějších dějinách. Z tradic klasického cestopisu vychází knižnice **Cesty**, která se současně zaměřuje na aktuální, moderní vyprávění o světě našich dnů. V řadě nazvané **Panorama dětem** vychází pro malé čtenáře každoročně několik knížek, které ilustrují naši přední výtvarní umělci. Oblast **Právnické literatury** zahrnuje několik řad: kromě knižnice Učebnice pro posluchače právnických fakult vydává Panorama právnickou literaturu pro soudy, notářství, advokacii, prokuraturu, národní výbory, socialistické organizace a veřejnost v edicích Zákony – komentáře, Zákony – poznámkové vydání, Praktické příručky a Populárně právnická knihovna.

Panorama vydává přes šedesát časopisů s nejrůznějším zaměřením – od titulů pro úzký okruh odborníků a specialistů přes periodika různých resortů, svazů a institucí po časopisy, které napomáhají rozvoji zájmově umělecké či odborné činnosti. Z posledně jmenovaných jsou Panoramou přímo redakčně zajišťovány (kromě **Amatérské scény**) tyto časopisy: **Akvárium a terárium** – časopis věnovaný soustavnému pozorování živočichů a rostlin; **Amatérský film a video** – měsíčník přinášející praktické rady a informace amatérským filmařům; **Československá fotografie** – měsíčník sloužící odborné výchově amatérských fotografů; **Československý loutkář** – sleduje loutkářskou problematiku v profesionální i amatérské oblasti v celé republice; **Čtenář** – měsíčník pro práci s knihou určený čtenářům veřejných i závodních knihoven a pracovníkům v knihovnictví; **Film a doba** – kriticky a teoreticky zaměřený měsíčník zabývající se otázkami domácí i světové filmové tvorby; **Hádanka a křížovka** – čtrnáctideník pro početnou obec našich luštitelů a hádankářů; **Kino** – časopis pro nejširší okruh filmových diváků; **Kulturní rozvoj** – čtrnáctideník zaměřený na otázky teorie a praxe kulturně výchovné činnosti, mimoškolské výchovy a rozvoje ZUČ; **Melodie** – měsíčník pro příznivce domácí i světové populární hudby; **Říše hvězd** – populárně vědecký časopis pro zájemce o astronomii; **Taneční listy** – časopis pro milovníky tance, choreografy a pedagogy.

Nejmenším čtenářům je určena bohatá plejáda užité grafiky pro děti. Jde o výrobky, které se podílejí na všestranné výchově dětí předškolního a nejmladšího školního věku, významně formují jejich výtvarné cítění. Jsou to především **omalovánky, vystřihovánky, vysekávané skládanky, leporela,** oblíbené **Pohádkové lístečky,** sešity **Klokánek,** sešity kreslených příběhů **Čtyřlístek.**

Panorama dále nabízí široký výběr místních i žánrových **pohlednic, pohlednicových průvodců** a **nástěnných kalendářů.** Příznivci křížovek a jiných hlavolamů znají velice dobře obsáhlé sešity **Panorama křížovky.** Šíření českého slovesného a výtvarného umění v zahraničí slouží v několika jazykových verzích **Panorama české literatury** a **Panorama českého výtvarného umění.**

Všichni jistě přejeme Panoramě do dalších let mnoho úspěchů při plnění náročných kulturně politických úkolů.

Nové formy spolupráce

Předsednictvo ÚV KSČ projednalo na svém zasedání 15. 1. 1988 informaci generálního tajemníka ÚV KSČ soudruha Miloše Jakeše o jeho pracovní návštěvě, kterou uskutečnil ve dnech 11.—12. 1. v Moskvě na pozvání ústředního výboru KSSS. Vysoce ocenilo výsledky rozhovorů s generálním tajemníkem ÚV KSSS soudruhem Michailem Gorbačovem a konstatovalo, že znamenají významný přínos k prohloubení vzájemné spolupráce a těsné součinnosti mezi našimi bratrskými stranami. Zdůraznilo velký význam zkušeností KSSS z provádění přestavby a demokratizace života společnosti pro naši stranu.

V souladu s výsledky jednání se předsednictvo ÚV KSČ vyslovilo pro rozhodnější postup při uplatňování nových forem hospodářské spolupráce, zabezpečování dlouhodobé dělby práce a koordinace hospodářské politiky, odstraňování překážek bránících širokému rozvoji kooperace a specializace, navazování přímých vztahů a vytváření společných podniků. Plně podpořilo záměr vytvářet příznivé podmínky pro další všestranný rozvoj československo-sovětských vztahů také v ideologii, vědě, kultuře a v dalších oblastech. Předsednictvo ÚV KSČ vyjádřilo odhodlání naší strany a našeho státu ještě aktivněji spolupracovat se Sovětským svazem v úsilí o odstranění jaderné hrozby, o odzbrojení a o vytvoření komplexního systému mezinárodní bezpečnosti.

Předsednictvo ÚV KSČ uložilo ústředním stranickým a státním orgánům rozpracovat závěry z rozhovorů do konkrétních postupů příslušných orgánů. V této souvislosti pověřilo tajemníky ÚV KSČ, aby o zabezpečení těchto úkolů informovali předsednictvo ÚV KSČ do konce června 1988.

Pracovní návštěva soudruha Miloše Jakeše v Moskvě byla současně první zahraniční cestou po jeho zvolení do funkce generálního tajemníka ÚV KSČ. Když se při návratu soudruh Jakeš v rozhovoru s čs. novináři dělil o své bezprostřední dojmy z rozhovorů a pobytu, řekl:

„Spolupráci se Sovětským svazem je třeba rozvíjet, neboť je to základ stabilního rozvoje Československa, jeho socialistického rozvoje a koneckonců i naplnění našich cílů. Musíme především samozřejmě sami pracovat na urychlení sociálně ekonomického rozvoje a využívat bohatých zkušeností SSSR z přestavby a demokratizace.

Jsem velice spokojen. Odjíždím ze Sovětského svazu s pocity, že ještě mnohé musíme udělat, že ve spolupráci jsou ještě veliké rezervy, které mohou urychlit náš postup vpřed. Je to nejen v našem zájmu, ale i v zájmu Sovětského svazu a celého socialistického společenství.“

Kam kráčíš, polské amatérské divadlo?

Barborková divadelní setkání polských experimentálních divadel jsou nesoutěžní přehlídkou, vyhlášenou a pořádanou hlavním výborem Towarzystwa Kultury Teatralnej (také národní středisko AITA/IATA) v dohodě s ministerstvem kultury a umění PLR. Tradičně se konají v polovině prosince (v roce 1987 od 10. do 13. prosince) v paláci kultury v Dabrowie Gorniczej. Dalšími spolupořadateli jsou oddělení kultury a umění vojvodského úřadu v Katovicích, oddělení kultury a umění městského úřadu v Dabrowie Gorniczej, Vojvodský dům kultury v Katovicích.

14. ročníku v roce 1987 se zúčastnilo deset souborů, z toho jako hosté vystoupily dva soubory z ČSSR (divadelní soubor Domu kultury ROH Sigma Olomouc, vyslaný ministerstvem kultury ČSR a loutkářský soubor Divadlo F kufru PKO Olomouc, který přijel po družební linii mezi Ostravou a Katovicemi) a studentské divadlo DASKA z Kulturního střediska ze Sisaku v Jugoslávii. Byť je svým statutem tato přehlídka nesoutěžní, tento ročník byl pro polské soubory zároveň nominační soutěží pro dva mezinárodní festivaly (Thurn — Švýcarsko a Kazincbarcika — MLR).

Kromě festivalových představení měli účastníci možnost pracovat v některém diskusním klubu, v nichž byla seminární formou probírána tato témata: „Experiment v divadle — možnosti a hranice“ (Jan Klossowicz), „Existuje ještě divadlo avantgardy?“ (Krzysztof Sielicki), „V centru hledání — o wroclavských festivalech otevřeného divadla“ (Jerzy Bielunas), „Škola experimentu — úvahy o přehlídkách“ (Lech Sliwonik), zúčastnit se společného diskusního klubu k hodnocení jednotlivých představení s doprovodnými akcemi (videoprojekce přehlídkových představení a záznamy z Wroclavi — festivalu studentského divadla). Pro účastníky festivalu byl také připraven recitál první dámy polského šansonu Evy Demarczykové.

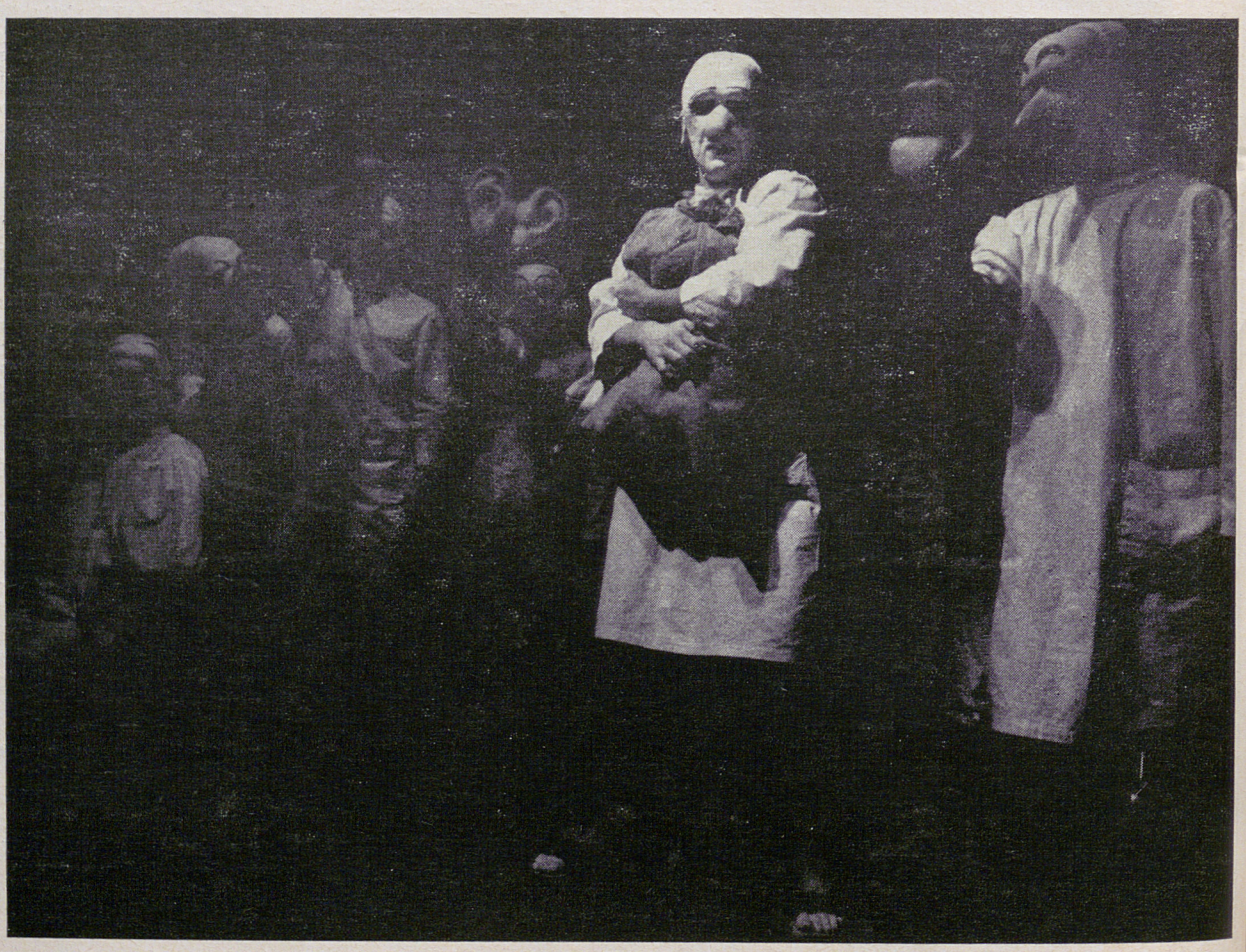
Mottem letošních barborkových setkání bylo „divadlo hledající“. Programově byla proto dramaturgie festivalu zaměřena tak, aby obsáhla různé proudy současného amatérského divadla. Objevilo se zde plastické divadlo, které usiluje o hledání spojnice s výtvarným uměním (Teatr Plastyczny z městského domu kultury v Lidzbarku Wolskim), divadlo masek (Teatr lidové univerzity z Blotnicy Strzeleckiej), divadlo pantomimy (Teatr pantomimy z odborového domu kultury F. S. C. Lublin), pohybové divadlo (Ogólnopolski Teatr „Kram 86“ z domu kultury v Plošnicy), divadlo kombinující loutky a masky s činoherním projevem (Teatr lalek Skrzat z odborového domu kultury z Knurowa), autorské divadlo (Teatr Galeria Mandala z Krakowa) a divadlo pracující s dramatizací literárního textu (Teatr ORFA z městského domu kultury v Zgierzu).

Lze tedy říci, že byly zastoupeny téměř všechny hlavní proudy současného amatérského divadla v Polsku. Podle polských teoretiků jsou to divadlo otevřené, tedy divadlo čerpající z různých zdrojů a kombinující prvky různých druhů divadla, dále divadlo estetizující (např. plastické divadlo nebo divadlo pantomimy), divadlo politické upřednostňující obsah nad formou, divadlo experimentu, v němž je vše možné, neboť se pohybuje na velmi křehké hranici mezi snem a skutečností, a laserové divadlo bez pevné fabule, v němž hraje prim technika a člověk jako herec vlastně nemá šanci.

Jaké jsou hlavní znaky současného polského amatérského divadla? Sami Poláci hovoří o tom, že amatérské divadlo kopíruje experimentální etapu polského profesionálního divadla, která je už překonaná. Jako by se vytrácely osobnosti schopné vtisknout svým inscenacím vlastní a neopakovatelnou tvář. Divadlo usiluje o plastický výraz a trochu rezignuje na slovo a dramatickou akci jako hlavní nositele významu.

Naopak výrazným prvkem se stává scénická hudba a výtvarné prvky. Můžeme hovořit o odklonu od realistického divadla a směřování k divadlu jako magii.

Amatérské divadlo hledá vazby nejen na výtvarné umění a hudbu, ale také na film — představení začíná filmovými sekvencemi nebo je doprovázeno diapozitivy. Jednotlivé inscenace většinou nemají pevnou kompozici a brání se jednoznačnému výkladu a jednoznačným symbolům. Často však chybí divadelní zdůvodnění formy. Ne náhodou proto umělecká rada festivalu (v čele s představitelem Towarzystwa Kultury Teatralnej Lechem Sliwonikem) volala po návratu k pokoře před divadlem, neboť divadlo není mrtvá forma, je živým organismem, v němž tepe doba. Divadlo proto nemůže rezignovat na komunikaci



Divadlo masek v podání divadla z Blotnicy Strzeleckiej.

s divákem, neboť potom ztrácí svůj smysl.

Z hlediska sdělovaných témat se nad přehlídkou vznášela chmurná atmosféra smrti, neštěstí a nepohody, v nichž člověk těžko hledá své místo a vůbec už obtížně realizuje své představy o životě. Ne náhodou v představení Matka (na motivy H. Ch. Andersena) divadla z Blotnicy Strzeleckiej, pracující formou divadla masek podle starého japoského stylu Bunraki, matka své dítě nedostane a hra končí tragicky. Touto filozofií bylo poznamenáno i představení divadla ORFA, zpracovávající motivy z díla Bohumila Hrabala. V plastických obrazech divadla z Lidzbarku Wolskim najdeme i scény, v nichž roboti rvou člověka, který se od nich liší, aby se nakonec i z něj po jejich zániku stal robot či obraz, představující dvojici raněných, kteří se navzájem podpírají a společně umírají.

Nemohu souhlasit s uměleckou radou, že zde nebyla velká etická témata. Nepochybně byla, ale těžko souhlasit s jejich řešením. Mimochodem ono plastické divadlo bylo snad výtvarným divadlem jen ve výtvarném řešení jednoho obrazu jako vitráži katedrály.

Soudím, že nejsilnějším zážitkem bylo představení divadla ORFA z městského domu kultury v Zgierzu a jejich Wywiedzione z Hrabala. Zaujalo vlastním pohledem na Hrabalovu poetiku (bylo by nepochybně velmi zajímavé konfrontovat jejich inscenace např. s Anebdivadlem), byť se liší od našeho pojetí.

Dialogy, postavy, situace z Hrabalových povídek jsou literárně řazeny vedle sebe a vypovídají o složitosti člověka a života vůbec (neboť W ciemności jest ciemno — A w jasności jasno — ale i — W jasności jest ciemno — A w ciemności jasno). Snad nejkrásnější scénou je ta, v níž na jevišti hrají dvě amatérské kapely a hráčům nevadí, že hrají falešně a neuměle, ani to, že zde už koncertuje jiné těleso, hrají přece pro sebe, pro své potěšení. Motiv smrti a těžká, vpodstatě existencionalistická filozofie inscenaci zatěžkala a je i trochu cizí Hrabalovu vidění světa. Inscenace však netransponuje Hrabala, ale vypovídá o tom, jak mladí Poláci přistupují k životu. Plným právem si tato inscenace spolu s Matkou odnesla nejvíce cen. Matka pak byla nominována do Thurnu. V Kazincbarcice nebude polské amatérské divadlo zastoupeno.

Výkon Milana Černoška v roli Thomase Tracyho patří k výrazným kvalitám představení olomouckých divadelníků.

Organisátor polského divadla amatérského Lech Sliwonik předává medaili TKT dr. Janu Roubalovi.

Jak na festivalu uspěla zahraniční představení? Jugoslávci přivezli technicky velmi dobré a zajímavé představení PIF PAF PUF II, které však bylo spíše souhrnem jednotlivých etud z divadla poezie, kabaretu, pohybového divadla, pantomimy než uceleným divadelním tvarem.

Československé divadlo reprezentovali oloumoučtí loutkáři Divadlo F kufru (účastník Loutkářské Chrudimi 1987) představením Kouzelník a květinářka (podle L. Feldeka) a divadelní soubor Sigma Olomouc, jehož inscenace J. Roubala A od toho tygra vy strach nemáte? získala cenu za režii a práci s mladými divadelníky na 57. Jiráskově Hronovu.

Obě představení zaujala tím, že na jeviště přinesla radost ze života i radost ze hry samotné. Umělecká rada při rozboru „Tygra" ocenila režii a dramaturgii představení a výkon hlavního protagonisty Milana Černoška. Vytkla pouze nesrozumitelnost v některých místech, kdy jde o slovní komiku (představení bylo částečně přeloženo do polštiny). Ocenila navíc skutečnost, že se soubor pokusil o dramatizaci vpodstatě netematizovaného textu. Také v tom byl přínosem pro polské divadelníky. Vedoucí souboru PhDr. Jan Roubal zná dobře polské divadlo a jako uznání jeho činnosti mu byla udělena výroční medaile TKT k 80. výročí založení.

LENKA LÁZŇOVSKÁ
FOTO PETR ZATLOUKAL

Klauniáda patřila mezi výrazové prvky studentského divadla DASKA z Jugoslávie.

Ročník úspěšných favoritů

Důležitou součástí slovenských oborů ZUČ je umělecký přednes literárního textu, ať už poezie nebo prózy. I když mu domácí školství nevěnuje zdaleka tolik pozornosti, kolik by si zasloužil, mají amatérští interpreti v obou našich republikách k dispozici celou řadu soutěží. Vedle renomovaných národních přehlídek, jako jsou Wolkrův Prostějov nebo Hviezdoslavův Kubín, vešel již dávno do povědomí nejlepších recitátorů v celé ČSSR (na rozdíl od širší veřejnosti a bohužel také části tisku, kde ještě nejednou zaznamenáváme neznalý podceňový pohled na akci domněle jen „lokální") Moravský festival poezie O štít města Valašského Meziříčí. Je každoročně pořádán v rámci oslav Měsíce československo-sovětského přátelství Jednotným kulturním zařízením tohoto východomoravského města, a to jako jediná soutěž ČSSR, která poskytuje příležitost k bezprostřednímu srovnání interpretačních přístupů a užitečné výměně zkušeností mezi účastníky z českých zemí a ze Slovenska.

MFP, který se od nenápadných začátků v rámci Ostravska v r. 1965 vypracoval v ojedinělou celostátní přehlídku nejlepších špičkových sólistů věkového rozmezí 16—30 let a současně tříčlenných krajových družstev, nabízí pod záštitou řady krajských, okresních a místních složek a institucí díky spolehlivé organizaci specifickou atmosféru, na kterou ten, kdo alespoň jednou sestoupil po strmých schůdkách do agilního mládežnického M-klubu v klenutém sklepení někdejšího žerotínského zámku přímo uprostřed dynamicky rostoucího města, hned tak nezapomene.

Ke zvláštnostem MFP náleží především dramaturgické vymezení přednáškových textů: zhruba od poloviny dosavadního trvání festivalu vybírá se tu pro první, vylučovací kolo toliko z tvorby sovětských nebo ruských básníků, ve druhém pak navíc z pokrokové poezie naší či světové. Zkušenost potvrdila, že propozice nejsou v tomto ohledu pestrosti soutěže na překážku, nýbrž že naopak povzbuzují čtenářskou vynalézavost účinkujících, pídících se nejen po nových, třebas jen časopisecky publikovaných překladech, ale pátrajících též ve svazcích mnohdy neprávem opomíjených klasiků. Protože přední recitátoři neradi sahají po textech, které již na MFP odezněly, je dramaturgické hledání zejména pro slovenské účastníky rok od roku obtížnější. Regule sice nedovolují zvolit si uměleckou prózu, avšak umožňují nabídnout montáž více textů téhož autora nebo úryvky z větších celků, pokud jsou dodatečné škrty řádně označeny a výkon se „vejde" do již striktně dodržovaného sedmiminutového limitu (za jeho překročení byla nyní diskvalifikována Miroslava Beťáková). Stabilní odborná porota v čele s dr. Vladimírem Justlem, CSc. má vyvážené česko-slovenské složení. Jejich sedm členů posuzuje sice soutěžící podle předem ujednocených a zdůvodněných hledisek (k tomu poslouží kvalitní úvodní předrecitace), ale v detailech přece jen z odlišných aspektů daných rozdílností jejich civilních profesí. Tolik diskutované „sportovní" hodnocení soutěžících, založené na bezprostředním veřejném bodování číselnými tabulkami (stupnice 1—10 s rozdílem 0,5 bodu, dvě krajní ocenění se automaticky škrtají), má rovněž za cíl maximální objektivitu posuzování, takže zůstává dalším charakteristickým rysem přehlídky.

Na posledním 23. ročníku MFP se sešlo ve dnech 12.—14. listopadu 1987 po přísném předchozím výběru v okresech a krajích celkem 34 recitátorů, jako obvykle většinou dívek (neúplné družstvo vyslal jen Západočeský kraj). Do finále se jich probojoval poměrně vysoký počet 20 (ti, co v prvním kole dosáhli alespoň 33 bodů). Bylo to zřetelně více nežli v uplynulých letech a svědčilo to o vysoké průměrné úrovni ročníku. V úvodním kole se ozvaly verše dvaceti autorů — nejčastěji od Eduardase Mieželaitise, Vladimíra Majakovského, Belly Achmadulinové a Alexandra Bloka (zajímavé srovnání poskytl trojí dramaturgický výběr a interpretační přístup k jeho poémě Dvanáct, nadto v odlišných přetlumočeních). V menšině byla tentokrát tvorba již klasická (M. J. Lermontov, M. I. Cvetajevová, A. A. Achmatovová, O. E. Mandelštam), v níž navíc zcela chyběla jindy častá jména jako I. A. Krylov, A. S. Puškin, A. Bělyj, V. Chlebnikov nebo S. A. Jesenin; převažovala díla básníků současných (A. A. Vozněsenskij, J. A. Jevtušenko, R. I. Rožděstvenskij, V. A. Solouchin, V. Sosnora aj.). Soutěžící správně přihlíželi také k tvorbě příslušníků neruských národů SSSR (Ukrajinec M. P. Bažan, Armén P. Sevak, Čuvaš G. N. Ajgi a další). Skladba 2. kola podle očekávání prozrazovala individuální vkus jednotlivých recitátorů ještě zřetelněji. Setkaly se tu verše J. Vrchlického, J. Kainara, J. Skácela nebo J. Hanzlíka (naši autoři 19. století nebo naopak mladší generace včetně jindy tak vyhledávaného V. Hraběte nebo Z. Trojanové byli zastoupeni jen málo) s převahou spisovatelů cizích — od W. Whitmana, H. Arpa, R. Jefferse a J. Préverta po B. Dylana, G. Corsa, W. C. Williamse a S. Plathovou. Až na nečetné výjimky dokázali si i nejmladší účastníci vyhledat náročnou báseň v souladu se svým naturelem a většinou nalezli odpovídající výrazové prostředky pro sdělení jejího autorského poselství.

Putovní pohár a s ním zájezd do Sovětského svazu obdržela s dosti vysokým hodnocením — 93,5 bodu — gymnazistka Lucie Trmíková z Kolína, která zde byla v r. 1986 druhá. Současně získala díky vítězství v prvním kole Cenu MěstV SČSP. Za ní se s 90,5 body umístila předchozí vítězka Silvie Ulmanová z Mladé Boleslavi. Třetí byla s 89,5 body znovu její krajanka Pavlína Koníčková. Cenu ing. Jiřího Brolla (pojmenovanou na památku zemřelého spoluzakladatele MFP) za osobitý dramaturgický výběr a odpovídající interpretaci pro nejlepšího recitátora do 18 let převzala Jana Skořepová z Bratislavy; recitovala Vysockého Provazochodce a Prévertovy Stromy. V soutěži krajských družstev již třetím rokem — a opět zcela suverénně — zvítězili účastníci ze středních Čech (132,5 bodu) před reprezentanty Prahy (118 bodů) a Západoslovenským krajem (106 bodů). V porovnání s předchozími ročníky zůstalo toto „medailové" pořadí přibližně stejné, což svědčí o solidní a celkově vyrovnané úrovni na čele „pelotonu". Zato se však vyskytlo několik výkonů, které na celostátní přehlídku rozhodně nepatřily a byly po právu oceněny čtyřkou, ba i trojkou. Nepřímo se potvrdilo, že hodně záleží také na předchozí aktivitě rozličných konzultantů, kteří přednašečům v předchozí přípravě pomáhají — zpravidla učitelů LŠU, vedoucích recitačních kolektivů nebo metodiků OKS a KKS, jež přímo ve Valašském Meziříčí bývají zastoupeni jen ve skromném počtu. Jako obvykle se nejlepší soutěžící představili širší veřejnosti na závěrečném slavnostním defilé.

Všimněme si nyní stručně přednesu valašskomeziříčských nejlepších.

Jak bylo naznačeno, dostaly se na nejvyšší příčky soutěžního žebříčku zkušené recitátorky, které se umístily v popředí už v minulých letech. Lucie Trmíková obě vybrané epické předlohy zhutnila citlivými škrty. V Historickém intermezzu o křídlech Roberta Rožděstvenského (překlad Jany Moravcové) dokázala lapidárně charakterizovat dobové prostředí i atmosféru ikarovského úsilí překročit hranice lidských možností. Zesoučasňující poselství o nepokořitelnosti lidského ducha plně vyznělo také v nepatetickém, detailně promyšleném podání dramaturgicky objevného Západu Jaroslava Vrchlického. Náročnost výběru i smysl pro typicky ruskou kadenci veršů, vyjadřujících tíhu porevoluční doby, prokázala Silvie Ulmanová v básni 1. leden 1924 Osipa Mandelštama, přeložené Janem Zábranou. Zaujala rovněž Kroupovým překladem Písně krve od Jacquese Préverta. Daleko výrazněji nežli Mieželaitisův Apokalyptický dialog (převod Jaroslava Kabíčka) tlumočila Pavlína Koníčková Tajemného trubače Walta Whitmana (překlad Jiří Kolář a Zdeněk Urbánek), kde se úspěšně pokusila o osobitý antitradiční pohled na odkaz tohoto amerického autora. Vyrovnaný výkon v obou kolech podala na čtvrtém místě Dagmar Součková, když nejprve zvolila Mieželaitisův racionálně laděný text In interiore homine a poté Rafajovu českou verzi Třezalky Jána Buzássyho. Nejúspěšnější ze slovenských účastníků, Mária Flešárová, precizně vystihla dynamickou expresivitu Blokovy skladby Dvanáct a v ostrých kontrastech, místy však až na hranici srozumitelnosti, pojala montáž dadaisty Hanse Arpa Na jednej nohe. Jako šestá skončila pak Slovenka Eva Jombíková s plasticky členěnými, intelektuálními

aforistickými Texty Vladimíra Buriče a protiválečnou Německou prehliadkou 1944 Jána Ondruše. Nejlépe se umístivším mužem se stal až jako jedenáctý Bratislavan Stanislav Matula, jenž si zvolil Mieželaitisovy Bilder des Todes a jako dramaturgické ozvláštnění slovenskou podobu Terrestris Ivana Blatného.

Jako obvykle byl součástí MFP závěrečný odborný seminář. Preferoval rozbor konkrétních výkonů jednotlivých finalistů, ale nevyhýbal se ani obecnějším interpretačním, organizačním či propozičním otázkám. Opět se hovořilo např. o ústrojnosti upravovatelských zásahů do jemného básnického organismu, o povinném uvádění překladatele soutěžních textů a přísném dodržování časového penza, o variantách rozmístění porotců v sále, o užitečné přítomnosti seminaristů (např. Západoslovenský kraj jich ke sbírání zkušeností vyslal přes tucet). Promýšlení i těchto zdánlivých detailů svědčí o snaze pořadatelů dodat soutěžnímu klání maximum objektivity a poskytnout stejné šance pro všechny vystupující.

Každoročně se do nabitého programu MFP včleňují kulturní pořady, v posledních letech ovšem již bez mezinárodní účasti. Úvodní večer patřil bratislavské herečce Idě Rapaičové s pásmem slovenské i české poezie, nazvaným Moje najmilšie a pořádaným v novém důstojném stánku — víceúčelovém kulturním zařízení města. Člen pražského Vinohradského divadla Vlastimil Fišar nabídl svůj komorní jubilejní program z Violy Jak peníz tiše položený, sestavený opět z básní a próz českých a slovenských autorů od J. Kollára po F. Hrubína. K dalším přidruženým akcím patřily výtvarné výstavy a nezbytná diskotéka. Po každém z pěti čísel festivalového Zpravodaje se jen zaprášilo.

Z 23. ročníku Moravského festivalu poezie mohli odjíždět jeho účastníci — soutěžící i hosté — spokojeni. Potěšil celkovou poměrně vysokou interpretační úrovní a pro budoucí práci s básnickým slovem přinesl další vítané podněty.

VÍT ZÁVODSKÝ

Umělecký přednes na středních školách

(Příspěvek z oborového aktivu k problematice uměleckého a dětského přednesu)

Uvažujeme-li o uměleckém přednesu jako prostředku estetické výchovy, je třeba si nejprve povšimnout její reálné situace na středních školách všech obecnějších typů. Dávno za námi jsou časy klasických gymnázií připravujících studenty pro vysoké školy společenskovědního zaměření. Rozvoj techniky a konkrétní společenská potřeba nás vedly k polytechnizaci gymnázií, která se významně promítla do předmětové skladby. Vedle blokové odborné přípravy v technických směrech, povinné pro všechny studenty, byl rozšířen počet hodin přírodovědných předmětů (např. v loňském roce nově zavedená tříhodinová informatika a výpočetní technika v prvním ročníku). To vše na úkor předmětů humanitních. Byla zrušena výtvarná a hudební výchova, omezen prostor pro dějepis, v některých případech češtinu, nemluvě o latině, psychologii a pedagogice. Výsledkem je nevyvážená skladba předmětů, jejíž negativní důsledky pro rozvoj osobnosti studenta se dnes už zřetelně projevují. V poslední době se téma estetické výchovy stalo — vedle výpočetní techniky — téměř módním. Hovoří se a píše, nicméně praktický dopad konkrétních opatření je mizivý. Řada metodických listů k estetické výchově v jednotlivých předmětech, inspekce hledající v jednotlivých hodinách estetické prvky a podobná opatření jsou krajně formální a nereálná. Chybí faktický prostor v osnovách a hodinách, v konkrétním vyučovacím týdnu.

Skutečností je, že dnešní doba klade zvýšené nároky na psychiku člověka. Prudké tempo, složitá struktura společenských rolí a častý zmatek v hierarchii hodnot, to vše mate a vyčerpává. Důsledkem je pasivita, orientace na konzum, v neposlední řadě lhostejnost, citová vyprahlost nebo agresivita. Mladý člověk se brání, je citlivější, reaguje prudčeji. Vychází ze školy často (někdy i čtyřikrát v týdnu) po osmihodinovém vyučování. V řadě případů se jedná o humanitně vyhraněné typy frustrované skutečností, že většinu času věnují přípravě na předměty pro ně cizí. Reakcí bývá často vzdor nebo pasivita.

Jaký význam má v této situaci umělecký přednes? Zeptejme se spíš, co mladému člověku nabízí. Nabízí mu konkrétní a hlubší setkání s živým textem, s živým srdcem člověka básníka či spisovatele (pro to je v hodinách literatury stále méně místa). Taková setkání vyvolávají potřebu dalšího poznání a hodnocení, situaci konfrontace názorů. Umělecký přednes ovšem nabízí mnohem více: jedinečnou příležitost tvořit, aktivně vytvářet cosi, co dává příležitost vyjádřit se a promluvit na základě citového přetlaku či racionálního zhodnocení, na základě ztotožnění či diskuse s osobností autora. Taková tvorba zpětně formuje osobnost přednašeče. Přináší konkrétní prožitek i požitek dynamický a neopakovatelný. Fakt konkrétního zprostředkovaného setkání s básníkem je pronikavější skutečností převyšující dopad jakékoli teorie.

A proto tam, kde se najdou lidé ochotní obětovat čas a nervy, vznikají kroužky uměleckého přednesu i na gymnáziích. Co se týče zájmu, sám jsem se přesvědčil, že existuje i mezi chlapci. Záleží ovšem na tom, co jim konkrétní kroužek nabízí. Vedoucí se musí vypořádat s řadou problémů (nejsou peníze, není prostor vhodný k práci, není prostor v rozvrhu, škola se zamyká v 16.30 a nelze tento čas překročit, když tak výjimečně, nemluvě o topení atd.). Hlavním problémem ovšem zůstává, co se od kroužků na škole a ve městě očekává. A tady strmí ten útes, o nějž se tříští řada upřímných snah.

Problém tzv. angažované poezie. Sportovec to má snadnější. Uspořádá se turnaj na počest významného výročí. Sportovec vydá ze sebe to nejlepší, čímž — jak se domnívám — důstojně přispěje k oslavě výročí. Jinak je na tom recitátor. Stojí před problémem „výroby tzv. angažované kulturní vložky" pro nejrůznější typ a počet schůzí. Dosud se nám nepodařilo, alespoň ne na úrovni okresních poměrů, dopracovat se k pochopení pojmu angažovanosti v podobném obsahu jako v případě sportovce. To jest vydat a dát ze sebe to nejlepší a nejkrásnější na počest příslušného výročí. Ale po nás se pouze chce nazývat některé věci prostřednictvím často podřadných textů. Interpret nemá prakticky možnost ztotožnit se s touto podobou skutečnosti, chybí moment prožitku a sebevyjádření. Výsledkem je nízká úroveň výsledného tvaru, údiv v očích mladého interpreta a co je nejhorší, jeho přístup k závažným společenským skutečnostem se prostřednictvím nekvalitního textu a formální objednávky prudce mění. Ale jen tak lze zaručit bezproblémovou existenci souboru.

S podobnou skutečností — z hlediska interpreta — se setkáváme v řadě soutěží, kde ze dvou předepsaných textů jsou dva specificky tematicky určené. Výsledkem je ztráta zájmu mnoha jednotlivců, kteří opět postrádají prostor pro sebevyjádření, pro rozdávání toho nejlepšího, co umí.

A je tu ještě jeden problém, k němuž bych rád v závěru svého příspěvku obrátil vaši pozornost. Jednou z nejvýznamnějších příležitostí pro měření sil v uměleckém přednesu je soutěž ZUČ, ale zde nám zřejmě pořadatelské orgány poněkud zaspaly. Je známo, že soutěž naplňují především střední školy (střední odborná učiliště mají samostatnou soutěž). Proto by se měly věkové hranice kategorií přizpůsobit těmto školám, to jest vzít už konečně v úvahu, že vzhledem k osmileté základní škole došlo i ke změně věkové hranice studentů gymnázií. Ještě problematičtější je kategorie kolektivů uměleckého přednesu, která je společná pro všechny kolektivy bez rozdílu věku. A tak se nám v jedné kategorii setkávají dnes už i 13letí recitátoři 1. ročníku středních škol s 30letými interprety, soubory gymnázií se soubory vysokoškolskými, které mají často poloprofesionální charakter. Obracím se tu na pořadatele soutěže. Prosím vás, vyjděte nám vstříc a pomozte rozvoji uměleckého přednesu na středních školách. Vytvořte pro nás samostatnou kategorii s věkovou hranicí odpovídající věku našich maturantů. Vždyť naším společným zájmem přece je co nejvíce rozšířit počet soutěžících a tedy i aktivních zájemců o umělecký přednes na středních školách.

MILAN ŠTRYCH

Krajská dílna dětského divadla Středočeského kraje

V předposledním listopadovém víkendu roku 1987 se Sdružený klub pracujících LIAZ v Mnichově Hradišti zaplnil již potřetí účastníky Krajské dílny dětského divadla Středočeského kraje. Zájem o účast na tomto pracovním setkání i tentokrát vzrostl, a to jak ze strany dětských divadelních kolektivů, tak seminaristů — vedoucích souborů. Byl tak velký, že vyčerpal všechny rezervy časové i ubytovacích kapacit. Kolektiv 45 seminaristů absolvoval pracovní maratón, sestávající z 13 vystoupení dětských divadelních kolektivů, z toho bylo 7 představení celistvého inscenačního tvaru, 5 ukázek práce na inscenacích a 1 metodická ukázka, dále ze semináře věnovaného režii v dětském divadle; v programu nechybělo tzv. povídání o viděném, něco času zbylo i na neformální výměnu zkušeností a resumé dílny.

Páteční večer, trvající bezmála do půlnoci, byl věnován semináři pro vedoucí dětských divadelních kolektivů. Obsáhnout v jednom večeru, byť dlouhém, téma tak rozsáhlé, jakým je režie v dětském divadle, je přirozeně nemožné. Seminární úkol byl proto volen z hlediska stávající potřeby, vycházející ze současné inscenační praxe dětských divadelních souborů a jejich zjevných nedostatků a zúžen na objasnění jednoho ze základních kamenů režijní práce. Tímto základním kamenem byla dramatická situace. Nezůstalo jen při teoretickém výkladu, nýbrž seminární úkol byl realizován především prakticky v pěti skupinách na základě všeobecně známého příběhu z naší historie. Lektory semináře byli Milan Schejbal, režisér pražského Anebdivadla, a Kateřina Fixová, dramaturgyně Divadla pracujících v Mostě. Seminář v podstatě pokračoval i v sobotu a v neděli, neboť programové povídání o viděném bylo nahlíženo především spektrem seminárního tématu. V něm lektorsky působila navíc Jarmila Černíková-Drobná. Hlavní slovo měli však seminaristé.

Materiálem k onomu povídání byly předvedené výsledky práce v přebohatém programu vystoupení dětských divadelních kolektivů. Dětský divadelní soubor (DDS) Specifik DK ROH k. p. Spolana Neratovice vedený Františkem Zikou přispěl do programu hned dvěmi představeními. Uvedl hru Jaromíra Sypala Planeta Satró a stínohru pohádky K. J. Erbena Dlouhý, Široký a Bystrozraký. DDS Vltavín ZŠ Štěchovice vedený Alenou Malou nás nechal nahlédnout do rozpracované inscenace pohádky H. Ch. Andersena, kterou nazval Pasáček. Pod vedením Miluše Sládkové se představil DDS ZŠ a SRPŠ Sedlec-Prčice vystoupením nazvaným Zajdeme si do pohádky, čerpajícím z textů Václava Henzla. Dvě ukázky práce přivezl do Mnichova Hradiště také soubor LDO LŠU a KPP Labín BSS z Brandýsa n. Labem vedený Vlastou Krautmanovou. První byla ukázka z připravované inscenace hry Květy Hanzlíkové Vrabčáci, druhou pak inscenace hry Vlasty Krautmanové Hra na Alenku za zrcadlem, volně napsané podle knihy Lewise Carolla. Hudebně dramatický soubor Hostivít ZŠ Hostivice zůstal věren svému zaměření, předvedl ukázku připravované inscenace, kterou na motivy chodské lidové pověsti a její parafráze od Zdeňka Šmída zpracovala do dramatické podoby vedoucí souboru Dana Říhová a nazvala ji Tragédie převeliká o dobytí Milána. LDO LŠU z Benátek n. Jizerou vedený Martou Filipcovou se představil v ukázce práce na inscenaci O Povídálkovi z pera E. Petišky. Metodickou ukázku předvedl domácí DDS Radost SKP LIAZ z Mnichova Hradiště vedený Danou Homolovou. Posledním představením sobotního programu byla inscenace hry Milady Mašatové Pohádka na modré niti, s kterou do Mnichova Hradiště přijel Pionýrský divadelní kroužek při DS Tyl Bakov n. Jizerou vedený Václavem Pěnkavou.

Nedělní program zahájila dvě vystoupení z pomezí divadla a divadla poezie, čerpající shodně ze stejné básnické sbírky Michala Černíka. První bylo vystoupení pod názvem Neplašte nám švestky Divadélka před tabulí 7. ZDŠ Příbram vedeného Vladimírem Herákem a Helenou Enenkelovou. Druhé vystoupení neslo název Grotesky. Představil se v něm soubor LDO LŠU Mělník vedený Jiřinou Lhotskou. Sled představení uzavřel DDS Dráče MěKS z Řevnic vedený Jiřinou Cvancigerovou s ukázkou z inscenace hry Jaromíra Sypala Kouzelník Dik.

Z uvedeného programu lze vysledovat, že jej tvořila pouze vystoupení kolektivů ze Středočeského kraje, že zde chyběli obvyklí hosté odjinud, přivážející představení označovaná jako inspirativní. K potěše středočeského dění v oblasti dětského divadla nebyl však program dílny o inspiraci ochuzen. Oproti minulým ročníkům ji přinesly v daleko větší míře samy středočeské soubory. Mezi nejinspirativnější vystoupení svědčící o poučené práci přinášející zajímavé výsledky patřila bezesporu minimálně vystoupení čtyř souborů. Opětovně příjemně překvapil účastník Kaplického divadelního léta 1987, soubor Hostivít se svou Tragédií převelikou o dobytí Milána, spolu s ním soubor z Bakova n. Jizerou s Pohádkou na modré niti, neméně tak soubor LDO LŠU z Mělníka s Groteskami; příslib pěkného výsledku práce prokázala ukázka z připravované inscenace Pasáček souboru Vltavín ze Štěchovic.

Poslední hodiny nedělního odpoledne byly věnovány dalšímu povídání o jednotlivých vystoupeních a nezbytnému zobecnění poznatků, které program dílny umožnil. V obvyklém závěrečném resumé dílny odezněly hlasy potvrzující nejen potřebnost a účelnost mnichovohradišťského pracovního setkání, ale i strukturu jeho programové skladby. Účastníci dílny vyslovili požadavek, aby se i další ročník zabýval otázkami režie. Diskuse o obsahovém zaměření seminářů v krajské dílně, zvláště úvahy o zaměření na některé dílčí disciplíny, jakými jsou zejména hlasová a pohybová výchova, daly podnět k tomu, aby se na tyto a další základní stránky dramatické výchovy zaměřovala okresní kulturní střediska v rámci okresních dílen dětského divadla či lépe v dlouhodobých formách vzdělávání v jednotlivých okresech. Dobré zkušenosti krajské dílny dětského divadla i příklad okresů Nymburk, Mladá Boleslav a Mělník, kde jako první počali organizovat své okresní dílny, dávají zřetelně najevo, že by bylo žádoucí, aby všechna OKS co nejdříve ve svých plánech činnosti pamatovala na svůj konkrétní vklad pro systematické rozvíjení dramatické výchovy a dětského divadla.

Na půdě krajské dílny lze umožnit širší srovnání výsledků práce, lze poskytnout základní orientaci o vývoji dětského divadla v kraji i mimo něj, lze dát impulsy a motivaci k rozvíjení potřebných oblastí dra-

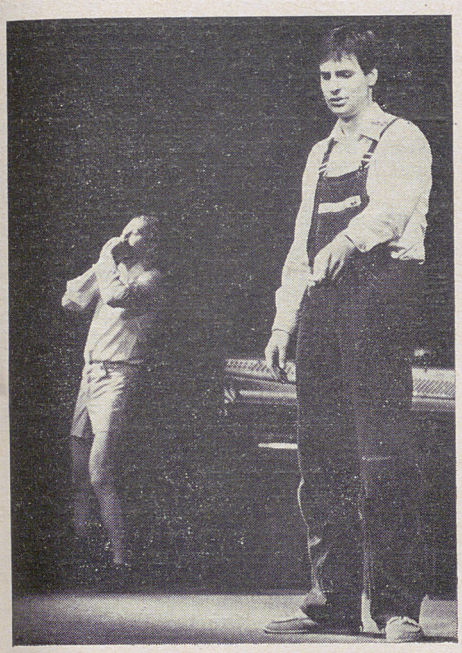
LDO LŠU Mělník — M. Černík: Grotesky

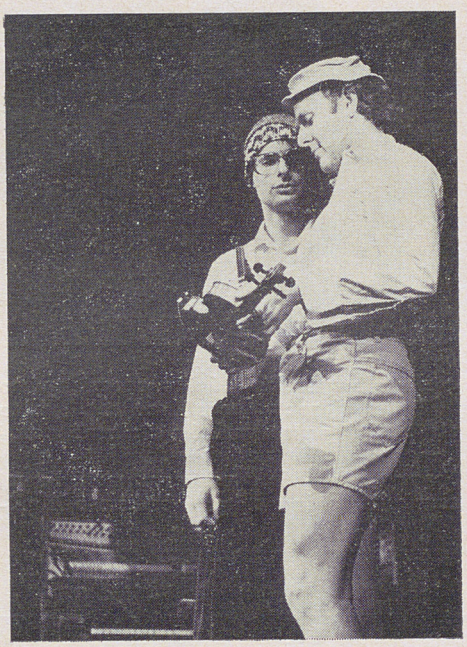
matických činností dětí. Nelze však zabezpečit základní systematické vzdělávání pro žádoucí široký okruh vedoucích dětských divadelních kolektivů. V tom je působení krajské dílny nutně omezeno. Navíc, bude-li pokračovat i nadále stále se množící zájem souborů a jejich vedoucích o účast v krajské dílně, bude zapotřebí přistoupit k užšímu výběru účastníků.

Většina metodiků OKS se třetího ročníku krajské dílny dětského divadla zúčastnila v rámci jednoho ze soustředění Kursu metodiků divadelních oborů, organizovaného Středočeským KKS. Nelze si než přát, aby projevili nezbytnou iniciativu a invenci pro realizaci potřebných akcí přehlídkového a vzdělávacího typu na pomoc rozvoji dětského divadla ve svých okresech, aby současně nalezli podporu svých vedoucích pracovníků, ředitelů OKS a pracovníků odborů kultury a odborů školství příslušných ONV, aby se péče o tuto oblast zájmové umělecké činnosti rozvinula do žádoucí šíře, neboť jen tak lze splatit dluh, který stále ve Středočeském kraji vykazujeme. Ostatně nejde o nic nového, jde jen o smysluplné konkrétní naplnění dávno přijatých usnesení k preferenci působení kulturně výchovných zařízení na děti a mládež v jednotném postupu a spolupráci se všemi dalšími státními a společenskými institucemi.

MILAN STROTZER

FOTO ARNOŠT ZAHÁLKA





Vystoupení

Kdy vlastně končí Vystoupení souboru Vizita? Je to ve chvíli, kdy se jeho protagonisté Jaroslav Dušek a Martin Zbrožek rozloučí s diváky? Zcela určitě ne. To ostatně dokazuje i jeden z konců jejich improvizace – „A tím končí naše představení. A začíná příběh." Obojí může pokračovat kdekoliv a kdykoliv dál. Třeba na ulici po cestě domů. Svět kolem nich jim přímo nahrává k oné improvizaci s otevřeným koncem i začátkem (a pochopitelně i prostředkem). Absurdity všedního dne si je vyhledávají samy.

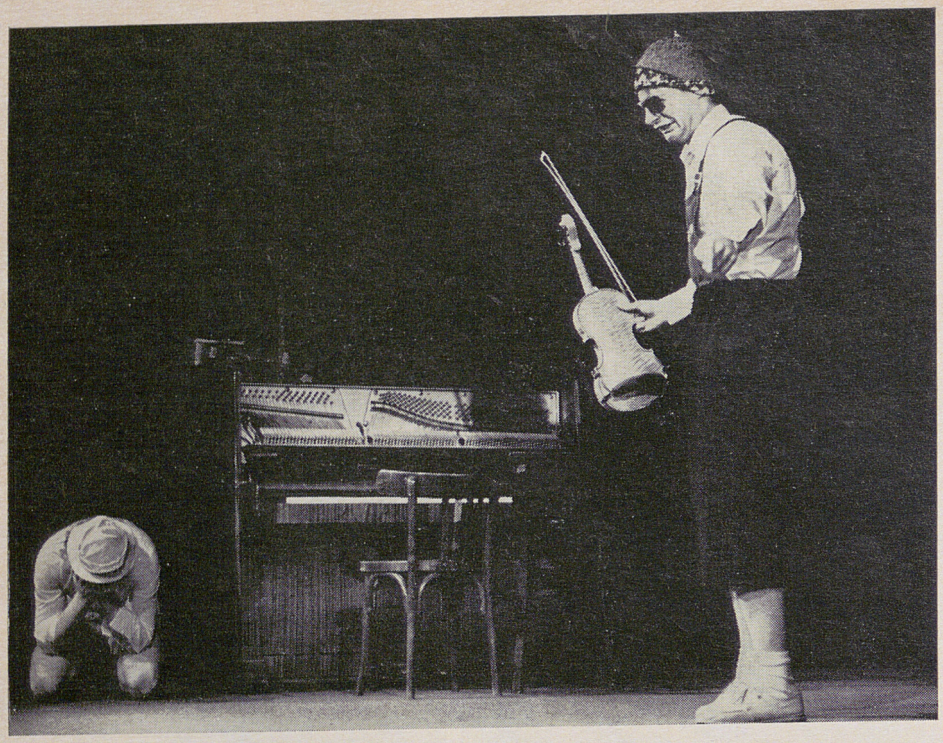
Po jednom jejich pravidelném úterním představení v Aréně 99 v PKOJF jsem se s nimi odebral do blízké kavárny v domnění, že je vyzpovídám. Vzápětí jsem se rozhodl omezit svoje vstupy na minimum a věnovat se poznámkám na papír. Když akceptovali moji činnost („Ten člověk si všechno píše"), nechávali mi občas vydechnout prohlášením: „Všechno předchozí si klidně škrtni, je to jinak."

Hned v úvodu jsem však měl možnost jednoznačně posoudit, jak těsné je sepětí jejich reálného života s jevištní produkcí. Druhdy celkem běžná věc, kterou je objednávka v kavárně, se zvrhla v minigrotesku. Podnětem bylo zcela vše. Od velkého talíře se zákusky („Ale to už jste nemusela přinášet další talíře. I když jsou opravdu krásné!") přes příchod nové servírky („Vy jste úplně jiná!") až po několikanásobnou výměnu dortíků a posléze konzumace těchto „artefaktů" příborem („Trochu hořčice by nebylo?"). Mezitím se odvíjela zcela vážná diskuse ohledně Vystoupení, jeho smyslu, formy, obsahu ... Ovšem i tady se objevovaly charakteristické repliky („Když tam stojím, tak to nechápu ..." Hodně lidí to nechápe, když tam stojíš."), tudíž celá rozmluva oscilovala mezi vážným rozborem („O tom tam vůbec nepiš, to by nikoho nezajímalo!") a hrou.

Co to tedy vlastně Vystoupení je? Předchozí hra Vizity Statek ještě vycházela alespoň částečně z předem napsaného scénáře. Postupně však bylo členů souboru míň a míň, role se kumulovaly a inscenace se stávala volnější a volnější. A tak se nakonec zrodilo Vystoupení, absolutní improvizace, která je pro členy Vizity podle jejich vlastních slov pro ně „nejpřirozenější situací".

Nabízí se tu srovnání s Nedivadlem Ivana Vyskočila, který ostatně Vizitu zná a oceňuje. Dokonce jsem se setkal s lidmi, kteří při vyslovení názvu Vizita reagovali: „TO je Ivan Vyskočil?"

Při hlubším zkoumání však nalezneme mezi Vizitou a Nedivadlem celou řadu rozdílů. Především v tom, že u Ivana Vyskočila je prvotní slovo, rozvíjení více či méně absurdního příběhu, v němž dominují verbální myšlenky, jejichž emotivní přenos má své hranice a styl. Vizita je daleko impulsívnější, míra spokojenosti s konkrétním představením je přímo úměrná s danou mírou „vyzářené energie". To souvisí i s polemikou obou členů, zda je důležité, aby existoval prvotní problém, který se postupně zahušťuje, či jde o problém formy, která je adekvátní k přednesu hudebního díla – tedy navazování tónů (byť ve slovech, reakci či mimice). Ostatně hudební nástroje jsou pro Vystoupení neodmyslitelnou rekvizitou. Dokonce mám pocit, že „songy" Martina Zbrožka za vlastního klavírního doprovodu jsou (možná neúmyslně) jedním z vrcholů improvizací. Souhra totální intonační jistoty s evidentní nahodilostí textu totiž vytváří zcela specifickou atmosféru, která vyčleňuje tyto výstupy z celku jako svébytnou uměleckou absurditu. (Martin Zbrožek je ostatně také mj. vynikající jazzový houslista.) Ovšem „volnější" přístup Vizity zahrnuje celou paletu divadelních prostředků od mimiky (která má u Vyskočila své zákonitosti nebo dokonce meze) přes improvizaci v oblasti rekvizit či prostoru. Ivan Vyskočil vytváří prostor svou vlastní osobností, nikoliv scénickým pojetím jako takovým). Navíc Vystoupení Vizity v sobě nenesou přímou návaznost či „pouhou" obměnu dle momentální inspirace (jak je tomu u Vyskočila), ale vycházejí vždy zcela z momentální náhodné intuice, stavu mysli, který je určován nejrůznějšími drobnými detaily a každá drobnost může ovlivnit průběh improvizace (Jarda: „Nikdy se mi nehrálo dobře, když mě tlačily boty," nebo „Posledně mě zábly prsty, hrozně mě to rušilo.")



To vše souvisí s okolnostmi, ale i místem, kde Vizita právě vystupuje. A v neposlední řadě i s komunikací diváků, ať už přímo či nepřímo. V tomto případě zůstává otázkou i jejich současná scéna (tedy Aréna 99), jejíž prostor může prý vytvářet eventualitu „úniku energie mimo lidi" nebo „zpomalenosti reakce". (Je to ale možná pouze problém dočasné nezabydlenosti.) Z hlediska „neúčastněného pozorovatele" však musím přiznat, že mi právě tato scéna připadá celkem optimální. A necítím ani onu absenci „ničeho, které necháme pulsovat a ono pulsuje", protože ono tajemné „nic" pro mě i zde žilo a důkazová věta, že zde „nic" nežije pro mne neplatila. Myslím si, že odraz do diváka je přímou úměrou jeho schopnosti právě toto představení akceptovat a ztotožnit se s ním. Ať už jde o obsah či o formu.

Kde tedy vlastně jsou hranice oné nespoutanosti? Dokonale to pro mne charakterizuje srovnání Martina Zbrožka s filmy Louise Buñuela: „Buñuel mi ukázal, že nejsme blázni. On to cítí stejně jako my. Tady existuje film, který třeba půlka kina nepochopí, ale je to tady a basta fidly. Jdeme za fantazií, ale mám obavu, že náš pluh není tak nízko v zemi, že nejsme tak zarytý."

Každopádně otevřená forma, která je pro Vizitu charakteristická, skýtá možnost ještě dalšího vývoje. Možná se to zdá nelogické, ale jde právě o onu oblast vědomí. To znamená působit na diváky třeba hrou o poli žita, kde se neděje nic jiného, než že se klasy kývou ve větru. Ale učinit to s tak dokonalou vnitřní souhrou, že bude divák dokonale stržen. Nejsem si jist, zde se bude budoucnost Vizity ubírat právě tudy a že je to jediná možnost. Nejdůležitější mi připadne fakt, že „všechno, co děláme, je tak napůl, další polovina je v tom, jak jsme na to uvnitř připraveni, jak se dokážeme transcendentovat k tomu, co chceme, k prameni".

PETR SLABÝ
FOTO JAROSLAV KRATOCHVÍL

Václavovice do druhého čtvrtstoletí

Okresní divadelní přehlídka ve Václavovicích vstoupila v listopadu loňského roku do druhého čtvrtstoletí, byla totiž již šestadvacátá. Přehlídky se konají každý rok — střídavě ve Václavovicích a v Kozlovicích na Frýdecku-Místecku. Vloni však kozlovičtí ve Václavovicích chyběli; zastoupili je ochotníci Dramatického souboru ZK ROH Válcoven plechu a Divadla DUO z Frýdku-Místku, kteří společně nastudovali hru J. Drdy Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert.

XXVI. ročník okresní divadelní přehlídky Václavovice 1987 zahájil 21. listopadu Divadelní klub Domu kultury VŘSR v Třinci hrou J. Voskovce a J. Wericha Vždy s úsměvem! A úsměv a spokojenost s předvedenými výkony již milovníky ochotnického divadla neopustily až do konce přehlídky. S velkým ohlasem se např. setkala proslulá hra I. Druceho Svátost nejsvětější v nastudování DS ZK ROH Dolu Julius Fučík v Petřvaldě v režii prof. Jana Havláska.

„Rozhodli jsme se inscenovat Svátost nejsvětější jako baladu, jejíž příběh se neodehrává jen v Moldávii, ale kdekoliv u nás a v komkoliv z nás," poznamenává Jan Havlásek. „Svátost nejsvětější je textem mnohovrstevnatým, v němž je skryta řada aktuálních významů. Je to hra o tom, že účel nesvětí prostředky, že když člověk stoupá nahoru, nemá zapomínat, z čeho vyšel a z čí vůle smí jít nahoru. Není důležité, kolik toho člověk prožil, ale jak to prožil — v souladu s přírodou a jejími zákony, neboť to je svátost nejsvětější našeho života."

Václavovičtí smysl hry pochopili. Ocenili potleskem výkony herců Josefa Vyšenky, Renaty Klimkové, Blanky Kývalové, Ivana Leibla, Lenky Michalské a dalších, kteří předvedli kus poctivého umění.

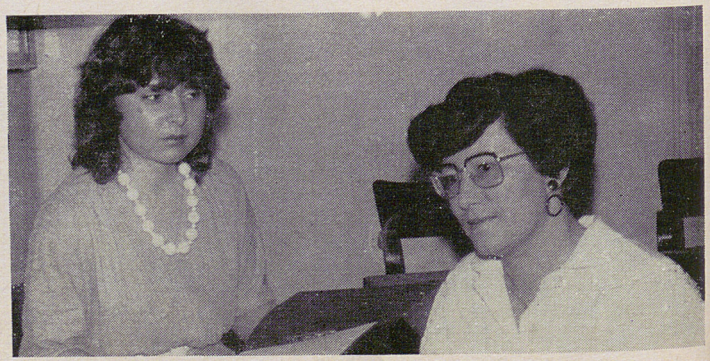
Závěr přehlídky (neděle 13. prosince) patřil místnímu ochotnickému souboru, který před zcela zaplněným sálem Jednoty U koupaliště uvedl hru maďarského autora F. Dunai Kalhoty v režii ing. Vítězslava Tomise. Před představením krátce promluvila Renata Tomisová (nejmladší členka souboru a dcera režiséra), a pak se již před diváky odvíjel komediální příběh ze současného života zaměřený proti jeho negativním měšťáckým rysům. Hlavní postavu ředitele Radó vytvořil Miloslav Macháč, dlouholetý učitel a ředitel místní školy; Bertu, jeho podřízenou, si zahrála Helena Slívová, která se souborem prožila všechny divadelní sezóny. Z dalších herců zaujali především Hilda Slívová, Lumír Košťál a Marie Tomisová.

Václavovičtí ochotníci mají dobrou spolupráci s Miloslavem Koutným a Štěpánkou Ranošovou ze Státního divadla v Ostravě, kteří přijeli i tentokrát, aby souboru poradili a povzbudili jej do další práce.

Lze říci, že XXVI. okresní divadelní přehlídka Václavovice 1987 byla úspěšná. Konala se pod záštitou ZO KSČ, MNV a MV NF ve Václavovicích a JZD 25. února v Bruzovicích. K hlavním organizátorům patřily Okresní rada zájmové umělecké činnosti, Okresní kulturní středisko a Svaz družstevních rolníků ve Frýdku-Místku. V roce 1988 se okresní přehlídka uskuteční v Kozlovicích.

VÁCLAV PASTOR
FOTO AUTOR

Renata Tomisová a Helena Slívová před vystoupením v šatně, kterou si václavovičtí ochotníci sami vybudovali.



Květ předávaný ze srdce do srdce

PRÁZDNÉ MÍSTO

Stalo se mi, když jsem před mnoha lety uviděl hru Obasute v podání dnes už nežijícího Mistra Hašioka Kó Taró, že jsem pocítil něco, co nejsem s to ani vypovědět, ani napsat. Hra Obasute se opírá o jednu z legend patřících do Příběhu z Narajamy. Vypráví o Hoře opuštěných starých žen – Obasute (oba = stará žena; suteru = pohodit, vyhodit).

Fabule hry je tato: na horu přijde poutník, který chce pozorovat svit měsíce, jímž je toto místo proslaveno. Čeká tedy na příchod noci. Náhle se objeví osamělá žena, a zatímco si poutník prohlíží pozůstatky nějaké stavby, vypráví mu, že kdysi tady byly ponechávány napospas osudu staré ženy. Ona sama je právě takovou ženou. Nastane hluboká noc a měsíc jasně osvětluje celé okolí. Podruhé – tentokrát v bílém šatu – objeví se tatáž žena. Začne rozvíjet buddhistický příběh o měsíčním světle. Její slova jsou plna obdivu ke kráse měsíce, ale také smutku z pomíjivosti, z nenávratnosti dávných podzimů; neboť jsme připoutáni k pozemskému dočasnému životu. Stařena, zanechaná na vrcholku hory, je ve hře postavou, která už opustila svět obyčejných lidí a připodobnila se ve své čistotě ke světlu měsíce, ztotožnila se s ním. Hlavním předmětem jejího příběhu je však stesk, neslábnoucí láska k dávnému a – v její vzpomínce – radostnému světu, po němž zůstal pronikavý smutek. Na konci hry padnou slova:

Vrať se mi, vrať se,
dávno zašlý podzime . . .
Hle, přichází vzpomínka –
přelud toho, co jsem cítila.
Nemám dnes nikoho,
dnes jen podzimní vítr
šlehá mé tělo,
až vzpomíná na lásku,
minulost, hluk města . . .
Ó podzime, ó přátelé,
když na vás vzpomínám . . .

Na tomto místě dostane hudba mimořádně volné tempo, vloží se do ní stejně pomalý zpěv sboru a delší čas herec nevykoná žádný pohyb, jen stojí uprostřed scény jako by znehybněl. Pamatuji se dodnes, jak na mě působil Hašioka v té hře, kdy prostě stál na jevišti, bez jakékoli činnosti, a kdy z něho jako by vyzařovalo neviditelné světlo. Neboť je to tak, že ve chvíli, kdy se herec rozplyne a zcela sroste se hrou, stane uprostřed nekonečného prostoru, existuje neobyčejně intenzívně a silně. Co se to zde děje? Pohne se snad herec vzápětí a odejde do nekonečna, anebo také za chvíli zmizí? Nic víc a nic míň, než že nakrátko, na zlomek okamžiku v neomezeném proudu času existuje plně, je plně sebou.

V jednom z děl Zeami Motokija (1363–1444), v Zrcadle květu, je odstavec nazvaný Všechny činnosti spojené v jednom srdci:

„Mezi kritickými soudy vyslovenými diváky se občas vyskytne takovýto názor: Nejzajímavější jsou ta místa, kdy je herec úplně nečinný. Nuže, věc spočívá v tom, že šite (= hlavní herec) při činnosti zatajuje stav klidu svého srdce. Počínaje Dvěma Prostředky (Dvěma Prostředky Zeami nazývá tanec a zpěv – základní scénické techniky divadla nó) přes taneční pohyb vykonávaný na místě (tačibataraki) až po různé druhy pantomimy (monomane) – všechno je technikou vlastní tělu. Ale mezi těmito prvky, zbaveno jich, nachází místo to, co se popisuje jako prázdné místo (senu hima): chvíle, kdy je herec nečinný. Co v takovém případě působí, že ona chvíle nečinnosti, je tak zajímavá pro přihlížejícího? Dělá to cosi, co je nejvíce původní, přirozené, co udržuje v činnosti srdce šiteho. V tanci – zastavení tance, ve zpěvu – zastavení písně. V kterémkoli okamžiku hry, ať už to budou slova anebo pantomimická gesta, mohou prázdná místa vznikat jen díky nepřetržité činnosti nejhlubších pokladů srdce. Na srdce se tu nesmí zapomínat. Aktivita, prvotní emoce povstalá z hloubi srdce, působí cosi jako vyzařování vůně: což navenek působí, že věc vypadá zajímavě.

Srdce působí v samotném nitru, ale není dobře, aby byla zvnějšněna jeho činnost. Zviditelněna divákům stala by se totiž technikou (waza), nebyla by již čistou nečinností. Hraniční okamžiky před i po nečinnosti musí být svázány, spojeny stavem bez srdce (mušin no i), kde srdce je tak klidné, že zapomíná samo na sebe. Onen stav je pramenem síly citu, která v jednom srdci spojuje a váže všechny jeho funkce."

Zeamiho teorie, týkající se cvičení a herecké disciplíny, lze nejjednodušeji ukázat takto: první součástí je tu nauka, jak používat hlas a pohyb těla; to je nejzákladnější cvičení. Pak nastupuje etapa zvaná Tři Role – neboli učení se rozmanitým rolím, počínaje Starcem a Ženou. (Tři Role: Stařec, Žena a Bojovník – to je podle Zeamiho tresť všech postav vystupujících v nó, všech charakteristických způsobů chování. Stařec je souhrnem charakterů božských, důstojných, věštících dobro; Žena je souhrnem půvabu, lehkosti a krásna; Bojovník je souhrnem charakterů mužských, rozhodných, esencí síly a energie.) Dále: výuka technických detailů náležejících různým rolím. Teprve po ovládnutí poslední techniky začíná se budování vlastního, osobitého nó.

Stoupáme vzhůru, ale stále zůstáváme na úrovni, kde „já" je podmětem, stavíme na území, do kterého patří všecko, co „existuje", „manifestuje se". Cílem je tu stav „bez srdce". Jinak řečeno, po poznání a ovládnutí všech možných forem a prostředků je třeba upustit od vědomí, že se něco vyjadřuje, od vědomí exprese (hjógen išiki). Je zapotřebí doslova odejít, dosáhnout stavu, v němž během hry tělo jakoby plyne v proudu. Ale toto „nemít formu" není obyčejnou „nicotou" – „ničím"; tato prázdnota zahrnuje „vše" – to všechno, co náleží do oblasti toho, co „je", co „existuje".

ZE ŽIVOTA V NÓ

Nó – dodnes nepřetržitě předávané od časů jeho bezprostředních tvůrců Kan'amiho (asi 1333–1384) a Zeamiho se značně změnilo v mnoha aspektech; nezměněná však zůstala situace jeho herců. Dál se na ně hledí jako na „lidi od řeky", neboli z okraje společnosti. (V Japonsku se představení různých druhů divadelních podívaných odbývala zpočátku na břehu řeky, v jejím korytu (kawara), na místech, co už nenáležela do města. Odtud název herců „kawaramono" – „lidé od řeky".)

V období Edo (1603–1868) bylo ovšem nó uměním oficiálním a ceremoniálním, určeným třídě bojovníků (buši), jeho herci pak vstoupili do této třídy, což pro ně znamenalo společenský vzestup. Potom v období Meidži (1868–1912) ovšem přestalo být nó formou dvorského ceremoniálu, ale rozvíjelo se díky podpoře nové vládnoucí elity, to je zaibacu, dávné aristokracie, daimjóů, a tak bylo možno soudit, že herci nó se nacházejí na vyšším stupni společenského žebříčku než jiní představitelé divadelního umění. Dokonce i mnoho herců nó podlehlo této iluzi; podle mého mínění to však byla změna povrchní, ve skutečnosti se zase nic nezměnilo. V zásadě jsme pořád byli „lidmi od řeky", „kawaramono".

Někdy po představení se ptáme diváků na jejich dojmy. Nejméně příjemná odpověď, jakou lze slyšet, zní: „Nemám ponětí, o co tady běží." Obvykle taková odpověď značí, že hovořící považuje nó za něco, co náleží minulosti, za něco, co je zbaveno vztahů k současnému životu. Divadlo nó jistě patří ke klasice. Má za sebou šest dlouhých století existence a jistě ztratilo razantnost, která navenek obvykle doprovází rozvíjející se formy. Obzvláště po přetvoření nó v ceremoniální umění nabyl obřadní formalismus značného rozsahu. A přece nó nezmrtvělo úplně: oproti tomu, co soudí většina naší veřejnosti, přesvědčená, že nó nemá žádný vztah k japonské současnosti, že je uměním mrtvým.

Pravda, mezi problémy, které se vyskytují v nó, a těmi, co známe ze života, jsou výrazné rozdíly. To ale neznamená, že by klasika neměla žádné spojení s životem současného člověka; klasika může postrádat něco ze současnosti, ale přitom vytváří kontinuitu s čímsi, k čemu se může společnost někdy v budoucnu vrátit. Období od konce Edo k Meidži, a potom Taišó (1916–1923) a Šova (od 1923), přinesla Japonsku nejprve částečnou a pak celkovou modernizaci. Násilnost přeměn zrodila ve svém důsledku přesvědčení, že země nebude stačit na tento proces, neodhodí-li minulost, a že jen za tuto cenu se nám podaří dohnat pokrok. Hlavně v kultuře se přistoupilo k tvorbě zcela nových umě-

leckých žánrů, úplně se odtrhávajících od tradice.

Význam tohoto faktu nelze přecenit; v této době vznikala díla někdy skutečně velká; přesto však se ona tvorba rozvíjela v programovém odtržení od mnohasetletých plodů tradiční kultury. Důsledek toho byl, že v divadelní oblasti například nejen mezi umělci samými nastalo rozdělení na úzce specializované obory: nó, kabuki, bunraku, šinpa, šingeki, divadlo undergroundu; také obecenstvo se rozpadlo do různých navzájem uzavřených skupin. V systému vzdělání zaujala kultura Západu hlavní pozici. Ve výuce hudby – západní hudba. A nakonec se stala naše tradiční kultura pro nás téměř úplně exotickou. Neumíme ji už vnímat jinak; je odtržena od současného života. Týká se to hlavně tradičních umění, která se skrývají nesměle v ústraní, jako by stála na okraji zbavena smyslu – jako by byla černou dírou v současnosti.

Japonsko je, jak se zdá, jedinou zemí, kde tento jev narostl do takových rozměrů. V Anglii nebo ve Francii tkvěla sice v kořenech úvah avantgardy negace klasiky, ale tato negace se vyskytovala průběžně s její znalostí: Molière, Racine nebo Shakespeare jsou přece čteni a inscenováni. V Japonsku je tomu jinak. Poněvadž naše soudobá kultura vznikala v odtržení od klasické, dosáhli jsme toho, že u nás dnes nikdo proti této klasice nevytahuje žádné konkrétní argumenty; říká se prostě, aniž se hledá odůvodnění, že „klasika páchne starobou", nebo že „její tempo je příliš pomalé". V kabuki i v nó se skutečně používá starojaponština – není tedy nic divného, že text není příliš srozumitelný. Rozdíl mezi japonštinou klasickou a současnou je značný, klasické divadlo používá nezměněnou formu starojaponského jazyka; to všechno může působit značné obtíže. Podobně je tomu s tempem, v nó se nevyužívá efektu, jejž poskytují rychlé jevištní změny. Ale také právě ten specifický přístup k času a prostoru v nó, úplně odlišný od každodenního vnímání, představuje možná jeden z nejzajímavějších aspektů tohoto umění.

Na podzim roku 1976 jsme měli turné po mnoha zemích Evropy, začínalo se Paříží. V samotném uvádění umění nó za hranicemi není v zásadě nic zvláštního. Ale v roce 1976 jsme měli v programu hru Zeami Motokija Kinuta (kinuta znamená „tlouk na prádlo", hůl užívána při praní), napsanou nedlouho před Zeamiho smrtí. Je to hluboké umění s velkým vnitřním napětím a Zeami sám pochyboval, zda budoucí pokolení budou schopna mu porozumět. Podle pravidel divadla nó Kinuta náleží mezi nejlepší hry. Je mimořádně obtížná pro hraní, trvá velmi dlouho a nemá v sobě vnější efektní gesta. Ale právě se zřetelem k její hodnotě jsme se rozhodli nejít k žádným kompromisům, umínili jsme si nevynechávat dlouhé sekvence bez pohybu nebo zvlášť obtížné části, naopak: chtěli jsme ukázat Zeamiho v úplnosti. Ne ovšem bez obav.

Když jsem vyšel na scénu, ukázalo se, že diváci reagují nezvykle: soustředěně vnímají i nejmenší pohyb, okamžiky zadržení hercova dechu; velmi silně jsem pociťoval napětí vyzařující z diváků a měl jsem z toho velkou radost. Takováhle reakce byla úplně odlišná od čistého zaujetí exotikou, jak jsem si to pamatoval z předešlých evropských pobytů. Tentokrát byly reakce diváků opravdové, pravdivé, bylo jasně cítit, že obecenstvo vyvíjí úsilí, aby porozumělo čemusi podstatnému, co tkví v nó. Samozřejmě z toho, že nó zasáhlo evropskou citlivost, nepokouším se učinit závěr, že je to nejdokonalejší druh divadelního umění, nebo že si uchovalo plnou životnost v současném světě. Myslím si však, že když se právě teď umění s velkým vnitřním nábojem setkává s tak dobrým přijetím, lze připustit jisté podpovrchové změny v proudu současného divadla. Rád bych se u tohoto problému zastavil.

Na konci 19. století a pak ve století 20. v různých zemích Evropy a v různých oblastech kultury začalo být zřetelné, že racionalismus ve vnímání a chápání světa ustrnul na mrtvém bodu. Jednou z cest, jak z toho ven, byl tenkrát návrat k myšlenkám Východu. Tvůrčí lidé začali opouštět dávno vypracovaná schémata umělecké tvorby; v hudbě například nastal odvrat od klasické harmonie. V další návaznosti vznikla z toho elektronická hudba. V jiných oborech umění se také začaly hledat prostředky dovolující vyjadřovat, co je náhodné, neurčité a nelogické, co dává výraz hloubkám psychiky. Takže: ve výtvarném umění probíhal zvrat od realismu ke kubismu, abstrakci, surrealismu a kolážovým formám; v divadelní oblasti nastoupil návrat k pramenům. Artaud se například zabýval divadlem z Bali, v prodloužení téže linie se v padesátých letech objevili Ionesco a Beckett, zrodilo se divadlo absurdity a antidivadlo. V evropském divadle, tak těsně spjatém se slovem, začala se úloha jeho významu v dramatu.

Další etapou je tu „divadlo těla" (divadlo, v němž základní formou výrazu je exprese těla); uprostřed tohoto dost diferencovaného proudu pohybového divadla ocitla se postava polského režiséra Grotowského. Z hledání mimoslovních forem výrazu se pak zrodilo množství nových tendencí: návrat k tomu, co je prvotní, hledání obřadních prvků a posvátnosti v divadle atd.

V divadle, které se stále více přiklání k možnosti tělesného výrazu, jako by se objevila nová zásada realismu: nejde už o kopírování skutečnosti, ale o předvedení toho, co vskutku existuje. Díky výzkumu obřadů a magie zkouší divadlo zasahovat do podstaty lidského bytí. Výzkumy tohoto druhu se octly ve středu nového divadelního myšlení nejdřív v Evropě, pak v Americe a dalších zemích. Lze vyvodit, že při takovémhle přístupu musí podlehnout celkové změně také náhled na divadlo nó a kabuki, tj. na japonskou divadelní klasiku. Týká se to hlavně divadla nó, jež vzniklo v japonském středověku.

Japonský středověk byl tvořen mladými, silnými knížecími rody, usilujícími o vládu v zemi. Byly to rody venkovské, spjaté s místním obyvatelstvem a nezávislé na rozpadajícím se starém státním systému. Ve středověku rovněž buddhismus sekty Čisté země (džódó) a buddhismus zen zapustily kořeny v nižších vrstvách společnosti; víc však jako systémy estetické než náboženské, přinesly totiž především nové koncepce času a prostoru.

V nó je mnoho prvků, které podlehly značné proměně v průběhu vývoje, a je mnoho takových, které nejen nepodlehly změnám, ale zůstaly ustáleny v pevné formě. Především však u základů nó tkví souhrn úvah, souhrn středověkého myšlení, prezentovaný v teoretické tvorbě Zeamiho. Myšlení, které vytvořilo základy japonské kultury středověku, je přesně opakem evropského, racionalistického logického myšlení. Jeho kořeny sahají ostatně tak hluboko, že dokázalo proniknout do veškerých oblastí kultury naší země v pozdějších dobách. Umění nó pak je jako by ztělesněním středověkého způsobu myšlení a vnímání.

Z hlediska techniky hry označené „tělesná exprese" dalo by se soudit, že v nó je příliš málo pohybu. Ve skutečnosti by tu přece v souhrnu nebyla možná hra, kdyby herec nevyužíval všech možností těla, kdyby nad ním beze zbytku nevládl v každém okamžiku představení. Vstupuje tu do hry záležitost „vnitřního dechu", zostřeného vědomí celého těla včetně vědomí mentálních sil; bez toho by také hraní nebylo možné. A právě na to tak vřele reagovalo evropské publikum: na sotva viditelné pohyby masky, na všechny okamžiky, kdy herec zadržuje dech. Když se přihlédne k tendencím, k nimž se teď přiklání evropské myšlení, tato reakce je zcela zřejmá.

Soudím však, že v nó ještě stále tkví velká síla, spojená s jeho vnitřním smyslem a stále živým temperamentem. Jsem si jist, že kdyby se nó předvedlo někomu, kdo je vůbec nezná, onen kdosi by tam zpozoroval v nejhlubších vrstvách něco, co nelze najít v žádné jiné modifikaci divadla. Samozřejmě fakt, že nó je klasikou, má i své záporné důsledky. Bylo by dobře být si jich vědom a dát se směrem k nové tvorbě.

To je velmi závažné, ukazuje se totiž, že mezi průměrnými Japonci je velmi málo takových, kteří skutečně rozumějí klasice a jsou schopni vzrušit se tradiční kulturou. Většina z nich ji odmítá jako něco „bez souvislosti se současným Japonskem".

Na druhé straně existuje skupina expertů beze zbytku pohroužených do klasiky – právě v divadle kabuki, nó a dalších. Ti by chtěli ze setrvačnosti zachovat věrnost tradici a konzervovat ji v ohraničeném rámci. Což také není dobře. Jako jeden z herců tradičního umění byl bych tedy více než šťastný, kdybych se konečně setkal se svědomitou, solidní analýzou, která by právě z perspektivy současnosti ocenila a zhodnotila možnosti, které se rýsují před oborem umění, které provozuji.

(Z polského časopisu Dialog č. 11, Varšava 1980, přeložil Hubert Krejčí. Kniha esejí Květ předávaný ze srdce do srdce vyšla v Tokiu v roce 1979. Autor Kanze Hisao, významný herec tradičního divadla nó, zemřel v roce 1978.)

TYGR KATALYZÁTOR

Tygry se to na našich jevištích najednou jen hemží, a to nejen na jevištích divadelních (připomeňme jen rockovou skupinu Laura a její tygři). S tak velkým ohlasem se u kolektivů laborujících s municí autorského divadla setkalo vydání Saroyanovy novely Tracyho tygr. Nejsvébytnější Roubalova adaptace dobývala srdce i hronovských diváků.

Naivně poetické divadlo Městského kulturního střediska v Plzni nesáhlo sice k poezii Williama Blakea, jehož báseň o tygrovi, jak dokládá Martin Hilský ve studii Proč má William Saroyan tygry rád, stála na začátku tygřího boomu, nesáhlo ani k poetické próze Richarda Brautigana V melounovém cukru, ve které tygři hrají také veledůležitou roli, ale pokusilo se překročit svůj stín ztečením pro něj dosud nevyzkoušeného žánru inscenováním aktovky s tygří tematikou – Mrožkova Mučednictví Petra Oheye.

Mrožkova absurdní fraška napsaná v roce 1959 si dodnes uchovala svoji naléhavost a aktuálnost obdobně jako Saroyanova próza (ta byla napsána rovněž v padesátých letech). Zatímco Saroyanův tygr je symbolem fantazie, touhy, snu a vůbec všeho možného, ale především bohatšího vnitřního života, je naopak Mrožkův tygr katalyzátorem násilí uplatňujícího zmechanizované myšlení ve vědě, politice, umění i byrokracii.

Alena Dvořáková nezapřela ani tentokrát svou minulost režisérky především divadla poezie a jednoaktovku původně psanou pro loutky si dramaturgicky účelně upravila. Nejvýznamnějším zásahem je rozdělení rolí šéfa protokolu a ředitele cirkusu vždy do dvou rolí se vzájemnou podřízeností a odlišnou polaritou. Nezanedbatelné není ani dokomponování několika tanečních rejů postav, provádějících nátlak na rodinu Petra Oheye a podtrhujících fantasmagoričnost všeobecné hlouposti vévodící této Mrožkově grotesce.

Dramaticko-režijní vklad A. Dvořákové je nesporný, režisérka ví, co chce. Kromě již zmíněných úprav je nutno akceptovat i její základní inscenační přístup k absurdnímu textu v rovině realistického pohledu na jakoby nejobyčejnější příběh všedního dne. O to víc pak působí absurdní zrůdnost jednotlivých situací, neboť divák může mít dojem, že tohle všechno přece důvěrně zná, jenom si asi onu absurdnost v běžném životě neuvědomuje. Rozhodně je takovýto obyčejný pohled na Mrožkův svět účinnější než pokusy o vypjatou stylizaci či výsměšný škleb. Režisérka vtipně řešila i aranžmá a propojování jednotlivých výstupů. Přesto sugestivnost některých svých dřívějších scénických montáží nepřekonala. V další práci na inscenaci by se měla nejspíš více věnovat propracování některých individuálních výkonů. Vždyť i obyčejný pohled na dramatickou postavu je třeba vytvářet s invencí, aby postava nevyzněla matně.

Přesto, že mnoha přesvědčivě herecky ztvárněných postav si upřímně vážím (nesmělý, trochu svěrákovsky laděný Petr Ohey Z. Kokaizla, rozšafný starý lovec v alternaci J. Kouta s o poznání širší duší, první náměstek ministra zahraničí a náměstek prvního náměstka zahraničí dobře se doplňující dvojice R. Novotná – V. Šimeček, či vábící perzonifikovaná vůně manéže Z. Paulusové, ale i další), soubor na mě působil zvláštním dojmem, jako by po létech intenzivní práce najednou ztrácel schopnost maximálního soustředění, čehož důsledkem jsou pak občasné drobné výpadky textu nebo jen rozostřená interpretace (více ve třetí, trochu i v páté repríze, které jsem viděl).

Část plzeňského souboru žije v současné době v Praze a na zkoušky se sjíždí pouze o víkendech. Vzhledem k velkému pracovnímu vytížení některých členů dochází často k nutných záskokům a k přeobsazování, což ke klidu a koncentraci při představení nepřidá. Před souborem stojí zřejmě jako kardinální otázka v této sezóně personální konsolidace. Protože předpoklady pro další umělecký vzestup souboru jak vzhledem k osobnosti režisérky, tak vzhledem k poctivému přístupu většiny současných členů tady jsou.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

BRDEČKOVA PARODIE INOVOVANÁ

Divadelní soubor Domu kulury ROH Kyjov (mj. reprezentant okresu Hodonín na blanenské krajské přehlídce a účastník festivalu v Napajedlích) vcelku pravidelně střídá inscenace ideově závažné (londonovská Cesta řeky k moři, Kainarův Nebožtík Nasredin, Orkenyho Rodina Tótů, Čapkova alegorie R.U.R.) a komediální, kam po Horníčkových Třech Albertech a slečně Matyldě či Drdových Dalskabátech možno v zásadě přiřadit i nynější „tragickou estrádu" mnohostranného Jiřího Brdečky Limonádový Joe.

Dnes už bezmála klasický příběh z Divokého západu byl postupně zpracován v seriálu povídek, protektorátním románku, poté ve dvou verzích pro jeviště a konečně také ve zdařilém filmu Oldřicha Lipského. Brdečkova hra paroduje kdysi tak hojnou produkci rodokapsů a další obdobné pokleslé žánry tím, že jejich schematické postupy dovádí ad absurdum. Ponechme stranou úvahy o tom, nakolik je výsměch právě tomuto „paraliterárnímu" čtení, které s přichutí zakázaného ovoce kdysi opájelo exotickým kouzlem srdce chlapců i dívek, dosud z hlediska jeho čtenářské obliby aktuální. Kýčů nejrůznějších tváří je u nás koneckonců stále habaděj a Brdečkova veselohra má v české tradici obdobných parodií (od Jirotkova Saturnina přes Pytlákovu schovanku O. Nového až třeba k Lipského filmu Adéla ještě nevečeřela) své zasloužené místo.

Režisér Ivo M. Ondrůšek (zahrál si tentokrát roli bohatého, na pohled těžkopádně flegmatického rančera Abe Honestyho) přikročil účelně k některým redukcím původního textu, které již ovšem má osvědčená úprava brněnského Vlastimila Pantůčka (vedle řady menších, akceptovatelných škrtů správně vypustil prolog a epilog s Pánem ve fraku i sekvenci s Buffalo revuí). Hlavní otazník zjevně představovalo dramaturgicko-režijní vymezení žánru: inscenátoři se nehodlali spokojit s rovinou parodie literárního braku (i ta má – přes jistou vyčpělost tématu – svou komediální cenu, a ovšem také vyžaduje odpovídající jevištní poetiku) a pokusili se dosti násilně vyložit Limonádového Joea jakožto tragikomicky až vážně míněnou analýzu zákeřného zákulisního boje o moc. Toto pojetí si vynutilo posuny v charakterech a vztazích postav, které nemají dostatečnou oporu ve vlastní předloze. Na druhé straně absentoval nejeden z momentů vycházejících z Brdečkova jemného, ale zároveň břitkého humoru. Nedlouhá inscenace jen obtížně hledala vhodnou míru nadsázky, gagovost a jasné vyhrocení výstupů – zkrátka komediální vzruch a vitalitu. Řada slovních hříček zapadla; stejně tak chyběla razantní choreografie (pohybová spolupráce Iva Malcová). K rozpačitému dojmu z představení přispěla rovněž hudební složka – partitura Jana Rychlíka, Vlastimila Hály i nově dopsaná byla instrumentální skupinou Návrat nahrána v nazpívání jinými osobami, takže samotným hercům nezbývalo, nežli zpěv markýrovat. Scénografické řešení Jiřího Dunděry s barevnou revuálkou odpovídalo souborovým realizačním možnostem.

Herecká komponenta se solidním typovým obsazením působila vcelku vyrovnaně, i když bez výkonů skutečně špičkových. Nebyli jsme svědky nevkusu ani laciné podbízivosti, vadil však nedostatek jistoty a spontaneity. Uznání zasloužil stylizovaně držený titulní hrdina nehybné tváře a nasládle odzbrojující naivity, jak jej se schopností uplatnit slovní vtip vytvářel Roman Sedlář. Kupodivu poměrně málo vzruchu vnášel do děje cynický a krutý, farmářem zmanipulovaný podvodník Horác Hogofogo Pavla Grufíka. Z obou ženských postav se dařilo lépe zdánlivě nezkušené slečince Winnifred Ivy Malcové nežli nevýbojné zpěvačce Tornádo Lou Evy Ambrozkové.

Ambiciózní kyjovský kolektiv přišel tentokrát s rozporuplným nastudováním, protože zamýšlený výkladový posun populární veselohry nevyšel a žánr nápaditě hyperbolizující a zcizující parodie či satiry zůstal přitom zbytečně ošizen. **(vz)**

Mimikové národního obrození ve stínu Deburauovy epochy?

Shromažďujeme-li prameny o pantomimě českého národního obrození, musíme počítat s jejich nedostatkem. Jiná situace nastane, jestliže předmětem našeho zájmu bude francouzská pantomima českého rodáka J. K. Deburaua a jeho vrstevníků. Je proto naší snahou, abychom tu ve výběru prezentovali aspoň to málo, co o české pantomimě víme, i když s vědomím, že na západ od nás v té době hlediště bulvárních divadélek vyvolávala před oponu výborné mimy.

Vlivem tabuizování sociálních, politických, náboženských i sexuálních otázek témata pantomim v Čechách zákonitě omezila svůj obzor na tradiční komické motivky lásky. Je otázkou, zda by umělci ve svobodnějších podmínkách tvořili s větším apelem na řešení problémů doby, vždyť profesionální pantomima se u nás sotva vybatolila z plenek.

Generální téma lásky zpracovali dramatici s tragickým ponorem, mimové však spláceli daň lidovému vkusu a podle zákonů komedie dell'arte směřovali v rámcovém ději k nadhledu a happy endu. Je sice pravda, že diváci ve Stavovském divadle museli protrpět s milenci muka způsobená neoblomností otce Pantalona, který o sňatku Harlekýna a Kolombíny nechtěl ani slyšet, ale na druhé straně se s požitkem dívali na bravurní skoky a mrštné pohybové kreace utíkajícího Harlekýna. Pierot v ději figuroval jako ten, který prozradí spády prchajících milenců. V duchu romantismu mohl být děj retardován i vstupem „zlého čaroděje" či popostrčen ke šťastnému konci „dobrou vílou".

Výjimky potvrzující pravidlo tu však byly: Námětově pestřejší, spíše z důvodů komerčních než uměleckých, se nám jeví pantomimy hostujících cirkusů, které lákaly obecenstvo na témata mytologická (Paridův soud), historická (Poslední dnové Pompejí), biblická (Kain a Ábel), literární (Don Quijote a Sancho Panza) i občanská (Massaniello čili Neapolští rybáři — pantomima na revoluční libreto Auberovy opery Němá z Portici).

Téma harlekynád poplatné době a diváckému potlesku, nakloněnému mělké fraškovitosti, nacházíme i na bulváru Templu, kde však v některých pozdějších libretech sledujeme náznaky i zcela výrazné projevy realismu a zájmu o společenském dění. Postava pierotovského sluhy či obchodníka od J. K. Deburaua (1796—1846) se blíží více sluhům a obchodníkům z předměstí než historické masce z komedie dell'arte. Za příklad může posloužit nenasytnost Pierota tradovaná už od doby komedie dell'arte, ale teprve Deburauem povýšená na sociální aspekt chudákova života — hlad.

Náměty libret ve Funambules se zdají mnohem pestřejší a nápaditější než např. pantomimy Stavovského divadla, které se tematicky opakovaly — i proto nedosáhly, zpravidla v doprovodu s aktovkou, více jak jednoho uvedení, což nemůže konkurovat divadlu provazolezců, kde se např. před pantomimou Vzteklý vůl zvedla opona několiksetkrát. Také formální stránka je neporovnatelná. Proti třem proměnám v pantomimách Stavovského divadla se tyčí ve jmenované pantomimě dvanáct obrazů.

Kvalitativní i kvantitativní nepoměr lze odvozovat i z celkové historické situace, která Čechům vnucovala starosti o osud přehlíženého českého jazyka a nedovolovala jim vlivem cenzury se plně umělecky a společensky projevit. Také romantické umělecké podhoubí bujelo ve Francii spontánněji, s nadějí na společenské změny.

Národnostně smíšené publikum pantomim se u nás rekrutovalo z nižších společenských vrstev a ze studentstva. Obdobně můžeme hovořit i o sociálním složení hlediště ve Funambules. Jen s tím rozdílem, že sem častěji přicházela i umělecká inteligence romantismu, která v bledé tváři Pierota spatřovala svůj znak. U nás se o pantomimu zajímal hlavně J. K. Tyl. Dokonce hrál v jedné části kočující Hilmerovy společnosti, která ve Volyni vedle Berounských koláčů předvedla za doprovodu kytary pantomimu Život svaté Jenovéfy.

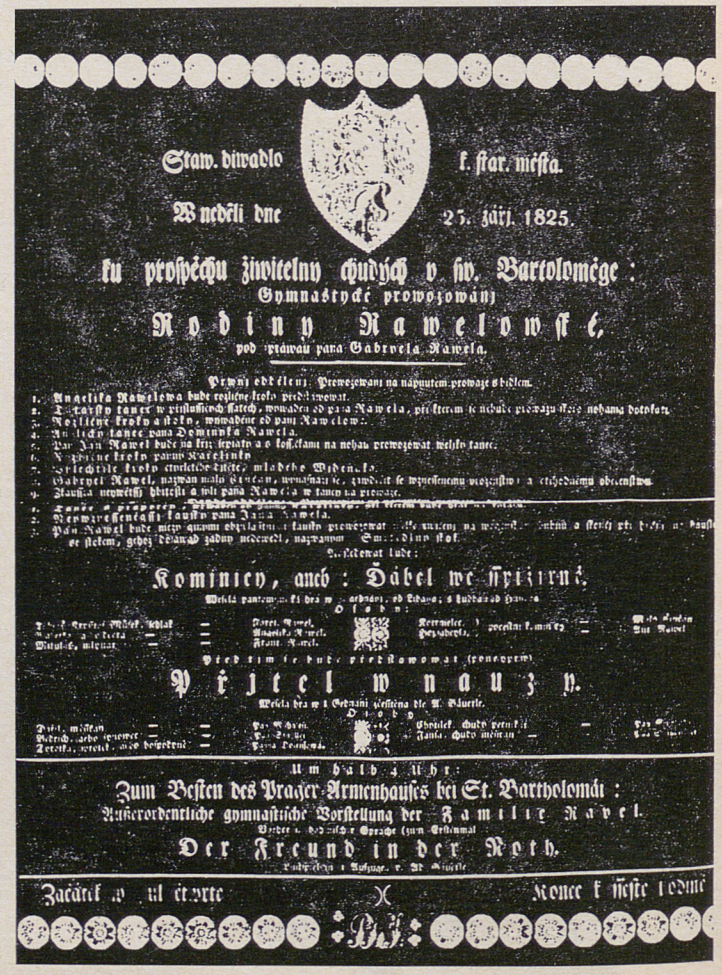
Přestože mnoho pantomim ve Funambules bylo označováno za slabé a podprůměrné, převážná většina pantomimických libret se tiskla — na rozdíl od české oblasti, kde z 19. století nemáme ani jedno pantomimické libreto; byla šířena pouze opisováním. Naši badatelé v oblasti pantomimy se tedy spokojují pouze s tituly, z historie Boudy se však nezachovalo z velké části ani to.

Proč se česká pantomima nezajímala o slovo, kdežto francouzská ano? Což byla méně srozumitelná? Publikum méně chápavé? Ne. Česká pantomima si prostě uvědomovala, že je tu proto, aby byla srozumitelná české i německé národnosti. A francouzská pantomima? Tam šel tlak spíše z opačné strany, z řad umělců. Mimové se hlásili k mluvenému slovu jako „revoluce ke svobodě". Protože byli lidovými herci, cítili syntetičnost divadla — i v tom je klasičnost Deburauovy epochy.

Francouzské ministerstvo vnitra se snažilo za každou cenu uchovat pantomimu v její historické podobě a nepřipouštět během hry slovo. Herci však zákazy obcházeli (viz částečně mluvenou harlekýnskou pantomimu ve Funambules: Matka husa čili Harlekýn a zlaté vejce). Odpovědí úřadů byl listopad 1848, kdy Funambules, už za ředitelování Billiona, se pokorně vrací ke status quo ante.

Zemský úřad v Čechách řešil často cenzurní otázky tak, že loutkářům povoloval jen pantomimy, čímž se záměrně rozptyloval zájem prostého lidu o revoluční divadlo, krvavé rytířské historie i

Je pravda že využitím slova srozumitelnost vzrostla, ale to neznamená, že slovo zachraňovalo francouzskou pantomimu. To bychom i dnes po zhlédnutí představení Borise Hybnera či Boleslava Polívky museli dojít k závěru, že pantomima, jelikož používá slovo, je v úpad-


Stav. divadlo k. star. města.
W neděli dne 27. září. 1825.
ku prospěchu živitelny chudých v sv. Bartoloměje:
Gymnastyčtí prowozowáni
Rodiny Rawelowské,
pod správau pana Gabriela Rawela.
Kominicy, aneb: Ďábel we spižírně.
Přítel w nauzy.
Um halb 4 Uhr:
Zum Besten des Prager-Armenhauses bei St. Bartholomäi:
Der Freund in der Noth.

Plakát z roku 1825 uvádí mezi artistickými vystoupeními i pantomimu Kominíci aneb Ďábel ve spižírně, v níž účinkuje rodina Ravelů.

ku. Opak je pravdou. To pouze vývoj výrazových prostředků pantomimy se projevil ve své dialektice.

Zůstaňme ještě chvíli u výrazových prostředků, jejichž tvářnost závisela spíše na tradici žánru než na režisérovi, a samozřejmě na tom, odkud se mimové rekrutovali a kde se mohli inspirovat. Na konci 18. století se u nás objevovali při pantomimách v Boudě pravděpodobně nejvíce tanečníci, což je více než pochopitelné, když si uvědomíme jednak povahu tehdejší pantomimy, blížící se taneční pantomimě, a skutečnost, že baletní mistr Sewe dbal ve Vlasteneckém divadle na pohybovou vyspělost tanečníků. Také mezi choreografy pantomim se prosadili tanečníci a aranžéři živých obrazů.

Ze Stavovského divadla máme doklad, jehož význam je poplatný celé divadelní době minulého století: Kateřina Kometová, pozdější primadona Kateřina Podhorská, uzavřela v roce 1822 v divadle angažmá — ve smlouvě se zavazuje, že bude vystupovat kromě jiného i v mimických představeních. Nebyla to výjimka. Podepsala pouze to, co podepisovali všichni tehdejší herci. Jejich všestrannost byla pro ně tedy nutností, znakem profesionality.

Z této skutečnosti lze odvodit, že styl pantomim spočíval v mnohotvárné zkušenosti herců, což se nevymyká ani tehdejší praxi francouzského bulváru, kde se pantomima inspirovala prostředky divadélek loutkových, zvláštností čínské stínohry a fantasmagorií, které byly po ruce. V Čechách však herci vycházeli z osobních zážitků a návyků, zatímco francouzští kolegové se snažili spíše vnějším způsobem vyrovnat pestrostí pořadů sousední konkurenci na bulváru. Opět se nabízí srovnání s mnohostranností současných českých mimů.

Vlivem komedie dell'arte a lidového improvizovaného jarmarečního divadla se komika mimů vyznačovala hrubším ražením, na které poukazovala jak kritika ve Francii, tak i náhodné zmínky v Čechách. Odporně se šklebící Pierot Hametnera byl podle nich drastický, Svobodovy „lazzi" zabředly do neslušnosti, v mnohém přeháněly a sváděly spor s dobrým vkusem.

Hrubozrnost projevu mohly u nás ovlivnit i improvizační praktiky, vždyť jedno či dvě uvedení pantomimy nestimulovaly pečlivost nácviku. Také sousedství poloimprovizovaných burlesek v Kotcích sehrálo svou roli, nepočítáme-li objektivní potíže při realizaci nácviku. Ve Funambules, vyjma Deburaua, se však neimprovizovalo. Téměř každý pohyb měl svůj hudební takt. Výběr hudby osvědčených mistrů (Mozart, Gluck a další) do formy qudlibetu většinou nekorespondoval s postupy Stavovského divadla, kde Vinař, Škroup či Kníže a Volánek skládali pro pantomimy původní hudbu.

Kuriózní, ale výdělečně slibnou záležitostí byly pro francouzské i české divadelníky vojenské pantomimy, které se vždy konaly při vhodných příležitostech: oslava Bourbonů v den králova svátku, rakouské vypovězení války Turecku v r. 1788 atd. V Praze se dokonce plánovalo vojenské představení ve volné přírodě na ostrově Velké Benátky (dnes Štvanice). Roku 1823 pořádalo divadlo v Brně velké pantomimické představení Švédové před Brnem od Friedlanda.

Osobnost typu J. K. Deburaua bychom na české scéně nenašli, i když si V. Hametner též často oblékal pierotovský plášť a sklízel úspěchy. Blíže k sobě měli spíše Bedřich Feigert, mim (Pulcinella, Harlekýn), choreograf, autor pantomim (např. Arlekin v ochraně kouzel a tři milovníci) a slavný francouzský harlekýn Laurent starší, který nejenže psal pro sebe hlavní role, ale též se i choreografoval, řídil boje na jevišti a dokonce maloval dekorace. Je i obtížné vést paralelu mezi divadelními rodinami. Tak věhlasné popularitě Ravelů a Charignů — tanečníků, akrobatů a mimů — se např. taneční rodina Seweů u nás nevyrovná.

Na závěr se vraťme k počátku, odkud se vše odvíjelo. Je vžitý názor, že pantomima na úsvitě národního obrození patřila převážně k importu, který neměl k českému prostředí vztah jiný než jen chabě inspirující. Toto tvrzení se pokusme hypoteticky zviklat a tak odstranit jednu z bariér, které dělily českou pantomimu od francouzské.

V šedesátých letech 18. století za impresária Josefa Bustelliho byla pokladna Kotců ochromena činností kočovných komediantů, ke kterým řadíme i mimy, či — jak píše Jan Vondráček — pantomimisty. Není vyloučeno, že mezi ně pronikl český živel, tento předpoklad se naopak jeví jako oprávněný.

Nyní se ptejme, zda mohli čeští kočovní mimové těžit ze zkušeností lidového barokního divadla a kde tyto poznatky prezentovali. Je pravděpodobné, že profesionální kočovní herci ovlivňovali sousedské divadlo (viz námět Komedie o Františce, dceři krále anglického, a též Honzíčkovi, synu kupce londýnského). Je ale možné, aby šel vliv i opačným směrem, když víme, s jakým pohrdáním se kulturní veřejnost obrozenecké doby dívala na sousedské divadlo?

Připusťme tuto možnost, vždyť kočující artisté — a mezi nimi snad i mimové — navštěvovali české městyse, kde se mohli se sousedským divadlem blíže seznámit. Pověst těchto komediantů nebyla však nejlepší ani mezi umělci. Bratři Thámové v roce 1785 stylizovali žádost o zřízení privilegované venkovské společnosti zemskému pražskému guberniu a uvedli zde, že tato společnost bude „čelit různým nepříjemnostem a neplechám tak zvaných herců—komediantů, kteří se ve značném počtu potulují po českém venkově a usedlým občanům nepřinášejí ani uspokojení, ani zábavu".

Přesto jsou to převážně tito hanobení čeští komedianti, kteří mohli jako jediní přenést na „rynky" velkých měst pantomimickou akci, inspirovanou sousedským divadlem, které poznali jako jedni z mála umělců své doby. A pokud byli tito komedianti angažováni do prvních divadel národního obrození, přenesli pak své venkovské zkušenosti i sem? Třeba některý český herec či herečka ze společnosti v Kotcích či z Bulovy „bandy"?

I kdyby naše hypotéza byla někdy potvrzena, nebude nikdy prezentovat hlavní směr vývoje. Chtěli jsme jen naznačit, že ke složité křižovatce divadla národního obrození se sbíhaly i cestičky, po kterých se mohly přibližovat k divákům i prvky ryze lidové, svébytné a pro vývoj divadelnosti nepostradatelné. Byť ve stínu klasické epochy Deburauovy.

JANA MLEJNKOVÁ

SOUPEŘENÍ ČESKÝCH BÁSNÍKŮ V PŘEDNESU

Autorský přednes literárních děl má u nás své milovníky i odpůrce, v každém případě se liší zájem od jeho intenzity při pořádání takových setkání v SSSR, kde k veršům přednášeným autory se schází až několikatisícové auditorium.

Autorský přednes má pochopitelně své přednosti v autentickém výkladu, intonaci i zdůraznění autorem zamýšlených prvků. Proto svým způsobem a průběhem potěšilo soupeření řady předních českých básníků na akci pořádané v P.T. knihy. (Pod těmito tajuplnými znaky se skrývá označení Předvánočního týdne knihy, který pořádaly v Domě slovenské kultury spolu s hostitelskou organizací Knižní velkoobchod, Český literární fond a překladatelská sekce Svazu českých spisovatelů.)

První místo a čestný titul Zlatý lev salónu si odnesl básník Jaroslav Holoubek, druhé Vladimír Janovic, třetí se umístil Karel Sýs, následoval Jiří Žáček, Petr Skarlant, Eduard Světlík, Michal Černík a další.

Zdařilý pokus přinese jistě i další pokračování. Může tak vzniknout tradice, jež nám dosud chyběla a která povede k prohloubení kontaktu publika s básníky jako interprety, k lepšímu pochopení básnického poselství.

Třeba dodat, že Dům slovenské kultury se ukázal jako hostitel nadmíru pozorný; zajistil průběh celého týdne i závěrečného večera k plné spokojenosti všech přítomných.

(ku)

BENEFICE PRO E. BASSE

Sté výročí narození vynikajícího kabaretiéra, spisovatele a žurnalisty bylo nejen příležitostí k zhodnocení jeho všestranného významu v české kultuře, ale poskytlo i konkrétní impuls k ověření nadčasovosti a stálé svěžesti Bassovy tvorby.

V Divadle hudby — Lyře Pragensis se o to se zdarem pokusila režisérka Helena Glancová v literárním večeru pod názvem Benefice pro Eduarda Basse. V první části večera mnohokráte osvědčený a zkušený Audolf Pellar (s vynikajícím provedením Písničky z mládí, kterou na Bassův text složil Jiří Červený), v novém žánru se dokonale osvědčující Gabriela Vránová a Zdeněk Ornest předvedli na slavných Letácích i šlehavé aforistické tvorbě, jak E. Bass pomáhal bourat Rakousko a stejně bojoval proti nešvarům v mladém československém státě. Druhá polovina večera byla věnována dalšímu vývoji Bassovy tvorby přes Rozhlásky a Kázáníčka až k Cirkusu Humberto, který sehrál tak důležitou úlohu v posilování ducha národního optimismu za druhé světové války.

Pořad ukázal stále aktuální využitelnost Bassových textů, aniž by zapomněl na jeho významnou činnost novinářskou zejména v Lidových novinách, jejíž redakci Bass po řadu let vedl jako kolega bratří Čapků a dalších velkých postav české žurnalistiky.

(ku)

VRACÍME SE K I. FESTIVALU MIMOPRAŽSKÝCH DIVADEL

Recenzi K. Martínka, úvaha o možnosti mnohem dokonalejší spolupráce mezi divadly a televizí (Nekonečné možnosti vzájemné spolupráce – AS 11/87), doplňujeme údaji o podílu Pražského kulturního střediska, který je poměrně málo známý:

Inspirace měla vzájemnou podobu a PKS pečovalo nejen o organizační zajištění. Ztrátový rozpočet ležel na bedrech této instituce, která se mj. podílela na výběru představení. Dramaturgové PKS objížděli divadlo a provedli konečný výběr představení, který nebyl snadnou záležitostí. Šlo o něco nového, nezavedeného. Přihlašovala se jen část divadel, některá musela být přemlouvána. PKS zajišťovalo „patrony" pro jednotlivá představení, ceremoniál představení divadel spadal do režie i rozpočtu PKS, které hradilo náklady na činnost odborné poroty a dotovalo jednu z cen.

Dnes je jiná situace; magický vliv televizních přenosů vyvolal potřebný zájem . . .

Každopádně se za přispění PKS a pochopení ČST, zejména iniciativního podílu s. Langra a s. Pošívala, podařilo nanejvýš šťastně obohatit Pražské kulturní léto, jehož podoby procházely mnoha úvahami a nikdy dosud neměly takový společenský ohlas a takovou uměleckou úroveň.

Tolik jenom pro upřesnění, protože zmíněný článek se zabýval vztahy mezi druhy dramatických umění a na podíl jednotlivých institucí nepomýšlel. Tak by mohl čtenář nepostřehnout prokazatelný přínos a reálný podíl Pražského kulturního střediska.

KAREL MARTÍNEK

DNES VYPRODÁNO !

Františkoškolázeňské ZUČ se zejména v poslední době opravdu daří, o tom jsem se přesvědčila při návštěvě hry Jiřího Hubače Generálka Jeho Veličenstva, kterou divadelní soubor při MKS ve Františkových Lázních nastudoval pod režijním vedením Jiřího Cingroše. Už při vstupu do Divadla B. Němcové mě upoutala visačka nad pokladnou hlásající: Dnes vyprodáno!

Co přimělo františkoškolázeňské (s důrazem na „lázeňské") publikum k tak obrovskému zájmu o celkem neznámý soubor? Jiří Hubač, jehož hry patří k tomu nejlepšímu v naší současné dramatické tvorbě? Námět, který tak mistrovsky zpracovává a seznamuje diváka s osobností císaře Napoleona z pohledu méně známého, kdy se v zajetí na ostrově Sv. Heleny setkává s Josefinou – hubatou, ale poctivou ženou z lidu, hořící si s bývalým císařem vyrovnat osobní účty? Jistě, na autorovi a volbě hry hodně záleží. Ale v tomto případě jsou hlavní příčinou zájmu vynikající herecký výkon a režijní zpracování, které do hry vložil františkoškolázeňský divadelní soubor, a samozřejmě dobrá pověst, která mezi stále se měnící návštěvníky lázeňského města zasila semínka zájmu i zvědavosti.

Obě hlavní role – Napoleon i Josefina – jsou jedinečnou hereckou příležitostí a nutno říci, že režisér Jiří Cingroš měl při jejich obsazení opravdu šťastnou volbu. Přestože si sám ve hře s chutí zahrál komickou postavu anglického důstojníka Poppletona, odpověděl na mou otázku, jestli se lépe cítí v roli režiséra nebo herce, naprosto bez rozmýšlení:

„Nikdy jsem se necítil být hercem. Mnohem raději režíruju. Práce režiséra mi sedí daleko lépe a s Hubačovým textem je opravdu radost dělat. Na Generálce dělal celý soubor s chutí a na výkonu je to samozřejmě znát. Mám velkou radost z toho, že se naše hra líbí. Ale domnívám se, že skutečný úspěch není vyprodané hlediště, ale vnímaví diváci, kteří se spolu s herci smějí i pláčí a kteří dokáží dobrý výkon ohodnotit uznalým potleskem. Když za námi po představení přicházejí někteří diváci do šaten, aby nám poděkovali osobně a řekli pár hezkých slov, to je moc krásný pocit, který mnohonásobně vyváží všechnu námahu, starosti a bezesné noci, prožité před premiérou."

S otázkou, jak se hraje před vyprodaným hledištěm, jsem se obrátila i na oba představitele hlavních rolí.

Josef Hromádka se krátce zamyslel, jako by si v duchu znovu promítal okamžik vstupu do oslepující záře reflektorů, která počet diváků dává jen tušit, ale o kterých víte, protože před zahájením představení šla do zákulisí ta radostná zvěst od úst k ústům.

„Jaký mám pocit? Je to hrozný!" chytá se Josef Hromádka za hlavu. Pak mu ale v očích zahrají plamínky veselí a s úsměvem dodává: „Ale ne. Při hraní na to člověk nemyslí. Snad pocit odpovědnosti je větší. Když se kvůli nám lidi svátečně oblékli, v nevlídném počasí přišli do divadla, vystáli frontu na lístky u šatny, to už něco znamená a my prostě nemůžeme diváky, jejich důvěru, zklamat špatným výkonem. Navíc role Napoleona v tomto Hubačově podání na mě udělala obrovský dojem. Byla to, mohu-li to tak říci, láska na první pohled. Ochotnickému divadlu se věnuju už spoustu let, ale ještě žádnou roli jsem se nenaučil s takovou chutí a tak rychle. Řekl bych, že snad nejlépe ji charakterizují závěrečná Napoleonova slova v této hře: Štěstí není ve velkém bohatství a ve velké moci, ale ve velké prostotě . . . Domnívám se totiž, že čistá lidská duše oproštěná od malicherného hamounství a intrikaření v honbě za postavením a vlastní důležitostí je to nejvzácnější bohatství."

Než jsem se po představení dostala do zákulisí, zaslechla jsem v hledišti útržky rozhovorů: „Ta paní, co hrála Josefinu, byla vynikající . . .". Růžolící pán, překřikující hluk diváků tlačících se u šaten zase okamžitě zmizel uprostřed davu. Splynul s ním stejně jako jeho příznivé ohodnocení. V tvářích jsem četla spokojenost.

Teď stojím Haně Frankové, představitelce Josefiny, tváří v tvář a kladu jí stejnou otázku jako předtím jejímu kolegovi.

„Hrát před vyprodaným hledištěm – to je nádherný pocit, protože to znamená, že se naše hra divákům líbí, že máme úspěch. Měla jsem strašnou trému a pocit, že si nepamatuju ani slovo. To mě pronásleduje před každým představením. Ale současně se také vždycky na vystoupení těším. Josefina je krásná role. Hned po prvním přečtení mi ta hubatá kuchařka z pařížského chudobince přirostla k srdci. Byla to šťastně zvolená hra a celý kolektiv při každém představení odvádí dobrou práci. Amatérské divadlo je krásná, ale velice náročná záliba. Mám velikou oporu ve své rodině, která mi moc fandí a pomáhá."

Podobně by asi odpovídali i další členové souboru, kteří byli obsazeni do Hubačovy hry: Jaroslav Kratochvíl, Miroslav Lupták, Vladimír Čada a Jan Liška. Hrají rádi, hrají dobře a mají pro koho. To je nejdůležitější předpoklad každého divadla – ať už amatérského nebo profesionálního.

GINA TALAFANTOVÁ

HIC RHODUS, HIC SALTA . . .

Režisér Jiří Hraše, jehož přínos jak pro profesionální umělecký přednes, tak pro tuto oblast v rámci zájmové umělecké činnosti nelze dost docenit, prokázal v závěru roku 1987, že jeho teoretické úvahy a rady, otiskované v odborném tisku a přednášené na závažná přednašečská témata na seminářích, mají adekvátní podobu v jeho režisérské praxi.

V Divadle hudby – Lyře Pragensis byl postaven před nesnadný úkol na jediném literárním večeru ztvárnit portrét F. X. Šaldy jako literárního, výtvarného i divadelního kritika, autora poezie a esejů, břitkého satirika i člověka s nesnadnými lidskými osudy. Bez nadsázky lze říci, že režisérské domyšlení daného scénáře bylo vynikající a tím, že nalezlo plné porozumění u přednašečské trojice, kterou tvořili zasl. umělkyně Jaroslava Adamová, Vlastimil Fišar a Rudolf Pellar a bylo podporováno hudební složkou večera, kterou vytvářel prof. Radoslav Kvapil přednesem skladeb L. van Beethovena, dosáhlo plného účinu a absolutní soustředění u publika, což u pořadů tohoto druhu není záležitostí ani jednoduchou, ani snadnou. Navíc sám Hrašeho vstup s pohledem na Šaldův vztah k přednesu básnického díla, doprovázený navíc autentickým záznamem, ukazujícím Šaldův přednes Máchova textu, byl cenným vkladem do bohaté mozaiky Šaldových názorů a myšlenek. Prostě znovu se ukázalo, že Hrašemu – teoretikovi a kritikovi lze kdykoliv říci antické okřídlené: Zde je Rhodus, zde skákej – a on dokáže svým režisérským přístupem překonat i tu nejvyšší laťku našeho očekávání. Jeho režisérské zkušenosti a schopnosti by si už zasluhovaly trvalé zakotvení, aby mohl zacílit své snažení i dramaturgicky s dlouhodobější perspektivou.

(ku)

K problematice vesnického ochotnického souboru

Otázka co je to vesnické divadlo je v poslední době vyslovována stále častěji a odpovědi na ni se různí podle toho, z jakého úhlu pohledu je na ni nazíráno. Faktem zůstává, že ve Vysokém nad Jizerou se v r. 1987 uskutečnila již 18. národní přehlídka vesnických a zemědělských souborů, jíž předcházely přehlídky na nižších stupních a že i před nastolením souvislé řady národních přehlídek byly svého času pořádány přehlídky vesnických souborů v Jindřichově Hradci. Vyhlašovatele a pořadatele těchto přehlídek motivují k realizaci přece určité důvody, jinak by přehlídky nevyhlašovali ani nepořádali. Problém vesnického divadla je často diskutován na stránkách Amatérské scény a na poslední přehlídce ve Vysokém byla v bulletinu přehlídky Větrník dokonce vypsána anketa na téma Co je podle vás v současné době vesnické divadlo a jaké soubory by měly do této kategorie patřit? Odpovídali tu jednak praktikové, činní ochotníci, jednak metodičtí a organizační pracovníci. V odpovědích byly zřetelné různé odlišnosti v chápání vesnického souboru, ale v jednom se shodli téměř všechni diskutující: že divadlo je jedno. Možno je dělit na dobré nebo špatné.

Domnívám se, že mnohé rozpory odstraníme, vymezíme-li si jasně úhel pohledu. Pravda, z hlediska kvality představení měřeno jsou skutečně představení výborná, dobrá, slabší, špatná a tuto známkovací stupnici můžeme rozvinout do celé škály hodnot. I tu se však setkáváme s potřebou určit si kritéria pro hodnocení kvality, protože měřítka okresních přehlídek jsou pochopitelně méně náročná než přehlídek krajských, od těch se pak liší měřítko celostátní, např. na Jiráskových Hronovech. Je to správné, protože měřit začínající soubor kritériem nejvyspělejších kolektivů by asi tomuto souboru neprospělo, většinou by nám nerozuměl a často by i na hodnotící porotu zanevřel. Samozřejmě že neschvaluji ono také se často vyskytující pochlebování a „klepání na rameno“, které ze začátečníků dělá „národní umělce“, aby pak zažili „pád z výšky“ při hodnocení krajské či ústřední poroty. Rozdíl je v přístupu k souborům, ve volbě vhodných slov, v takové řeči, které soubor rozumí, aniž by se mu zastíralo, že na vyšší měřítka ještě nedorostli. A už jsme prakticky jinde — ne u otázky divadlo dobré či špatné, ale u způsobu metodické, odborné a organizátorské pomoci. A z tohoto hlediska se už dělení souborů podle míst, v nichž pracují a podle podmínek, které k činnosti mají, nezdá tak absurdní a násilné. Dostáváme se tak k hlavním motivům, které vedly k vyhlášení tohoto druhu přehlídek jako jedné z forem metodické pomoci umožňující souborům, které v dosavadním systému přehlídek neměly šanci, poměřit své síly se sobě rovnými, poučit se na vlastních chybách i chybách partnerů, setkat se, vyměnit zkušenosti a podebatovat s odborníky, kteří jim citlivě, ale záměrně naznačí cesty k vlastnímu růstu. Souhlasím s tím, že označení „vesnický soubor“ je nepřesné a z hlediska podmínek pro práci je pak ještě nesmyslnější označení „zemědělský soubor“. Tento název je snad opodstatněný pouze z hlediska zřizovatelského (soubor ROH, státní správy, SSM, TJ apod.). Vraťme se však k těm souborům, které nepřesně nazýváme vesnickými. Proč nepřesně? Protože slova vesnice sice v povědomí mnohých z nás ještě přežívá, ale naše státní správa už rozeznává pouze města a obce. Ve Středočeském kraji si ochotníci probojovali nové označení „venkovský soubor“. S tímto označením se ztotožnil i ÚV SČDO. Možná že ani to není ideální název, ale abychom nevylili s vaničkou dítě a sporem o názvosloví nezatratili i dobrou myšlenku, vraťme se k věci.

Vesnické či venkovské soubory charakterizuje na rozdíl od souborů z velkých měst v prvé řadě jejich pospolitost a neanonymnost. Členové souborů žijí nebo pracují s obyvateli obce, vzájemně se znají a každé jejich počínání je již v zárodku veřejně známé, podléhá kritice spoluobčanů a jejich tvůrčí pokusy jsou měřeny i společenskými měřítky včetně toho, jak se kdo v obci chová, jak pracuje a s kým se stýká. Venkovský soubor je odkázán na úzký okruh místních obyvatel a blízké okolí, to znamená, že jeho dramaturgie je determinována sociologickým i věkovým složením obyvatelstva obce a blízkého okolí. Takový soubor je relativně vzdálen od kulturního centra (hlavně z důvodů dopravy), v místě nehraje profesionální soubor a zajíždí tam jen zcela výjimečně s menšími dramatickými útvary (malé obsazení, nenáročná scéna ap.). Ochotnický soubor do značné míry supluje v místě funkci profesionálního divadla. Činnost ochotnického souboru má významnou funkci společenskou, sociologickou, rekuperační, výchovnou ap. A to jsou hlavní důvody, které vyžadují jiný a specifický přístup k takovým souborům z hlediska hledání způsobů, jak jim pomoci.

Víme, že prvním kvalitativním skokem je pro soubor problém hrát pro obecenstvo, které netvoří známí či dokonce příbuzní jeho členů. Soubor, který má zaujmout diváka, který ho nezohledňuje z hlediska spoluobyvatele, spolupracovníka, či ještě lépe tam, kde je ochotník postaven daleko ostřeji před požadavky divácké náročnosti z ryze odborného, tvůrčího hlediska, tam dochází nutně, i když postupně, k poznání, že to, co zná a umí už nestačí a že svůj talent a schopnosti musí rozvíjet. Víme i to, že mnohé venkovské soubory se této snaze vzpírají, že proto ani nechtějí absolvovat přehlídková představení, zájezd do sousední obce, ba dokonce odmítají i besedu s odbornou porotou. Přístup k nim vyžaduje takt, trpělivost i taktiku. V této úvaze samozřejmě není dost místa na vypočítávání různých metod k navazování kontaktů s takovými soubory. Jsou pochopitelně různé a neomezené, ale jsou jiné než u souborů z velkých měst. Na rozdíl od souboru z města či kulturního centra okresu nemá ochotník z venkova, až na výjimky, kdy jeho již vyhraněný zájem dokáže přinést i určité oběti (vlastní doprava, zájezd, noc strávená ve městě, finanční náklady ap.), možnost porovnat svou činnost s vyspělejšími divadelníky včetně profesionálů a najít u nich vlastní poučení. Dramturgický výběr venkovského souboru (o dramaturgických úpravách už většinou nemůže být řeč) je odkázán na mentální založení obyvatel, měl by zvyšovat laťku divácké náročnosti, ale nemůže se odtrhnout až k nepochopení vlastních tvůrčích pokusů. To je pochopitelně jen několik, podle mého názoru však nejdůležitějších, odlišností venkovských souborů, které již stojí za zamyšlení. Nejvíce škodí věci takzvané „akce na čárku“. V praxi se to projevuje tím, že okresy či kraje mají své vytypované soubory, které je reprezentují na vyšších přehlídkách a jim věnují převážně svou pozornost. K rozporům při mechanickém dělení dochází i v tom, koho lze na venkovský soubor označit. Statut města je nepřesný (jsou města s 1000 obyvatel a obce se 4000 obyvatel) a některé obce jsou dokonce střediskovými kulturními centry, kam pravidelně zajíždí i profesionální divadlo. Také je třeba chápat, že vývoj obcí a jejich integrace k větším městům je nerovnoměrný a že to, co platilo včera, dnes už neplatí. Budeme-li však vycházet ze snahy opravdu pomoci venkovskému divadlu, jak jsme to stručně charakterizovali, a nepodlehneme-li ani institucionalismu, ani snaze po úspěchu okresu či kraje za každou cenu, bude pomoc venkovským souborům stále účinnější i ve prospěch ochotnického divadla jako celku.

Jednou z nejúčinnějších pomocí venkovským souborům je vybudování systému přehlídek těchto souborů. Na celonárodní přehlídku musí navazovat krajské a meziokresní přehlídky (resp. okresní). Bez této komplexnosti je účinek pouze částečný zejména proto, že pouze vrcholná přehlídka nemůže motivovat řadové venkovské soubory v okresech. Zařazení souborů do kategorie venkovských je třeba v rámci krajů či okresů každoročně nebo alespoň jednou za dva roky přehodnocovat. I výběr odborníků do porot vyžaduje zvláštní pozornost se zaměřením na znalost problematiky venkovských souborů. Za celou plejádu národních přehlídek byla již získána řada poznatků, podle nichž je celý statut přehlídky nutno doplnit a odstranit všechno mechanické a institucionární, co zpravidla sice zdánlivě zjednodušuje, ale dobrý původní záměr — pomoci venkovskému divadlu — prakticky brzdí.

JOSEF DOLEŽAL

Zasloužilá umělkyně ZORA JIRÁKOVÁ rozdávala radost divákům v Ostravě, Plzni a v Praze. A dnes odevzdává své bohaté herecké zkušenosti těm nejmladším.

Každé představení by mělo být premiérou

Narodila se v Praze jako dcera hudebního skladatele a dirigenta. Tedy v prostředí, kde je k umění blízko.

Tatínek by byl samozřejmě rád viděl, kdybych se věnovala hudbě. Mne ale víc přitahovalo divadlo. Moje mládí bylo spojeno s tehdejší avantgardou. Chodila jsem obdivovat E. F. Buriana ještě do Mozartea, tísnila jsem se v malém sálku D pro 99 u Topičů kde začínal Větrník. Chodila jsem do gymnázia na Smíchově. Byla jsem „třídní recitátorkou", měli jsme kroužky, recitovali jsme dokonce latinskou poezii, římské básníky v originále. Dodnes si ty Ovidiovy, Vergiliovy či Catulovy verše vybavuji a jejich rytmus mi zní v uších. Byla to krásná doba a já už jako kvartánka chtěla jít na konzervatoř. Jenže to mi otec rázně „zatrhl". Nejdřív si uděláš maturitu, řekl. Pak si dělej, co chceš. Tak jsem maturitu udělala a tatínek měl zase námitky. Nemáš na to postavu, říkal. Měl před očima operní heroiny a já se mu zdála malá. Tak jsem napsala dopis paní Naskové. Odpověděla mi a byl to krásný dopis. Mně zase říkali, že jsem moc velká a to se prý na herečku nehodí, svěřovala se. A závěr byl jednoznačný: Když člověk něco moc chce, tak si to musí umět prosadit.

A vy jste to tedy prosadila.

Odpoutala jsem se záhy od rodiny a šla jsem svou vlastní cestou. Tou bylo divadlo.

Tehdy vlastně vznikalo školní divadlo DISK. Trvá dodnes, i když už neplatí ta zkratka Divadelní studio státní konzervatoře.

My jsme byli první herecká posádka Disku. Měli jsme výbornou partu. Olda Musil, Bohouš Bezouška, Viola Zinková, Vašek Lohniský, Líba Havelková, Jiří Vala, Luděk Kopřiva... abych jmenovala alespoň několik spolužáků. Někteří byli o rok či dva starší. Byli jsme složeni z několika ročníků, vybíral nás režisér František Salzer. Začínali jsme opravdu tvrdě. Hráli jsme denně a až do roku 1948 se tak hrálo. My jsme dávali Slaměný klobouk od Labiche stodesetkrát! To byl jistě rekord Disku. Hrála jsem Helenku, která byla ráda...

Na školu vzpomínáte ráda . . .

Moc. Na pana profesora Peška, na kamarády. Je to snad školní sen každého ročníku jít do angažmá v partě, která se při studiu vytvořila. Málokdy se to povede. Nám se to vyvedlo. Přijel z Ostravy Antonín Kurš, viděl nás a koupil partu en bloc. To už jsem měla dceru.

V Ostravě jste setrvala tři roky.

Zase to byla ta parta, kterou odvedl Zdeněk Hoffbauer do Plzně. Sice už trochu prořídlou, někteří zůstali v Ostravě, jiní mezitím odešli do Prahy. Ale z původních dvanácti nás sedm zůstalo. Ostrava a pak Plzeň znamenaly léta radosti.

A úspěchů. Hrála jste řadu slavných rolí a vytvořila vynikající postavy.

Už v Ostravě jsem měla štěstí. Tehdy byla poslankyně Anežka Hodinová Spurná v Číně a přivezla odtamtud rukopis divadelní hry, který zde dala přeložit. Byla to dívka s bílými vlasy; u nás měla po Číně světovou premiéru. Hrála jsem hlavní roli a byl to krásný úkol. Takových dostane herečka za život jen málo. Ztvárnit postavu vlastně od dítěte do zralého věku — jen paruku jsem měnila třikrát.

Hrála jste ovšem mnoho hlavních rolí.

Už v Ostravě. A v Plzni? To snad nedokážu ani spočítat. V Tylovi všechny hlavní postavy. Dorotku, Madlenku, Paličovu dceru . . . v Shakespearovi Rosalindu, Porcii, Heru... Jak se to zdá podivné a odlehlé, to byli moji dva nejmilejší autoři. V Plzni jsem strávila patnáct let a zahrála jsem si tak, jak bych si možná nezahrála nikde jinde. A plzeňské obecenstvo je dobré. Náročné, ale i vděčné. Byla jsem tam šťastná a spokojená.

Vraťme se zase do studentských let. Jsou naplněna zážitky, které budou našim čtenářům nejbližší.

DISK měl svým způsobem „ochotnické" podmínky. Stavěli jsme si kulisy, obstarávali techniku, dělali jsme prostě všecko. Za války — po atentátu na Heydricha — byla nejdřív zavřena česká divadla a pak i konzervatoř. A tehdy jsme s Ladislavem Peškem, kterého jsem měla ze všech profesorů nejraději, dali dohromady pásmo Cirkus. Bylo o tom, jak nezaměstnaní herci se živí jako cirkusáci. Dva Vaškové, Špidla a Lohniský, dělali vyvolávače, Jan Rychlík hrál na klavír, každý z nás měl i několik rolí. A pan profesor Pešek dělal zametače arény. Chodil s košťátkem a promlouval své slavné monology z Národního a lidé — kteří pochopili všechny ty jinotaje — doslova bouřili nadšením. Scéna byla jen náznaková, trochu provázků a textilií, takže se dalo hrát všude. Nebyl jediný divadelní sálek v Praze, kde bychom nevystoupili.

Ladislav Pešek jezdíval na venkov rád. Hrál s mnoha ochotnickými spolky a dodnes čítám v kronikách spolků, jak o tom s láskou archiváři psali. Vždycky to byl svátek.

To ještě dřív, než byla zavřena divadla, jsme s profesorem Peškem jeli na prázdninový zájezd. Na první scéně hrál tehdy Lišáka Pseudola. Pamatuji se, v jakých krcálcích jsme často vystupovali, v malých venkovských hospodských sálech. To byla pro nás škola. Pan profesor Pešek na každém tom nejprostším jevišti hrál, jako by stál na Národním. Měl jednu zásadu, a tu jsem si od něho odnesla pro celý život: Hrát každé představení, jako by to byla premiéra. Proto jsem vždycky dávala divadlu všechno. I když jak v Ostravě, tak v Plzni jsem dost účinkovala v rozhlase, v Plzni jsem léta vedla dětský rozhlasový soubor, vždycky divadlo mělo ve všem přednost.

Na rozdíl od mnoha dnešních mladých — a nejen mladých — herců.

Při takové konfrontaci, věřte mi, je mi těch dnešních mladých herců často líto. Co všechno musejí stihnout. Ten chvat. Rádio, televize, dabing, agentury . . . Já sama jsem několikrát odmítla i velmi výhodnou nabídku, když sebeméně kolidovala s divadlem. Dnes hodně chybí výchova k herecké pokoře, ke kolektivnosti. Každý je moc sám pro sebe. A to je asi škoda . . .

Pokud vím, měla jste dvakrát nabídku přejít do Národního divadla. A právě ta herecká pokora i kolektivnost vás vedly k tomu, že jste ji nepřijala.

Poprvé určitě. Hostovala jsem v ND v Dorotce ve Strakonickém dudákovi. Ředitel Boháč mi nabídl nagažmá. Bylo to ve chvíli, kdy jsem si jednak myslela, že tak mladá herečka by si měla nejdřív získat nějaké „ostruhy“, než se může odvážit na první scénu. A pak — právě jsme podepsali kolektivní smlouvu v Plzni. Nedokázala jsem trhat partu. A podruhé jsem dostala předběžnou nabídku — spolu s dalšími Plzeňáky, když měl nastoupit do Národního divadla Zdeněk Hoffbauer. Jenže jeho tragická nehoda a smrt v autě tomu zabránily.

Po patnácti letech v Plzni následovalo patnáct sezón v pražském Divadle Jiřího Wolkra. Nebylo to příliš velké rozčarování, po ušlechtilém plzeňském publiku neukázněné, někdy až zlé hlediště z dětských diváků?

Upřímně řečeno — bylo. Na dětské publikum jsem se těšila. Jenže skutečnost byla jiná. A nebylo to snad v dětském divákovi samotném, ale v organizovaných, hromadných návštěvách. Už velký rozdíl je mezi školami, které přijíždějí z venkova a Pražáky. Ti návštěvu divadla brali jako „ulejvku“, při níž se mohou navíc vyřádit. Učitelé je nepřipraví na to, co uvidí. Dítě o divadle vlastně nic neví a přichází nepřipraveno. Výjimky se na chování a zájmu hned projeví. Pamatuji, že po nás darebáci stříleli i skobičkami. Na druhé straně nás děti často při děkovačce zasypaly bonbóny . . . Potíž je v tom, že při hromadných návštěvách škol se těžko vybírá repertoár. Buď je pro větší, nebo pro menší. Jednou tomu malí nerozumějí a tedy se nudí — nebo „velcí“ se cítí nad věcí a nudí se taky. A co dokáže dítě udělat z nudy, to jistě nemusím moc rozvádět. Když přijde na představení dítě s rodiči nebo ze své vůle, je to divák dobrý a vděčný. Když přijde hromada, získaná zjednodušeným náborem, je zle. Režisér Texel jim říkal „hřmící stádo“ . . . Některé školy byly přímo vyhlášené, že chodí do divadla jako na rodeo. Jsou to hrozné chvíle pro herce, když třeba v Romeu a Julii hrdinka sáhne po lahvičce jedu, a ozve se hurónský řev. Je to obtížné pro dramaturga, vybrat takovou hru, aby se zavděčila všem.

A přece byly u Wolkrů i takové hry.

Byly. Režisér a zároveň i autor V. Tomšovský připravil například představení Jak se čerti ženili. Písničky, humor, tanec. Bavili se větší i menší a dokonce i dospělí. Byli jsme s tou hrou ve Španělsku. Hráli jsme v Madridu. V našich pohádkách má čert často komickou roli. Španělsko je katolická země. Ďábel je symbolem zla. Figura čertíka jim byla nepochopitelná. O přestávce přišlo malé vysvětlení. Diváci pochopili a nakonec nám uspořádali velké ovace. Tomšovského dramatizace Pasáčka vepřů byla také jednou z těch „šťastných“ her, které brali všichni bez rozdílu věku. Ale to jsou opravdu výjimky.

Co proti tomu dělat?

Zamýšlíme-li se dnes nad přestavbou i v divadle, nad tím, aby si divadla na sebe vydělala, pak bude třeba řešit i tohle. Dramaturgii a způsob náboru. V Pardubicích, kde je nyní v angažmá moje dcera, praktikují tzv. experiment. A ukazuje se, že to jde. A pokud jde o děti, mělo by se začít i v době technických revolucí s estetickou výchovou. Aby děti o kultuře a umění něco věděly, aby si k tomu vytvářely určitý zasvěcený vztah. Tady má společnost vůči dětem ještě velký dluh.

Vy sama v tomto směru děláte mnoho. Neprozradím asi nic nového, když řeknu, že dnes učíte dramatický obor v Lidové škole umění na smíchovské Popelce.

Na Popelce byla „liduška“ zaměřena dříve jen hudebním směrem. Na rozdíl od sousední Radlické, kde dramatická výchova má mnohaletou tradici, zde to bylo něco nového. V roce 1982 jsem tu začínala dramatické oddělení budovat. Rodinné povinnosti mě pak na čas od této práce odvedly. Dětí se ujala Radka Kratochvílová a udělala tu velký kus práce. Když pak odešla na mateřskou dovolenou, vrátila jsem se k dětem. K těm novým, které začínají, i k těm, které mi zatím povyrostly. Beru tuhle práci komplexně. Najde o to vychovávat herce. Jde o estetickou výchovu vůbec. Aby moji malí posluchači věděli co nejvíc o divadle, muzice, o výtvarném umění. Děláváme i testy, z nichž plyne, že ze školy neznají po této stránce skoro nic. Pořádáme besedy, pouštíme si desky, jdeme na výstavu. Samozřejmě, nacvičujeme verše. Například pásmo z Kainara. Zkoušíme etudy. Pohybové cviky. Výslovnost. S těmi staršími jsem dokončila dramatizaci Báje o Prometheovi, kterou začala s dětmi studovat Radka. Je to podle Petišky a malým hercům se ta práce líbí.

Není pochyby, že v estetické výchově naše škola hodně zanedbala a má vůči dnešní mladé generaci značný dluh.

Slovník mladých lidí je drsný, nedovedou se vyjadřovat, neznají gramatiku. Co by tomu řekli Jungmannové, Kollárové, Palačtí, Havlíčkové, Němcové, ti obrozenci, kteří věnovali své životy za záchranu češtiny jako jazyka a české kultury vůbec? Děti potřebují i v době techniky estetickou výchovu jako sůl. Bez ní by život upadal. Zanechám-li v tom po sobě alespoň tu nejmenší stopu, budu to považovat za štěstí.

A děti to dokáží samy ocenit. Třeba ne hned, ale později určitě.

Dodnes za mnou chodívají lidé s dobrým společenským postavením. Inženýři, doktoři, odborníci, technici. A rádi si zavzpomínají na léta strávená v dětském rozhlasovém souboru, který jim právě takový postoj k životu a umění dával. Věřím, že stejný prospěch přinese tahle práce i dnešním dětem, které mám ráda a ráda s nimi pracuji.

Přejděme teď k ochotníkům. Na plzeňské scéně často hráli v malých rolích, obstarávali kompars, stýkala jste se s nimi. Ale vy jste dobrý vztah k amatérům projevila i potom v Praze.

Tady mě k ochotníkům přivedl můj herecký kolega z divadla Jiřího Wolkra Pepa Kettner. Léta se ochotníkům věnuje, režíruje jejich představení, školí je, sedává v porotách, chodí na semináře. Když připravoval s čelákovickými ochotníky Ikarův pád a Maryšu, pozval mě, abych s nimi hrála. V Ikarově pádu jsem alternovala s paní Šrámkovou, vedoucí souboru J. K. Tyl v Čelákovicích, v Maryše jsem hrála Horačku, spolu s Miládkou Klimentovou, která pracuje ve zdravotnictví. Čelákovičtí se dostali až do Hronova. A myslím, že to byla s nimi hezká spolupráce a chodila jsem mezi ně velmi ráda. Hráli jsme dokonce v zahraničí, v západoněmeckém Auersmacheru.

Za ta dlouhá léta na jevišti pamatujete nejen úspěchy, dílčí prohry, pochybnosti a uspokojení, ale i události, které dodnes vyvolávají při vzpomínce smích nebo aspoň úsměv. Takže závěr by měl být na veselou notu. Co třeba brepty?

To víte, že jsem si mockrát zabreptala. Ale ten nejveselejší se stal ve scéně, kde jsem sice hrála, ale brept nebyl můj. Vedli jsme s Vaškem Neužilem na scéně dialog, do kterého měla vpadnout mladá kolegyně Eva se slovy: Já se bála, že je válka a tak jsem běžela na letiště. Jednou jsme hráli a narážka zde, jenže Eva nikde. Tak jsme prodlužovali dialog improvizací. Vždycky jsme se zase dostali k narážce, ale dívka stále nikde. Slyšeli jsme — a slyšeli asi i diváci v prvních řadách, jak ji inspicient v zákulisí volá: Evo! Evo! Na scénu!

Už jsme nevěděli, co dál povídat, oblévalo nás horko, když najednou slyšíme v zákulisí kroky, jak herečka pádila po schodech, přímo supěla, jak pospíchala. Honem jsme hodili narážku. A udýchaná Eva vychrlila: Já se bála, že je válka a tak jsem běžela na jeviště.

Co to s námi udělalo, to vám asi nemusím vykládat.

Také nemáte ráda hry, ve kterých se nejí, jako jeden z účastníků této naší galérie vzpomínek?

Já jsem spíš neměla moc ráda hry, ve kterých se jedlo. Hned povím proč. Na chudších divadlech se samozřejmě nenosí na jeviště pamlsky. Když se jí, na talíři jsou většinou nakrájené kousky tvrdé žemle a ostatní je na herci.

Také tehdy jsme hráli uzbecké drama s konzumací. Seděli jsme kolem stolu, já jsem přinesla talíře a položila je před své kolegy. Jirka Kostka chtěl napíchnout housku na vidličku, ale žemle odskočila. Zatím ten druhý — Mojmír — byl urputnější a vidličku o žemli ohnul jako luk. Ani příbory na jevišti nebývají nejkvalitnější. Ale Mojmír se nevzdal, píchl znovu a vidličku zlomil. Celé hlediště pozorovalo boj se soustem. A do toho musel, jak role přikazovala, pronést předepsanou větu: Jaké to Háfíza (tedy já) uvařila křehké pelméne. Na jazyku se rozplývají.

Všem nám tekly slzy, smích se jen těžko zadržoval, a už se i obecenstvo začalo chechtat, jen náš kolega srdnatě bojoval s tou křehkou pelméni dál . . .

Také se s oblibou servíruje tavený sýr, což vzbuzuje hrůzu u všech herců, protože se lepí na zuby.

To jsme hráli Zákon zimního tábora. Taky hra, kdy se mělo hodně jíst a režisér se nás přišel zeptat, co kdo máme rádi: Abyste jedli opravdu s požitkem, ale aby to nestálo více než ten sýr. Kolega že nejradši zavináče a já si vybrala porcičku vlašského salátu. Bylo to naplánováno a od té chvíle, kdykoliv se Zákon hrál, dostávali jsme salát i zavináče. Pohříchu se ta hra dávala dlouho a také dvakrát denně a nikdo se už nemohl na svou „pochoutku“ ani podívat, ale apetýt jsme předstírali dál.

To nemohli koupit něco jiného?

Asi ne, když už to jednou bylo naplánované. Ale abych řekla pravdu, jednou jsem si taky na jevišti pochutnala. To jsem zaskakovala v Městských divadlech v Praze v Tygřím kožichu. A tam skutečně podávali obložené chlebíčky z Gastronomu . . .

Takže už chápu, proč to herce z oblasti tolik táhne do Prahy. A vám moc děkuji za tento rozhovor.

(ká)

Poslední páska

Jak ukázala nedávná premiéra hry Samuela Becketta **Poslední páska** v NDR (Theater im Palast) v režii hostujícího mladého britského režiséra Davida Leveauxe, nepostrádá Beckettovo dramatické dílo ani v současném socialistickém divadle na aktuálnosti. Přinejmenším ukazuje ostrý protiklad dynamického pojetí praxe a obrazu života, který ustrnul, sedimentoval v prázdné symboly, hlubokou deziluzi a ztrátu smyslu. Tento protiklad inscenátoři v NDR podtrhli zařazením Beckettovy hry a jedné Brechtovy básně o padesátiletém kazachstánském revolucionáři do jednoho večera v interpretaci slavného herce Ekkeharda Schalla. Brechtova báseň vznikla v poslední etapě jeho života, kdy působil v NDR a zamýšlel konfrontovat fosilní svět Beckettových dramat s „velkým revolučním pohybem skutečnosti". V tom také spočívá logika dramaturgické kontaminace obou děl a tato konfrontace by mohla motivovat i dnešní eventuální uvedení Beckettova dramatu Poslední páska, kterým se chceme v následující úvaze zabývat.

Beckettovo literární a dramatické dílo není příliš ideově a tematicky diferencované: Beckett vlastně vyslovuje jeden životní pocit. Učiňme nyní několik poznámek k jistým rysům Beckettova dramatického rukopisu. Jde především o způsob promluv Beckettových postav. Jak známo, ve většině Beckettových dramat tíhnou postavy k monologickému projevu, nezáleží jim na tom, zda je někdo jiný poslouchá, neuvědomují si jeho spolupřítomnost, je jim jedno, co říkají a jak to na druhé působí: jsou uzavřeny ve své samotě, ze které existuje pouze jedno východisko: reálný, vstřícný dialog, kterého však Beckettovy postavy nejsou schopny. S tímto rysem Beckettova dramatického světa se setkáváme v monodramatu Poslední páska zejména tam, kde se Krapp ve svých vzpomínkách úzkostlivě vyhýbá jakémukoliv vztahu, který na něho působí hrozivou konkrétností a závažností.

Myslím, říká Krapp, *že jsem tenkrát ještě bydlíval s Biankou v Kedarské ulici. Chvála bohu, že jsem se z toho dostal! Nemělo to žádnou budoucnost. Sedával jsem tam, v řezavém větru a přál jsem si, aby už měla po všem.*

S tím souvisí i propastná samota, ve které se postava Beckettovy hry ocitá, obklopena indiferentními, mlčícími, naprosto lhostejnými věcmi.

Málokdy tam přišla živá duše, leda pár vytrvalců, bony s dětmi, dědové, psi.

Tohle nové světlo nad stolem je daleko lepší. Se vší tou tmou kolem sebe si nepřipadám tak sám. Ale tato naděje je příliš konkrétní a proto dodává: *V jistém smyslu . . .*

Stejně tak ztroskotává i pokus seznámit se s „mladou brunetkou", která *chodila celá v bílém, celá naškrobená, jedinečná prsa měla a kočár jako hrom s úplně funebráckou černou kukaní!* Pokus ale ztroskotává. *Podíval jsem se bůhví proč nahoru a vtom se to stalo. Vyřízená záležitost, konečně,* dodává se zřetelnou úlevou Krapp. Osudy lidí se nemohou nikdy spojit. *Chvíle. Její chvíle, moje chvíle. Psí chvíle.* Každý má svou chvíli.

Beckettova hra nesleduje srozumitelnost a sdělitelnost výpovědi postavy. Věty za sebou plují na základě asociačních vazeb, nikoliv na základě logického vyplývání, postava se hnidopišsky hrabe ve své minulosti, zvaní a sémantická hodnota její výpovědi nevyplývá bezprostředně z obsahu toho, co říká. Je zprostředkována jiným způsobem.

Pro Samuela Becketta jsou charakteristické nekomunikativní mono-dialogy. Řeč není výsledkem nějakého myšlenkově uceleného záměru, ale bez ohledu na její gramatiku mluví postavy vše, co jim slina na jazyk přinese, aniž by přemýšlely, jak to bude působit na druhé nebo na publikum a jestli se tím něco vůbec sděluje. Výpověď se často buduje na základě akustických či artikulačních asociací.

Pochutnával jsem si na slově cívka. (S gustem) *Cívka!* Nebo: (Krapp vypne magnetofon, zvedne hlavu, zahledí se do prázdna před sebe. Jeho rty bezhlesně vyslovují slabiky slova vdoví. Pak vstane, zajde do tmy v pozadí jeviště, vrátí se s ohromným slovníkem, položí jej na stůl, sedne si a nalistuje si to slovo) *Vdoví . . . vdovský . . . vdovecký. Stav, ve kterém člověk je . . . nebo zůstává . . . vdovou . . . či vdovcem . . .* (Vzhlédne. Nechápavě) *Je . . . nebo zůstává?* (Pauza. Znovu zamžourá do slovníku) *Smuteční vdoví závoj . . . Též o zvířatech, zejména o ptácích . . . Západoafrický snovač vdoví . . . Černé peří samečků . . .* (Vzhlédne. S gustem) *Snovač vdoví!*

„Tlachání" beckettovských postav musí být inscenačně tlumočeno s důrazem na akustickou, „hmotnou" stránku slova bez příliš velkého zřetele na to, jaký obsah slovo zprostředkovává. A právě na tomto „tlachání" se daří zachycovat, jak se rodí řeč, její významovost, nebo — jak tomu je v případě Beckettovy hry — jak svou významovost ztrácí.

Beckettova divadelní hra Poslední páska popisuje úpadek lidské osobnosti, konfrontuje různá životní období, hlavního hrdiny, ve kterých měl možná život pro něho ještě relativní cenu, ve kterých prožíval jisté, byť pomíjivé štěstí, s dobou, v níž mu zbyly jenom magnetofonové cívky nostalgických vzpomínek. Tato konfrontace se odehrává prostřednictvím magnetofonu, na který si Krapp v různých obdobích svého života zaznamenává své imprese. Zde je potřeba rozlišit oba hlasy (staršího a mladšího Krappa) nejenom prostřednictvím deformace, kterou nutně přináší zprostředkování každého a v Krappově případě jistě nedokonalého magnetofonového přístroje, ale i charakterového rozdílu mladšího a staršího Krappa. S tím souvisí zvláštní, pro Becketta charakteristická regresivní časovost. Starý Krapp svou minulost přehodnocuje v rámci své deziluze, postupné ztráty smyslu.

Právě jsem si poslechl toho kreténa, o kterém se mi před třiceti lety zdálo, že jsem to já. Těžko věřit, že jsem byl někdy opravdu tak imbecilní. Chvála bohu, že to mám aspoň všecko za sebou. A na závěr říká Krapp: *Taky končím tuhle pásku. Krabice —* (pauza) *číslo tři, cívka* (pauza) *— číslo pět.* (Pauza) *Nejlepší léta mám nejspíš už za sebou.*

Všechno už vlastně dávno skončilo v jakési pretextové historii. Život člověka se už vyvíjí jenom mechanickou činností jako apendix na skutečném příběhu, který se už dávno předtím odehrál. Hra je programově b e z p ř í b ě h o v á.

Tuto specifickou časovost Beckettova dramatického světa dokládá zajímavá konfrontace, ke které dochází v okamžiku, kdy Krapp na magnetofonovém pásku popisuje památnou březnovou noc na konci přístavní hráze, které ve svém projasnění a zásvitu jakéhosi životního smyslu poukazuje na v í r u, kterou se Krapp (alespoň tehdy se tak domníval) po celý život řídil. Ale starý Krapp v okamžiku, kdy mělo dojít k explikaci této „víry", s netrpělivým zachraptěním přesune pásek dopředu, protože už dávno přece pocit jakékoliv víry ztratil. A tak ho na celé té vzpomínce, jež mu kdysi možná mohla vlít víru ve smysl života, láká dnes již jen kouzlo klidu jízdy na loďce na jezeru, která se houpe s romantickou kulisou v povzdálí, a možná i sexuální podtext a názvuky, které Krappova koexistence s dívkou na dně loďky přinášela. Klení a smích prozrazuje, že se Krapp nalézá v životním stadiu, kdy ho zajímají jen sentimentální aspekty celého zážitku či lascivní erotika, a při slovech jako „víra", „moje nejlepší" apod. vypíná magnetofon.

Inscenačně je důležité soustředit se na konfrontaci starého a mladého Krappa, která tvoří základní půdorys hry a modeluje obecnou lidskou situaci v Beckettově pojetí. *Těžko věřit, že jsem to byl opravdu já — ten zelenáč, ten kretén! Ten hlas! Ježišikriste! A ty aspirace!* (Krátké zasmání, ke kterému se Krapp přidá) Tato konfrontace ukazuje na progresívní charakter Krappovy deziluze.

S tím souvisí i specifické pojetí času v Beckettově hře. Čas zde není tvořen lidskou aktivitou, praxí, ale naopak: dopředu vždy spěje situace, události, nikoliv individuum, které stojí naopak na místě, je událostmi často bolestivě, trýznivě vlečeno. V každé promluvě, v každém gestu, v každé situaci je anticipován konec. Motiv konce, smrti, tmy se opakuje v různých modifikacích na mnoha místech Beckettovy hry. *Myslím . . .* (zaváhá) *. . . nejspíš myslím věci, co budou ještě za něco stát, až se všechen prach — až se všechen můj prach zase usadí. Jestlipak si budu v jejím věku zpívat já, jestli se toho vůbec dožiju?*

I motiv Krappovy zesnulé matky má stejné ladění: *. . . zpátky na minulý rok — doufám, že nějak podobně, jak se budu dívat jednou ve stáří — je tu ovšem ten dům v průplavu, kde umírala máti, na sklonku podzimu . . .*

Mocné žulové útesy a pěna, která vystřikovala vzhůru ve světle majáků a větroměr, který vířil jako vrtule, konečně mi bylo jasné, že ta tma, kterou jsem se vždycky snažil ze sebe vyrvat . . .

Á, doraz tu flašku a zalez na pelech! Nech si tyhle žvásty zas na ráno. Nebo si je vůbec nech. (Pauza) *Nech si je vůbec.* (Pauza) *Zachumlej se do tmy, opři se do polštářů . . .*

Také píseň, kterou si občas Krapp chraptivě prozpěvuje, obsahuje motiv smrti a tmy. *Den se nám sklání, noc už křídla má, už je po klekání, brzy padne tma.* Čas stojí. Neexistuje vyhlídka na nějaké vyústění, završení smyslu. *Není už co říct, ani popel. Co je to dneska rok? Přežvykování naprázdno a zabetonovaná díra do zadku.*

Hra nezavršuje žádný smysl, je demonstrací absence smyslu. Závěrečná bilance je konstatováním nulové hodnoty smyslu. Beckettova hra neuskutečňuje žádnou syntézu. Rozvoj děje i dialogy pouze naznačují pointy, ale pak vždy klesají do banalit.

Z inscenačního hlediska je nutno si uvědomit, že absurdita Beckettovy hry se vyvíjí z realistického podloží. Není nijak symbolická nebo abstraktní, ale ztrátu smyslu demonstruje uvnitř reálného světa. Polemizuje s tím, stejně jako s klasickou dramatickou formou. Poslední páska je vlastně ironicky traktovaný žánr analytického dramatu, ale bez potřebného završení, osmyslnění předvedených fází života.

Hra je rekonstrukcí Krappova života, která z hlediska jeho stáří odnímá všem fázím jakýkoliv smysl. Tato historická krize individua nalézá však své symbolické vyjádření v biologickém jedinci. To znamená, že individuální regres se projevuje především v tělesném úpadku. Inscenační výrazové prostředky se tedy musí zaměřit konkrétně na tyto tělesné projevy a mají k tomu v textu dostatek předpokladů. *Dobře že jsem už zpátky v tom svém doupěti, zase v těch starých hadrech. Musím se bohužel přiznat, že jsem právě snědl tři banány. A dalo mi to přemáhání, abych si nedopřál čtvrtý. Pro člověka s mými potížemi je to jed.*

(Pauza) *Rozhodnutí nevyčerpávat se tolik . . .* (Zaváhá) *. . . sexuálně. Tátova poslední nemoc. Honba za štěstím, čím dál kulhavější.*

Symbolem ztráty smyslu je tedy u Becketta stáří, nemohoucnost, nemoc. Většina Beckettových her má gerontologické motivy, ale s daleko obecnějším výměrem. Demonstrují psychosomatickou jednotu v co nejširším slova smyslu. *Fiasko s projímadly. Úsměšky nad tzv. vlastním mládím a chvalořečení bohu, že ho má už za sebou.*

Fatálnost situace, do které je Krapp uvězněn, formuje i specifické pojetí svobody. Starý Krapp nejedná svobodně, ze svobody mu už zbyl jen prostor pro malicherná, vrtošivá rozhodnutí. Proto jsou Beckettovy hry, na rozdíl od jiných textů, co do smyslu a interpretace maximálně dořečené. Nezbývá zde velký prostor pro výkladovou aktivitu. A tato inscenační determinace je symbolickým vyjádřením postavení beckettovského člověka ve světě. Odtud obrovské množství scénických poznámek, které často kvantitativně přesahují hlavní text. Texty Beckettových divadelních her jsou prostoupeny přehnaně podrobnými popisy nejrůznějších činností, pohybů a akcí, sahajícími až k nejnepatrnějším a nejvšednějším dějům. Následující ukázka dokumentuje minucióznost Bckettova vedlejšího textu:

Krapp zůstane chvíli bez pohnutí, ztěžka si povzdychne, podívá se na hodinky, hrabe se po kapsách, vytáhne obálku, strčí ji zpátky, prohledává se dál, vytáhne svazeček klíčů, zvedne si ho k očím, vybere si jeden z klíčů, vstane a obejde stolek dopředu. Sehne se, odemkne první zásuvku, krátkozrace do ní zamžourá, zašmátrá v ní, vytáhne cívku s páskou, zamžourá na ni, dá ji zpátky, zamkne zásuvku, odemkne druhou zásuvku, zamžourá do ní, zašmátrá v ní, vytáhne veliký banán, zamžourá na něj, zamkne zásuvku, strčí klíče zpátky do kapsy. Obrátí se, popojde až na kraj jeviště, zůstane stát, pohladí banán, oloupe ho, slupku si upustí k nohám, strčí si konec banánu do úst a nehybně strne s pohledem upřeným do prázdna před sebe. Konečně konec banánu ukousne, otočí se bokem a začne přecházet sem a tam po kraji jeviště v jeho osvětlené části, tedy v rozmezí čtyř pěti kroků. Zamyšleně přitom jí banán. Šlápne na slupku, uklouzne, div neupadne, ale udrží rovnováhu, sehne se, krátkozrace zamžourá na slupku a konečně ji, pořád ještě skloněný, odstrčí nohou přes okraj do orchestru. Znovu se dá do přecházení, dojí banán, vrátí se ke stolku, sedne si, zůstane chvíli bez pohnutí, ztěžka si povzdechne, vytáhne z kapsy klíče, zvedne si je k očím, vybere si klíč, vstane a obejde stolek dopředu, odemkne druhou zásuvku, vytáhne druhý veliký banán, zamžourá na něj, zamkne zásuvku, strčí klíče zpátky do kapsy, obrátí se, popojde až na kraj jeviště, zůstane stát, pohladí banán, oloupe ho, slupku hodí do orchestru, strčí konec banánu do úst a nehybně strne s pohledem upřeným do prázdna před sebe. Konečně dostane nápad, strčí si banán do kapsy u vesty, takže konec trčí ven, a rozběhne se co může nejrychleji do tmy v pozadí jeviště. Deset vteřin. Hlasité mlasknutí vytahované zátky. Patnáct vteřin. Hlasité mlasknutí vytahované zátky. Patnáct vteřin. Krapp se vrátí do světla se starou účetní knihou a sedne si ke stolku. Položí knihu na stůl, utře si ústa, utře si ruce o předek vesty, spráskne je a zamne si je.

Ale všechna, i ta nejkonkrétnější a „nejhmotnější" gesta jsou abstraktní, to znamená nicotná, nejsou schopna uspokojit ani tu nejmalichernější biologickou potřebu. Tato beckettovská dourčenost významů na jevišti je dána také tím, že člověk nemá žádnou jinou alternativu, vše je rozhodnuto od počátku, existence je neodčinitelnou vinou a aktivita lidského jednání spočívá jen v tom smysl této situace rozpoznat a přisvojit si ho. Beckett není Brecht, který každou dramatickou událost traktuje jako alternativu v rámci historicko-společenských zákonitostí. Člověk je determinován svou situací stejně jako dramatická postava masivním aparátem scénických poznámek.

Symptomatické je, že Krapp má panickou hrůzu před slovy, která nějakým způsobem přesahují biologicky bezprostřední žití. Tak třeba se zaraženě zastaví před slovem „památná". *Hm . . . památná . . . Cože?* (Podívá se ještě víc zblízka) *Rovnodennost, památná rovnodennost.* (Zvedne hlavu, zahledí se do prázdna před sebe. Nechápavě) *Památná rovnodennost . . .*

(Pauza. Pokrčí rameny, znovu zamžourá do knihy) Rovněž tak nevěří slovům označujícím nějakou životní hodnotu. A pokud je nedegraduje svým ironickým a zlým smíchem, učiní se tak ve hře scénickou poznámkou: *Sbohem, lás-* (Obrátí list) *-ko!*

Podobný vztah má i k věcem „nadpřirozeným". *A nakonec . . .* (krátké zasmání *. . . řafání na adresu Prozřetelnosti.*

(Delší smích, ke kterému se Krapp přidá) *Co zbývá ze všech těch ubohostí? Nějaká holka v ošuntělém zeleném plášti na nádražním nástupišti? Ne?*

Všechny tyto indicie směřují logicky k jednomu závěru. Krapp na konci hry říká: *Nejlepší léta mám nejspíš už za sebou. Když jsem měl ještě naději na štěstí. Ale zpátky bych je nechtěl. Teď už ne. Když v sobě mám ten oheň.*

Co je to za oheň, který v závěru svého zbytečného života Krapp poznal? Odpovídá na to o několik stránek předtím: *. . . konečně mi bylo jasné, že ta tma, kterou jsem se vždycky snažil ze sebe vyrvat, je ve skutečnosti moje nejlepší —* (Krapp zakleje, vypne magnetofon, přetočí pásku dopředu, znovu zapne) *— až do posledního dechu nerozborné sepětí bouře a noci se světlem poznání a s ohněm . . .*

JAN CZECH

Nová vydání dramatických textů v SSSR

Není žádným objevem věcné konstatování, že ediční politika sedmdesátých let nepřála řadě autorů. Vedle obvyklých osobních averzí zde sehrály negativní úlohy administrativní představy, které nechtěly uznat některé tematické přínosy a de facto setrvávaly na principech odvíjejících se z padesátých let. Divadelní praxe prosadila mnohá z těchto děl, leč ediční praxe je nadále neuznávala, jak dokládají vydání, či spíše nevydání her A. Gelmana i M. Šatrova, A. Arro i G. Gorina. Některé z nich se objevovaly na stránkách literárních časopisů, některé vstoupily do almanachu Současná dramatika, který na základě sjezdové diskuse v prosinci 1986 bude vycházet šestkrát ročně. Většina produkce postvampilovského dramatu však zůstávala stranou, jak dokládají scénické i knižní osudy díla L. Petruševské i A. Galina. Leč situace se v posledních letech mění a lze předpokládat její mnohem radikálnější proměnu. Jednak většinu proudu postvampilovského dramatu, tzv. nové vlny, byla s dostatečnou mírou přesvědčivosti rehabilitována v rámci sjezdů tvůrčích institucí, spisovatelských i divadelních — jednak v současné době tvoří podstatnou část uváděného repertoáru. Z devíti dosud existujících her A. Galina lze objevit v repertoáru moskevských scén osm, přestože vydána byla dosud jediná: Východní tribuna v rámci almanachu Současná dramatika...

Z nejdůležitějších vydání během uplynulých dvou tří let nutno upozornit především na jednodílný výbor z díla **A. Vampilova**, který vedle známých textů jako Rozloučení v červnu, Starší syn, Lov na kachny, Loni v létě a Provinční anekdoty zveřejnil Dům s okny do polí (almanach Současná dramatika pokračuje v publikování archívních textů — Havraní houští a Úspěch přineslo 1. číslo ročníku 1986). Zmíněné vydání obsáhlo pozoruhodné povídky, články a názory. Ukazuje se, že rozsah nadání A. Vampilova v ničem neustupuje významu V. Šukšina s tím rozdílem, že tu neexistovalo přímé sepětí s praxí. Nejedna z úvah naznačuje, že autor neměl možnost sledovat vývojové proměny divadelního stylu, proto nadměrně důvěřoval scénickým poznámkám, které mohou zbytečně zavádět směrem k nemístné popisnosti. Vývojová křivka dramatického díla A. Vampilova směřuje k jiným výrazovým polohám, aniž by vždy musela být scénickou praxí pochopena. Většina her se dostávala na jeviště se zpožděním. Tak Lov na kachny autor dokončil v roce 1967, publikace v časopisu Angara následovala v roce 1970 a premiéra na moskevské scéně se odehrála v roce 1979. A podnes existují diametrálně odlišné představy o interpretaci postavy Zilova, přizpůsobované naivním názorům na kladné vyznění představení bez ohledu na autorovu negaci sobectví, mravního úpadku a cyničnosti...

Zmíněný sborník, vydaný v roce 1984, umožňuje uvažovat o novinářské činnosti A. Vampilova, z níž se odvíjela jeho dramatika. Jako dopisovatel a reportér oblastního tisku se setkával s odlišnou životní realitou, nejen paradoxními situacemi, ale především jej zajímala pravláštní rozpolcenost reality a oficiálních stanovisek, která život kolem prostě a jednoduše ignorovala. Co odpovídalo navyklé rutinovanosti, to existovalo, a ostatní se považovalo za nicotné, scestné, netypické. A ve společnosti zatím narůstalo napětí, dařilo se zde typům zneužívajícím situace, které pluly ve vodách přetvářky a podvodných machinací. Četba sborníku potvrzuje dojem, že A. Vampilov mapoval členitý terén a hledal psychologické motivace, jež později mnohem přesněji vystihl V. Rasputin. Vazba mezi literárním a dramatickým dílem A. Vampilova je však přirozená a přímo vybízí k dramatizacím celých tematických okruhů...

Sborník her **A. Volodina** (Leningrad 1985) pamatuje na přímo již klasické texty tohoto autora, především na Holku z továrny, Pět večerů, Nového šéfa, Detektivky z doby kamenné (tj. Dva šípy a Ještěrku), Podzimní maratón, Dcery — matky, Plavovlásku a Grafomana. S výjimkou některých částí detektivních příběhů takřka celé dramatické dílo, k němuž se sovětská divadla právem nevracejí. Nejde jen o reminiscence, ale režiséři jako B. Ščedrin zde hledají výrazové prostředky schopné je sbližovat s postvampilovskou tvorbou. Myšlenkovou svěžest a odvážnost Holky z továrny ověřilo Divadlo Mossovětu — Nový šéf se ukazuje v kontextu publikované prózy A. Beka také v jiných souvislostech. Nejenže čestně obstojí, ale v mnohém předjímá motivace, které společenská praxe sedmdesátých let odmítala. A zde uzrávalo to, co „vykvetlo" v obludné podobě a muselo se promítnout do Gelmanovy komedie My, níže podepsaní. Zoufalá snaha, jak s pomocí administrativních mechanismů zachránit zbožňovaného vedoucího svíraného intrikami a ohroženého odvoláním...

Sebepopulárnější filmové ztvárnění, jak naznačují osudy Pěti večerů a Podzimního maratónu, neměla by odvádět divadelní praxi od zájmu o zmíněné texty. Spíše naopak. Divák přece rád konfrontuje filmové podání, porovnává herecké kreace, navrací se k oblíbeným motivům, situacím i postavám.

Studium sborníku her A. Volodina potvrzuje názor, že bez scénické interpretace díla tohoto autora a A. Vampilova lze stěží uvažovat o uvádění nové vlny. Jednak nutno sbližovat soubor s odlišným viděním reality, jednak vytvářet jisté stylotvorné postupy, jež mohou nacházet pokračování ve hrách L. Petruševské či A. Arro. Takováto předpříprava se stala nutností, což sovětské divadelnictví zvolna začíná chápat. Bohužel dnešek dává přednost momentálnímu zájmu, spojenému s uvolněním předchozích zábran. Dílu N. Pavlovové i A. Sokolovové, shodně jako N. Sadurové to však stěží prospěje.

Na druhé straně lze však pochopit oprávněnou míru netrpělivosti navozenou nutností inscenovat texty desetileté dávnosti aj. Myšlenková kontinuita, vývojové vazby, posuny významů hovoří ve prospěch programového sbližování, jak je zprostředkovává dramatika A. Vampilova a A. Volodina, nikoliv náhodou převydávaná. Potřeby praxe, která neprokazovala přílišnou statečnost a zásadovost ve vztahu k postvampilovskému dramatu v letech sedmdesátých, podobný rozumný postup nepodporují. Převládá horečnatá touha inscenovat to, co dříve představovalo „zakázané ovoce".

Sborník textů **A. Arro** (Leningrad 1987), kde jsou zastoupeny hry jako Nejvyšší trest, Sad, Pět romancí ve starém domě, Hleďte, kdo přišel, Modré nebe s mračny, Cesta, dokládá zmíněnou vnitřní souvislost. Na prvý pohled všední situace, domněle nedramatické plynutí času, kde jako by nic se neměnilo. Za hranicemi domácího interiéru se však vynořují „praktičtí lidé", kteří poznali, že s pomocí poctivé práce budou vegetovat od jedné výplaty ke druhé, zatímco možnost druhé obchodní sítě, zprostředkování prodeje nedostatkového zboží či okrádání nejrůznějšího druhu jim přiblíží kýžený ráj na zemi. A. Arro nebouří, nedramatizuje situaci. S posmutnělým klidem naznačuje, jak obtížné je pro člověka poctivě žijícího padesát let zlomit se a podřídit korupčním požadavkům — jak nesnadné je prosazovat morální principy, když realita je dnes a denně popírá. Jaký smysl má materiální motivace, když odkládá získání vytoužených předmětů na celé roky, zatímco psychika atomového věku nutí žít danou chvíli. Posmutnělý ironický nadhled, realistický rámec většiny jemných melodramatických komedií či dramat ze života, postavy odvozené ze skutečnosti, jejichž věcnost dnes plně uznáváme.

Sborník potvrzuje oprávněnost filozofické i estetické koncepce dramatiky A. Arro, včleňuje ji do potřebného literárního kontextu. Není rozhodující, že porovnání s přínosy tzv. moskevské literární školy, prózou Makaninovou, Kirejevovou, Kimovou aj. nevyznívá ve prospěch tematické objevnosti. Zvyklosti uplynulého dvacetiletí nelze okamžitě změnit a stereotypní povolovací praxe vynikala pravláštní mírou přecitlivělosti vůči zveřejnění toho, co bylo samozřejmostí v literatuře, na scéně. Tím lze pochopit mnohé z osudů autorů i jejich her. Vždyť např. Edrmanův Sebevrah čekal na vydání takřka šedesát let, jeho nastudování v Moskevském divadle satiry před pěti lety narazilo na ledy totálního nepochopení.

V jiné žánrové poloze jsou psány „hořké komedie" **G. Gorina**, jež česká scénická praxe kupodivu prosadila na rozdíl od váhavosti nejednoho z moskevských divadel. Nutno dodat: před rokem 1985... Sborník Gorinových textů, zveřejněný pod názvem Komická fantazie (Moskva 1986), zahrnuje: Zapomeňte na Herostata!, Thylla, Münchhausena, Dům, který zbudoval J. Swift, Fenomény a Sbohem, konferenciére.

G. Gorin není zastáncem růžových představ o momentální převaze dobra nad zlem, snadností zápasu prosazujícího ušlechtilost proti přízemnímu vegetování. Příliš dobře je si vědom, že socialistická revoluce nemohla okamžitě vyřešit proměnu lidských povah vytvářených po tisíciletí. Dramatik zákonitě věří v lidskou dobrotu, snahu nestanout na straně zla, leč uvědomuje si, jak je to nejednou nesnadné. Proto jeho „komické fantazie" varují před snadnou cestou životem, odvádějí od eventuality zrady, bezcharakternosti, podvodu. Píše je však autor poučený realitou sedmdesátých let, proto nedává přednost kompromisu. Mnohem více jej láká možnost přetvářky, předstírání či šaškování, jež souzní s odvěkou lidskou snahou vyrovnávat se s nepříznivými okolnostmi prostřednictvím úskoku ve smyslu vstupu do jiné životní roviny. Odedávná Bachtinova představa je zde východiskem: když nelze pozměnit život a je negována nemravní zásada kompromisnického programu, pak je nutno se vyrovnávat s nevhodnými podmínkami cestou nadsázky, nadhledu, převahy myšlenkové, morální nebo prostě a jednoduše šaškovským gestem, jež obnažuje absurdnost přebujelé moci, nadvlády majetku, honby za poctami či ubohého vegetování drobných podvodníčků.

To v mnohém sbližuje G. Gorina s **E. Radzinským**, jehož „historické, milostné i divadelní" komedie se dočkaly vydání (Moskva 1986). Opětovně česká dramaturgie uznala jejich hodnoty, jak dokládá uvádění Besed se Sokratem, Divadla doby Nerona a Seneky, Lunina. Zmíněné vydání obsáhlo vedle těchto dějinných paralel také Ona za absence lásky a smrti, Závěr Dona Juana, Natáčí se..., Příjemná žena s květinou a výhledem na sever a Stará herečka pro roli ženy Dostojevského. Některé z nich vznikaly pro T. Doroninovou, jiné představují zákonitý protipól filozofických úvah vtělovaných do podoby historických příměrů. Převaha myšlenky volá po divadelním gagu, rozverné divadelní podívané vtěsnané do šatu duodramatu. Jedno nevylučuje druhé.

E. Radzinskij udivuje vyspělou dramatickou technikou, i když čtení textů oslabuje poněkud jeho přínosy. To, co vyhlíží originálně, se příliš opakuje. Touha po efektu nezná hranic atd. Leč ve srovnání s řadovým diletantismem autorů dokumentárních pseudoher se proměňuje zmíněné dílo v klasické. Ostatně k tomu je povolána dramaturgie, aby usměrňovala autorovu nekázeň, jeho vášnivé rozvíjení nápadu, vtipu či situace.

Odlišně je tomu s rozsáhlým dramatickým dílem **L. Zorina** (Moskva 1986), jež v našem prostředí vzbudilo zájem pouze ojediněle. Ke škodě věci. Nadaný spisovatel, v mnohém blízký názorům L. Leonova, tvůrce odmítajícího konjunkturální výboje a důvěrně seznámený s divadelní praxí. Svým způsobem partner A. N. Arbuzova, který jej v repertoárovém výběru českých divadel zjevně překryl a nahradil. Z historických her je do dvoudílného sborníku zařazena — Římská komedie, Carský hon, Děkabristé, Měděná babička, Šťastné řádky N. Baratišviliho, a lyrická trilogie Paluba, Varšavská melodie a Tranzit vedle „převrácených stránek", tzn. Hostí, Přátelů a let a Světlého máje... dále pak Dobráčkové, Encyklopedisté, Stress, Divadelní fantazie (Ach, to divadlo!), Neznámý, Zrada, Karneval — Korunovace a Pokrovská brána. Četba dokládá, že L. Zorin dovede vyhmátnout méně známé stránky domácí historie, obnažuje v duchu scribovských principů jejich malicherné pozadí s tím rozdílem, že se nesnaží výlučně hledat a nacházet pranepatrné příčiny dalekosáhlých dějů. Spíše jej lákají paradoxní zvraty, které dovolují postřehnout, nakolik je umožňovala ohraničenost mentality těch, kteří třímali v rukou „kormidlo dějin". Nenásilně a bez sebemenší stopy exaltovanosti pátrá po důvodech, jež umožnily, aby takovéto nuly určovaly koloběh historie. Lyrické komedie L. Zorina jsou vedeny v jemné melodramatické poloze, jak dokládá duodrama Varšavská historie, posmutnělý příběh těch, které předurčoval milostný cit ke společné cestě životem, ale doba mu nepřála...

L. Zorin perfektně ovládá dramatickou techniku, pracuje s mistrovskou fabulací, odstiňuje dialog do bohaté škály velejemných nuancí. Není autorem jediného typu dramatu, snad až příliš programově se snaží neopakovat postavy, situace a motivace. Na rozdíl od A. N. Arbuzova, jemuž vyhovovala vlastně jediná poloha novodobého melodramatu ozvláštňovaná nejednou až poněkud násilně ve snaze vyrovnávat se s myšlenkovým hnutím a společenskými vztahy. L. Zorin, a to nutno zdůraznit, připomíná poctivého dělníka na poli sovětského dramatu, který neusiloval o pocty a nevyorával dočasnou, ryze konjunkturální brázdu postupy známými v díle A. Sofronova, A. Salynského, A. Surova či C. Solodara...

Sborník her **M. Šatrova** vydává svědectví o dalekosáhlých proměnách sovětské leniniády, která se vzdaluje popisnosti a statičnosti, aby se sbližovala s prvky vysloveně dramatickými. Hry jako 6. červenec, Den ticha, Jménem revoluce, Bolševici naznačují, že autor zápasil s mnohostí faktografie, hledal koncepci hlavní postavy ve shodě s přínosy díla N. Pogodina více v komornosti a intimních polohách, jež dovolují zachytit zázemí, z něhož vyrůstaly legendární činy a rozhodnutí V. I. Lenina. Prokazatelně jej neuspokojovalo pojetí zbavené problémů, vývoje a pouze ilustrující projevy, setkání či řečnické pózy. Modré koně na rudé trávě a Tak zvítězíme! znamenají etapy v naznačovaném vývoji. Jednak sblížily dramatika s režisérem M. Zacharovem, který prosadil vysloveně civilní podání revoluční osobnosti, takže herec O. Jankovskij upustil od dosavadní hodnověrnosti maskování i snahy, jak napodobovat známé intonace. Mladý herec se více ponořoval do Leninových myšlenek a považoval za aktuální jeho zápas se scholastiky a dogmatiky, ohrožující další osudy prvé země socialismu. Tak zvítězíme! nastudoval O. Jefremov v Moskevském uměleckém akademickém divadle a právem trval na jisté tradici. Hra je vlastně monologickým sledem výjevů odpovídajících se z Leninova dopisu sjezdu, osobité závěti, v níž jsou vysloveny názory na další vývoj socialismu i možnosti řízení strany. A. Kaljagin zde využívá mchatovského hereckého umění s jeho jedinečnými předpoklady pro vnitřní charakteristiku, vytváření osobité dramatické postavy vyrůstající ze členitého zázemí. Obě hry M. Šatrova spojuje autorova snaha zvýraznit aktuálnost Leninových názorů v době, jež k jeho teoretickému odkazu zaměřuje pozornost, aniž by se spokojovala s dřívější citátomanií a opakováním názorů učebnicového rázu. Lenin hledá správné řešení, Lenin se pře, Lenin naráží na nepochopení, Lenin v obavách o osudy revoluce, kterou ohrožuje nejen kapitalistické obklíčení, ale neméně tak levičácký radikalismus, naivní představy o momentálním nástupu komunismu doprovozené ignorováním ekonomických zákonitostí.

V této vývojové linii pokračují Šatrovovy hry zveřejněné na stránkách časopisů — Diktatura svědomí a Brestský mír. Prvá je osobitou podívanou, jež záměrně oživuje teatralizované soudy dvacátých let a konfrontuje představy o cti a svědomí v různých fázích vývoje revolučního hnutí v evropském měřítku — druhá obnovuje dějinnou pravdu a snaží se chápat radikalismus jako jeden z nejnebezpečnějších projevů levičáctví, jež ohrožovalo počáteční stadia sovětského státu v době, kdy se stalo nezbytností příměří s Německem. Samozřejmě již samotný fakt, že se zde objevují vedle V. I. Lenina postavy Stalina a Trockého je svým způsobem senzací, protože předchozí literární i dramatický vývoj problematické postavy zamlčoval. Prvou z nich, protože nejsou vyřešeny závažné otázky vzniku kultu osobnosti, zatímco ideologie druhého představuje závažné nebezpečenství a nehistorické chápání momentálního postupu revoluce vplynulo do radikalistických činů teroristických skupin, jež západní propaganda označuje za představitele Moskvy a připisuje jim destrukční činy dalekosáhlého politického významu.

Dramatik M. Šatrov obhajuje osobitou dramatickou koncepci, jak dokládá mj. scénář televizního filmu Črty k portrétu V. I. Lenina, zveřejněný po desetiletém odstupu. Směřuje k pojetí ryze dramatickému, které se pochopitelně nemohlo prosadit okamžitě a doprovázelo je nepochopení. Samotná tradice ilustrativního zobrazení V. I. Lenina představuje minulost, k níž však nepatří herecké kreace B. V. Ščukina a M. M. Štraucha, známé z filmového podání. M. Šatrov dokončil hru o N. K. Krupské, pomýšlí na hru o A. V. Lunačarském...

Sborník her dramatika A. Geimana (Moskva 1985) ukončil trapné spory kolem Lavičky, jež do té doby existovala pouze v časopiseckém vydání (Současná dramatika 1983, č. 2). Pět her dokumentuje neobyčejně přesně vývojové proměny publicistické hry od Prémie (Protokol jednoho zasedání) až po Společně sami (Veřejná samota). Nadaný dramatik dokonale obeznámený s aktuální problematikou jako předseda stranické organizace jedné z mamutích stavbařských organizací v Leningradě započal v Prémii úvahu o příčinách neodpovědnosti a honby za materiálními statky. Na rozdíl od řady povrchních her, jež vystačily s konstatováním nepořádku v organizaci práce a frázovitými výzvami adresovanými dělnické třídě, hledal vzájemnou souvislost mezi principy ekonomiky a chováním stavbařů. Neustálá honba za nesplnitelnými termíny, formální dokončení stavby, po němž následují dodělky a opravy, neexistující dokonalá organizace práce, kterou narušují nepravidelné dodávky panelů a stavebního materiálu, zde hledal dramatik A. Gelman skutečné příčiny lhostejnosti a nezájmu o odpovědnou práci. Proto se parta stavebních děl-

níků vedená Vasilijem Potapovem odhodlá k nevídanému činu: zřekne se prémií, jež si nezasloužila. A tím se obnažuje mechanismus formálního plnění plánu, jeho upravování a falšování. Gesto ohrožuje ostatní kolektivy a zejména pak vedení podniku. Proto se kolem něho rozpoutá taková vřava na zasedání stranického výboru...

Před více než deseti lety byla Prémie událostí v dramatické literatuře a senzací na divadelní scéně, kolem níž záhy narostl boom se všemi důsledky. Lavinovým spádem plagiátorských textů, které předváděly Gelmanovy přínosy do podoby odpovídající usanci televizní i filmové. Snad proto A. Gelman tak vyhrotil protipóly ve hře Zpětná vazba, kde sledoval vztahy v rámci „pyramidy moci", komplikované závislosti uvnitř přebujelého administrativního aparátu, jemuž vůbec neleží na srdci hospodárná výstavba gigantického závodu. Naopak, intrikuje se zde a každé rozhodnutí je posuzováno z opačného hlediska: zda totiž upevní či oslabí autoritu instituce a jejího významného pracovníka. Vyhrocené vztahy, pomluvy, fámy, zbytečnost rozsáhlého aparátu na straně jedné, a reálné ekonomické myšlení na druhé.

A. Gelman mohl vytěžit z přínosů těchto her desítky dalších, mohl opakovat a osvěžovat motivy. Vytvářet další a další verze. Přenechal však právem tuto úlohu „mrchožroutům", jak jsou dnes označováni kompilátoři v sovětském tisku, a sám přenesl pozornost k jinému žánru. Shodná tematika, ale jiný pohled, odvozený z klasické ruské komedie — My, níže podepsaní. L. Šindin musí šaškovat, sahat k podvodům, protože je ohrožen jeho oblíbený vedoucí. Záměrně inscenovaný záporný výsledek kolaudace je zaměřen proti němu, takže jakýkoliv obranný prostředek má oprávnění. Klasická dramatická situace, jednota děje, času a místa. Několik hodin jízdy ve vlaku, kdy nutno dosáhnout změny rozhodnutí. A opětovně vnucující se úvaha, proč něco podobného vzniká a jaké jsou důsledky takovýchto nenormálních poměrů.

Nebyl to A. Gelman, kdyby se spokojil s typem situační komedie se všemi myšlenkovými přesahy. Akcent kladený na ideu jej zákonitě přivedl k žánru duodramatu — Lavičce a Společně sami. Neoprávněné podcenění těchto textů, doprovozené nadsazenými ideovými výhradami, přesáhl ze sovětského prostředí k nám. Jestliže bývalá ministryně kultury SSSR považovala Lavičku za výplod nemístné fantazie zkreslující vztahy, protože sovětské ženy nemusejí usedat v parku a vyhledávat zde náhodné partnery, pak lze pochopit odsudky mchatovského nastudování, kde hrál O. N. Jefremov a T. Doroninová i nadsazený zájem o text zveřejněný pouze v almanachu. Dnešek je moudřejší a oceňuje přínos A. Gelmana, schopnost rozevírat hranice duodramatu a vnášet sem závažné myšlenkové motivace. Z běžné rodinné hádky vzniká ve Společně sami zásadový spor o deformovaných vztazích, vyhaslých citech a nemožnosti vzájemného porozumění mezi těmi, kdož k němu byli předurčeni, ale podlehli konjunkturálním výhodám a smířovali se s tím, co je vzájemně odcizovalo...

Sborník her A. Gelmana neobsáhl text Zinuly (Praštěné), která dokládá nemožnost návratu k principům Prémie v poloze osvojené postvampilovským proudem. Schematická dramatická situace, nadměrná důvěra spojovaná s principem „citového probuzení", neexistuje přesnějšího řádu kompozičního, sled více či méně atraktivních scének. Nic více. Téma sice aktuální: odhodlání nesouhlasit s tím, s čím si ostatní navykli souhlasit, leč značně banální a nedramatické. Zinula, sedící na pařezu a očekávající spravedlnost, gesto, které děsí nelidské vedení podniku, jež jí ublížilo a dopustilo se nespravedlnosti. Prohřešek nadaného dramatika naznačující oprávněnost jeho dřívějšího přesvědčení, že návraty k populárním textům neznamenají řešení. I když mohou posilovat popularitu a soustřeďovat pozornost k tomu, co se opakuje v realitě a čeká na potřebné vyřešení...

Sborník textů **I. Dvoreckého** odpovídá na stejnou problematiku s tím rozdílem, že autor sahal k více taktickým tahům a na odmítavou polemiku kolem Člověka odjinud, kterého po roce 1971 inscenovalo více než 150 divadel, odpověděl „antičeškiádou" — hrou Kovaljevové z provincie. Zmíněný sborník soustředil dokumentární hry Trasa a Velké vzrušení, komedie Most a housle i Sedmnáctiletý mužský — pozdější texty jako Loučení, Lázeňské území, Povolání Ajzeka Azimova a Ředitel divadla... Vývojová spirála směřující od přímočarého, publicisticky pojímaného příběhu k psychologické hře, jež je lokalizována do zákulisí, ale zahrnuje vlastně modelové situace odpovídající vztahům uvnitř společnosti, kde se slova odlišovala od činů a vnějšková gesta nabývala významu rozhodnutí... Ignatij Dvoreckij mapoval méně poznané stránky reality, jako jeden z prvých dramatiků přenesl na scénu ekologické téma ve hře Veranda v lese. Mnohé jeho dramatické principy nápadně připomínají rodinná dramata L. Leonova, poučil se z techniky A. P. Čechova i výsledků A. Gelmana. Uměl napsat ženské postavy na rozdíl od mnoha jeho současníků, kteří podobné psychice nepříliš rozumějí.

V tomto směru je poučná dramatika **O. Kučkinové**, z jejíž tvorby je známa vlastně jediná hra — Vášně kolem Varvary, kterou uvádělo Studio mladých herců vedené O. Tabakovem. Ve sborníku jsou zastoupeny texty Bílé léto, Poste restante, Naše služka, Vedlejší železniční a Mistrál. Na první pohled připomínají ruralistické hry z venkovského prostředí, ve skutečnosti však obnovují principy výrazného dramatického střetu odvozovaného ze vzájemně neslučitelných povahových rysů. Obnažené vášně, programový odpor, sympatie a antipatie; méně je naznačováno, více konfrontováno v přímých konfliktech, jež se mohou zdát jako vykonstruované či poněkud starosvětské. Odehrávají se však „daleko od Moskvy", kde životní rytmus má jinou podobu... Nevysvětlitelným zůstává, proč texty O. Kučkinové vycházejí v době, kdy nejsou dostupná analogická vydání her L. Petruševské, A. Galina, A. Kazanceva, N. Pavlovové, A. Rodionové, N. Sadurové aj., tzn. publikací významných textů není zatím překryta negace minulých let. Veřejně odmítnutá, leč v ediční praxi doznívající. Nakladatelské plány pamatují v nejbližší době na dramatiku A. Salynského, A. Zaka a I. Kuzněcova, L. Žuchovického, E. Volodarského, M. Bajdžijeva, A. Sokolovové, R. Solnceva, D. Ala, vedle filmových scénářů V. Šukšina a G. Gorina a vskutku již klasických her M. Bulgakova, N. Edrmana, L. Andrejeva a M. Cvetajevové.

Každopádně vydání dramatických textů dokládají, nakolik se mění celkové kulturní ovzduší v SSSR, kde se tento druh tvorby znovu začíná chápat jako neodmyslitelná součást literárního kontextu. Fakt potěšující, protože dovoluje přesněji formulovat kritéria, uvažovat o výsledcích dramatiky na základě srovnání zveřejněných textů, a nikoliv podle náhodných pracovních verzí. Jiné je, že část těchto her u nás není dostupná v překladech — a část je poznamenána návyky překladatelské školy, která zasahuje do textů ve snaze oslabit nástrahy povolovací praxe a doslova vylučuje všechno, co může komplikovat scénické osudy díla. Společenská kritičnost je nahražována vulgárností, domněnou hovorovostí atd. Dlouholetá praxe Dilie, která nevyznačuje podobné úpravy a vydává je za celistvé texty, pokračuje. To je však rozhovor o něčem jiném...

KAREL MARTÍNEK

P. S.

Zatímco se redigoval článek o edicích sovětských dramatických textů, objevilo se vydání her **R. Solnceva** (Moskva 1987). Sdružuje vysloveně publicistické hry jako Kolektivní stížnost nebo Sto Divočákových čestných očí aneb Článek i pokusy o dramatické ztvárnění soudobé problematiky směřující k psychologickým polohám — Očekáváme člověka, Matka a syn, Letiště Medvěd. Přes značnou odlišnost koncepce spojuje je autorovo neodvolatelné přesvědčení, že hlavní postavou je v dnešním divadle „divákovo svědomí". K němu se obrací, je se snaží všemožně burcovat a odvádět od nemravných kompromisů, smiřování se s lhostejností, nelidskostí, pasivitou atd.

Při čtení rukopisu si autor uvědomil, jak minimálně přihlíží naše dramaturgie k přínosům objevujícím se na stránkách almanachu Současného dramatika. Jen za poslední tři roky se zde objevily dosud nepublikované texty: Gumiljovova Otrávená tunika, Brjusovův Diktátor, Olešova Zandova smrt, Nesmrtelný A. Arbuzova a A. Gladkova, Vampilovy hry Úspěch a Havraní houští, Těndrjakovův Požár, Erdmanův Sebevrah, Bulgakovova hra Adam a Eva aj.

Záhy se objeví na stránkách časopisu Těatr hra A. Platonova Kolovrátek, nová hra M. Šatrova, dočkáme se vydání her A. Galina, mj. posledního díla pod názvem Díra...

BLAHOPŘÁNÍ K. MACHATOVI

Prezident ČSSR Gustáv Husák blahopřál dopisem národnímu umělci Karolu Machatovi k jeho 60. narozeninám. V dopise vysoko ocenil jeho dlouholetou uměleckou činnost, kterou se zařadil mezi přední osobnosti dramatického umění. Zvláště vyzdvihl jeho herecké mistrovství, které si výjimečností a kvalitou získalo úctu a obdiv široké veřejnosti.

Národnímu umělci Karolu Machatovi blahopřál k životnímu jubileu také generální tajemník ÚV KSČ Miloš Jakeš a předseda vlády ČSSR Lubomír Štrougal. **(čt)**

STO LET FRANTIŠKA LANGRA

3. března uplynulo právě sto let od narození spisovatele a dramatika, národního umělce Františka Langra (zemřel 2. 8. 1965). Bohatou matérii pro prozaické i dramatické dílo poskytlo F. Langrovi jednak jeho lékařské povolání (novely Zlatá Venuše), dále válečné období strávené v ruských legiích (prózy Železný věk, Pes druhé roty), v neposlední řadě pak prostředí pražského předměstí (Předměstské povídky).

V dramatické tvorbě se F. Langer ve své době řadí významem hned za K. Čapka, s nímž ho spojovaly i některé teze pragmatistické morálky. Na své hrdiny, jejich mravní a sociální problémy a konflikty pohlížel s laskavým, vlídným humorem a optimistickou hravostí. Z divadelních her si připomeňme zejména Periférii (1925 – drama muže, který nechtěně zabije a vyrovnává se pak s výčitkami svědomí, řešené v rámci groteskních a paradoxních situací), Obrácení Ferdyše Pištory (1929 – humorná variace na téma viny a trestu; příběh kasaře, který při loupeži náhodně zachrání z hořícího domu děti a stává se hrdinou proti své vůli), dále Velbloud uchem jehly (1923), Grandhotel Nevada (1927) aj.

(pv)

VÝSTAVA VE SMETANOVĚ DIVADLE

Stoletou historii budovy dnešního Smetanova divadla v Praze připomíná výstava, která byla otevřena 5. 1. v jeho prostorách. Shromážděné fotografie a archivní materiály zároveň představují významné a slavné osobnosti, které zde pracovaly nebo hostovaly v operních a činoherních představeních. Výstava bude přístupná do konce divadelní sezóny.

(čt)

TŘI HRY OLDŘICHA DAŇKA

Dramatik, scenárista a režisér, autor několika historických románů Oldřich Daněk se do povědomí naší kulturní veřejnosti vepsal především svými divadelními hrami, které úspěšně prošly řadou domácích i zahraničních scén. Trojice jeho dramat – Válka vypukne po přestávce, Vévodkyně valdštejnských vojsk, Zpráva o chirurgii města N. –, jež právem patří k vrcholům současné české tvorby, se nyní dočkala knižního vydání (nakladatelství Panorama – nová edice Drama).

(red)

PRAŽSKÁ ZIMA

Pražská zima (Prager Winter) se jmenoval festival uspořádaný v lednu pro zahraniční turisty. V rámci této akce se konala v Národním divadle v Praze čtyři představení. 4. 1. to byly v historické budově Stravinského balety Pták ohnivák a Petruška, 5. 1. Mozartova Kouzelná flétna, týž den na scéně Smetanova divadla opera P. I. Čajkovského Piková dáma a na Nové scéně ND vystoupil Pražský komorní balet Pavla Šmoka.

(čt)

GYPSYWOOD PLAYERS

Pod tímto názvem působí už více než dvacet let divadelní soubor při katedře anglistiky a amerikanistiky na filozofické fakultě Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně. Inscenuje každoročně jednu angloamerickou hru v originále, kterou uvádí pro studenty angličtiny na univerzitách, jazykových školách a gymnáziích v Brně, Olomouci a v Bratislavě.

(rp)

SHAKESPEAROVY DNY

Výmar chystá svou tradiční každoroční akci – Shakespearovy dny. Budou se konat ve dnech 21. – 24. 4. 1988 s generálním tématem Jazyky světového divadla – kontroverze a dialogy se Shakespearem. Jako každoročně se sejdou na mezinárodním kolokviu prominentní teatrologové. Bude uspořádáno rovněž kolokvium pro učitele a studenty. Součástí akce budou představení Shakespearových inscenací Antonius a Kleopatra a Král Lear a neznámého Shakespearova současníka Zavraždění pana Ardena z Fevershamu.

(id)

SLOVENSKÉ KOLEKTIVY ZUČ V ZAHRANIČÍ

Ve dvaceti zemích Afriky, Ameriky, Asie a Evropy reprezentovaly v roce 1987 slovenské amatérské umění 44 kolektivy zájmové umělecké činnosti. Kromě dvaceti folklórních souborů a skupin byly na zahraničních scénách zastoupeny i pěvecké sbory, divadelní soubory, loutkáři, vážná a dechová hudba, společenský i moderní tanec.

(čt)

KONKURS

SEVEROMORAVSKÉ DIVADLO V ŠUMPERKU

vypisuje konkurs na místa herec – elév uměleckého souboru. Podmínkou je ukončené středoškolské vzdělání a absolvovaná vojenská základní služba.
Přihlášky zasílejte obratem na adresu: Severomoravské divadlo, Komenského 1, 787 46 Šumperk.
Konkurs se bude konat v dubnu 1988. Pozvánka bude zaslána na základě přihlášky každému uchazeči jednotlivě.

Profesionál se srdcem ochotníka

Dobře jej znali nejen amatérští divadelníci jižní Moravy, jimž po celá léta obětavě pomáhal, ale také účastníci diskusních klubů Jiráskových Hronovů i dalších přehlídek, kde patříval k energii sršícím vervním debatérům, ať už jako člen poroty, lektor nebo prostě zasvěcený účastník. Bohužel musíme užít minulého času – tragickou dopravní nehodou se uzavřela, vzápětí po oficiálním odchodu na odpočinek, životní a umělecká cesta dvaašedesátiletého režiséra Slováckého divadla v Uherském Hradišti Huga Domese.

H. Domes pocházel z Kroměříže, vystudoval konzervatoř v Brně a postupně prošel divadly v Jihlavě, Praze, Pardubicích a Karlových Varech, kde byl jmenován uměleckým šéfem. Na Slovácku tvořil nepřetržitě sedmnáct let. Přiřadil se tu ke znalcům nelehkého provozu oblastní scény i požadavků a nároků jejího obecenstva. Jeho vkus pomáhal každodenní nenápadnou prací pěstovat a tříbit, přičemž nepodceňoval žádný režijní úkol. Nelekal se obtíží práce v neutěšených a zastaralých podmínkách jistých „štací", která nadto neumožňovala větší publicitu ani možnost pravidelnější mimodivadelní aktivity. Ve Slováckém divadle, trvale pokrývajícím svou zájezdovou aktivitou územně rozlehlý a poměrně různorodý východomoravský region, připravoval jak hry klasické (zejména české a ruské), tak současné. Rád se obracel i k textům slovenských dramatiků a měl výrazný podíl na rozvoji družby mateřské scény s Divadlem Andreje Bagara v Nitře. Vytvořil rovněž baladickou inscenaci Její pastorkyně Gabriely Preissové, nastudovanou u příležitosti 40. výročí Slováckého divadla, a čas od času režíroval také na klubové Malé scéně.

Soustavně a obětavě pomáhal tento režisér několika moravským amatérským kolektivům, které za jeho vedení sklízely úspěchy v okresních i celokrajských soutěžních akcích. Vyspělý soubor SK ROH Kroměříž se s jeho nastudováním Šukšinových Energických lidí (1977) zúčastnil krajského festivalu ruských a sovětských her v Novém Městě na Moravě a s Šamberkovou fraškou Jedenácté přikázání (1982) divadelního festivalu v Napajedlích. Kolektiv Čapek SZK Uherské Hradiště mu vděčí např. za inscenaci Zahradníkovy Sonatiny pro páva (1984) a následnou účast v krajské soutěžní přehlídce městských souborů v Blansku. S ochotníky Sdruženého klubu pracujících ve Žďáru nad Sázavou, kde v nedávném období pobýval častěji, připravil pro tutéž příležitost komedii Pierra Benedetta Bartoliho Deníky (1986) a již dříve Horníčkovu protiválečnou veselohru Dva muži v šachu, uváděnou mj. na prvním jihomoravském krajském festivalu divadel v přírodě v Krumvíři. Zatímco posledními Domesovými tituly na profesionální scéně byly Moliérova Scapinova šibalství a Dietlova publicistická Nehoda, definitivní tečku za uměleckou drahou tohoto houževnatého „dělníka jeviště" učinila takřka symbolicky právě žďárská příprava Nebe na zemi J. Voskovce a J. Wericha.

(vz)

SUCHAR

Herci dělali, co mohli. Ba přímo se rvali se svými postavami ve snaze dostát slovům programu, který avizoval hru začínajícího dramatika D. B. jako komedii.

Pan Suchar v první řadě od samého začátku potlačoval nudu a zívání a vrhal vražedné pohledy na manželku po boku, jež ho po létech vytáhla do divadla. Většina ostatních diváků poskrovnu roztroušených v hledišti se usmívala, neboť cítila povinnost se za své peníze bavit.

li nepodal pan Suchar Arnoštu Plešan-

V hlavní roli řídkého kusu trpěla hvězda souboru Arnošt Plešanský. Díky nedostatku zajímavých míst v textu a jiné zábavy vůbec se tento komik — rutinér věnoval v průběhu představení studiu diváků v předních řadách. Brzy ho zaujal svým navýsost urážejícím nezájmem pan Suchar. I rozhodl se komik Plešanský vytřít zrak evidentnímu kulturnímu prostáčkovi. Začal hrát vyloženě pro něho. Předsevzal si zkrátka, že do přestávky bude ten páprda bez ohledu na úroveň hry slzet smíchy.

Nestalo se tak. Arnošt Plešanský se překonával: vyskakoval z role, vymýšlel vlastní vtipné repliky, snížil se i k různým opičkám. Všechno marné. Pan Suchar si několikrát pečlivě vyčistil nos, brýle, nehty i boty, ale komikovi nevěnoval ani špetku pozornosti, přestože je místy dělilo od sebe jen pár decimetrů. Nejhorší bylo, že s padající oponou v půli nepodal pan Suchar Arnoštu Plešanskému ni doušku vlažného potlesku, jak to aspoň z vděčnosti za čtvrthodinku oddechu učinili ostatní diváci.

Po přestávce drama Suchar kontra Plešanský pokračovalo. Nešťastný herec šílel, třeštil, jančil, trojčil a střečkoval. Docílil sice přeměny úsměvů diváků z kamenných na měkce dřevěné, ale to se dalo spíš přičítat slastné předtuše blížícího se konce uměleckého zážitku. Jediný člověk, od kterého Arnošt žádal nyní už alespoň okem rozeznatelné cuknutí ústních koutků vypadal, jako by usínal. A kdyby jenom vypadal . . .

Tu se Arnoštu Plešanskému udělalo rudo před očima. Natáhl se, popadl pana Suchara za kravatu a jedním hmatem ho vytáhl na jeviště. Načež mu zařval do ucha:

„Tak nám to ukaž sám, sucharе!"

Přidušený a rozespalý pan Suchar se při zdánlivém vyslovení svého jména jakž takž sebral a překvapeně zamžoural do tmy. Konečně rozpoznal manželku a ulehčený úsměv mu rozjasnil tvář. Zavýskl:

„Přežili jsme to, mámo, je konec! Jde se na kutě!"

Hlediště zaburácelo smíchy. Lidé řvali, řičeli, plácali se do kolen a po zádech, hýkali, juchali a řehonili se.

V lóži se nahnul divadelní kritik Trhal ke svému kolegovi Pochlebnému.

„Co tomu říkáš?"

„Famózní! Zpočátku to mělo až do konce slabší místa, ale bezprostřední konec vše napravil, jak pravil klasik. Ten závěrečný výstup, to bylo napsaný! Zdá se, že D. B. skutečně nenašel talent na smetišti. Ale člověče, jak to že neznáme toho skvělého Suchara?" (va)

KRESBY RADEK MATOUŠ

PERLY POD JEVIŠTĚM

Divadlo nás obohacuje o zážitky, které by nás nepotrefily, kdybychom zůstali doma.

Budova divadla bývá mohutná, aby se do ní vešlo hodně herců.

Amatér je někdo, kdo hraje divadlo z bezplatné lásky.

Umělec je člověk, který umí hrát divadlo o trochu lépe než já.

Po vystoupení tleskám, protože ještě neumím pořádně pískat.

Výborně umí zahrát špatné herce.

Herec mluví normálně, ale zpívá jinak.

Příběh zkomplikoval hrdina, který tam neměl co dělat.

Mě rozčilují draci, protože princezny nemilují, ale žerou.

Prince Bajaju měli všichni rádi, protože do ničeho nemluvil.

Když princ zestárne, bude se jmenovat král.

Kdyby byl Honza bystrozraký, nenatáhl by se jak dlouhý tak široký.

Šašek je člověk, kterému za to v cirkuse nebo v divadle platí.

Když jsme hráli divadlo, nalíčili mě za strašně hodného kluka.

(vrt)

amatérská scéna

ROČNÍK 25
(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Tomáš Cach. 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 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-ÚED Praha – závod 01 – AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha – závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-ÚED Praha – závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6.
Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 3/1988, redakčně uzavřeno v lednu 1988.

© **Panorama, Praha 1988**

46 027

S vervou na Filipa

Wildeova konverzačka Jak je důležité míti Filipa patří k těm vděčným komediím, po kterých s oblibou sahají jak amatérské, tak profesionální soubory, když potřebují „zájezdovku" nevyžadující příliš velkou dekoraci. Představení, které jsme viděli na sklonku uplynulého roku, nemělo dokonce kulisy žádné. Stůl a židle, jednoduché kostýmy. A přece klubovna Svazu invalidů v Praze 6 byla zaplněna do posledního místečka a všichni se dobře bavili. „Filipa" tady hráli jejich stejně postižení kamarádi, soubor Verva.

Verva letos může slavit páté výročí od svého založení. A Wildeova komedie je vlastně první celovečerní hrou, kterou tito snaživí amatéři nastudovali. Až dosud to bylo většinou divadélko věnující se aktovkám, pásmům, malým formám a pohádkám, které si dokonce psali sami. A byly to pohádky, v nichž role byly skutečně „ušity" na tělo. Tak herec, postižený zrakově, hrál slepého mládence, dívka, která má ochrnuté nohy, vílu, co se nepohybuje.

První celovečerní hra se vydařila, o čemž svědčí i zájem publika. Nehraje se totiž jen v klubovně invalidů, kde místo zařízení salónu jsou v pozadí ribstoly pro nápravný tělocvik, ale i na mnoha jiných místech. Mezi jiným v klubu na Rokosce, v Chomutově, v Gottwaldově i jinde. V Gottwaldově šlo o přehlídku zájmové umělecké činosti v rámci Svazu invalidů, tedy velkou celostátní akci, a v Chomutově má Verva Praha 6 své družební styky. Udržují je s chomutovskými ochotníky, vzájemně si vyměňují zkušenosti, a tak tělesně postižení Pražané vystoupili i před bohatě naplněným hledištěm v představení, které jim zorganizoval chomutovský Svaz invalidů a Čs. červený kříž. A pokud jde o Gottwaldov, tam slavila úspěchy i členka souboru Verva Hanka Gaňová v recitaci.

Za pět let zůstává jádro souboru prakticky beze změn. A větší část souboru jsme viděli právě ve Filipovi. Jitka Nedvědová, dr. Libuše Zušťáková, Jiří Mojžíšek — který navíc působí jako pionýrský vedoucí ve škole pro nevidomé v Loretánské ulici — Josef Valerián, Luděk Pacoň — ten se stará na Svazu invalidů o mládež — a Dana Skalová, která je dokonce členkou federálního výboru tohoto svazu.

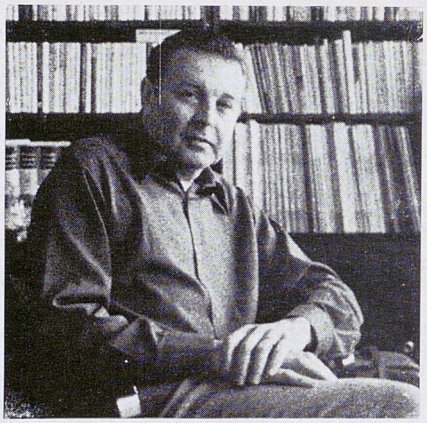
Dá se říci, že amatéři z Dejvic přinášejí dobré — při nejmenším snaživé — divadlo četným divákům a nejen vždy z řad postižených. Ti ovšem toto umění dokáží ocenit nejlíp a je pro ně příkladem, že i postižený člověk, který nevidí nebo se těžko pohybuje, může dokázat mnoho a často překonat nejen svůj neduh, ale i sám sebe. A že tato činnost je významná pro samotné aktéry, není třeba dodávat. Pomáhá jim překlenout následky svých úrazů nebo vrozených tělesných vad.

Verva je zde příkladem pro jiné kraje a okresy. Vždyť podobných souborů není mnoho. Například se souborem v Jedličkově ústavu pro zrakově postižené udržuje Verva styky a vzájemně si vyměňují své pořady, stejně tak s Pantomimou neslyšících.

Vstup do jubilejního roku svižným celovečerním představením, které se líbí, je tedy šťastný. A přitom již malý kolektiv desítky tělesně postižených amatérů připravuje další. Jejich činnost samotná — tím spíše její výsledky — si zaslouží obdiv a uznání.

(ká)
FOTO AUTOR

VLADIMÍRA JUSTLA



PhDr. Vladimír Justl, CSc. ● literární historik ● editor a publicista ● redaktor nakladatelství Odeon ● umělecký vedoucí Violy ● člen porot amatérských recitačních soutěží ●

Kdy jste se poprvé setkal s divadlem a jak se vám prolínalo do života?

Jako téměř každé dítě jsem se setkal napřed s loutkovým divadlem. V Praze-Bubenči byli velmi aktivní ochotničtí loutkáři. První skutečné představení jsem viděl jako školák v sále v Zelené ulici, hrála tam nějaká kočující společnost. Moc bych za to nedal, že to byla opereta. Dodnes cítím vůni šminky a pocit zázraku: všechny smysly byly jako u vytržení. S kamarády jsme zkoušeli hrát loutkové divadlo i „opravdovské" divadlo, vybírali jsme si z vydaných her, ale také jsme si je psali sami. Náš byt měl jakousi verandu, která byla ideálním jevištěm, „salón" byl hledištěm. Od mládí jsem rád četl divadelní hry – fantazie si s nimi nakládala po svém. Nejvíc mně lákala takzvaná knižní dramata, například Theerův Faethón, Dykův Veliký mág; brzy jsem našel blízký vztah k Mahenovi, Langrovi a k řadě autorů světových. Divadlo je pro mne něco jako krásný sen, třeba neuskutečnitelný, jako sen, který je dechem života. Těsně mne s divadlem svázala vysokoškolská studia, která jsem skončil monografií o otci české Thálie V. K. Klicperovi; rozšířena vyšla roku 1960. Sledoval jsem také osudy jeho děl na českém jevišti; našel znamenité režiséry (Honzl, E. F. Burian, Frejka – ve filmu A. Radoka, který natočil Divotvorný klobouk se S. Rašilovem v hlavní úloze) a neztratil nikdy lásku těch, pro které psal, herců z „libosti". Brzy nato jsem vydal malou knížku o dramatech bratří Mrštíků – Maryša je také stálým „hitem" ochotnických souborů. Zdá se, že ochotníci více věří těmto autorům, že v nich cítí cosi „prvotního", že jsou pro ně nesporným divadlem.

Jeden čas jsem o divadle psal, za Divadelní noviny jsem jezdil v letech 1961–1965 především do Šumperka, kde byl ředitelem Josef Zajíc, skutečný principál, který kolem sebe soustředil partu nadšenců. Pracovali za těžkých podmínek, jezdili na zájezdy do vzdálených míst a odváděli inscenace, které nejednou byly zážitkem. Mám na to pěkné vzpomínky. Roku 1963 byla založena Viola, v listopadu jsem tam uvedl Noc s Hamletem, následovala další představení a od května 1965 jsem v této „pasti" uvízl. A tak bylo i po výletech za mimopražskými divadly.

Čím vám je poezie?

Od mládí potřebou. Přirozenou a přitom vždy svátební součástí života. Tajemstvím. Stále cítím před skutečnou poezií, ne tedy před kteroukoli básní, pokoru.

Jakou roli hraje dnes – podle vašeho názoru – poezie v životě mladých lidí?

Netroufám si odpovědět. Nelze generalizovat. Byli, jsou a jistě i budou za každé situace mladí lidé, kteří se s poezií míjejí. A je jistě hodně těch, pro které je darem. Nedávno mi vyprávěl přítel z dětství, že jeho sportovně založený syn studující techniku začal shánět sbírky veršů a chodit na pořady poezie. Na jeden takový pořad pozval svou profesorku češtiny z gymnázia. Byla to forma poděkování za to, že sémě vzešlo. Pochopila to a pozvání přijala. Poezie je něco jako magnet. Kdo se přiblíží, je vtažen. Myslím, že mladí lidé byli a jsou otevřeni pro krásu. Její součástí je i poezie. Důležité ovšem je, jak je jim prezentována. Neměla by být vnucována a nemělo by se za poezii vydávat vše, co má vnější znaky básně. Jde především o básníkovo poselství, o pravdu uměleckého díla.

Co uvede Viola v příštích měsících?

Několik pořadů v cyklu Večery současné tvorby; poezii Jana Skácela; pořad k 50. výročí založení Kruhu přátel českého jazyka nazvaný Ještě musím pochválit tebe...; básně s tematikou cirkusu (Kůň a tanečnice: St. K. Neuman, V. Nezval, K. Biebl, O. Vyhlídal, H. Kocourová); verše a texty T. S. Eliota; po Okudžavovi a Vysockém představíme zpívající básnířku N. Matvejevovou, folkovou zpěvačku V. Dolinovou a Ž. Bičevskou s jejím lidovým repertoárem. Vedle překladů zazní i originální snímky. Ke 100. výročí narození F. Langra nastudujeme jeho poslední dramatické dílo Bronzovou rapsódii, k níž ho inspirovalo několik veršů Iliady. Knižně vyšla roku 1962, dodnes nebyla inscenována. Vytvořená postava vypravěče a jisté zjednodušení nám umožní uvést ji na malém pódiu Violy a soustředit se na autorovo poselství, kterým je, stručně řečeno, touha mladé generace po životě bez válečných výbojů. Na podzim si několika pořady připomeneme 25. výročí založení Violy.

Když se ohlédneme po onom čtvrtstoletí, nač nejraději vzpomínáte?

V každé sezóně najdu leccos, co bych rád vymazal a leccos, co bylo vzpruhou do další práce. Stále častěji vzpomínám na setkání s těmi, kteří už ve Viole nemohou vystupovat a kteří v ní zanechali nesmazatelné stopy: Z. Štěpánek, E. Kohout, K. Höger, V. Šmeral, V. Voska, V. Taub, M. Nedbal, J. Chvalina, D. Medřická, I. Kačírková, L. Pešek a další. O vztahu každého z nich k Viole by bylo možno vydat zavazující i posilující svědectví. Aspoň tři citáty z pozdravů napsaných před deseti lety: „... snad málokde má pěstitel vzorového jazyka tak blízko k jeho milovníkovi. A odnikud si snad neodnáší pocit tak dobře splněného úkolu jako odtud" (Karel Höger) – „Měl jsem vždy nezapomenutelný pocit štěstí, když jsem mohl vstoupit do šera důvěrného přátelství mezi návštěvníky a dávat jim přímo na dlani srdce básníků jako lék krásy a života." (Vladimír Šmeral) – „Viola je útočištěm všech, kteří dychtí po doušku pramenité vody, po chvilce útěchy a krásy, kteří touží po nové myšlence a rozletu fantazie." (Václav Voska)

Jste podepsán jako odpovědný redaktor na řadě svazků hereckých pamětí, které vydává Odeon (připomeňme je: Kohoutovy paměti Divadlo aneb Snář, Peškova Tvář bez masky, Spalové Sága rodu Budilova, Tisíc a jeden život – o Ladislavu Boháčovi, Z hercova zápisníku – K. Höger, vzpomínky Františka Kováříka Kudy všudy za divadlem, Thespidova kára Jana Pivce, Čtení o Národním divadle – kapitoly o Marii Hübnerové (Život za divadlo). Co vám tato práce dává?

Radost a uspokojení, že mohu i tímto způsobem být ve službě.

Jaký vyznáváte humor?

Inteligentní. Suchý, tedy spíš anglický. Nehřmotný. I v humoru jsem spíš pro náznak, ne pro doslovnost.

Jakou hudbu máte rád?

Různou v různých situacích. Spíš tichou než hlučnou. Vážnou i dobré šlágry. Swingovou éru jazzu, pochopitelně Ježka a Šlitra, a mnoho nejrůznějších skladatelů, od staré hudby až po současné výboje – ovšemže často jen tuším, a ovšemže často jsem ještě nepřipraven...

Jakou prognózu jako předseda subkomise divadla jednoho herce SČDU dáváte tomuto útvaru, který už zasáhl i amatérské hnutí?

Neumím předpovídat; domnívám se však, že pokud bude autor a herec (často v jedné osobě) cítit naléhavou potřebu osobnostní výpovědi, pokud si budou klást otázky jdoucí k podstatě problémů a hledat na ně odpovědi, pokud budou diváka chápat jako partnera i oponenta, pokud jim tedy půjde o dialog (sdělovaný monologem, tedy o jistý druh zpovědi), bude asi žít i divadlo jednoho herce. Zdá se mi, že do vínku dostalo možnost být divadlem tradičním i netradičním – na jeho prknech však musí být někdo, koho divák přijme jako osobnost.

Jak se díváte na amatérské divadelnictví?

Mám dost zkušeností s amatérskými recitátory, velmi málo s amatérskými divadelníky. Zdá se mi však, že jde především o vymezení pojmu. Umění amatérů (tedy ne diletantství nebo nemístný ambicionismus) vzniká z potřeby duše pro radost vlastní i těch, kteří jsou v hledišti. To jsou rovněž vlastnosti dobrého profesionála. Ten je však vydán nástrahám služebních povinností a nutnostem (i nenutnostem) vyplývajícím z toho, že jde o jeho profesi, zaměstnání. Je méně svobodný. Pokud si amatérské hnutí zachová tuto svobodu, dokud půjde o umění provozované „z libosti", bude dobré amatérské umění nejen solí života, ale i divadla.

MARKÉTA ČAŇKOVÁ