

as/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

8





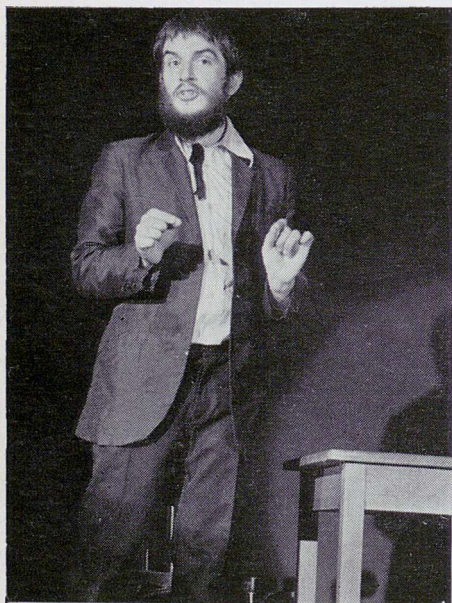
Inventura v Písku

Zástupci všech možných druhů divadla se sjeli do Písku, aby po dvouleté odmlce učinili inventuru výsledků své práce. Olomouc zastupovalo Malé S divadlo s autorskou hrou M. Valenty Kacíři II. Jedním z reprezentantů loutkářů bylo Divadlo na podlaže z Lokte s Vachrlonovou agitkou Commedia dell'arte, Recitační skupina Vpřed z Prahy přivezla svou novou hru Brody a známé Dividylko ze Slaného Šimovu hru na motivy Nestroje Hostina kanibalů. Divadelní studio J. Skřivana z Brna vyzkoušelo divadlo jednoho herce na Fuksově Panu Theodoru Mundstocovi. O dalších účastnících Šrámkova Písku a o jeho průběhu se dočtete v čísle.

(mg)

FOTO JOSEF CHUCHMA

FOTO NA TITULU KAREL KERLICKÝ



Jde o dynamický rozvoj zájmové umělecké činnosti

Zájmová umělecká činnost, jakkoli mnohotvárně se dnes rozvíjí, musí mít i do budoucna svou základní ideovou, tvůrčí, charakterovou páteř. Vždyť vznikla z lidového umění, z lidové tvořivosti a jí se také ve svých počátcích zejména zabývala. Lidovou tvořivostí by měla zůstat i dál – v pravém smyslu toho slova: měla by provokovat, vyvolávat zájem lidí o aktivní účast v kulturním životě, upevňovat tradice lidového umění. Kdo jiný k tomu má přispět, než právě oblast zájmové umělecké činnosti.

Zamysleme se nad tím, jaké kvalitativní nároky je třeba v zájmové umělecké činnosti uplatňovat. Tady je nezbytné rozlišovat především záměr, s nímž neprofesionálové k této činnosti přistupují. Jestliže je jejich zájmem seznámit se s uměleckým oborem na elementární úrovni, pro vlastní potřebu a potěchu, je to jiné, než mají-li zájem o veřejnou prezentaci výsledků své zájmové činnosti. A zase je rozdíl, jde-li o ambiciózní kolektiv, který chce v neprofesionálních podmínkách dosahovat vysokých uměleckých kvalit či experimentovat v dosud neprobádaných směrech, anebo jde-li o kolektiv, který svůj zájem o určitý umělecký obor chce uskutečnit spíše interpretací děl nebo vzorů z oblasti profesionálního umění.

Chci zdůraznit, že budeme podporovat každou zájmovou uměleckou činnost, která se rozvíjí v duchu naší kulturní politiky. Je třeba vytvářet podmínky pro to, aby se mladí lidé v lidových školách umění i jinde naučili zpívat, hrát, tančit, i když to třeba budou dále dělat jen „pro sebe“. Také jednotlivce, kteří individuálně rozvíjejí svůj umělecký zájem, musíme počítat do celku zájmové umělecké činnosti, nezapočítávat jenom zřizovatelsky organizované kolektivy. Máme zájem na všech lidech, kteří jsou kulturně a umělecky aktivní, stejně jako o neorganizované jednotlivce a skupiny. Chceme o ně pečovat a pomáhat jim, pokud nám to naše prostředky dovolí.

Je potřebné připomenout, že XVII. sjezd naší strany velmi zdůraznil potřebu potírání průměrnosti a podprůměrnosti, šedivosti a netvořivosti ve všech oborech a směrech. To není v rozporu se skutečností, že různé kolektivy zájmové umělecké činnosti mají a budou mít různá zaměření a různou úroveň své práce. Od špičkových těles, jejichž členové věnují své zálibě snad všechnen volný čas, až po kroužky rekreačního zaměření. Ale zdůrazňuji, že na všech úrovních lze pracovat kvalitně nebo nekvalitně, rozvíjet tvořivost účastníků a jejich společenskou aktivitu, nebo se spokojovat s formálním přístupem k umění a produkovat podprůměrné, diletantské projevy. Nesmíme dopustit, aby prostřednictvím zájmové umělecké činnosti, při spolupůsobení kulturních zařízení, se dostával do našeho společenského a kulturního života nevkus a neumění. Takto musíme chápat kritéria pro umění profesionální i amatérské. Proto i v oblasti zájmové umělecké činnosti potřebujeme poučené lidi, kteří mají zá-

sadní, marxistický přístup k estetice a k jejímu uplatňování v kulturní praxi.

Stálo by za to se v této souvislosti zamyslet i nad možnostmi okresních kulturních středisek. Tato zařízení před lety vznikala vlastně jako poradny lidové umělecké tvořivosti. Tehdy se samozřejmě předpokládalo, že příslušní metodici znají své obory a že v nich dovedou metodicky působit. Dnešní poslání okresních kulturních středisek je mnohem širší a také komplikovanější. Kvalifikace metodiků pro zájmovou uměleckou činnost je v nich však často nedostatečná, nehledě až k neuvěřitelné fluktuaci. Zde je třeba metody práce promyslet: ne pro všechno budeme zaměstnávat užze specializované odborníky. Ale naši kulturně výchovní pracovníci musí umět pracovat takovými metodami, aby se dovedli obklopit potřebným aktivem dobrovolných spolupracovníků, odborníků z řad profesionálních umělců, pedagogů i nezkoušenějších amatérů, kteří věci rozumějí, dovedou kvalifikovaně poradit, účinně pomoci v metodické práci i v působení na ostatní. Ale základní kvalifikaci v metodách práce musí profesionální odborní pracovníci kulturních středisek mít.

Jsou tu také tradiční i nově se formující kontakty s oblastí profesionálního umění, které nesporně amatérskou činnost výrazně ovlivňují. Vážíme si spolupráce profesionálů, kteří přicházejí pomáhat zájmové umělecké činnosti, i když možnosti vzájemných styků a spolupráce nejsou tu zdaleka vyčerpané.

Některé problémy vznikají i z rozdílných názorů – někdy i generačních, zda je něco kulturně politicky a esteticky nepřijatelné, zda je to v rozporu se socialistickým způsobem života, anebo se nám to prostě nelíbí, protože je to jiné, než na co jsme zvyklí, co používá jiné formy a jiné vyjadřovací prostředky, přitom je to však blízké mladé generaci, která žije v socialismu jako ve zřízení, jež považuje za samozřejmé. Je třeba správně rozlišovat mezi tím, co se nám prostě nelíbí a tím, co je skutečně protisocialistické. Navíc, prosazování subjektivního vkusu může negativně působit na mladé lidi, kteří socialismus upřímně považují za prostředí svého života, ve kterém se narodili a žijí, a které naše nepochopení, necitlivé přístupy či omyly mohou zbytečně stavět do opozice.

Neschopnost takového rozlišování je v důsledcích stejně nebezpečná, jako na druhé straně bezzubý liberalismus, ponechávající volnou cestu jakýmkoliv vlivům, nebo podbízějící se nekulturním zájmům. Musíme mít kontakt s mladými lidmi, být s nimi ve styku, dovést s nimi hovořit a umět na ně působit.

Možná, že také dost všude nedoceňujeme skutečný přínos dobrovolných pracovníků naší socialistické kultury. Soudruh Michail Gorbačov řekl při rozhovoru pro časopis L'Humanité, že zájmová umělecká činnost je snad nejpozoruhodnějším jevem socialistické kultury. To není náhodná poznámka. Tady se skutečně naplňuje Marxova myšlenka o podílu svobodného člověka na

umělecké tvorbě, tady do života vstupuje také umělecký přínos pracujícího člověka k celkové kultuře společnosti, tady se rozvíjení estetických stránek osobnosti člověka nepovažuje za jeho soukromého koníčka, ale za významnou věc pro jednotlivce i pro celou socialistickou společnost. Pokud tyto jednotlivci pracují v zájmových uměleckých kolektivech, mají na jejich osobní rozvoj, názory a činy podstatný vliv umělečtí vedoucí jejich kolektivů, kteří dělají práci navíc a obvykle za ni nejsou honorováni ani jinak společensky oceňováni. Někdy se jim dokonce tato jejich práce vyčítá, a žádá po nich, aby svou občanskou uvědomělost prokazovali jinak, třeba krátkodobými brigádami nebo funkcemi. A nepřihlíží se přitom k desítkám a stovekám hodin, které musejí věnovat práci se souborem.

Chtěl bych proto zdůraznit, že bychom měli společenskovo výchovnou práci s mládeží a dětmi dvojnásobně hodnotit ve srovnání s jinou veřejnou aktivitou. Také práce s uměleckými vedoucími je u nás zatím velmi nedostatečná. Jejich podmínky pro vzdělávání jsou, přes některé pokroky, u nás stále na nižší úrovni, než ve většině ostatních socialistických zemí. E-diční činnost pro oblast zájmové umělecké činnosti se stále nemůže vyprostit z nekoordinované živelnosti. Ve společenském oceňování jsme udělali krok vpřed. Radě uměleckých vedoucích byly například uděleny tituly vzorných a zasloužilých pracovníků kultury. I tady je však nezbytné dát oceňování určitý systém, uplatnit i způsoby oceňování kolektivů, jak je známe například ze Sovětského svazu. K tomu chceme využít i Dne pracovníků v kultuře, jehož tradici jsme založili.

Před deseti lety se v usnesení XV. sjezdu KSČ zdůraznilo, že zájmovou uměleckou činnost považujeme za nedílnou součást socialistického způsobu života. Ohlédneme-li se dnes za tím, co jsme pro realizaci této zásady od té doby udělali, můžeme s uspokojením konstatovat, že se téměř o třetinu zvýšil počet zájmových uměleckých kolektivů a jejich členů, upevnil se systém Festivalu ZUČ a roste jeho inspirativní a metodická funkce, udělaly se určité kroky ve vzdělávání vedoucích i jejich oceňování. A především: zájmová umělecká činnost se již stala neodmyslitelnou součástí politické, kulturní a společenské práce ve většině míst. Musíme však také konstatovat, že řada úkolů nebyla dokončena.

Jde nám jistě všem o program činnosti, která v socialistické společnosti vyrostla do dnešní šíře i kvality, a je pro ni charakteristická. Jde o dynamický rozvoj zájmové umělecké činnosti, o její podíl na společenské aktivitě lidí, která se projevuje i ve specifickém podílu na sociálním a ekonomickém rozvoji společnosti, jak to dokumentují například sovětské výzkumy a rozborů.

(Z projevu ministra kultury ČSR Dr. Milana Klusáka, CSc., na IV. národní konferenci o ZUČ v Českých Budějovicích.)



Pro život v míru a společenský pokrok ve světě

V letošní sezóně jsme intenzivně prožívali významné politické události a výročí naší socialistické společnosti. Na aktivitě mnoha souborů se projevila potřeba přispět k oslavám 65. výročí vzniku Komunistické strany Československa a 41. výročí osvobození naší vlasti Sovětskou armádou. Amatérské divadelní soubory se podílely na přípravě voleb do zastupitelských sborů všech stupňů a členové souborů vystupovali na předvolebních schůzích. Amatérské divadlo opět prokázalo, že sdružuje kolektivy politicky vyspělých lidí. Ostatně nás o tom neformálně přesvědčily tři ročníky soutěže divadelní a občanské aktivity Svazu českých divadelních ochotníků.

Nejvýznamnější událostí roku bylo jednání XVII. sjezdu Komunistické strany Československa, které se kriticky zabývalo všemi oblastmi života naší společnosti. A samozřejmě, že pozornosti sjezdového jednání neunikla ani oblast zájmové umělecké činnosti. Generální tajemník ÚV KSČ soudruh Gustáv Husák v hlavní politické zprávě řekl: „Úroveň naší kultury a umění hodnotíme vcelku pozitivně. To však neznamená, že nevidíme

v této oblasti i řadu slabin. Jsou i některé znepokojivé jevy. Strana nepředepisuje formy, metody a témata umělecké tvorby, ale nebudeme podporovat nic, co kazí vkus lidí nebo zkresluje naši socialistickou skutečnost. Mnohem vyšší nároky bude nutno klást na kulturně výchovnou a zájmovou uměleckou činnost. Je to důležitý článek náplně volného času, rozvíjení socialistického způsobu života“.

Bezprostředně po XVII. sjezdu KSČ a v duchu jeho závěrů, svolalo ministerstvo kultury CSR IV. národní konferenci o zájmové umělecké činnosti do Českých Budějovic. Tady byl nejen vyhlášen nový Festival ZUC na léta 1986 až 1990, ale současně byla přijata Výzva k rozvoji aktivity v plnění závěrů XVII. sjezdu KSČ. Bude samozřejmě významnou motivací činnosti i pro všechny amatérské divadelní soubory. Půjde o to, aby všechny amatérské divadelní soubory k této výzvě připojily svůj podpis, aby se k ní svoji trvalou aktivitou přihlášly.

Závěry národní, krajských a okresních konferencí ZUC se musejí bezpodmínečně, a co nejrychleji, projevit v práci poradních sborů pro divadlo, v radách ZUC na všech úrovních a ve všech kulturních komisích; ale musí být zapracovány v konkrétní podobě i do plánů práce všech divadelních souborů a jejich dramaturgických plánů. Samozřejmě, že řekne svoje slovo i Svaz českých divadelních ochotníků, který nejednou prokázal svoji společensky prospěšnou akceschopnost.

A tak do nové divadelní sezóny a do nového období vykoučme v amatérských divadelních souborech pod závěrečnou provoláním Výzvy účastníků IV. národní konference o ZUC: „Novými tvůrčími činy, novou aktivitou, učiníme vše pro splnění závěrů XVII. sjezdu KSČ, za další rozkvet naší socialistické společnosti, pro život v míru a společenský pokrok ve světě...“

JOSEF GRIML,
vedoucí DS K. Čapek, Chomutov

Karlovarský Harlekýn 1986

Slavnostní karlovarská fanfára již druhý rok, vždy v květnu, vítá divadelní nadšence, divadelní ochotníky z celé republiky. Druhý ročník divadelního festivalu amatérských souborů Karlovarský Harlekýn se letos konal na počest 65. výročí založení Komunistické strany Československa. Pod záštitou rady Městského národního výboru v Karlových Varech pořádali jej Okresní kulturní středisko, Divadlo Vítězslava Nezvala a západočeský krajský výbor Svazu českých divadelních ochotníků. Nesoutěžní divadelní festival je přehlídkou špičkových amatérských souborů, účastníků národních přehlídek v Hronově a ve Vysokém nad Jizerou.

Na jevišti překrásné budovy Divadla Vítězslava Nezvala postavené v letech 1884–1886 podle návrhů Ferdinanda Fělnera a Hermana Helmera zahájilo Divadlo Propadlo Domu kultury ROH v Plzni Gogolovou Ženitbou. V pečlivé režii René Přibila, člena DJKT v Plzni, zhlédli první diváci zdánlivě nevinnou anekdotu o nepodařené ženitbě. Vyrovnanost hereckých výkonů prošípaná komediálností představitelů ženichů uspokojila náročné obecenstvo.

Mezi poklidné pacienty na Gagarinově kolonádě zavítala v sobotu nezvyklá návštěva. Karlovy Vary si zvykly, že se zde potkávali Bach, Beethoven, Wagner, Janáček, ba i Gagarin, ale setkání patrona města, Karla IV., s Krakonošem, který z malebných hor přicestoval s vysokými ochotníky, to tu ještě nebylo. Však taky spouště fotoaparátů nezahálely. Po obvyklém ochutnávání karlovarských pramenů přece jen měl prim pramen třínásť.

Naplněné hlediště pak večer zhlédlo lidovou hru z Podkrkonoší Komedie vo dvou kupcích a Židov Šilokoj. Prostý text v úpravě Dr. Jaroslava Kolára, do-

plněný dobovými kramářskými písněmi a hudbou Mojžíra Ballinga, jednoduchá interpretace, byl vyznáním nesmírné lásky a úcty k divadlu.

Nedělní večer patřil českolipskému kolektivu Divadelního klubu Jirásek a jejich úpravě Shakespeara Jak se vám líbí Jak se vám líbí?, inscenace, která patřila mezi nejlepší na 55. Jiráskově Hronově, se setkala i na karlovarském jevišti s mimořádným ohlasem. K silným stránkám patří bezesporu herecké výkony, ze kterých přímo tryská radost.

S vlastní dramatičností Vasiljevovy novely... A jitra jsou zde tichá přijel soubor Osvětové besedy z Poběžovic. Dramatizátor, scénograf a režisér Jiří Pelikán se pokusil o vlastní výklad, již tolikrát a v různých uměleckých for-

mách ztvárněného příběhu. Inscenace zaujala především náročností s jakou přistoupil ke své práci vesnický soubor, častý účastník národních přehlídek ve Vysokém nad Jizerou.

Závěrečný večer patřil domácímu souboru Divadelnímu studiu D 3. Dva herecké páry Marcela Hlávková s Jiřím Hnilčíkem a Jiřina Postlová s Petrem Richtrem v režii Jiřího Hlávky velmi zdařile uvedly Daňkovu předlohu Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo. Inscenace úspěšná na krajské divadelní přehlídce Západočeského kraje v Horažďovicích, krajské přehlídce jednoaktůvek v Zelči u Tábora byla přijata karlovarskými diváky s mimořádným zájmem. Očekávání neklamala inscenace karlovarských, stejně tak jako na loňské karlovarské přehlídce inscenace téže hry divadelního souboru z Bystřice u Benešova. Obě prokázaly tvůrčí a životodárnou schopnost amatérského divadla nejmodernějšího typu, založeného na vysoké kvalitě hereckých výkonů.

Přehlídka byla doplněna tradičně dvěma inscenacemi pro dětského diváka. Karlovarské Děčko přichystalo svoji již 62. premiéru ve své pětadvacetileté činnosti — Strašidýlko Jana Makářiuse, a divadelní soubor Radost z Chodova úspěšnou inscenací pohádky Jiřího Halberštáta Pták Ohnivák a liška Ryška.

Setkání předních ochotnických souborů s karlovarskými lázeňskými diváky vyznělo pro obě strany úspěšně. Místopředseda městského národního výboru RSDR Jan Jurča při zahájení festivalu vyzdvihl nezastupitelnou účast divadelních amatérů v široké škále zájmové umělecké činnosti v rámci kulturní politiky naší socialistické společnosti. A to je vlastně posláním nesoutěžního festivalu amatérských souborů Karlovarský Harlekýn. Na snímku autora je záběr z inscenace hry O. Daňka Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo.

VLASTIMIL ONDŘÁČEK



Výchova, nebo divadlo?

aneb

Kaplická zajícologie

Kaplické divadelní léto je národní přehlídka dětských souborů, které se věnují dramatické výchově – ať už ve své práci využívají prostředků divadla loutkového, nebo neloutkového, eventuálně prvků přednesu. Jisté nejasnosti tedy signalizuje už rozpor mezi pojmenováním přehlídky – v němž se hovoří pouze o divadle, a národní práce dramatických souborů, které se přehlídky zúčastňují, neboť prakticky všichni vedoucí, jejichž kolektivy jsou na národní přehlídku vybrány z krajů, dnes už skloňují výchovu ve všech pádech.

Na veřejných hodnoceních na Kaplickém divadelním létě v posledních letech se v této souvislosti hovoří o „zajíci divadla“ a o „zajíci výchovy“, které by měl vedoucí dětského souboru honit současně a jaks koordinované.

Zní to atraktivně a navíc na první pohled docela logicky: to, co se v Kaplici v prvé řadě předvádí a co je ostatně především inzerováno i na plakátech, je divadelní představení. Avšak stejně tak realitě odpovídají ujišťování vedoucích, že „dělají“ dramatickou výchovu. A opravdu není důvodu podezírat je z vypočítavosti nebo konjunkturálnosti. (Ono se to ostatně pozná.)

Tedy neřešitelný rozpor? Na první pohled to tak vypadá. Mám však za to, že jde o rozpor zdánlivý, o pseudoprobém. Že nesrovnalosti vyplývají jednoduše ze špatně položené otázky, ze špatně formulovaného problému.

Když svého času, začátkem 80. let, zula na stránkách Československého loutkáře diskuse o reprodukci v amatérském loutkovém divadle, napsala Eva Machko-

vá v jedné z replik Janu Císařovi také poznámku na okraj dětského divadla: „...V posledních letech klademe stále větší důraz na předvádění tzv. ukázek metodiky práce při výběru souborů i v Kaplici... Co se asi nezmění, to je fakt, že vždy – i u Josefa Mlejnk a těch druhých – budeme hodnotit i představení, divadlo. Protože, marná věc, dramatická výchova u nás existuje převážně v podobě souborové. Představení se předvádějí před diváky, a tedy musíme klást nároky i na tuto stránku věci a také je klademe...“ (ČsL 1980, č. 10, str. 231).

Proti závěrům Evy Machkové lze stěží něco namítnout. Přesně postihují realitu a vyvozují z ní praktické důsledky. Ale v tom to právě je. Domnívám se, že závěry Evy Machkové jsou až příliš prakticistní. Že zbytečně omlouvají něco, co omluvy nepotřebuje. Protože cesta k dětskému představení (tedy představení vytvářenému dětmi) nevede buď od výchovy, nebo od divadla, ale vždycky od výchovy (protože cokoliv s dětmi děláme, je výchovou – ať dobrou, nebo špatnou, nebo „nulovou“), která využívá tu více, tu méně, tu záměrně, tu spíše bezděčně prvků dramatických her a také i divadla.

Budme ještě exaktnější: Dramatická výchova je obor (jedna z oblastí estetické výchovy), jejímiž základními metodami jsou improvizace a interpretace a jejímiž prostředky jsou nejen hry, cvičení, etudy, ale mohou jimi být také tvarování, inscenování a konečně i představení před diváky. A je jen na vedoucím, kterých prostředků využívá více a kterých méně, na které klade důraz a které v dané fázi odsouvá do „druhé linie“.

Hovořím o tom doširoka proto, že problémy vznikají nejen tehdy, když si vedoucí poplete prostředek s cílem (když představení – to je nejběžnější případ – pokládá za cíl své práce), ale i tehdy, když se představení nepřiměřeně nadhodnotí a je hlavním kritériem pedagogovy práce. A, málo naplat, každý vedoucí je pedagog.

Nepodezírám ani v nejmenším Evu Machkovou, že by si toho všeho nebyla vědoma. Však právě o tomto tématu mluvila a psala nesčetněkrát v Kaplici i jinde. (Ostatně mé úvahy vycházejí z jejích textů). Jenom se mi zdá, že se na tuto teoreticky tak zdůvodněnou pravdu v zápalu praktických bojů a diskusí až příliš často zapomíná.

A tak se omlouvám, že jsem článek o národní přehlídce dětských divadelních a loutkářských souborů v Kaplici začal teorií. Chápu, že je to poněkud extravagantní, nicméně i letos, a právě letos, na 18. kaplickém divadelním létě, se ukázalo, že tento teoretický pseudoprobém (divadlo, nebo výchova?) je pociťován jako neobyčejně ožehavý a lákavý k diskutování.

Nastolila ho jako probém ta představení letošního KDL, která z diváckého hlediska nebyla – abychom tak řekli – jednoznačně úspěšná či uspokojivá. Jenomže tady bychom měli být ve svých soudech velice obezřetní, abychom nezaměňovali podstatné s vedlejším, divácky neefektivní s metodicky pochybeným.

V hodnocení Císařových nových šatů (vydatně upravená dramatizace Dany Svozilové) pionýrského divadelního kroužku DS Tyl OB Bakov nad Jizerou (ved. Václav Pěnkava) se valná většina seminaristů a dalších účastníků KDL shodla. Byl to až příliš markantní případ omylu, o němž byla řeč v úvodu – kdy se cílem práce s dětmi stane „co nejdokonalejší“ představení. Když bakovský soubor předváděl Císařovy nové šaty v listopadu 1985 na středočeské dílně v Mnichově Hradišti, mělo leccos v projevu dětí ještě podobu svěžího, relativně nově vzniklého nápadu.

Od té doby vedoucí vše pěkně „vypracoval“ a „dopracoval“ – ale protože děti v jeho souboru nejsou dostatečně vybavené a schopné přirozeného projevu, inscenace se proměnila v sled povrchních gest a prázdných intonací, místy až šarží. Cesta vpřed může v případě tohoto souboru vést jedine přes důkladné a praktické (!) obeznámení vedoucích s podstatou a prostředky dramatické výchovy.

S nemalými rozpaky většiny seminaristů se setkala také vystoupení Malé scény LŠU a OKS Gottwaldov (ved. Anežka Navrátilová). Mikulkova Hastrmaní princezníčka je sama o sobě textem dosti problematickým (fabulační svévole a třeskutý humor jazykový i situační). A tak když ji Gottwaldovští „odehráli“ tak, jak ji autor předepsal, bez vlastního názoru na věc, narostly její problémy neúměrně a staly se těžko překonatelnými. Byl to ovšem mimo jiné i důsledek toho, že pod povrchem představení, tvořeného místy i pěknými, ale izolovanými nápady (akvárium, cesta různými prostředky za unesenou princezníčkou) nebylo cítit vnitřní zaujetí, potřeba podělit se o svůj názor nebo pocit. I v tomto případě vyznělo představení daleko více jako cíl než jako prostředek všestranného (i citového) rozvíjení dětí.



Pidivadlo z Nového Města pod Smrkem — Čtení o městě Kocourkově.

Letošním hostem ze Slovenska byl dětský divadelní soubor při LŠU Spišská Nová Ves (ved. Viera Šabeková). Inscenace Nezbedníci, inspirovaná prvky filmové grotesky, dovedně využila možnosti zástupné řeči, kterou děti perfektně zvládly, a pohybových dovedností dětí. Rozporuplná diskuse o představení byla ovšem signálem toho, že i tady — jen v daleko menší míře, než tomu bylo u předchozích souborů, touha po perfektním tvaru v poslední fázi přípravy poněkud zatlačila do pozadí to, kvůli čemu Nezbedníci zřejmě vznikli: vztahy mezi zvířaty a potažmo dětmi.

V Lounech se s dětmi pracuje už delší dobu. Před lety tu šlo výhradně, a ke škodě věci, o tzv. líheň tzv. talentů pro dospělý soubor. (Této pochybné koncepcce se ovšem, díkybohu, vedoucí souboru vzdali.) Inscenace O kůzleti a třech kozách je už výsledkem jiného pojetí práce. A tak bylo toto představení (jde o pohádku Octava Pancu-lasie v dramtizaci Jiřího Davídky) vybráno jako druhé ze Severočeského kraje do Kaplice. I když vedoucí dětského loutkářského souboru Stálého loutkového divadla DK ROH ZŠE EPL Louny Zdeněk Raška je už v přístupu k dětem realističtější a poučenější (zvolil vhodnou technologii loutek — tyčové loutky, a přiměřenou metráž textu), zůstává problémem důslednější a bohatší rozehrávání postav, které především souvisí s malými zkušenostmi dětí ve schopnosti navazovat partnerské vztahy, komunikovat. V případě Lounských bude třeba, po mém soudu, jít ještě dál a důsledněji v nastoupené cestě s vědomím toho, že představení nemusí být vždy výsledkem práce a už vůbec ne cílem.

Nejdiskutovanější představení letošní kaplické přehlídky patřila k nejpodnětějším, nejinspiračnějším. Byla to ta vystoupení, v nichž vedoucí záměrně a programově nenadhodnotili inscenaci, ale v první řadě a důsledně stavěli na tom, co působí dovnitř souboru. To nemá být omluvenka pro tyto vedoucí; to je pouze a jediné konstatování skutečnosti. A chtěl bych zdůraznit, že na to má každý vedoucí svrchované právo. A pro takto koncipovanou práci by na KDL, tedy na seminární přehlídce dramatické výchovy, mělo být vždy místo.

Mangá je další původní prací Mirka Slavíka, vedoucí souboru HUDRADLO DK Zliv. Po pohádce, příběhu ze života současných dětí (Bercius) a po příběhu z historie (O loupežnické tvrzi Bouchalce) se HUDRADLO letos pustilo do příběhu s tajemstvím s prvky sci-fi. Mangá je příběhem skupinky dětí z jednoho domu, které působením tajemného kamenu k sobě nacházejí cestu. Představení je vedle závažné a silné myšlenky sympatické svou sugestivní atmosférou, v níž se děti na jevišti cítí zjevně dobře, a tak jsou s to ji předat i divákům, a to i tehdy, když představení upadne — jako se to stalo v Kaplici — do příliš „naturalistického“ civilu, působícího dojmem ledabylosti. To nejpodstatnější totiž — plné zaujetí dětí a jejich vnitřní bohatost — zůstává pro diváka stále dostatečně čitelné.

Dětský dramatický kroužek ZŠ Dubňany (ved. Ludmila Dohnálková) po celý rok pracoval, inspirován mimo jiné knížkami Jindřicha Pokorného Zakopaný pes a Olgy Spalové Co je to, když se řekne . . . , na pořadu Co je to, když se řekne . . . , který nakonec dostal příznačný

podtitul: Něco jako pokus o jazykový kabaret. Je to naprosto přesná žánrová etiketa, která naznačuje, jaký asi měla vedoucí souboru záměr při práci s dětmi.

Netoužila po tom vytvořit efektní show či estrádu k popukání, ale především chtěla dát dětem podněty ke hře s jazykem a k jeho hlubšímu poznávání a vychutnávání. (Jakých her a cvičení vedoucí využívala, naznačila ukázka metodiky práce, kterou Ludmila Dohnálková s dětmi v Kaplici předvedla). Problém s kaplickým představením Dubňanských (dojem únavy a nevzrušivosti) souvisí podle mého s tím, že hry tvořící inscenaci ztratily už pro hrající děti příchut' překvapivé, nové hry.

Živě diskutovaná byla v Kaplici nejnovější práce Hany Budínské, tentokrát s dvěma kroužky estetické výchovy UĐPM JF Praha, s nimiž připravila Duhové pohádky, velice pěknou vlastní dramatizaci výtečných próz Daniely Fischerové. Jako dřív i letos Hana Budínská záměrně nasadila svým dětem latku výš: Kolektiv třetáků, bohatě přesahující počet dvaceti dětí, v průběhu roku práce na Duhových pohádkách zvládl velice slušně jednat a komunikovat slovem, hrát s předměty a skrze předměty (miče, šátky, paraplička . . .), a hlavně naslouchat jeden druhému, poslouchat se navzájem. Inscenace je zajímavá i tím, že počítá s přítomností dospělého vedoucího a jeho dvou pomocnic, které mají držet kontinuitu pořadu a „nahrávat“ či „přihrávat“ dětem jednotlivé situace. Vzhledem k tomu, že jedním z cílů vedoucí bylo přivést děti z třetích tříd k tomu, aby unesly téměř čtyřicetiminutový tvar, je to princip odůvodněný a funkční i z hlediska stavby. Jinou věcí je, že projev obou nejstarších děvčat neměl jiskru, a tak málokdy plnil funkci motoru představení.

Ukázkou toho, že výsledek systematické a tvořivé výchovné práce s dětmi v dramatickém kolektivu může mít i působivé divadelní parametry, byla na KDL dvě představení.

První připravili manželé Krista a Jiří Bláhovi, vedoucí souboru PIDIVADLO ZŠ a SKP Nové město pod Smrkem, podle knížky Ondřeje Sekory Kronika města Kocourkova. Z dosti vousaté a hodně upovídáné knížky si vybrali několik epizod a neobyčejně inteligentně a obratně je

rytmicko-pohybovými akcemi, doplněnými o prvky kolektivního přednesu, ilustrovali. Čtení o městě Kocourkově bylo nejen ukázkou toho, jak dobře jsou novoměstské děti vybaveny (rytmické čtení, kultura řeči, jednání slovem, a to i v pasážích, kdy mluví celý sbor, partnerství, kultura a technika pohybu), ale také zážitkem pro diváky.

Vrcholem 18. kaplického divadelního léta bylo představení loutkářského souboru LŠU Žerotín Olomouc (vedoucí Milada Mašatová) Stojí hruška. Systematická práce s dětmi, popsaná velmi názorně ve zpravodaji přehlídky, v Kaplické čítance (č. 6, str. 8–9), se zúročila v čistém, jímavém tvaru, který staví na vážnosti a stylizovanosti lidového obřadu. Děti s loutkami (lidské postavy) a děti se svými těly (stromy) vyprávějí o osudovém spojení člověka (posledního, zapomenutého děvčete Voškerušky) a přírody (symbolizované stromem — hruškou karmazínkou). Tenhle mýtický příběh má, jako opravdický mýtus, sílu strhnout dětského diváka a v dospělém navíc probouzí chuť číst mezi řádky filozofický rozměr prostinké pohádky. To ovšem není výsledek jen šťastné ruky Mašatové-dramatizátorky, ale i Mašatové-vedoucí. Kdyby děti nebyly na toto téma připraveny, kdyby nevěděly, o čem hrají, a kdyby nebyly tak dobře vybaveny, stěželo by výsledek vyzněl tak jednoznačně.

Závěrem už jen telegraficky o neméně důležitých akcích 18. kaplického divadelního léta: Jako vždy, i letos tvořily páteř přehlídky semináře. Vedle osvědčeného autorsko-dramatizátorského (lektorka Zdena Josková) tu byly semináře: Zavádění do dramatické hry (lektorka Soňa Pavelková), Literatura jako východisko inscenování (lektorka Ljuba Fuchsová) a dva týmové semináře: Materiál, prostor a zvuk (lektori Karel Vostárek a Štěpán Filčík) a Pohyb a řeč (Věra Pernicová a Šárka Štembergová). Ke KDL patřily samozřejmě i letos každodenní veřejné diskuse. Velice dobře byly letos vybrány doplňkové, večerní programy. K nejlepším patřilo vystoupení dětského recitačního souboru z Třebíče (vedoucí Jaroslav Dejl), který byl ozdobou letošní, loňské a předloňské národní přehlídky dětských recitátorů a recitačních kolektivů v Mělníce.

JAROSLAV PROVAZNÍK
FOTO KAREL KERLICKÝ



Divadelní soubor Tyl OB Bakov nad Jizerou — Císařovy nové šaty.

Písecký cestopis

Ne, namouduši neoplývám lehkostí esejisty a svěžestí reportéra, abych jako třeba Otakar Brůna dokázal psát divadelní cestopisy. A přesto – tentokrát se od prvních chvil, co přemýšlím o tom jak psát o XXVII. Šrámkově Písku, nemohu zbavit utkvělé představy, že jsem podnikl cestu, z níž musím vydat počet. A není to určitě tím, že jsem byl do Písku vyslán služebně UKVC a musím tedy napsat zprávu ze služební cesty. To už daleko více ten pocit cestovatele navazuje příjezd do Písku za prudkého lijáku, jehož intenzita připomínala název kdysi slavného románu. Když nastaly deště. V těch přívalech vod nastalo podivuhodné bloudění, neboť písecké autobusové nádraží postrádá zastávku pro autobus městské dopravy ve směru do města. Musíte jít buď kus pěšky dopředu či jet nazad na konečnou stanici na nádraží ČSD a tam počkat, až přijede vaše číslo a odveze vás.

Vzhledem k nepříznivým meteorologickým podmínkám jsme učinili to druhé a šťastně se poté dopravili do ZK ROH Jitex, kde se všechno, až na spaní, odehrává. Nicméně; snad právě díky této „paměti-hodnosti“, která od letošního roku pro mne, nejpůvodnějším školením historika českého divadla, odsunula na druhé místo píseckých památností otázku, který ze je to ten komín, o němž se mluví v Měsíci nad řekou, ten pocit cestovatelského dobrodružství ve mně uvízl a nezmizel.

Neboť jsem se na větší část – bohužel jsem musel z důvodů jiné amatérské akce odjet předčasně – trvání „národní přehlídky mladých souborů amatérského ne-tradičního divadla a kolektivů malých divadelních forem“ ponořil do neméně bouřlivého přívalu a neustávajícího toku představení. Jestli tomu názvu dobře rozumím, potom znamená, že Šrámkův Písek je věnován především mladým, kteří ovšem dělají divadlo jiného druhu než ti, co jsou třeba na Hronově. Neboť i když tam nejsou snad soubory složené jenom z mladých, tak tam mladí také jsou, a také tam hrají divadlo. Abych se otevřeně přiznal: přesně proto jsem letos do Písku jel. Chtěl jsem vidět jakýsi reprezentační vzorek tohoto typu amatérského českého divadelnictví. A říkám-li reprezentační, myslím tím především skutečnost, že tu šlo o nominaci ze všech krajů, která už není dále proseta výběrovou porotou, která vybírá lahůdky.

Vím, že mnohým tato nominativnost vadí, nejenom na Písku. Takto se totiž na vrcholné přehlídce a festivaly nepochybně dostanou inscenace nestejné úrovně; některé dokonce dovedou publikum krajně pobouřit a dojde na onu osudnou otázku: jak se to sem dostalo? (jenom na okraj: i letošní Písek takovou inscenací měl). Ale i přes tuto nevyrovnanost jsem pro nominativnost, neboť si myslím, že je občas dobré provést bilanci, prověřit si, jak na tom skutečně jsme.

Nuže, v tomhle směru mne Písek 1986 ani v nejmenším nezklamal. Podnikl jsem na jednom místě, tedy v klubu Jitexu, okružní cestu po českých krajích, abych na vlastní oči viděl a na vlastní uši slyšel, jak na tom je ono divadlo, které se skrývá pod oním dlouhým názvem. A hned

na počátku prohlašuji, že jsem opravdu nebyl nikterak zklamán. Protože tato cesta zabírající tak velkou šíři geografickou zabrala i obdobnou šíři divadelní. Což je pro mne vždycky tvář v tvář amatérskému divadlu to nejpodstatnější. Jakkoliv to právě z mých úst (lépe: z mého pera) bude znít poměrně nezvykle, neboť jsem jako porotce byl nucen nesčítným souborům říkat názory na úroveň jednoho konkrétního představení, nikdy mne tato konkrétní jednotlivá představení nezajímají na místě prvním. Vždycky mne především zajímá amatérské divadlo jako celistvý jev, jenž je schopen díky mnoha svým specifickým vlastnostem vyjít hodně o postavení divadla v našem kulturním systému – a samozřejmě i ve společenském organismu.

Což tedy platí i o XXVII. Šrámkově Písku a o cestě, kterou jsem na něm podnikl. Utvrdil jsem se tu znovu v jednom. V poznání i přesvědčení, že současné divadlo bude naplňovat potřeby a vzbuzovat zájmy především tím, že zdůrazní svou kvalitu originálu. A rozumějme tomu tak, že na rozdíl od mechanicky reprodukovatelných umění, jež představuje dnes u nás především televize, dovoluje přímé bezprostřední sdělení, které stojí na tom, že na jevišti přítomný originál tvůrce (či tvůrců) představení přímo komunikuje s originálem diváka.

Chcete-li ještě jinak: tohle divadlo od-souvá do pozadí nebo dokonce zcela likviduje třeba v herectví, komponentu hereckém tradiční přetělesnění jako zpodobení nějakého jiného člověka. Hledá si takové formy, jež by dovolily učinit sdělení právě a především skrze originál herce jako originálu jedinečného člověka, neopakovatelné individuality. Takhle si třeba vysvětluji onen zájem o „divadlo jednoho herce“, které se na letošním Písku rovněž představilo. A takhle také asi nejspíše především mohu vyložit a vysvětlit i problematičnost inscenace brněnského Cyndru, který přijel s jevištní realizací

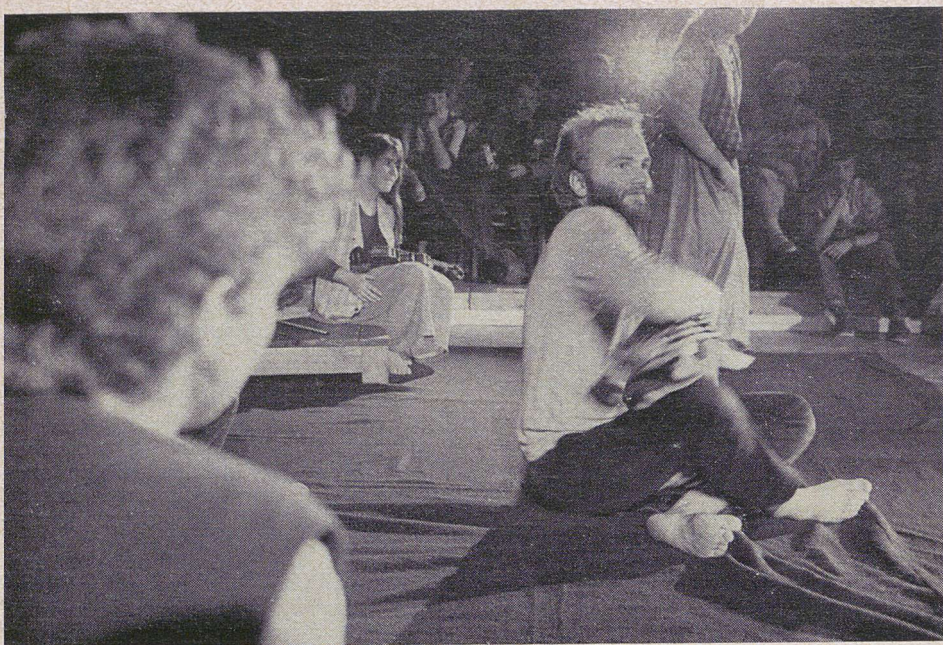
(jednohereckodivadelní) díla L. Fukse Myši Natálie Mooshaberové. Sám ráz literární předlohy nutil herečku k přetělesnění – leč na to jí chyběly tradiční herecké prostředky. A přitom je nedokázala nahradit hodnotami příslušejícími jenom jí jako originálu, který vypovídá tím, jaký je a co si myslí a co cítí.

Mohu uvést ovšem i příklady pozitivní. Představení LS Tatramani ze Sutoměřic u Bechyně byla přece také „divadlem jednoho herce“, i když se pohybovala na půdě loutkového divadla, jak o tom svědčí konečně ona zkratka LS. A zaujala především tím, jak J. Brůček, neboť on byl tím aktérem, předvedl své vidění a citění skutečnosti a v Kašpárkově poslední šanci dokonce i vidění a citění divadelnosti.

Jsou to v podstatě drobné anekdoty, ale jejich neotřelý, svěží a v upřímné otevřenosti až naivistický pohled na určité jevy má hodnotu vskutku originální výpovědi. Ostatně – mutatis mutandis to platí i o dalším loutkářském souboru, Divadlu na podlaží z Lokte, jež zahrálo rovněž ne příliš velký kousek nazvaný *Commedia dell'arte*. Téma téhle hříčky nebylo ani nikterak objektivní ani nikterak vysoké. O vlivu valut na charakter některých lidí jsme přece slyšeli už dost. Ale: říznost, ostrost až drsnost základního ladění inscenace byla tak dostatečným svědectvím o osobitosti těch, kteří inscenaci udělali a předvedli, že jim hlediště šlo s otevřenou náručí vstříc. A navíc: přítomnost loutky znovu dokázala, co může znamenat pro tento typ herectví. Neboť už sama o sobě spontánně a automaticky přináší na jeviště znakovost, tedy proměnu reálných věcí v něco, co může poukazovat k dalším skutečnostem. Je tak svým způsobem oním zpodoběním, oním přetělesněním. A živý herec může už jenom přímo za sebe hovořit s publikem. Což Loketští také vydatně činí – od počátku, kdy „uplácí“ obecenstvo, aby jim tleskalo, i od „pantomimického“ výstupu jednoho z členů souboru, který při tom paroduje playback a atakuje tak hlediště.



Teatr imeni majora Szmauza Trinec — Przygody koziolka Matolka.



DRC Kaplice — *Bejvávalo.*

A na konec této úvahy o originálu příklad nejzajímavější: Rózewiczova Kartotéka pražské Lamy; asi jeden z vrcholů letošního Písku. Váhal jsem, zda mám napsat, že jde o Kartotéku Rózewiczovu. Spíše jsem chtěl prohlásit, že jde o kartotéku Lamy. A to malé k tu není překlepem ani zlomyslností tiskařského šotka. Neboť jde na půdorysu zahraniční literární předlohy o životní bilanci našich současníků, kteří žijí s námi tuto dobu v tomto prostoru. Je to vskutku výpověď originálů dnešních lidí, která se děje i v poloze představení právě jako originál tak přirozený, že občas zcela mizí přehrada mezi jevištěm a hledištěm.

V tom těsném prostoru kolem postele sedí diváci i herci a herci jako by se vynořovali doslova z reálné přítomnosti. Není to však jenom ta prolínávanost jeviště a hlediště, jež způsobuje toto spojení. Je to i — a jistě především — přirozená hravost všech účinkujících, kteří s chutí a gusem rozehrávají všechny situace jako komentář sebe sama i za nás za všechny. Dialog se jim tak stává ne prostředkem k tvorbě vztahů mezi postavami, dramatickými osobami, ale ke skutečnosti, kterou žijeme. A odtud pramení jeho lehkost, nenásilnost, skoro životní autentičnost, jež má ovšem hodnotu dramatickou. Jako komunikace nejenom o obsahu inscenace, ale i o postoji určitého kolektivu k jistým problémům; o jeho pohledu na řadu otázek života, v nichž se jistě ozývá i velice silně společná generační zkušenost. Ne sice už generace nejmladší, ale o to asi vyzrálejší. A oceňující kolektivní divadelní podobu inscenace nutně oceňujeme i individuální přínos všech jednotlivců, kteří se takto spojili ke společné výpovědi s nadindividuální hodnotou.

Je-li tedy divadlo, jež se soustřeďuje na Šrámkově Písku v něčem pro mne hlavně netradiční, potom je to v tom, že jaksi vědomě i nevědomě opouští i tradice toho divadla, jehož organizační a uspořádávající princip byl a je v dominanci režijního komponentu jako výrazu tvůrčího subjektu jedné fyzické osoby. Uprímně řečeno: v představení Lamy není vskutku zdaleka tak důležité, kdo to režíroval, ale funguje tu především ona kolektivita hereckých

(a lidských) originálů jako rozhodující moment nesoucí sémantickou i komunikativní kvalitu. Tedy organizující a uspořádávající představení jako informaci, která kromě zpráv věcných je schopná přenášet i umělecký obraz.

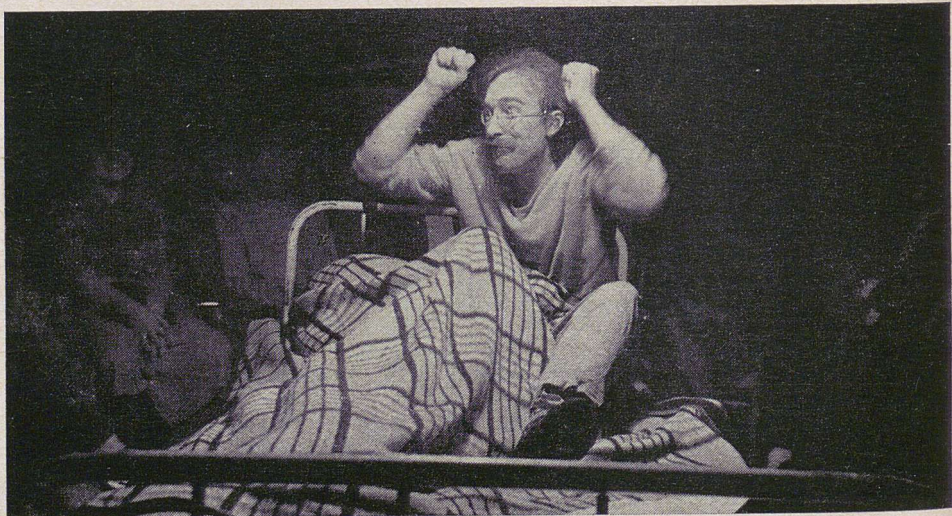
Jestliže jsme „netradičnost“ tzv. autorského divadla byli doposud náchylni řešit hlavně ve vztahu dramatický text — jevištní subsystém, jemuž vládne většinou režie, pak asi budeme muset jít ještě dále. Ke vztahu kolektiv originálů, v němž, marná sláva, protože jde o onu bezprostřednost sdělení, dominuje komponent herecký — divák. A potom neobyčejně rád vypustím před autorským divadlem ono tzv., o němž Luděk Richter říká, že je stále výrazem mého teoretického bloudění. Neboť z hlediska divadelního jazyka jako specifického znakového systému půjde skutečně o osobitou objektivně stanovitelnou jinou kvalitu.

Leč než se k ní dostaneme, nebude to lehké. Neboť písecké putování předvedlo také její současnou slabinu: malou schopnost vytvořit jakkoliv, jakýmkoliv způsobem strukturu, která by nakonec jako celek

vyjevovala integrovaný smysl. Možná, že jsem v tomto směru naivní, že o to v tomto typu divadla už vůbec nejde. Že skutečně usiluje jenom o montáž „atrakcí“, které se v žádný celek prostě skládat nechtějí. Občas to skutečně tak vypadalo. Nejenom problematickostí podoby jednotlivých představení, ale především enormním zájmem o co největší mnohost různých a různorodých výrazových prostředků, který se projevil v řadě inscenací. Jsou tak říkajíc kupeny vedle sebe, nad sebou a za sebou ve skocích a protikladech tak ohromně vzdálených a propastných, že se rozbíhají svou sémantickou i komunikativní hodnotou na všechny strany a mluví pokaždé o něčem jiném. I když už jsem připustil svou naivitu, tak naivní nejsem, abych nevěděl, že současné divadlo — a nejenom divadlo, umění vůbec — tvoří svou jednotu velice často na principu této protikladnosti. Jenže si pořád myslím, ať už tato protikladnost jde jakkoliv daleko, že tu platí zákon montáže jako stavebního principu, který nejrůznorodějším částicím dává nový integrovaný smysl proto, že jsou součástí celistvého systému a jeho struktury. A přesně tohle jsem v mnoha představeních Šrámkova Písku postrádal buď zcela nebo jsem to zaznamenával jenom do jisté míry.

Důvody mohou být různé. Ten první je zajisté v oné kolektivní demokratičnosti, o níž už byla řeč. Nejpřesvědčivěji to demonstroval sympatický polský soubor majora Szmausa z Třince. Jak svým představením *Przygody koziołka Matolka*, tak i v diskusích, kde se nepokrytě přiznal k onomu kolektivnímu principu tvorby inscenace, která tak ztrácí charakter záměrně vybudované individuální koncepce. Opakuji znovu, že je mně to velice sympatické, ale na straně druhé se potom inscenace nutně rozpadne na dvě různorodé části, z nichž každá je naprosto jiná jak svou stavbou, tak i svým sdělením. Otázka, zda kolektiv, v němž každý může prosadit svou vůli a svůj názor a přijmout jenom za sebe rozhodnutí, kterým podstatně zasáhne do osudu inscenace, je nepochybně kladně zodpovězena ve prospěch tvořivosti, ale nabízí mnoho pochybností pokud jde o prospěch divadla. Alespoň prozatím.

Důvod druhý je už asi někde jinde. Obávám se, že tkví prostě a jednoduše právě ve vědomí, že současné divadlo je onou montáží protikladností a rozporností



Divadelní soubor Lampa Praha — T. Rózewicz: *Kartotéka.*

Inventura a co dál?

— a že tím je dokonce velice zajímavé. A tak se tu disfunkčnost a nekoordinovanost stává — možná bezděky — hlavním principem, z něhož si každý může vybrat co se mu zachce. Jistě, v jistém směru je tato disfunkčnost a nekoordinovanost maximálním projevem „netradičnosti“, neboť ruší vše, na co jsme si v divadle zvykli. A má tedy v tomto duchu i místo na Šrámkově Písku, který si netradičnost vytknul do svého štítu. Ale jde o to, jestli tohle budeme považovat za program nebo za jistou vývojovou fázi, která se jednoho dne, a velice bych si to přál, dostane ke zcela nové syntéze. Jsem rozhodně pro to druhé, neboť si upřímně myslím, že divák nemusí třeba luštit tak složité hádanky, jaké mu předložil pražský Protoč svým představením Z jahody na znak. A když je nevylušit, tak vlastně stojí před něčím, co ho nezajímá, nevzrušuje. A navíc: tento způsob práce by mohl zavést k artistnosti v jejím nejvlastnějším smyslu zaměřenosti jenom na formu. A o to snad, jak pevně doufám, v netradičním divadle nejde. Tím méně potom u souborů mladých jako projevu generačním. Ledacos svědčí o jiném.

Třeba Groteská pražského Doprapa nebo Amerika Ochotnického kroužku z Brna. V obou případech, a to považuji v souvislostech tohoto článku za nejdůležitější, jde o pokus o velice složitou strukturu, která chce syntetizovat mnohé z principů, jež má dnešní divadlo k dispozici. Včetně jistých možností, které poskytuje i tradiční divadlo interpretační, neboť se tu nepamíjí ani způsob organizace a uspořádání, který je vlastní literární předloze, z níž obě inscenace vycházejí. Samozřejmě: je to literární text, jenž není určený pro divadlo a vyžaduje tedy, protože nejde o dramatizaci, zase mnohé z principu divadla autorského, z jeho snahy a vůle jít po tématech, jež odpovídají zájmům a potřebám inscenátorů.

Ale třeba v Americe je patrná přesná klasická dramaturgická analýza, která vynesla z Kafkovy novely na povrch téma srážky kapitalistického odlidštěného systému s touhou po lidské soudržnosti a nabídla tak i režijnímu a režijně-herckému pojetí základní ladění, jehož dodržování bylo mnohdy až obdivuhodné. Včetně toho, že ústřední hrdina jako symbol lidské čistoty tu fungoval v rovině přirozeného typu zatímco postavy ostatní jako symboly oné odlidštěnosti usilovaly o mechanickou strojovost krajně umělého, stylizovaného výtvaru.

A tak se písecké cestování ukazuje být stejně podivuhodné, alespoň pro mne, jako onen příjezd v dešti. Zastávky leckdy byly na místech zcela nepatřičných, ale když se člověk nakonec do toho autobusu dostal, tak někam jel. Byť někdy opisoval křivky trochu záhadné. Ale stejně jako písecká místní doprava nabízí okružní jízdu městem, nabídl i tenhle autobus putování křížem krážem po divadle, jež asi pod jeden název neshrňme, ale to jenom svědčí o tom, že cest je tu hodně. I třeba slepých a dalších, které mají zbytečné zákruty, občas velice krkolomné. Leč jak už jsem řekl na začátku. Nominativní systém má svou výhodu v tom, že si prověříme, jak na tom skutečně jsme. A tohle XXVII. Šrámkův Písek, jak se domnívám, v mnohém ohledu splnil.

Není tak úplně obvyklé, aby se na jednom festivalu sešla taková pestrost žánrů, poetik a postupů, chytrých nápadů i zvětřalých kliše, jako na letošním ŠP. Je pravda, že koncepce typu inventury, jak o ní psala v závěrečném slově ze Zpravodaji dr. Šrámková, tedy konfrontace všeho se vším, tuto možnost poskytuje. Přesto asi nikdo netušil, že se nám jí dostane ve svrchované míře.

Jak už to na Písku bývá, střetla se zde divadla zkušená se soubory téměř začínajícími; starší inscenace prověřené mnoha reprízami stály proti rozpačitému čerstvým pokusům. Dvouletý cyklus to vše ještě zvýrazňuje — o to obtížnější bývá vysledovat z festivalu rodící se tendence a zhodnotit to, co se jako určitá etapa práce souboru uzavírá.

Jestliže v prvních dvou třetinách festivalu (o nich referuje profesor Císař) jsme přes všechna rozčarování zaznamenali jako nejzajímavější a neinspirativnější taková inscenace jako Przygody koziołka Matka, Kartotéka, Amerika (ale i Poslední Kašpárkova šance „tatmana“ Brůčka jako perfektní zpracování nápadu), pak senedá říci, že by poslední třetina byl jen odvar. Navíc už si v té době aspoň některé soubory všimly nepříznivé atmosféry hracího prostoru v Jitexu a snažily se s tím něco udělat.

Pakliže dvě předchozí inscenace divadla jednoho herce (Myši Natálie Mošhaberové a Osamělost fotbalového brankáře) neuspokojily vybíravé písecké publikum a vyvolaly diskusi o způsobech herectví, o použití a zneužití scénických prostředků a hudby v monodramatu, potom třetí pokus, jímž bylo nastudování Fuksova Pana Theodora Mundstocka členem Divadelního studia J. Skřivana z Brna Jaroslavem Haidlerem, byl ze všech tří nejzajímavější, i když ani toto představení se neubránílo erozi. J. Haidler promyšle-

ně buduje vývoj svého tragikomického pana Theodora, snaží se s maximálním citovým nábojem hrát složitý vnitřní zápas člověka o vlastní zbytek lidskosti proti zoufalství, proti bezuzdné moci, která likviduje všechny poznamenané s chladnou zlomyslností úřední mašinérie. Tímto vnitřním patosem inscenace zřetelně přesahuje konkrétní situaci Židů v protektorátu a stává se trpce dnešní. Je možné, že někomu vadilo Haidlerovo spíše klasické herectví (se schopností stříhu a nejrozmanitějších distancí od postavy) a že vedlejší postavy příběhu byly hrány jako nevýrazní pasivní tvorové. Zdálo se mi, že v určité neodlišnosti těchto postav byl záměr ukázat, jak se zdeptaní lidé navzájem podobají v čekání na smrt — jak velkým činem je jakýkoliv pokus o vzpouru. Na píseckém představení jsem litoval, že herec podlehl nervozitě, neudržel nastolenou atmosféru a dal se vyvést z koncentrace nesoustředěným obecnstvím. V každém případě však monodrama poprvé v takovém rozsahu uváděné na ŠP nastolilo okamžitě otázku hereckého autorství (i v kolektivní tvorbě), diskusi o velkých rezervách, které má autorské činoherní divadlo právě zde.

Úplně z jiné planety bylo představení podle Vonnegutovy Grotosky sehrané pražským Doprapem. Inscenace, o níž již bylo dost napsáno a která asi není pro současnou tvorbu souboru typická. Bylo pro mě svým způsobem zajímavé sledovat, jak je představení drženo pohromadě osobností Petra Lébla jako jedním velkým svorníkem a jak se tomuto diktátu vzpírají ostatní. S postupem času se zdá, že pánskou část souboru nejvíce baví právě odbočky od tématu, zveřejňování osobní komunikace, parodie všeho druhu. Přesto Grotoska zůstává asi nejvýraznějším obrazem divadla pro mladou generaci, které marnotratností použitých vnějších prostředků, barevností, výtvarným efektem, hyper-



JAN CÍSAŘ

Lektor jednoho z diskusních klubů, režisér Petr Scherhauser.

trofickým kostýmem a artistností přitahuje zástupy vrstevníků.

Malé S divadýlko z Olomouce se hrou Milana Valenty Kacíří II diváky spíše zklamalo stereotypní polohou přetažené expresivity (nebo spíše expresivní karikatury) a písecké představení — bez rytmu, s technickými problémy — se nedalo srovnat s kvalitou téhož na severomoravské přehlídce. Jakkoliv je M. Valenta výrazný autor, herec i režisér, nemělo by se mu stávat, aby tezonitý text byl stejně schematicky inscenován: Paralelně vedené nesusouvisející příběhy dvou marněných životů se přes přání tvůrců neprotínají a divadelní struktura se rozpadá. Navíc se toto schéma ve Valentově tvorbě už po několikáté opakuje, což je z hlediska vývoje souboru škoda.

Vladimír Just nazval svou pre-recenzi o Hostině kanibalů Dividýlka ze Slaného Osvězení nebo průšvih. Nehledě k chytré kritikově záštitě mimoděk vyjádřil vztah dvou částí diváků k tomuto představení: pro většinu to asi bylo skutečně příjemné vybočení z letošní poněkud tragické polohy ŠP, výborně napsaný a neotřele ztvárněný kabaret, který Dividýlku musí závidět každá umělecká agentura — protože zábavy; pochopitelně je však i to, že pro mladou avantgardu to bylo představení nepřijatelné. Pro mne sympatické tím, že přece jen mělo blíže ke comiovskému humoru než ke standardnímu lokálně-světově pojatému kabaretu; bez trapných výpůjček tvořivě shrnuje to nejlepší, co bylo u nás v tomto žánru vykonáno. Není to žádné jen tak koketování a žádné srandičky, je to názor.

Nejsem asi sám, kdo chodí na představení Recitační skupiny Vpřed s očekáváním provokace, parodie na entou, atraktivního použití hudby i herců a většího či menšího urážení dobrého vkusu. V písecké recenzi na představení Brody jsem si přečetl, že: „... Vpřed dělá přesnou znamenitou reflexi forem naší skutečnosti.“ Myslím, že dělá víc (či méně?), že dělá hlavně reflexi prvoplánových „uměleckých“ obrazů této skutečnosti, jak je známe dnes zdaleka ne jen z televize. Proto asi při diskusi o představení padaly výrazy jako operetka, estráda, televizní hra apod. Za samostatnou kapitolu by stál způsob, jak Vpřed pracuje s dialogem v řeči vázané, jaký zdroj humoru je to samo o sobě, jak vyniká banalita tématu i jeho pseudořešení. Být masmédiem, platím si Vpřed jako zrcadlo nastavené vlastnímu nesmyslu.

Pohoda na závěr — tak nějak znělo heslo organizátorů ŠP, na což si pozvali svitavské loutkové Divadlo C s Pohodou. Loutkáři ze Svitav jsou ve své branži dostatečně známí schopností vytvořit atmosféru jemné improvizace, nakažlivého muzicírování, dovedou na jevišti překvapit sebe i obecenstvo. Měli by mít čestné místo ve studii s názvem Zdroje českého lyrismu. Tak i toto v přítmi držené představení bylo zdánlivě ležerně vedenou lyrickou polemikou s tématem: pohodu vytvářelo a zároveň ji rušilo. Tím, že vyprávělo o minulosti, řeklo své i k dnešku, v němž přece máme pohodu všude, kam se jen člověk podívá. Pohoda je koncipována jako povídání u klavíru, střídá polohy méně tiché s tichými; proto byla vskutku smůla, že se nás na tuto seanci sešlo na tři sta.



Protoč Praha — Z jahody na znak.

Na tomto místě by to chtělo rozeepsat se o píseckých kladech i průšvihích, přičemž hráci prostor a jeho nepříznivý vliv na většinu představení by si to zasloužil hned zkrasit. Jen nevím, co s tím, kromě rozšíření hracích možností o divadelní kavárnu a jeviště divadla, tak jako dříve. Potom tu byly ony různé recenze ve Zpravodaji, pořizované studenty pražské divadelní vědy. Ale tady ani tak nevalila říznost jako praktická nemožnost polemiky.

Nesporným letošním pozitivem byly diskusní kluby, které při účasti vždy zhruba 30 diskutujících a dvou lektorů vedly ke kritičnosti a objektivizaci mínění a úplně vyloučily exhibice známé z velkého fóra minulých ročníků. Např. ve výborně vedené skupině Petra Scherhaufera se diskuse orientovala na technologii vzniku jednotlivých inscenací — skupina se tak nepozorovaně stávala dílnou! Myslím, že tento model by měl zůstat zachován i

pro další léta a jediné, co by potřeboval — ještě více času.

Je asi ještě brzo pokusit se odpovědět na otázku po směřování netradičního autorského divadla po písecké přehlídce. Napadlo mne, že by se snad pro první přiblížení daly parafrázovat „soudy“ skupiny Vpřed o vlastní práci: Zatímco však dříve jeho neotřelý hledačský pohled vyvolával různice a vzrušení, dnes již patří netradiční divadlo pevně a nedílně mezi vyhledávané divadelní formy. Zařadili se diváci, ale zařadila se především divadla.

I to ŠP dokumentoval. Zkušenější soubory (Lampa, Vpřed, polský soubor s nedsadným názvem Teatr imeni majora Smauza) rozvíjejí vyzkoušenou a ověřenou vlastní poetiku a přivádějí ji ke zralosti. Nové soubory vlastní poetiku hledají a tak zkouší na diváky leccos. Jak se jim dostat pod kůži, jak jim vnutit svou výpověď — o sobě, o světě. Ať už je to Doprapo, Protoč nebo Ochotnický kroužek, dělají to po svém. V nejlepších inscenacích byla patrna rozhodně větší míra poučenosti, než kdysi měly soubory dnešních tříčátníků až čtyřčátníků. Je tu tedy naděje nejen pro další vývoj dialogu, který vedou autorská divadla s převládajícími formami profesionálního i ochotnického divadla, ale i pro nalézání nových výpovědí, nových témat vyprovokovaných problémy našeho života. Přál bych si, aby v nových experimentech zbyl i čas na práci s hercem — zdálo se mi, že tento požadavek nastolil letošní Písek mezi prvními.

Bylo již nespočetněkrát konstatováno, že mladé autorské divadlo je tak proměnlivé, že bienále nemůže jeho pohyb zachytit. Bylo by tedy velmi žádoucí, aby se kromě národní dílny nalezla i alternativa pro konfrontaci (třeba jen pracovní) všech zajímavých inscenací, které vzniknou v roce následujícím po ŠP. Nazve-li letošní ŠP festivalem tvůrčích příslibů, bylo by škoda se společně nedovědět, jak byly ty či ony snahy naplněny.

ZDENĚK TURBA

FOTO JOSEF CHUCHMA



Regina Břeclav — J. Běloušská, B. Kaněra: Kam patříš?

Přehlídka venkovských souborů

Kulturní dům v Libici n. Cidlinou a divadlo ve Žlebech byly místy, v nichž se již tradičně uskutečnila Krajská soutěžní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů Středočeského kraje. V jejím názvu se objevilo na místo oblibatního „vesnických a zemědělských“ nové označení „venkovských“, které předznamenalo připravované změny v koncepci této středočeské přehlídky. Od příštího roku bude přehlídka otevřena pro nejrůznější druhy divadelních souborů z obcí s počtem obyvatel do 10 tisíc, s výjimkou tzv. krajsky sledovaných souborů a míst, která mají statut města. Podmínky soutěže jsou však poněkud složitější.

Letošní přehlídka přinesla 7 představení, z nichž 5 bylo soutěžních. Až na Abdullinova Trináctého předsedu se dramaturgie přehlídky orientovala na hry současných českých autorů. S výjimkou hry Sto dukátů za Juana šlo o předlohy, které vznikly v posledních deseti letech. Toto omezení nikterak neškodilo tematické ani zároveň pestrosti přehlídky. Lze konstatovat, že volba textových předloh byla vedena společenskými cíli, byť umělecká úroveň jednotlivých titulů je různá, a otvírala široké pole dramaturgické práce. Bezesporně nejzávažnější společenskou problematiku přinesla publicistická hra A. Abdullina Trináctý předseda, která se zabývá rozporem mezi společenským vývojem a přetrvávajícími právními normami, které tomuto vývoji brání.

Nezůstalo jen při různosti umělecké úrovně textových předloh, různá byla i úroveň jejich jevištní realizace. Měřeno kritérii přehlídky vyspělých amatérských souborů Středočeského kraje, pouze dvě inscenace z pěti lze označit jako nadprůměrné, přičemž tři zbývající nedosáhly ani průměru. Příčiny této ne příliš radostné bilance jsou různé.

Inscenace Hubačova Domu na nebesích souboru ze Žebráku v režii Františka Lorence trpí především absencí režijní koncepce. Příběh, situace, konflikt i vztahy se odehrávají pouze ve slovní rovině. Chybí průběžné jednání dramatických postav, větší uvážené škrty by inscenaci nesporně prospěly. Vcelku dobré typové obsazení i vyhovující řešení jevištního prostoru nemohly samy o sobě přispět k dosažení zdařilejšího inscenačního výsledku.

Inscenace hry Princezna Máňa libického souboru v režii Jaroslava Vondrušky má své největší problémy v dramaturgicko-režijní práci. Režisér se téměř pietně držel textové předlohy a nevytvořil dramaturgicko-režijní koncepci, která by tvůrčím způsobem předlohu zpracovala a vyložila. Problémem inscenace jsou i nedostatečně vybudované vztahy některých postav. Nasnadě je i potřeba upřesnění základních expozičních a dějových faktů, které často zanikají přehlušeny akcemi vedlejšími. Symptomatická snaha souboru inscenovat látku, která je svým způsobem nová, nalezení formy jak zapojit nové členy v úkolech adekvátních jejich zkušenostem i evidentní snaha režie naplnit hru jevištní akcí, pro dětské publikum tak potřebnou, nebyla tentokrát korunována úspěchem srovnatelným s předchozí inscenací souboru pro děti (Jak rozesmát princeznu). Režisér i herci zpracovali přehledně příběh pohádky, který se odvíjí v iluzivně pojínaném divadelním prostoru prostředky iluzivního divadla. A právě volba těchto prostředků byla pro soubor svazující. Nepodařilo se čelit úskalí textové předlohy, jejíž zdroje jsou v Ladově vyprávění, jehož jevištní realizace by si nejspíše vyžadovala předvádění v obrazech, protože Ladův materiál se vzpírá iluzivnímu převodu, jak jej uskutečnil Bedřich Čapek.

Ani inscenace hry Sto dukátů za Juana byšického souboru v režii Stanislava Roba se nestala ve své kvalitě nadprůměrnou. V kontextu letošní přehlídky venkovských souborů byla jakýmsi dobrým průměrem. Textová předloha, kterou soubor zvolil, je nutně poznamenána dobou svého vzniku a ať chceme či ne, působí dnes trochu naivně. Jistou kvalitou však stále zůstává hudební složka komedie. Tento klad byl v představení byšického souboru potvrzen velmi pečlivým hudebním nastudováním (Jaroslav Moc – cena). Navíc se projevila citlivost dirigenta i orchestru vůči hercům v míře, kterou na amatérských scénách nevidíme tak často. Režisér odvedl mimořádnou práci při organizaci rozsáhlého představení, dokázal sdílet přehledně příběh, dokázal i škrty přizpůsobit textovou předlohu možnostem souboru. Cíl, který si vytkl, totiž kusným způsobem pobavit diváky a poskytnout jim dvě hodiny dobré pohody, splnil. Svůj podíl na splnění tohoto cíle mají samozřejmě i herci, kteří hráli se evidentní chutí a zápalem, ačkoliv řada z nich stála na jevišti poprvé. Ale při všech těchto kladech byšického představení nemůžeme v pravém slova smyslu mluvit o režijní koncepci, která by přinášela nový pohled na už poněkud omšelou dramatickou předlohu. Zvolené prostředky herecké, výtvarné i režijní připomínaly více dobu vzniku hry, než současnost. Aby inscenace poskytovala i současný pohled na problematiku hry, mu-

selo by nutně dojít ke koncepčnímu režijnímu posunu. A k tomu nedošlo.

Obě inscenace, které byly úvodem označeny za nadprůměrné, vznikly v jednom souboru. V jedné z inscenací soubor z Bystrice u Benešova reprezentovaly na scéně pouze dvě herečky – Marie Neradová a Martina Havlíčková, které v režii první z nich nastudovaly Tanské aktovku Duel. Na realizaci tohoto nesnadného textu prokázaly obě představitelky mimořádné herecké kvality (ceny za ženské herecké výkony). Podařilo se jim udržet základní dramatickou situaci souboje, prokázaly mj. schopnost vést dialog, poslouchat partnera a vycházet z něj, schopnost jemné psychologické kresby dramatické postavy, schopnost vnitřní i vnější charakteristiky, smysl pro výstavbu role v dramatické situaci i výstavbu konfliktu. Díky těmto hereckým kvalitám se dostala odlehklá problematika hry do zobecnující roviny, přístupné každému vnímavému a pozornému divákovi. Po stránce režijní jde o hereckou režii se všemi jejími kladů i záporů. Kladů v herecké práci, nedostatky zejména v přesnější výstavbě celku a scénografickém řešení.

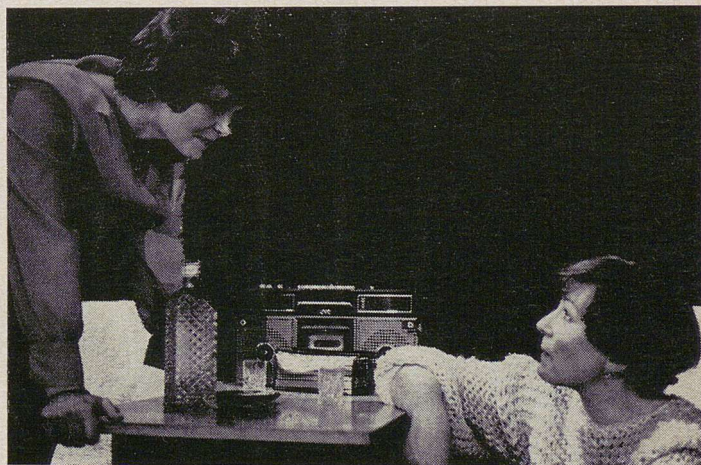
V druhé z inscenací bystrického souboru byl využit celý herecký soubor. Hra baškirského autora Azata Abdullina Trináctý předseda, kterou soubor nastudoval v režii Ludvíka Němce st., patří v Sovětském svazu k výrazným jevům dramatické literatury posledního desetiletí.

Po zásluze byly odměněny dramaturgický výběr a režijní práce L. Němce (cena za dramaturgii a režii). Režisér vytvořil čisté, soustředěné, lidsky pravdivé představení. Hru vykládá se smyslem pro pochopení základních ideově uměleckých záměrů autora. Na jednoduchém půdorysu soudní síně, která se na jevišti vždy dosti těžce vytváří, nechává ve skromných mizanscénách odehrát, tu více tu méně zkušně, propracované herecké party. Nezanedbává ani náročnou kolektivní souhru a „davové reakce“. Ve vcelku vyrovnaných hereckých výkonech celého souboru na sebe upozorní výkony M. Havlíčkové (Chalida – cena), S. Rydlové (Traktoristka), J. Němcové (Sauban), ale i J. Bareše (Zakirov). Dobrou hereckou práci zasvitil promyšlený, úsporný výkon L. Němce st. v roli Předsedy Sagadževa (cena).

Další práce na zvýšení napětí první poloviny hry zvýrazněním konfliktu kolchozníků s představiteli soudu, dosažení pocitu větší stísněnosti kolchozníků u odvolacího soudu v hlavním městě a dosažení větší řemeslné rutiny a věcnosti u představitelů soudu v první části hry, je příslibem ještě větší působivosti této vysoce angažované inscenace.

Bystrické provedení Trináctého předsedy získalo cenu za nejlepší inscenaci krajské přehlídky venkovských divadelních souborů a bylo doporučeno na 1. místě k účasti na národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou. Na 2. místě byla doporučena inscenace hry Duel téhož souboru. Nastala tak situace vpravdě ojedinělá, neboť nebývá obvyklé, aby byl jeden soubor doporučován na národní přehlídku s dvěma inscenacemi současně. Stalo se tak oprávněně na základě dosažených výsledků práce bystrického souboru. Věřím, že normy upravující účast souborů na národních přehlídkách nebudou stát v cestě ocenění nejlepších výsledků práce divadelních souborů, respektive kdyby měly v cestě stát, že budou souzeny podle potřeb vývoje amatérského divadla.

Připravil MILAN STOTZER



Divadelní soubor JZD SKP Bystrice u Benešova – Nataša Tanská: Duel.
FOTO OLDŘICH STEKLÝ

Tylovo divadlo Ořechov našlo recept jak vychovat diváka

UŽ dlouho jsem se necítil tak dobře, jako mezi touhle partou divadelníků, kteří bohatě popřávají radost sobě, aby ji mohli stejnou měrou popřát jiným. Byla to zkouška plná veselí, i když bývá zvykem dělat „opakovačky“ na půl úst. Chystal se právě zájezd na Opavsko, kde se třikrát hrála hra Ivana Tallera *Komedie o chytrosti*. Ačkoliv ji uváděli už po dvaadvacáté, před zájezdem se pro pořádek zkoušelo. A také proto, že jeden z představitelů — Květoslav Kozel — dostal horečku. Zaskočí ho tedy režisér Vlastimil Peška. (Ale on pojede, uvidíte, i s tou horečkou . . . ujišťují všichni).

Pětkrát se hrála *Komedie o chytrosti* jenom zde, na půdě ořechovského divadla, které pojme 230 diváků a vždy bylo vyprodáno. Hrál se, stejně jako *Ženitba*, *Fallstaf*, *At žije Charleyova teta* a další hry, i na přehlídkách a na zájezdech, kam je zvou ti, kteří je viděli. Ořechovští byli i v Praze v Žižkovském divadle. Protože vidět jejich představení, to skutečně přináší požitek. Tolik nápadů, pohybu, dynamiky, kolik je v jejich divadle, patří skutečně k výjimkám. Z každé scény vyvěrá radost, s níž k ní herci i režisér přistupují, je vidět, že baví sami sebe, aby mohli bavit ostatní. Je to divadlo tvůrčí od přístupu k textu až po výrazově jevištní prostředky.

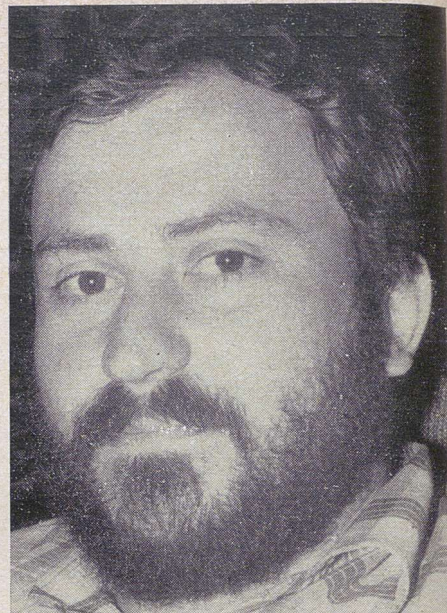
Ořechov je vesnice u Brna a divadlo zde má tradici, na niž se dá navázat. Za války Ořechov vyhořel a za své vzal i obsáhlý divadelní archiv. Co se ví bezpečně, je rok vzniku čtenářského spolku Komenský — 1902, který obsahoval i divadelní činnost. Ochotnická předsta-

vení zde dávali i Sokoli, Orli, hasiči (tehdy předchůdci dnešních požárníků) a další spolky. V roce 1952 se sloučily obce Ořechov, Ořechovičky a Tikovice do jednoho celku a tak se sloučili i divadelníci. Měli tak rázem stovku činných členů a adaptovali starou obecní stodolu na divadelní budovu. Ta byla v roce 1972 znovu adaptována nákladem 650 tisíc korun na kino. V letech 1965—1975 se totiž *Thalia* v Ořechově odmlčela a zdálo se, že navždy. Tak k čemu divadelní sál?

Jenže tam, kde divadlo jednou bylo, a divadlo dobré, tam podhoubí zůstává. Vyrostl z něho v roce 1975 dnešní kolektiv, který tak po svém pokračuje v práci zdejších ochotníků. Je jich dvacítky. Dělníci, technici, skladníci, zámečnický mistr, zedník, zdravotní sestra i pracovníce krajského kulturního střediska, chceme-li jmenovat profese alespoň pro příklad. A o všechny se dobře stará MNV v Ořechově a jeho *Osvětová beseda*. Vedoucím je Jiří Navrátil, jediným režisérem Vlastimil Peška. Celých deset let prakticky režíruje všechno, co v Ořechově přichází na scénu.

I tohle je určité specifikum Ořechovských. Není mnoho amatérských divadel, jež by měla v čele profesionála. A nejen jako občasný poradce, ale jako stálého a řádného člena. Zastavme se u Vlastimila Pešky. Studoval na konzervatoři hru na housle. Když získal tuto profesi, vystudoval na JAMU kompozici. Stal se hudebním skladatelem.

Jednou mu bývalý vedoucí souboru v Ořechově Ing. M. Cacarda řekl: „Vlastíku, ty hraješ na housle, tak budeš hrát policajta.“ Byla to Stehlíkova Mordová



Režisér, výtvarník, hudební skladatel Vlastimil Peška.

rokle, první premiéra po desetiletém odmlčení. A protože je Vlastík ořechovský rodák, neodmítl. Začal pak v Tylově divadle Ořechov i s režii. Když něco dělat, tak pořádně, to je jeho zásada. Vystudoval tedy na JAMU divadelní režii. Rada posledních inscenací se odehrává ve výpravě, kterou navrhl on sám. Z informovaných kruhů jsem byl však ujištěn, že scénografii už Vlastimil Peška studovat nehodlá. Nápaditost jeho výprav dokazuje, že to zřejmě ani není třeba.

„Když jsem z Ořechova, tak proč bych tu neměl dělat divadlo? Navíc mi to umožňuje vyzkoušet si nápady a postupy, které mohu potom využít. A experimentovat na profesionální scéně se tak snadno nedá . . .“

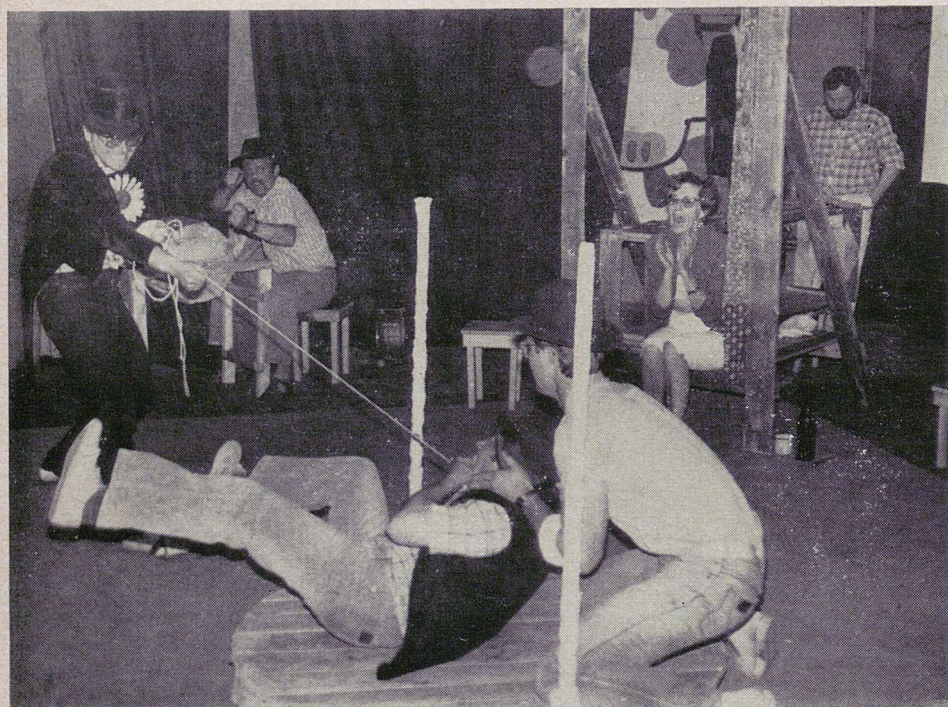
Což je vysvětlení jistě logické. A protože má Vlastimil Peška kamarády herce, režiséry, výtvarníky, hudebníky, rovněž profesionály, není ani jejich občasná spolupráce ničím výjimečným. I v tom je divadlo v Ořechově mimořádné.

Dělat moderní divadlo na vesnici? K tomu je třeba postupně vychovávat i diváka, zvyklého na malovanou chaloupku s pravými pelargoniemi za oknem, na vyřezávanou lavici a almaru z vlastivědného muzea nebo z Prioru jako kulisy.

„Lumpáky Vagabundy jsme dělali na dvou žebřících, což byl první, trochu šok, ale postupně si obecnost zvykla. Nebo se dá říct, že jsme si je vychovali.“ dodává Vlastimil Peška. „I když babičky, pamětnice nepředěláš. Já vím ta moje, je jí už sedmaosmdesát. Přijde na představení a diví se: Co ty tam chlapče děláš, že tě na jevišti nevidím? Co je to režisér? Neulejváš se jenom?“

Sedíme v šatně a klubovně, kterou si zdejší ochotníci postavili sami, protože, jak již řečeno, nová adaptace s divadlem už nepočítala. Je to pěkné prostředí, sem si chodí lidé odpočinout od každodenních pracovních a rodinných starostí. Kolektiv jim k tomu vytváří prostředí.

„I já si tu rád odpočinu od profesionálů,“ říká Vlastimil Peška. A myslí to zřejmě vážně.



Stále je všude plno pohybu.

Škoda, že se při rekonstrukci divadla na kino zrušil světelný park. Ta dnešní rampa toho moc nedovolí.

„Jednou jsme tu měli odborníka z Divadla bratří Mrštíků. Díval se, díval a když skončila generálka, otočil se na Vlastíka a pochvalně řekl: Bylo to bezvadné. Až to ještě nasvitíš, bude to senzace.“

Ocenění? Z té řady okresních a kraj-
ských cen vybočují dvě nejvyšší. V roce 1978 dostali Ořechevští ve Vysokém nad Jizerou na národní přehlídce vesnických souborů cenu ÚV SSM za Lumpaci Vagabundus, loni opět ve Vysokém hlavní cenu za Komedii o chytrosti. A navíc si Zdeněk Pehal a Radoslava Hadačová odnesli ceny za herecké výkony. (Mimo-
chodem — na letošních přehlídkách si odnesla cenu i výprava Vlastimila Pešky na Charleyovu tetu, předtím to byly výpravy k Ženitbě, pohádkám, aktovkám. A tahle inscenace si na krajské přehlídce získala Cenu diváka).

„Neděláme divadlo kvůli úspěchům na přehlídkách, ale pro lidi. Nejlepší porotou je pro nás divák, který se baví.“

„Připravit dobrou komedii, aby se lidi bavili, to každý neumí. A když se nám to daří, dělám to rád.“

„Představení vytváříme kolektivně, každý do něho dává to, co je v něm.“

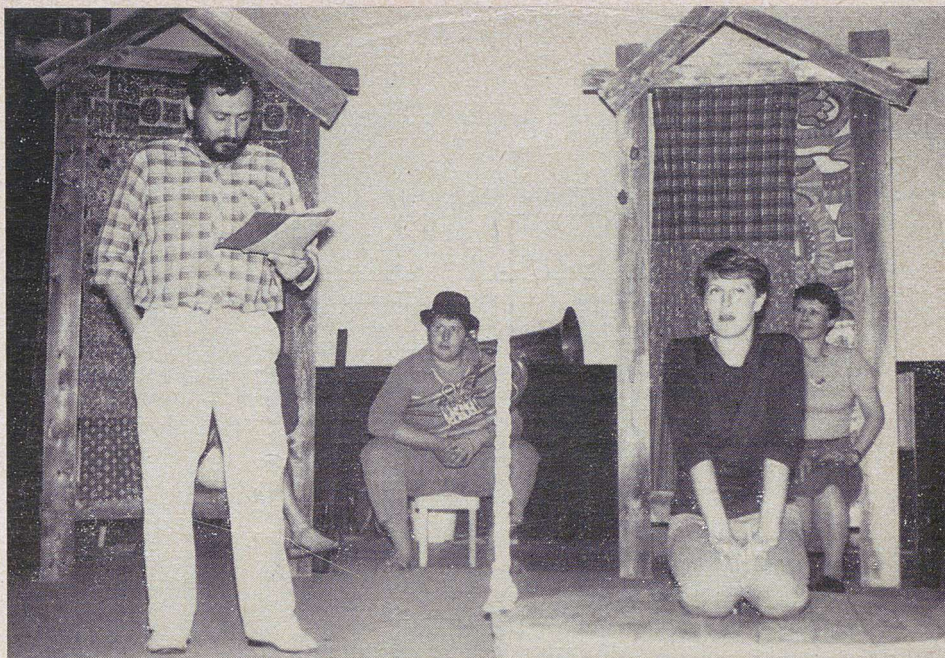
„Už výběr a dramaturgie se u nás dělá tak, aby role šly lidem na tělo.“

„Když to neumožňuje samotný text, jako režisér vezmu na pomoc tužku a trochu ty role přepíšu, takže jde částečně o autorské divadlo. Aby každý hrál to, co je mu blízké.“

„Vlastík teď píše dokonce novou hru. Bylo nás sedm aneb Rok na vsi. Bude to o nás, o Ořechevě, i s přezdívkami. Zatím to má ještě v peru, ale už se na to všichni těšíme.“

Těchto několik citátů, které jsem si poznamenal, jistě hovoří za „hluboké rozborů.“

Malý příklad, jak se dá dělat tradiční repertoár netradičně, je právě Charleyova teta Jevana Brandona Thomase. Vlastimil Peška je tu právem spoluautorem. Protože jeho úprava mění celý přístup. Jde o „naprosto fundovanou přednášku“, jak hovoří podtitul. A název Ať žije Char-



To Vlastimil Peška nerežuruje, ale zaskakuje nemocného kolegu herce. Proto ten text v ruce.

lehyh teta vyjadřuje záměr. Děj je zachován, i když se někde posunuje kupředu přednáškou. Vznikla vlastně nová věda: charleyotetologie a její protagonisté, vykladači a analyzátoři jsou charleyotetologové. V jejich podání je samotné divadlo jen doprovodnými ukázkami. Zato každá scéna má své pojetí. Od expresivního divadla, přes operetku, crazy komedii atd., až po závěrečnou operu a balet. I výprava je adekvátní: víceúčelový řečnický pult, který může být zároveň nápočevní budkou, stolcem, případně stupni vítězů, je tu vlastní hymna charleyotetologů (hudba i text Vlastimil Peška). Prostě, opět představení plné nápadů, při němž se baví ti, kteří původní znění komedie znají z jeviště i televize, ale i ti, kteří nikdy Thomasovu hru neviděli. A tvůrci se nijak netají, že jim byli vzdáleným vzorem v této inscenaci Cimrmanovci (Járové da), což věci neubírá na originalitě řešení.

Citujeme několik řádků ze zápisu krajské poroty o soutěžním uvedení této hry: „... Režisérovi se podařilo zkrátit soubor a podřídit veškeré akce záměru hry ... Vůbec celé představení je plné fantazie, nápadů a gagů. Připomeňme alespoň nápad se zdvojenou rolí Ely Dalahyové, který je dotažený a naplněný hereckou akcí a výrazně posunuje rovinu nadsázky ... Vzhledem k tomu, že režisér a autor je současně scénografem, nutno ocenit velice funkční a nápaditou scénu, která jednoduchými prostředky navozuje potřebnou atmosféru ... Znakem představení je kolektivnost. Proto je těžké hodnotit jednotlivé postavy, zejména proto, že představení je herecky vyrovnané. Zkušený soubor dovede svým entusiasmem nakazit i začínající herce. Přesto by bylo škoda nejmenovat aspoň Zdeňka Pehala v titulní roli. Hraje falešnou Charleyovu tetu s velkým šarmem a nikde se neuchyluje k lacinému humoru ...“ Vzhledem k tomu, že porotu tvořili A. Kalábová, dr. Vít Závodský, R. Mihula, J. Milfajt a J. Zedníček, není třeba o této chvále pochybovat.

Hovoříme neustále o tom, v čem je ořechevské divadlo zvláštní. Zde je výrok Zdeňka Pehala: „Vlastík každého naučí hrát na ten hudební nástroj, který má ve hře „rolí“. Mně připravil vložky s heligonkou tak, že po představení mě vzali na soutěž hráčů na tuhle harmoniku v Českých Budějovicích. A moc se divili, že neumím ani o notu víc, než je uvedeno v komedii ...“

Manželé Pehalovi patří mezi herce, kteří přišli do Ořechova mezi prvními po obnovení činnosti. V době, kdy se v Ořechevě nehrálo, účinkovala Libuše Pehalová v brněnském divadle Josefa Skřivana a v roce 1965 s ním byla na festivalu v Monte Carlu, kde brněnští vyhráli, pak byli na zájezdu v Anglii a dalších zemích. Dnes manželé Pehalovi, stejně jako několik dalších členů, bydlí v Brně, ale do svého Ořechova poctivě dojíždějí na zkoušky i na představení.

Jsmeli už u jmen dnešních aktérů, přidejme alespoň z Komédie o chytrosti a Charleyovy tety další jména: Petr Chmelík, Květoslav Kozel, Jaroslav Lorenc, Václav Trenz, Jaroslav Hadač, Miroslav Urban, Radovan Plšek, Jiří Navrátil, Jiřina Kotvrdová, Radoslava Hadačová, Ivana Černá, Gábina Pešková, ale mohli bychom přidávat i další. Ořechevský soubor je však především kolektiv, kde každý dělá všechno, kde si lidé rozumějí a umí si navzájem pomáhat a vyhovět. Vše v zájmu dobrého divadla.

Nakonec ještě dodejme: Jsou nejen dobří, ale i pilní. Kromě desítek představení a zájezdů, přehlídek jsou to představení pro děti i pro důchodce, společensky a kulturně se angažují všichni jeho členové při nejrůznějších akcích i jako jednotlivci.

A v tom všem jsou příkladem. Obrázky, které vám nabízíme, jsou z opakovací zkoušky o chytrosti. Ale už dost. Už se balí koše na zájezd ...

(hs)

FOTO AUTOR



Libuše Pehalová.

Co dává město festivalu a festival městu

Ve chvíli, kdy skončil letošní XXIX. ročník Wolkrova Prostějova, národní přehlídka recitátorů, recitačních kolektivů a divadel poezie, už se rýsovaly základy pro ročník příští, jubilejní. Vyhláškovačem je po léta ČUV SSM a kromě dalších spolupředatelů též Městský národní výbor v Prostějově. Je nejen spolupředatelem, ale hlavním organizačním garantem této už tradiční kulturní události. Naším partnerem v rozhovoru bude místopředseda MěNV dr. Josef Augustin, který si přizval i jednoho z pamětníků, kteří stáli u zrodu před třiceti lety Vojtěcha Zatloukala, dnes vedoucího závodního klubu OP Prostějov a dr. Stanislava Urbana, předsedu propagační komise WP, pracovníka městského národního výboru. K letošní přehlídce se v Amatérské scéně vrátíme v příštím čísle.

Můžeme začít stručnou historií tohoto festivalu...

Dr. Josef Augustin: U zrodu v roce 1957 stáli mimo jiné zasloužilá umělkyně Ludmila Pelikánová, jedna z osobností, která přibližovala poezii z jeviště nejširším vrstvám obyvatele. Dále to byli Josef Šišma, dřívější předseda městského národního výboru, Vojtěch Zatloukal, který tu sedí s námi a řada dalších.

Za třicet let si Wolkrův Prostějov získal své jméno mezi festivaly zájmové umělecké činnosti a během osmé pětiletky se toto postavení bude ještě prohlubovat. Městský národní výbor pověřuje svého místopředsedu řízením organizačního výboru, který jmenuje rada. MěNV dostává k připomínkám i koncepci každého ročníku, kterou připravuje ČUV SSM ve spolupráci s UKVČ. Opatřujeme prostory pro celou akci, staráme se o ubytování, stravování domácí i celostátní propagaci.

Není to malý úkol, když uvážíme, že ročně se tu schází kolem tří stovek účastníků a z toho je asi polovina účinkujících. Navíc sami od sebe přijíždějí desítky fandů, kteří se sem vrací po léta, protože jim festival přirostl k srdci. Pokud jde o historii, dejme slovo Vojtěchovi Zatloukalovi.

Jak to všechno vzniklo?

Vojtěch Zatloukal: Tehdy, v roce 1957 v Prostějově s úspěchem působili jak jednotlivci – recitátoři – tak recitační kroužky. Začínala se prosazovat myšlenka divadel poezie. Ale nebyl to jen Prostějov, ale i Olomouc a další moravská města. Tato činnost byla spojena se jmény Rudolfa Pogody a Jarmily Liebscherové, kteří se věnovali výchově mladých amatérů, byl to dr. Cyril Zbořil. A ti se rozhodli, aby se v Prostějově změnily síly recitátorů i souborů a aby se Wolkrovo město stalo místem, které uspořádá doslova svátek poezie. Šlo i o vzájemnou výměnu zkušeností.

Tehdejší Soutěž tvořivosti mládeže zde uspořádala své krajské kolo. A to byl počátek. Při hodnocení prvního ročníku vzešel návrh, aby napříště zde byla ústřední kola soutěže a postupně se vyvinul dnešní festival poezie.

Prozradme, že Vojtěch Zatloukal je sám prostějovský rodák, že byl i mezi vítězi prvního ročníku, dnes je členem programové komise organizačního výboru.

Dr. Josef Augustin: Za uplynulých devětadvacet let se tu vystřídaly stovky recitátorů a kolektivů. Mezi nimi jsou jména dnešních profesionálů, a to nejen herců. Tak námátkou mohou jmenovat: Ivu Janžurovou, Janu Vychodilovou, zpěváka Václava Neškáře, Rudolfa Kvize, režiséru Hanu Kofránkovou, Radimě Vašínku, Ladislava Freje a Jiřího Štědróně. Mezi vítězi byl i dnešní sportovní komentátor Karol Polák a další. Festival po celou dobu působil významnou měrou na vývoj divadel poezie vůbec.

Vojtěch Zatloukal: Divadlo poezie v podání nadšených amatérů si může dovolit experimentovat. Hledat výraz, jak sdílet posluchači a divákovi myšlenku básníka. Byla tu konfrontace zájmů, poučení, inspirace, nová chuť do práce, povzbuzená zdejší tvůrčí atmosférou. A pak divácké fórum. Protože zde téměř po celou dobu trvání nehovořili a nehodnotili jen odborníci, porotci, ale i diváci, kteří se vždy velice aktivně zúčastňovali besed, takže šlo o skutečnou tvůrčí dílnu.

Dr. Josef Augustin: Jak inspirativní je pro účastníky Prostějov ukazuje i další příklad. Loni zde byli někteří soutěžící jako jednotlivci. Letos už přišli jako malý kolektiv.

Město věnuje festivalu velkou péči. Vrací se to zdejší zájmové umělecké činnosti?

Každá zájmová činnost stojí a padá osobnostmi, shodují se všichni účastníci naší malé besedy. Jsou lidé, kteří mají schopnost inspirovat i strhnout k aktivitě druhé. Jedním z takových je Svatopluk Vála. Pracoval v naší LŠU, byl režisérem našeho divadelního studia poezie, které samo bylo čtyřikrát mezi vítězi WP. Když odešel do dramatického vysílání Československé televize v Brně, zůstala určitá mezera. Je sice dál v porotě, ale má už jiné zájmy. I v sólové recitaci nemáme v posledních letech vynikající talenty, takže i to je určitý útlum. Ale na druhé straně už vznikají nové recitační kroužky na školách, v závodním klubu ROH Železářny Prostějov, při středním odborném učilišti oděvním vznikl dobrý recitační kroužek, který začal vyhrávat resortní soutěže. Vede ho Olga Knappová, dlouholetá účastnice WP.

Jak využíváte účasti spisovatelů a básníků?

Dr. Josef Augustin: Na festival jezdí pravidelně delegace českých a slovenských spisovatelů, loni, při 40. výročí osvobození republiky a letos zde byli i dva sovětské spisovatele jako oficiální hosté. Mezi hosty WP byli v průběhu let národní umělci Jan Pilař, Ivan Skála, Josef Rybák, zasloužili umělci M. Černík, J. Florián, A. Pludek, J. Tomeček, také je naším pravidelným hostem nár. umělec Vojtěch Mihálik.

Chodí do zdejších škol, zúčastňují se besed s brigádami socialistické práce v závodech, celého festivalu a jeho doprovodných akcí. To vše je pro mládež inspirativní a pomáhá vytvářet nejen vztah k poezii, ale i vzbuzovat zájem o její interpretaci.

A zájem prostějovské veřejnosti?

Vystoupení divadel poezie z kapacitních důvodů závodních klubů naprosto nestačí uspokojit zájem. Tato divadla se dostávají do povědomí veřejnosti i potom, díky rozhlasu a televizi. Mrzí mne, že právě v těchto sdělovacích prostředcích se naopak dává tak málo publicity jednotlivým mladým interpretům. Bylo by to jistě ku prospěchu samotné poezie, kdyby dostali například v Televizních chvílích poezie příležitost vítězové WP, ale i Šrámkova Písku, Sobotky a ostatních amatérských přehlídek.

Váš vlastní vztah k poezii?

Dr. Josef Augustin: Já jsem svůj vztah k Wolkrovi a k poezii získal již na ZDS a dále na gymnáziu zásluhou naší češtinářky, která nám verše dokázala přiblížit. Když jsem jako místopředseda MěNV dostal festival na starost, bral jsem to jako pracovní úkol. Ale atmosféra mě strhla a tak jsem se stal sám doslova fandou tohoto festivalu.

Co nám můžete říct o přípravách jubilejního třicátého ročníku?

Dr. Stanislav Urban: Toto výročí bude příležitostí zhodnotit odkaz básníka pro naši současnost. Považuji za největší problém malý zájem mladých lidí o poezii vůbec. Je to vztah, který je náročný. A náročnější je rok od roku i příprava WP. Podle sociologických průzkumů je poezie mezi zájmy mladých lidí až ve druhé desítkě v pořadí. Nejde o Prostějov, o soutěžení, ale o poezii vůbec. Myslím, že velmi záleží i na prostředí, kde se verše veřejnosti předkládají. Proto jsme v historickém objektu Dělnického domu uspořádali pro poezii nové, moderní prostory, kde se dá verš působivě zprostředkovat i mládeži. A vytvářet pro divadla poezie podmínky, v nichž by se dobře cítila. Navíc bychom chtěli umožnit interpretaci básnických prvotin, nabídnout je k diskusi odborníkům i diváckému fóru. Důležité je, že stále více chceme využívat účastníků festivalu pro kulturní život města i okresu.

Je tu i obsáhlá ediční činnost, vycházející ke každému ročníku bibliofilské vydání Wolkra s výtvarnou výzdobou předních umělců. Bylo natočeno 28 filmů o WP, což je samozřejmě ojedinelý dokument, který lze mnohostranně využít. A to nejen pro poroty a historiky nebo odborníky v otázkách literatury a divadla. I v tomto směru zaměřujeme pozornost na jubilejní ročník WP v příštím roce.

(er)

● PODOBENSTVÍ O SVOBODĚ A PRAVDĚ

Divadelní soubor Sdruženého klubu pracujících ROH Velké Opatovice navazuje na téměř stoletou ochotnickou tradici v obci, kde pracuje v dosti svízelných podmínkách. Vedle oddechového operetního repertoáru (Na tý louce zelený atp.) zaměřoval se v poslední době také k hodnotné moderní dramatičce domácí (Jílkův Silvestr, Hubačův Dům na nebesích, Horníčkův Můj strýček kovboj) i cizí (Čchaidze: Most, Patrick: Podivná paní Savageová). Jeho členové se každoročně úspěšně účastní krajského i národního kola soutěže v přednesu monologů a dialogů O pohárek SČDO. Náročnější dramaturgickou orientaci prokázal kolektiv také volbou hry brazilského autora Guilherma Figueireda Liška a hrozny, přeložené Hanou Posseltovou.

Komorně laděný text o třech dějstvích vychází z těch nemnoha fakt, která se o Ezopovi, starořeckém bajkáři 6. století př. n. l., od antiky tradují. Režisér MUDr. Zdeněk Modrák správně pochopil tento filozofický apokryf, pracující s některými anachronismy a s jemným smyslem pro ironii a paradox, jako nadčasové téma odvěké touhy člověka po svobodě a pravdě. V tomto smyslu také stanovil přesné herecké úkoly. Ve snaze zachovat přelozemě myšlenkovou naléhavost a naopak se ubrání jisté deklarativní didaktičnosti přistoupil k řadě větších či menších škrtů, které však její poselství nijak neochudily.

Opatovické nastudování vyznělo po režijní i herecké stránce jako solidní, niko-

li však nadprůměrné. Cílevědomá a zodpovědná režie zprvu snad až příliš úzkostně dbala o to, aby žádná z autorových vět nebyla významově podceňena, čímž premiérové představení poněkud ztěžkovalo a ztěžko. Až na reprízách získávalo provedení titulu, který má spíše ráz konverzačního, „rozhlasového“ textu, nežli akčního dramatu s vyostřenými konflikty, v mizanscénách, jevištním aranžmá i v jednotlivých hereckých výkonech větší kontrastnost a vylehčenou uvolněnost; zbyhnilo se dříve monotónní tempo a ubýlo výstupů deklamačně statických. Teprve s postupnou rytmickou dotažeností po jihomoravské krajské přehlídce v Blansku nacházelo toto kultivované nastudování také spontánní divácký ohlas. Kladem inscenace byla čistě řešená, i v antikvizujících detailech pečlivá výtvarná složka, na níž se pohostinsky podíleli uherskohradišští scénografové Miloš Souček (vertikálně rozvržená scéna) a Oldřich Rěda (barevné batikové kostýmy a šperky).

Mezi typově dobře obsazenými kreacemi zasluží uznání výkon Tomáše Dosedly. Svého ošklivého podmráčeného Ezopa pojímá jako nonkonformního intelektuála absolutních mravních měřítek, niterně hrdého a při vnější nenápadnosti nesmlouvavého, jehož jednoznačné postoje a hrdinsky vyhrčené závěrečné dilema jsou zároveň nepříjemným katalyzátorem jednání okolí. Dobře mu sekundoval demagogický filozof Xanthos Petra Foretha. Robustní herec jej střídými prostředky vy-

kreslil nejen jako žvanivého ješitu a samolibého chvastouna, ale také coby hamizníka, drzého vykořisťovatele Ezopova talentu i jako slabošského a v praktických otázkách bezradného manžela. Party obou žen, noblesní, leč city zmlitané Kleie Jiřiny Ředové, která se vnitřně proměňuje pod vlivem otrokova důsledného jednání, a její důvěrnice i sokyně otrokyně Melity Jarmily Kučerové, jež zčásti postrádala koketní vyzývavost v lásce zkušenejší vášnivě ženy, natožpak osobní drama nešťastné milující bytosti.

Nastudování Figueiredovy hry Liška a hrozny ochotníky z Velkých Opatovic prokázalo hodně poctivého úsilí souboru, který si v daných podmínkách klade reálné, leč oceněnihodné cíle.

VÍT ZAVODSKÝ



Na snímku Tomáš Dosedla (Ezop)

● REVIZOR V MNICHOVĚ HRADIŠTI

V naší dramaturgii zaujímají ruské klasické hry velmi čestné místo. Promlouvají jasnou řečí i k dnešku. Ale najdete mezi nimi hru, která je současně tak klasická a na druhé straně tak dnešní, jako je právě Gogolův Revizor. Proto bude na našich jevištích vždy vítaným hostem. Uvěst tuto tak známou hru je vysvědčením pro soubor, ale na druhé straně riziko, ke kterému je třeba odvahy. Protože která hra je u nás tak známá, jako právě tahle?

Mnichovohradišští si byli vědomi do čeho se pouštějí. Věnovali hře velikou péči, dali jí mnoho zkouškových hodin, dělali do úmoru, museli sáhnout i ke změně původního obsazení, byly tu i jiné potíže. Ale všechna ta práce nebyla nadarmo. Vylouplo se představení velice čisté, ze kterého mluvila současnost, aniž bylo setřeno kouzlo minulých dob. K inscenaci si vybrali úpravu J. Černíkové a udělali dobře. Tato úprava ponechává Gogola Gogolem, nesnaží se o nějaká kouzla s autorským textem, jen jej vhodně krátí, umožňuje správnou orientaci ve hře, zrychluje spád hry.

Režisér představení Pavel Štěpán dal hře potřebné tempo, rozehrává scény s velikou důsledností, nachází pro jednotlivé sekvence správnou pointu. Je třeba přiznat, že této jeho práci obětavě sekunduje celý soubor, který se záměru režiséra beze zbytku podřizuje. Režisér si vybral také schopné a spolehlivé pracovníky. Scénografa Jindřicha Kvapila, jehož scéna přímo dýchá koloritem ruského venkova. Je jednoduchá, účelná a při-

mo koresponduje se záměrem režiséra. Stejně tak N. Kvapilová, která pro inscenaci navrhla kostýmy, režijní a scénický záměr ještě zvýraznila.

Počtenému souboru se podařilo vytvořit celek, který potěšil a přesvědčil o platnosti Gogolovy satiry i v dnešku. Je se však nutno zmínit o dvou hercích, kteří v pravém slova smyslu ovládli nejen jeviště, ale i hlediště. Josef Flanderka, představitel titulní role, dovedl velmi výraznou kresbou přiblížit divákům charakter darmožrouta a podvodníka. Myslí, že kdyby přede mne předstoupil takovýhle milý člověk, srdečnost sama, a přemlouval mě k něčemu, i když jsem v zásadě člověk opatrný, nevím, nevím! A nijak si s ním

nezadal ani představitel hejtmana Václava Vopat. Má na tuto postavu nejen dostatek zkušenosti, ale je skutečně ochotnický herecký formát. Věříte mu každé slovo. Když se tihle dva setkali na jevišti, to byl herecký koncert.

Premiéra Revizora byla slavnostní. Došlo při ní k zaslouženému ocenění práce dvou předních členů souboru. Václav Vopat převzal Čestný odznak SČDO, a další člen, rovněž hrající v představení, Miloslav Grindl Zlatý odznak J. K. Tyla. Obecenstvo uspořádalo v závěru představení zasloužené ovace oceněným, ale také všem, kteří se postarali o příjemnou atmosféru a zdar Gogolova Revizora.

BEDŘICH ČAPEK



Na snímku z premiéry Gogolova Revizora Václav Vopat v roli hejtmana a Josef Flanderka jako Chlestakov.

Máchovo jeviště

KAREL HYNEK MÁCHA,
NARODIL SE 16. 11. 1810



Proměny
portrétu
K. H. Máchy:
Josef Farský
(podle
Jos. Ulmana)
1858.

„Mácha narodil se v Praze. A předce se stal českým básníkem!“ zadívá se při výroku tom mnohý, který uvykl náhledu, že kdo zdárně v literatuře působiti má, z vesnické chýže pocházeti musí,“ píše Jan Neruda, sám Pražan; ale uznává také, že „Praha skutečně více ráz města německého než českého měla, školy vesměs jen německé byly, čeština se za nízkou považovala, literatura naše skrovné jen duševní potravky poskytovala.“ Ale historická vznešená Praha musí probudit mysl dojmů schopnou. „A pak, vždyť byl Mácha synem chudých, chudičkových rodičů, a chudá matka zakusí právě tolik ústrků, co zakusila chudá naše mateřština, a kdo miluje matku svou... miluje i sladkou její řeč...“

Je v těch slovech trojí předznamenání básníka Máje, Křivokladu i Marinky. Historická vznešenost památníků české slávy (nejen v Praze, ale i na záměrně vybraných turistických trasách, nikoli jen oblíbených měšťanských pohodlných výletech, důkladně poznává) byla mu měřítkem současnosti, měřítkem věru ne příliš povzbudivým. Tím spíše ho tiskla a štvála k vysokému výkonu, až do závratí ducha. A duchovní aristokrat své doby poznal z vlastní zkušenosti nejubožejší stoku života, ulice na Františ-

ku okolo ruin anežského kláštera. Z důvěrné dětské znalosti popsal je potom věrně v obraze „ze života svého“, v Marince. Konečně vystupuje Mácha už mezi spolužáky jako rádce a učitel českého jazyka, který na schůzkách ve své „temné komnatě“ pečlivě opravuje písemné plody jejich ducha, který povzbuzuje k vlastenecké aktivitě, jež povede k úspěchu „když studentstvo bude v lidu pracovat a národní živel rozšiřovati“. Je to předznamenání bohaté aktivity a náročných záměrů. Jevištěm je mu Praha historická, Praha chudiny a Praha poněmčené společnosti.

Pražská mládež, která se letos v předvečer 150. výročí vydání Máje sešla u pomníku na Petříně, spatřila básníka něžné tváře zasněně čichajícího ke kytici šeríku. Ale „pěvec Máje“ nikdy takhle vypadat nemohl. Vzpomínka na vystoupení před ochotnickým představením v Benešově představuje ho zcela jinak: „Bylo překvapení, když neznámý jinoch se na jevišti objevil. Byl to jistě krásný zjev. Mácha byl skoro velké postavy, štíhlé, obličej a nos měl podlouhlý, čelo vysoké, vlasy černé, nosil je vpředu delší, vzadu nakrátko stříhané — a na stranu přičesané. Oči měl tmavomodré, pohled zasmutnělý. K tomu poněkud snědá plet jeho — podávalo vše

obraz jinocha jímavého a slídného.“ Tylova snoubenka Magdaléna Forchheimová ho ohodnotila slovy: „...ten bude hrávat hrdiny, má k tomu pěknou postavu a silný hlas“. Hlasy současníků skládají obraz vysokého, štíhlého muže s podlouhlým obličejem a velkými ústy temně kaštanových vlasů, „zvláštním způsobem slídného“, jak praví F. L. Rieger. (Údaje, získané při lékařském zkoumání pozůstatků 1938, to potvrzují.) Zpíval s doprovodem kytary (dokonce prý i ve škole při hodinách hluchého profesora). A vedle svědectví o melancholické tváři stojí svědectví o bujně a hluché společenské povaze Máchově. Rozhodně nic nového a titěrného nebylo ani v jeho podobě ani v jeho duchovním ustrojení. Byl to mužný typ v čase, kdy (jak připomíná Fučík ve studiu Němcové) „ty neorganizované vodinky-nožičky, hvězdičky-ručičky“ najdeš i u nejlepších básníků té doby.

Jeho ztepilost těla i ducha dává mu velké sebevědomí, vědomí sebe jako mimořádného zjevu mezi svým okolím. Tato mimořádnost je jednak dílem úmyslně volené role, jednak dílem skutečné výjimečnosti a osobitosti básníka. „Musela to být veliká síla,“ charakterizuje ho Jiří Sotola, „když se krupařský synek vydá do krajiny idejí a metafor, kde to srší elektrickými výboji a kde bere závrat i vzdělané a světa znalé absolventy z Cambridge.“ Mácha byl osobnost, kterou na jevišti pražského města nebylo možno přehlédnout.

Student Mácha chtěl vyniknout; a také mohl. Studoval lehce, stačily mu letmé poznámky, aby bez mimořádné přípravy šel první ke zkoušce a odnášel si nejlepší známky. Měl uhlazené chování, hněval se na spolužáky za hloupé klukoviny a nepodílel se na školních výtržnostech, ale sebejistě vystupoval před profesory a mluvil neohroženě za celou třídu, takže se stal „náčelníkem poslučáctva“. Jeho vliv na kolegy byl tak „vydatný, že i někteří Němci k němu přilnuli a vlastenecké smýšlení jeho schvalovali, což nezůstalo bez dobrého účinku“. Svoji roli vůdčí osobnosti vybral Mácha také vnějšími atributy: kostýmoval se do pláště světle šedé barvy s červenou podšívkou (práce hereckého kolegy, povoláním krejčího — Jana Kašky) a k tomu jezdeckého bičiku i ostruh. (Na koni jel pouze ve čtvrtém zpěvu Máje kolem Vilémova šibeničního vrchu!) Nechal si růst zastřižený vous. Když pak z Litoměřic vyjel s postilionem, vzal svůj plášť a jel jako generál: postilion musil u každé vsi troubit — a vojáci vzdávali čest, líčí to v sugestivním obraze Vojtěch Jirát. Scéna odpovídá autostylizaci z Marinky, kde v prostředí Františku vystupuje autor před neznámou ženou jako „pán, kterého pro neobyčejný oděv za cizince držela“.

Někteří ze současníků měli ho za ješitného a marnivého. Kaška dosvědčuje, že Mácha byl nespokojen se vstupem femesníka mezi studentské herce Tylovy skupiny a dal to před Kaškou znát. Tyl s kyselou nechotou Máchu omlouval. Ale zdá se, že Mácha nebyl ani ma-

licherný, ani nedůtklivý: po úspěchu debutu Kaškově se mu Mácha veřejně omluvil a nabídl mu své přátelství. Scéna je velkorysá. Setkání s redaktorem J. S. Tomičkem po jeho zdrcující kritice nese krom velkorysosti navíc známku povýšené útrpnosti: „Vy mi nerozumíte, Tomičku. Věřte mi, já Vás lituji!“ Rozhodně jeho vystupování mělo formát. A pro ten formát právě jej jeviště nemohlo minout.

„Obraznost mladistvá“ i „sobělibost“ vedly pryč, jako jiné mladé muže, i Mácha k divadlu, jak zaznamenává Karel Sabina. Ale k tomu ještě „byl totiž ctižádostivým, a časem toužíval po vyšších věcech než život poskytuje, liboval si v neobvyklých charakterech. K tomu také nescházela mu jakási deklamátorská síla a vyličený afekt.“ Ne tedy pouze přání a vůle, ale i předpoklad. Ostatně obrazotvornost a nevázanost konvencí otevíraly mu velkou možnost pro výrazné akce. Dostatek jich absolvoval, ne-li úmyslně vyvolal, i v denním svém chování, v běžném „civilním“ životě. Vliv, jakým ve škole ovládl kolegy a vzbudil respekt profesorů, uplatňoval se v divadelní družině, v užším kruhu přátel — i v nejosobitějším soukromí, aniž postrádal rysy jevištní, divadelní aranžmá, barevnou scénérii a výrazný afekt. Na Vyšehradě, vzpomíná spolužák Mach, „aniž bych to byl pozoroval, vylezl na nejvyšší kládu, náhle vykřiknul slova: „Praskni, struno!“ Obrátiv se, vidím jej státí rukama ku Praze vztýčenýma. Deklamoval jakousi ódu na slávu Vyšehradu. Byla to improvizace...“

Mácha byl jindy zase obrátným a pohotovým konspirativním organizátorem materiální pomoci studentům, kteří po porážce polského povstání prchali přes Čechy do Švýcar a Francie: u Máchů se

sešlo jídlo, šatstvo, obuv i doporučující listy pro další cestu a Mácha tím v Karlíně u Prahy, v hospodě U města Strasburku, poděлил otrhané a vychrtlé utečence. Akce byla tak rychlá, „že se pražská policie teprv později o tom dozvěděla, když polští ubožáci již byli dále odcestovali“. Mnoho dramatických rysů obsahuje Máchova exaltovaná žárlost i vášnivý vztah. „Holky mé matka zemřela, strašlivá přísaha se složila s půlnoční u rakve její!“ — A jindy: „Pro tebe, Lori, desetkrát za sebou tu cestu vykonám.“ A zase: „Jak ses mohla opovážít jednat proti mému příkazu? — Mně je to jedno! — Vezmu šaty, půjdu z Lito-měřic! — Kam — to se nikdy nedozvím...“ Osobnost tak dramatických vnitřně protikladných vlastností a pocitů, s tak expresivním výrazem svého jednání, s takovou pohotovostí improvizace v mluvě i jednání nemohla minout divadlo, jeviště bylo jí vlastním prostředím.

Hrál v Praze u Štěpánka ve Stavovském i u Tyla v Kajetánském divadle, ve svém seznamu má šestnáct rolí — ne ve všech hrál premiérové představení. Zato nejsou v seznamu role mimo-pražské. Po premiéře Klicperova Divo-torného klobouku napsal J. K. Chmelenský v České včele, že „k mladíkům ne zcela rozpustilým a tuším i k hrdinským dobře se hodí; zvláštní jeho zásluha jest mluva čistá a nad jiné zřetelná.“ Bohužel, nebyly předpoklady Máchovy (patrně z Tylovy konkurenční řevnivosti, jak dokládá Jakub Arbes) na jevišti využity ve velkých a přiměřených úkolech. A při tom všechny posudky a vzpomínky dotvrzují (krom Tyla) jeho schopnosti.

Ve zmíněném benešovském vystoupení s improvizovaně napsaným proslovem „vystoupil jako již vybroušený herec,

nemluvil hned, nýbrž čekal, až vše utichlo, a poohlíživ se zcela klidně po posluchačstvu, začal přednášet svým jemným, ale zvučným hlasem, a čím dále, přednášel hlučněji... Pochvala byla mu hlučná.“ Poté, na požádání, při představení Štěpánkova Čecha a Němce převzal Mácha roli studenta „sobě dobře známou“ (ale do té doby ani poté, pokud víme, nikdy nezkoušenou a nehra-nou!) a „hrál mistrovsky“.

Divadelní prostředí ho však obdařilo mimořádnou rolí životní: mezi přáteli herci se v kavárně seznámil se svou Lori. Ze zkoušky přišla s družinou do kavárny, Tyl jí a své snoubence objednal čokoládu. Neznámý muž Lori „bedlivě pozoroval“ a pak přistoupiv ke stolu, řekl: „Prosím, jen pijte, panno, to Vás příjemně zahřeje.“ Doprovodil dívky a zjistil, kam chodí Lori v neděli do kostela. Čekal před kostelem — a požádal, aby mohl Lori navštívit doma. Brzy nato nabídl jí manželství: „Buď mne budete chtít a je dobře; anebo mne nebudete chtít a já se usmrtím“. Tak se dramatické gesto dostalo z rukopisů a z jeviště přímo do osobního života.

Zlom nastal chystáním svatby, opatrováním místa a narozením syna Ludvíčka. Závěrečná scéna se odehrála ve studeném pokoji litoměřického bytu: v den určený k svatbě Mácha umírá. Velký herec života měl při exhumaci řetěz s křížkem jenom na levém zápěstí: nemohli mu ho převázat přes obě ruce, protože — poté, co odmítl kněze — odvrátil se na pravý bok od modlící se bytné a tak zemřel; tak také ztuhlo jeho tělo, když „v to pusté nic byl uveden“.

JIRÍ HRAŠE
REPROFOTO JOSEF KOŠAR

Almužny v Plzni

V propozicích jedné ze soutěží uměleckého přednesu, ke které jsem byl v letošním roce přizván jako porotce, jsem se dočetl, že nelze soutěžit s amatérskými texty (proloženo, podrženo). Vyhlašovatelé této amatérské soutěže chtěli zřejmě svoji akci uchránit před recitováním vlastních literárních pokusů soutěžících. Vlastní „tvorba“ se skutečně tu a tam v různých soutěžích objevuje s výsledky většinou značně problematickými. Ovšem hned sousední věta soutěžního řádu instruující účastníky, aby k přihlášce přiložili text vybraného díla z vydávané české, slovenské nebo světové literatury s uvedením pramene (název a rok vydání sbírky, knihy apod.) napovídá o poněkud zjednodušeném pohledu na posuzování profesionalitu soutěžního textu. Ačkoli je opravdu nejjednodušší prohlásit, že amatérské není to, co bylo někde otištěno a autor dostal za svou práci honorář.

Divadla poezie těží naopak z nečekaných dramaturgických objevů, přitažlivost jejich pořadů tkví nejednou v inscenování dosud nezveřejněných textů ať už autorů renomovaných nebo začínajících. U těch druhých bývá pódium divadélka často nadlouho jedinou spojnici mezi autorem a jeho konzumenty.

K souborům, které rády objevují nové hodnoty patří i Naivně poetické divadlo, na jehož premiéry se už dnes v Plzni čeká. Alena Dvořáková, umělecká vedoucí a režisérka souboru, použila pro vyvrcholení svého nejnovějšího „poetického nacičení“ Almužny blok veršů současné básničky Karly Erbové. Přestože se jedná o zralou autorku publikující časopisecky již několik desítek let, byl právě závěrečný blok z jejích veršů i pro zkušenou plzeňskou „premiérovou branži“ velkým překvapením. K. Erbová měla v posledních letech publikačních možností skutečně poskrovnu.

A. Dvořáková, jak bývá jejím zvykem (vzpomeňme jen na její zajímavou koláž Vančura — Nezval), prezentovala ně-

kdejší plzeňskou básničku v nečekaných souvislostech. Inscenaci zahájila Goethem „v nedbalkách“, jeho Stellou, a pro přechod mezi ním a Erbovou jí posloužila korespondence Goethovy matky. Jako celek nejnovější scénická koláž Naivně poetického divadla provokuje k úvahám o lidských vztazích a o postavení umělců ve společnosti.

O lidských vztazích hovořila především úvodní romantická a právem pozapomenutá hříčka Stella, inscenovaná s humorným nadhledem, pro plzeňský soubor typickým. Představení probíhá vlastně jako zkouška před slavnostním představením, při které se na poslední chvíli mění poslední obraz rozmotávající neudržitelný propletenec vztahů (Goethe po neúspěchu hry u publika závěrečný obraz skutečně přepsal).

Tahle první část představení působila o premiéře ještě dost syrově, zapojení nápovědky do děje působilo sice neodolatelně komicky, přesto měl divák místy nepříjemné mrazení, že se jedná o z nouze ctnost. Rozverný úvod, ve kterém zaujal vyvážeností jemného nadhledu a romantické uhrančivosti především Fernando (M. Bečka), byl však už svým závěrem s přezkušovaným koncem dobrým odrazovým můstkem k úvahám nad údělem umělců a smyslem jejich tvorby. Zde inscenace uchopitelně zvážněla, aby nakonec už nebylo do smíchu nikomu.

Meditativní poloha navozená korespondencí paní Goethové vyvrcholila posleze sugestivním rozhovorem středověkého kejklíře (M. Šmídl) se svým vnitřním hlasem (R. Novotná) a dalem. M. Šmídl se stává v kontextu plzeňského amatérského divadla bezpochyby osobností.

Poezie K. Erbové by měla zase co nejdříve vyjít knižně, aby ji mohly ženy a dívky soutěžně recitovat i v kategorii jednotlivců.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ



Cesta za velikou láskou

Vstoupila do povědomí divadelního publika už jako členka Činoherního klubu v Praze, televizní diváci si ji zamilovali jako ředitelku školy v seriálu Všichni školou povinni, návštěvníci kina její hlas spojují především s Annií Girardotovou, jejíž filmy dabovala. VĚRA GALATÍKOVÁ je neodmyslitelnou součástí dnešního divadla, filmu, rozhlasu i televize. Herečka, která sice začínala v učitelském povolání, ale divadlo bylo její velkou touhou. A láskou. Byl to sen, který se jí splnil.

Narodila jsem se v Gottwaldově. Maminka byla za svobodna vášnivá ochotnice a posléze oba moji rodiče považovali divadlo za součást svého života. Byli stálými předplatiteli Divadla pracujících na všechna premiérová představení. Když mi bylo dvanáct třináct let, začala jsem chodit do divadla s nimi. Zнала jsem v tehdejší gottwaldovském souboru všechny herce. A byli to dobří umělci, mnozí pak odešli do Prahy. Jen namátkou jmenuji Prachaře, Holého, Dalíka, Ljubu Benešovou a Josefa Langmílera a mohla bych vzpomínat na další jména. Divadlo si mě podmaňovalo čím dál víc a myslím, že tehdy vznikla moje umanutost hrát.

Takže doma se vaše rozhodnutí jít na JAMU setkalo s pochopením?

Ne tak docela. Rodiče sice byli vášniví diváci, ale když jsem já vyslovila své přání studovat herectví, překvapením užasli. Proč zrovna ty? Dnes jejich postoj chápu. Já jsem se doma nijak „komediantsky“ neprojevovala, byla jsem docela hodná a poslušná holka, neměla jsem sklony předvádět se. A tak moje volba byla hned zpočátku zamítnuta. Šla jsem tedy na pedagogické gymnázium do Kroměříže, kde byla tehdy specializace pro učitele národních škol. Cíl: stát se kantorkou. Ovšem, já jsem se s tímhle posláním nikdy docela neshmířila. Ano, řekla jsem. Budu studovat kantořinu, ale zkusím štěstí dostat se na JAMU a být herečkou. Když se ukáže, že na to nemám, budu učit. A bez hořkosti. Jenže nejdřív to musím zkusit s divadlem.

Tak jste začala studovat v Kroměříži pedagogiku. A s divadlem jste to zkusila?

Jednou. A skončilo to neblaze. Musím předeslat, že na léta v Kroměříži vzpomínám ráda. Kantoři byli prima, škola dobrá. Nakonec jsem vděčná, že jsem nešla na vysokou školu rovnou. Na JAMU jsem totiž ještě dlouho žila z toho, co jsem si přinesla z Kroměříže. Tam byla, mimochodem, velmi tvrdá kázeň, internát měl svůj pevný řád, divadelní kroužek tam nebyl. Zato jsem začala hodně recitovat. Profesor Bednář ve škole mě v tom podporoval.

Byl to výborný češtinář a poezii měl rád. Zúčastnili jsme se mnoha soutěží, především mezi pedagogickými školami. Repertoár byl jednak povinný, jednak volný výběr. Víím, že jsem si jednou vybrala Halase Já se tam vrátím. Dnes se té odvaze sama divím. Jsou to hezké vzpomínky. Jednou jsem byla mezi vítězi ústředního kola v Praze a recitovala jsem v pražském rádiu. I z Wolkeřova Prostějova jsem si odesla cenu. Jenže divadlo jsem nehrála. Jen jednou...

Vyprávějte...

Závodní klub Palmagetonu Kroměříž měl dobrý soubor. Nastudovali tehdy Manon a můj známý, ten ale nebyl ze školy, hrál de Grioux. Pak jednoho dne za mnou přišel, že jim onemocněla Modesta. Text znáš, mohla bys zaskočit, nabízel. A já bez rozmyšlení přijala. Malér jsem mohla předvídat, věděla jsem přece, že bez povolení školy ze žádné takové činnosti nesmí provozovat. Dru-

hý den věděli všichni, že jsem hrála divadlo a bylo zle. Volali mě k panu řediteli. Ten pozval i moje rodiče. A tak mi každý další pokus „zatrhl“. Takže v Manon to bylo mé první a poslední představení. Už ve škole jsem měla cukání se přihlásit ke zkoušce na JAMU. Jenže to bylo složité, tehdy jsme museli nastupovat na umístěnky tam, kam nás přidělili. Já jsem byla poslána do Vracova u Kyjova. Tam jsem měla učit. Jenže čas rychle utíkal. Už mi bylo devatenáct pryč a jestli jsem se chtěla na JAMU prosadit, pak brzy mohlo být pozdě.

Vím, že jste na akademii šla. Takže zbývá vysvětlit, jak se vám to podařilo.

Brzy po nástupu do školy jsem řekla řediteli o svých plánech. Byl to znamenitý pedagog a výborný člověk. Měl učitelů dost a tak slíbil, že mi pomůže, když zkoušky na JAMU udělám. Zkoušky jsem udělala, on své slovo splnil a také rodiče už mi nebránili.

Byli ve Vracově ochotníci?

Ovšem. A výborní. Jezdili tam režisovat režiséři z Gottwaldova, z Divadla pracujících. Chodila jsem mezi ně, pozorovala jejich práci. Ale ve své plachosti jsem nikdy nedokázala ani naznačit, jak moc ráda bych si zahrála s nimi. Pak mě sami jednou požádali, jestli bych jim nešla napovídat. Jejich suflérka nebyla k dispozici. Tak jsem se dostala aspoň drápkem k divadlu. Ale, i když mě to moc mrzelo, opravdu jsem si s nimi nezahrála.

Připravovala jste se na zkoušku během kantořiny?

Sotva jsem vypustila děti ze třídy, měla jsem čtvrtáky, zavřela jsem se ve třídě a řkala jsem si básně, monology, všechno, co jsem si chystala na zkoušku. Domů jsem jezdila na víkendy a i tam jsem se učila. Byla to posedlost, věnovala jsem přípravě několik hodin denně. Ale cítila jsem, že bez odborné pomoci to nepůjde. A tak jsem jednou, během svého pobytu doma, našla odvahu požádat vrátného v Divadle pracujících, jestli by mi nezavoval paní Neblechovou. To byla výborná herečka a já jsem její role milovala. Když vyšla, s trémou jsem ji poprosila, jestli by si mě neposlechla. Nejen, že vyhověla, ale každou sobotu mě pak ke zkoušce připravovala, poradila mi Káču z Hrátek s čertem a Mikulášku z Moliérovy komedie Jeho urozenost pan měšťák.

Takže nakonec jste měly z úspěchu radost obě?

Dáša Neblechová, dnes přední herečka plzeňské scény, to prožívala se mnou. Možná, že ji moje zkouška stála víc nervů, než mne. Když jsem jí poslala telegram, že všechno dobře dopadlo, byla šťastná se mnou.

Pak tedy přišla léta studia na JAMU v Brně a potom první angažmá...

Bylo ve Východočeském divadle v Pardubicích. I na tuhle dobu vzpomínám ráda, protože tam byli dobří lidé a bohatý repertoár. Hrála se klasika i současnost, komedie i tragédie. Hrála jsem ve Wildeově Bezvýznamné ženě. To byla má první divadelní role. Pak v Tylově Tvrdohlavé ženě Madlenku, královnu

Kristýnu ve Strindbergovi, prostě řadu úloh. Jednou přišel režisér Richard Mihula s nápadem sehrát jako nokturno divadlo ve foyeru. Byla to nabídka pro Alexeje Gsöllhofera a pro mne. V téhle hře, Schusgallových Stenotypistech, účinkují pouze dvě osoby. Dřeli jsme po nocích a trochu jsme se báli. Noční představení v Pardubicích? To není jako v Praze. Divácká obec není tak početná, lidi jdou ráno do práce. A začátek 22,30, konec před půlnocí... Přijdou? Přišli. Foyer bylo vyprodáno a mnohokrát. Hráli jsme to dlouho a neustále bylo plno.

Po pěti letech v Pardubicích, právě díky téhle hře, přišla nabídka z Prahy. Dokonce hned několik nabídek. Vybrala jsem si Činoherní klub. Byl to sen, hrát mezi jeho herci, pod vedením režisérů Kačera, Vostřého a Smočka. To bylo dalších pět let. Pak jsem šla do divadla SKN v Libni. Ani toho nelituji. Pod Karlem Pokorným, Václavem Lohniským a Ot. Krejčou se hrála krásná představení. A tak Libeň byla mým nejdelším angažmá. Sedm sezón. Bylo to zase něco jiného, odlišný způsob práce než v Činoherním klubu. Šlo se z představení do představení. Nebylo tolik repríz, místo komorního prostředí „velké“ divadlo.

No, a mým současným angažmá jsou Městská divadla pražská. Víte, každý herec má své „lásky“ mezi kolegy. Já jich mám víc, ale mezi ty, kteří už bohužel nejsou mezi námi, patřil Václav Voska. Obdivovala jsem ho už jako studentka JAMU a po příchodu do Prahy jsem viděla snad všechna představení, ve kterých hrál. Takže samozřejmě můj příchod do Městských byl spojen s touhou si s tímto velkým hercem zahrát.

A dočkala jste se?

Podařilo se to jen jednou a bohužel o byla jeho poslední práce. Hrál Sokrata v Radzinského Rozhovorech se Sokratem a já jeho ženu Xantipu. Nikdy nepřestane v Městských divadlech chybět. Byl to skvělý herec, laskavý, citlivý partner a výborný člověk.

Známe vás z filmu, televize, rozhlasu. Zastavte se teď u televize.

Televizi mám hned po divadle nejraději. Je mu totiž nejpodobnější, jestliže se pracuje z gruntu a doopravdy.

Vraťme se k seriálu Všichni školou povinní. Hrála jste ředitelku školy. Pomohlo vám tady vaše původní povolání?

Určitě mi pomohlo, že jsem dělala, byť krátce, kantorku ve skutečnosti. Já si myslím, že ten, kdo jednou stál za katedrou, se už навěky liší od ostatních, kteří byli jen před ní. Přiblížila jsem si chvíle, kdy mi starší zkušení kolegové radili v neřešitelných situacích. Například, když jeden z mých „čtvrtáků“ otevřel při hodině láhev slivovice. Ten pocit jsem si připomněla, když jsem hrála ve scénách s Jiřím Sovákem nebo Danou Medřickou, nejstaršími členy sboru v inscenaci. A záměr, s kterým jsem do role šla? Musí to být žena, která má ráda svou práci, lidi, s nimiž ji dělá a děti, které společně vychovávají. Scénář Markéty Zinnerové to v sobě měl. A věděla jsem, že bude znamenat dost, jestli se mi tohle podaří vyjádřit.

A byl to úspěch...

Až nečekaný. Sejit se s divákem na společném názoru je vždycky štěstí. Do-

pisů lidí, které to vyjadřovaly, mi udělaly radost. Za tu roli jsem dostala v televizi i Zlatého krokodýla a další ocenění. Všechna ta uznání mě potěšila.

Náš divák, myslím filmový, často spojuje dvě postavy. Váš hlas a osobnost Annie Girardotové. Co vy k dabingu?

Dabovat A. Girardotovou bylo pro mě rovněž potěšením. Považuji za štěstí, že jsem mohla dabovat právě tuto herečku. V období, kdy jsem tu práci dělala, se sešla řada příznivých okolností a tomu vděčím za dobrý výsledek. Škoda, že už skoro pátý rok v dabingu nepracuji. Mrzí mě to především proto, že dabing má své vlastní zákony. A když do nich herec vnikne, je škoda přestat. Práce mě bavila. Dabovala jsem například pani Ingrid Bergmannovou v Bergmannově Podzimní sonátě. A nikomu ani nepřišlo, že je to stejný hlas, který daboval Girardotovou...

Pracujete někdy i vedle amatérů, takže je můžete sledovat?

Při práci v ostravské televizi jsem se například setkala s amatéry, kteří hráli v televizní inscenaci Principálka. Tuto titulní roli mi svěřil režisér Ota Kosek a vypráví o Elišce Zöllnerové. Hru napsal Miloš Smetana a pojednává o ženě, která po smrti svého muže čtyřicet let vedla divadelní společnost, kde začínaly takové herecké osobnosti jako Vojan, Vydra a další. Není to životopisný film, spíše reminiscence na motivy jejího života. S ochotnickými herci se mi spolupracovalo dobře a oni mě pozvali na své představení do Domu kultury. Bohužel nehráli právě v době, kdy jsem byla v Ostravě. Ale určitě se na jejich představení ráda podívám.

Co vy si myslíte o dnešním amatérském divadle?

Přesto, že nemám mnoho času, abych je soustavně sledovala, vím, že máme dobré amatérské soubory. Jejich práce je překrásná a oni to vědí. Proto ji také dělají. Není divu, že některá amatérská představení dokáží předčít i pražská divadla. Imponuje mi jejich mladá zapálenost, která se někdy z profesionálního divadla, k jeho škodě, vytrácí. Každý herec, amatér nebo profesionál, by se měl v každém představení pokusit něco lidem říct a něco jim dát. U amatérů obdivuji neomšelost takového sdělení. Je mi líto, že tak málo vídám jejich představení, zbývá na to málo času. Ale polepším se. Neodmítla bych ani pozvání do poroty některé přehlídky.

Vy sama jste matka, máte patnáctiletou dceru a třináctiletého syna. Co byste řekla vy, kdyby si vybrali povolání, s nímž byste nesouhlasila?

Dcerka zatím začíná gymnázium, chlapec snad ještě o nějakém vhodném povolání ani neuvažuje. Neumím si představit, jaké povolání by si museli zvolit, abych s tím nesouhlasila. Kdyby třeba chlapec chtěl být kosmonautem a dostal takovou příležitost, trásl by se mi srdce strachem, ale nebránila bych mu. Nebo dcera má ráda zvířata. Kdyby k nim chtěla na celý život a bylo to její rozhodnutí, taky bych souhlasila. Nevím, co bych svým dětem asi rozmlouvala. Lidi mají dělat to, co mají rádi a jen pak to mohou dělat dobře, potom má život pro ně větší smysl. Poznala jsem to na sobě.

Pochybovala jste někdy o sobě?

Ukažte mi herce, který bere své povolání poctivě a nepochybuje občas, jestli je skutečně tím povoláním. Já aspoň při každé nové velké roli. A když se nad ním trápím, říkám si: Snad jsem se na to opravdu neměla dávat. Ale pochybnosti opadají, když začnu kousek po kousku odkrývat postavu, kterou mám hrát. Je to trápení, ale i radost!

A ta radost z povolání?

Ta vyplývá už z toho faktu, že jsem se s divadlem neminula, že mohu dělat, co dělám. Podstatné je, že pocituji radost nejen když se já sama podílím na úspěšném představení, ale i když vidím zdařilé, dobré představení kolegů z mého divadla nebo kteréhokoli jiného souboru. Mám radost, že divadlo je a bude silné a působící vždycky, když bude dobré. A tak o to by nám všem mělo jít. Jak profesionálům, tak ochotníkům.

Není tajemstvím, že žijete v hereckém manželství, že váš muž je dokonce také členem Městských divadel pražských. V čem je takový vztah jiný než ostatní manželství?

Je to opravdu jiné než u lidí, kteří pracují do tří a pak jsou doma. Každý má své povinnosti, někdy se spolu moc nevidíme. Ale jsou tu víkendy, prázdniny, dovolená, kdy si můžeme rodinný život vynahradiť. A když si všichni zvyknou na takový rytmus, není už herecké manželství a rodina ničím neobvyklým. Děti jsou samostatnější, my máme pochopení jeden pro druhého. Před premiérou jsou herci citlivější, vzrušenější, potřebují v rodině toleranci. Jsme-li na to dva, dovedeme se vcítit do situace toho druhého.

A vztah dvou tvůrčích umělců v rodině?

My si rozumíme v názoru na kumšt. A i když se někdy přeme o jednotlivosti, v základě jsme zajedno. Hovoříme o svých starostech. Ale jeden druhému ani neradí, ani ho neovlivňuje při studiu role. Povídáme si, ale nikdy nevnučujeme druhému svůj názor. Jsme také jeden druhému dost přísným kritikem. A to všechno je jistě dáno tím, že jsme kolegové. Ona ta naše profese dovede často velice rozvíbrovat nervy a to po tomto životní partner, je-li současně kolegou, přece jen nejlíp chápe. V čem se trápím nebo z čeho se raduju a všechno ostatní už záleží na lidech — ať jsou jakékoliv profese. Nemyslíte?

(er)
FOTO AUTOR



● JAK PŘISPĚT K LEPŠÍ PRÁCI SOUBORŮ ?

Herecké umění se kromě jiného odlišuje od všech ostatních uměleckých druhů tím, že herec je tvůrcem, ale také sám sobě materiálem. Kromě řeči má herec k dispozici celé své tělo. Je to spousta nástrojů, jen se na ně naučit hrát a všechny je sladit v harmonický akord. A jsme u hlavního problému: Kdo to ochotníka, který se právě do souboru přihlásil, naučí?

Ke vstupu do souboru stačí chuť a zbatvit se ostychu. Že se s tím dlouho vystačit nedá, uvědomuje si ochotník až v průběhu své činnosti a mnohdy je to proces dosti složitý. Existují dosud soubory, a není jich málo, které se odborně přípravě svých členů nevěnují vůbec a nebo jen zcela výjimečně a jednorázově. Pro ochotníky dosud neexistuje žádná škola, která by je systematicky vzdělávala.

Čas od času jsou pořádány jednorázové kursy či semináře většinou organizované okresními kulturními středisky nebo systematictější kursy (KKS) či herecké školy vedené profesionály ve vyspělých divadelních souborech. Někde jsou možnosti i v dramatických odborech lidových škol umění. Ale to vše jsou výsady míst či oblastí, pořádané nepravidelně a pouze příležitostně. Při absolvování povinné školní docházky se žák prakticky dozví jen to, že divadlo existuje. Zbývá tedy, aby měl ochotnický elév dostatek vůle a chuti po sebevzdělávání a konzultoval své názory, schopnosti i vědomosti účastí v různých stávajících kurzech, seminářích nebo pohovory s odbornými porotami.

K tomu však ochotník musí teprve ve svém vědomí dozrát. Soubory místního významu, fungující víceméně jako kroužky

zájmové umělecké činnosti a hrající pouze pro úzký okruh svých známých (mnohdy jen blízkých příbuzných) k takovému poznání většinou své členy nevedou. K první kvalitativní změně dochází až v okamžiku, kdy soubor vyjede hostovat na cizí jeviště nebo dosáhne na svém představení účast široké veřejnosti. Tam už se nehraje pro ty, kteří nás znají, ale pro diváka, který chce být baven. Teprve potom si většina herců začíná uvědomovat, že to, co umějí, jim nemůže stačit.

K dalšímu kvalitativnímu posunu dochází tenkrát, když se soubor zúčastňuje soutěží a přehlídek a předsezval si dosáhnout až k vyšším (krajským, celonárodním) nebo (a to s tím většinou souvisí) najít svou vlastní divadelní poetiku, vlastní tvář. To už většinou mluvíme o vyspělejších souborech, který svou činností vede své členy k dalšímu vzdělávání.

Jde tedy v podstatě o dvě stránky vzdělávacího procesu: První spočívá v přesvědčení ochotníka k trvalému odbornému vzdělávání, provokací jeho iniciativy a vědomí nutnosti zvyšovat své herecké kvality. Druhá je v zavedení takového systému, který by ochotníkovi trvalé vzdělávání poskytoval. V prvním případě leží tíha zodpovědnosti především na vedení souborů. Ale i kulturní střediska, SČDO i jiné kulturní instituce a masové organizace tu mohou sehrát svou úlohu a vést herce k zamýšlení nad úrovní vlastní tvorby.

Děje se tak vypisováním soutěží, organizováním přehlídek se semináři, návštěvami odborníků v souborech, organizováním setkání ochotníků celého okresu nebo oblasti, pozváním na návštěvy vzorových představení apod. V systému vlast-

ního vzdělávání pak musí sehrát hlavní úlohu vedení souboru výběrem vhodných zájemců o další vzdělávání.

Většina OKS i OV SČDO, resp. KKS či KV SČDO je schopna otevřít a organizovat systematické školy či kursy vedené fundovanými pedagogy, bude-li to přáním souborů s dostatečným počtem zájemců, kteří vytrvají v aktivní účasti (docházce) až do konce. Účinně se projeví spolupráce souborů s takovými profesionály, kteří pochopili smysl ochotnické činnosti, znají dobře soubor a pomáhají tu dlouhodobě pedagogicky, nikoliv jen na „přičísnutí“ inscenace pro přehlídku.

Dobré zkušenosti máme i ze souborů, které přešly na činnost tzv. Studia. Tam funkci pedagoga přebírá většinou režisér, který využívá studium konkrétní inscenace k objasňování základů herecké práce. Dochází k častým alternacím rolí i ke schůzkám, řešícím jednotlivé herecké postupy. V takových souborech je ovšem doba od prvního seznámení s textem k premiéře delší.

V systému vzdělávání by mělo dojít ke zdravému rozdělení funkcí. Školení herců je pro dostatečný počet zájemců možné na úrovni sdružených souborů či v okresech, vzdělávání scénografů či režisérů a dramaturgů už vyžaduje rámec kraje či ústředí. Centrální odborné orgány, ale i SČDO čeká v tomto směru úkol hlavní: vypracovat odborné a pedagogicky fundovaný systém komplexního školení ochotníků, s řádnými osnovami a učebními skripty, aby ochotníci zájemci měli možnost dopracovat se k vyšší účinnosti svého tvůrčího snažení.

JOSEF DOLEŽAL

● KTERAK „CHUDÍ HERCI“ KU PENĚŽŮM PŘIŠLI.

Bylo – nebylo. Ale po pravdě řečeno, stalo se: Členové naší přední činoherní scény nastudovali hru P. Shaffera Černá komedie a vydali se s ní šířit umění po blízkém i dalekém okolí. Zastupování příslušnou uměleckou agenturou jezdili přes hory a dolů, až zavítali do Tylova divadla v Kutné Hoře. Dostalo se jim vlídného přijetí, prostorného jeviště i téměř zaplněného hlediště. Hráli, diváci se smáli až zazvonil zvonec a divadlu byl konec. Tolik tedy úvod.

Patřím k pravidelným návštěvníkům kutnohorského divadla a jsem i členem amatérského souboru, pro něhož je tato velice hezká budova mateřskou scénou. Usedl jsem tedy v hledišti, abych se nejen pozorně díval, ale konečně se i poučil od předních herců. Úvodních dvacet minut jsem se bavil situací, která se „jako“ odehrává ve tmě a při níž herci na nasvíceném jevišti zakopávají o sebe i o židle, neboť „jako“ v té věci nic nevidí.

Studánka gagů však byla záhy vyčerpána a nastoupil pocit úžasu nad tím, k čemu se to vlastně aktéři propůjčili. Zápletka nijaká, text více než banální, herci šaržirovali až běda. A tu se ve mně vzbouřila duše amatérského divadelníka. Viděl jsem bezpočet ochotnických představení, špatných i dobrých, vyslechl jsem řadu kritických rozborů krajských i ústředních porot při amatérských divadelních

přehlídkách, soutěžích či festivalech a těžko bych spočítal hodiny, strávené na odborných seminářích či školeních.

Ve světle toho všeho jsem se při sledování uvedené komedie v duchu ptal, jak je možné, že profesionálům, a ne leda jakým, je trpěno to, co by před středně náročnou porotou, posuzující amatérské představení, prostě neprošlo. Ne snad po stránce herecké, ale z hlediska dramaturgie, režie i scénografie.

Zcela právem klademe na amatérské divadlo nemalé nároky. Hledáme nové inscenační postupy, trápíme se s dramaturgickým výběrem i režijním výkladem, zveřejníme spolupráci choreografy a nezřídka i režiséry z řad profesionálů, jezdíme na semináře, školení a přehlídky, abychom se poučili z práce svých amatérských kolegů a pochopitelně sledujeme práci i divadelníků profesionálních. Nesčetněkrát bylo řečeno, že největší a jedinou odměnou amatéra za hodiny poctivých zkoušek je potlesk. Jeho intenzita je obrazem pečlivosti a poctivosti kolektivu, s níž předstupuje před diváka.

U profesionálů je samozřejmě potlesk také odměnou, zhodnocenou však navíc podle příslušných honorářových tabulek. Aby nedošlo k omylu: nezavidím zmíněným členům činohry peníze, k nimž přišli za uvedení Černé komedie. Poněkud mne však zarazí nedostatek sebekritiky a účty ke scéně, pod jejímž jménem vystupují.

Národní divadlo v Praze je přece pro každého kulturního člověka pojmem. Tím hůř, když se někteří jeho členové prezentují formou, která je nedůstojná i středně vyspělého amatérského kolektivu. Zarážející je pochopitelně i to, že umělecká agentura SKKS Praha toto představení vůbec zprostředkovává.

Upřímně řečeno, šel jsem z představení Černé komedie s dosti „černými“ pocity. S dojmem, jako by tento kus nastudovali herci kdesi v opuštěné šatně mezi dopolední zkouškou, odpolední televizí a večerním představením. Prostě jako melouch. Jenže se mi to zase nějak neslučuje s uměleckou etikou. A navíc: když melouchář opraví auto, či postaví zeď, je nezřídka radost se podívat na výsledek. Zmíněný divadelní melouch však vyvolal pocity naprosto opačné.

Bylo by asi dobré, zamyslet se nad některými dramaturgickými počiny zájezdových představení, zaštitěných uměleckými agenturami. Jistě z jeviště nesmí zmizet humor a vtip, rezonující smíchem v hledišti. Nelze však kalkulovat s těmito divadelními atributy za každou cenu. Kdyby se takováto představení označovala pojmem šmíra. A tento jev, domnívám se, není třeba dnešnímu divákovi ožiovat. Kulturní tradice i současná vyspělost našeho divadelního umění si to rozhodně zaslouží.

MIROSLAV ŠTŘOBL
Kutná Hora

Ohlédnutí za „roky českého divadla“ inspirované vzpomínkami na Rok českého divadla a „svěžím větrem“ osmdesátých let

Výsledky českého dramatu dovolují konstatovat, že se mu daří úspěšněji prokládat sondy do prazvláštního světa maloměstské mentality právem spojované s problematickými rysy národní povahy. Jen pozvolna se zde prosazuje eventualita zásadového filozofického výkladu a etického nadhledu, nepřímé konfrontace nikoliv diametrálně rozhraničených postav v rámci rodinného syžetu, ale autorova celoživotního přesvědčení, jež se s podobným životním stylem vyrovnává. K úspěchům domácího dramatu poloviny osmdesátých let lze zařadit zmíněné ponory do takového mentality, schopnost vyhledávat postavy poznamenané osudem a nesoucí v sobě hořkost proher, nostalgickou příchutí rezignace a deformovaného myšlení uzavřeného v sobě a vytvářejícího ochranné hrady proti celospolečenským zájmům v duchu nanejvýš ohraničeného chápání smyslu života, práce, přátelství i lásky. Takovýto živočichopis maloměstského nutno chápat jako jistou vývojovou etapu, k níž se upřela pozornost českých dramatiků od poloviny sedmdesátých let a defakto zmíněnou oblast během uplynulého desetiletí nejen zmapovala, ale sevrěla do více či méně přijatelných stereotypů.

Stiberovu Soukromou věc i Poslední prázdniny, Stonišovu hru Sem padají hvězdy i Kde je tráva červená a modrá, Lošťákovu Chůzi po kamení i Dům, kde nesněží, Kaločův Mejdán na písku, Albertové Domácí pokoj, Třebíčské Cestu k domovu i Jolanu, Eliáškové... a měl tři dcery, Venclikovo Domácí představení spojují humanistické představy o životě zbavovaném falešných iluzí, přetvářky a lhostejnosti. K jejich přednostem patří nenávisť vůči maloměstskému hledanému v materiální zbytečnosti, fetišismu věcí dokládajících prestižnost majitelova výjimečného postavení. Nadvlád materiálního nad duchovním nese s sebou neúprosné důsledky: citovou vyprahlost, podcenění emotivní výchovy dětí, neschopnost hlubšího porozumění s okolím včetně vlastní rodiny.

Zjevné zúžení problematiky určuje jistou zpomalenost, volné plynutí nepřilís dramatického děje navozujícího dojem pohybu po povrchu, předem určených kolizních střetů, které se střídají a nepřerůstají do podoby čehokoliv konfliktního. Záporné stránky jsou popisovány, neduhy konstatovány, chorobopis stanovován s rozvleklostí, staticností a dokonce nemístnou didaktičností. Vzniká dojem, jakoby se nejeden z autorů zalekl vysloveného a snažil se záporné stránky překrývat manifestačními odsud-

ky, gesty zejména postav z řad mládí. Východisko je nadále hledáno v konfrontaci životního názoru doprovázené však neúměrnou mírou tolerantnosti. A nejde nám jen o vyhranění vzájemných protipólů v duchu gorkovského dramatu, kde nad talířem polévky se rozhoří konflikt třídně motivovaný a vzájemně nesmiřitelný, shodně jako nevyžadujeme rázný odsudek v duchu politického dramatu brechtovské školy.

Většina zmíněných autorů s výjimkou několika obvyklých grafomanů, snažících se těžit z domněle aktuální problematiky, patří k nadaným a poučeným. Orientuje se ve vývojových zvratech moderního dramatu a právem není nadšena praxí ilustrativní hry. Přestože ji zřetelně nelákají obrázky z domněle realistického prostředí, přestože se snaží vyhledávat méně známé situace, opomíjené postavy a nezvyklé prostředí, přesto postupně upadá do stereotypnosti jiného druhu. V popředí pozornosti zůstávají maloměststvím zasažení otcové neschopní pochopit vlastní potomky, stárnoucí divadelní hvězdy živořící ve stínu dřívějších úspěchů, penzisté prahnoucí po zahraničních cestách, rozpadlá manželství dávno zbavená jakéhokoli smyslu... Spojuje je pocit osamělosti, zbytečnosti, zoufalého snažení se o citovou komunikaci. Proto sní o něčem blíže nedefinovatelném, co by mohlo změnit nudu a ubohost jejich pouhého existování.

Mentalita těchto postav vyvěrá z minulosti, vždy jsou něčím postiženi, poznamenaní, deformováni a nesou v sobě pachutí neusmířených křivd. Nesouhlas s dosavadním životem vstupuje do kontrastu s neméně tak vykonstruovanými nadějemi, příznaky něčeho, co může odvádět od navyklého koloběhu. Přímocí jednoduchých kolizí si vynucuje komplikovanost návratů, obrátů a zlomů.

Autoři správně tuší, že jejich záměry ohrožuje menší míra dramatickosti a nelogičnost zvrátů odporujících mentalitě dané postavy. Proto vyhrocojí kolizní střety za hranice únosnosti a sahají po tradičně vyloženém generačním konfliktu, aby proti mikroby maloměstství zasaženému stárí obhajovali temperamentní mládí, které protestuje proti majetkové zbytečnosti a mravní vyprahlosti. Podstata konfrontace pokolení zůstává nevyjasněna, samotné maloměstství je zbaveno potřebného sociálního a filozofického zařazení. Vnucuje se otázka, co vlastně odlišuje typického měšťáka minulého století od maloměstského našich dnů. Vzniká dojem, že dřívější výjimečnost přešla v masovost a motivace má

povahu nanejvýš naivní. V českém dramatu se spoléhá na kupení majetku, zatímco ve slovenském je povinnost postavit dům, zasadit strom a porodit syna chápána jako národní poslání...

Když v rámci zmíněné úvahy soustředíme pozornost na díla renomovaných autorů obdařených největší mírou zkušeností — Jílkův Můj hrad a Silvestra, Šotolovu Na střese je kůň a Pěší ptáky, Daňkovu Zprávu o chirurgii města N. a Životopis mého strýce, pak se kupodivu vyslovená představa o jisté tematické uzavřenosti nezmění. Spíše vyniknou některé proporce a stane se více postřehnutelný proces obohacování tvaru soudobého českého dramatu.

Paralelně rozvíjené motivy, střídající se kontrastní situace, řeč metafor a náznaků, rozvrstvení postavy do několika rovin, jež dovoluje odstup i ironický nadhled, komentování vlastních činů jako jednoho z bodů životní orientace. Obměňování výchozí dramatické situace umožňuje osvětlovat jedinou myšlenku v mnoha polohách; odstup či nadhled zvýrazňuje etické momenty a neúprosně odsuzuje kompromisy, zrady a přetvářku. Autoři oprávněně předpokládají, že obecnost televizního věku má v paměti zafixováno množství situací, motivů a postav odvozených z proudu informací, který proniká do každé domácnosti. Jedni reagují na tuto inflaci tím, že ji defakto zmnožují a předkládají hledišti na prvý pohled všechno navyklé, aby jen krůček za krůčkem odváděli od těchto zvyklostí. Druzí volí cestu radikálního obrátu a předkládají publiku osobitý umělecký program — ponechme stranou několik jej ohrožuje návyk hereckých představitelů, stylotvorná závislost na jiných druzích dramatického umění. Třetím se zdá nejučinnější příklon ke groteskním situacím a paradoxním motivům, jejichž prostřednictvím násobí divadelnost.

Snad proto Fairaizlova hra Hodně zdraví, přátelé vyšla z paradoxní situace momentálního zbohatnutí, které jen urychlilo rozpad rodinných vztahů a obnažilo morální kazy. V nesouzvučném maloměstském prostředí se objevila postava montera připouštějící výklad v duchu pikareskní literatury jako novodobého blázinka nadaného osobitou životní filozofií. Defakto návrat k principům osvětské komedie, kontrast zla a dobra ve vyhraněné podobě, odsudek nemorálnosti. Ponechme stranou úvahu o problematičnosti výrazně komediálního syžetu a didaktického komentáře, nevyhraněnosti žánru ohrožovaného přímou ilustrativností i přízemností polopravd hlášených postavou montera...

Krajnice báječných cest B. Fixové připomíná sled vzájemně neujasněných výstupů a připouští názor, že jde vlastně o materiál soustředěný pro pozdější dramatické ztvárnění. Zatím nezvládá základní fabulaci, text se změnil ve více či méně zdařilé výstupy v rozporu s autorčiným straněním socialistické morálce. Modernizace typu dramatu sem vnesla postavu — symbol, oživilou věc dovolující komentovat jednání postav a jejich pohnutky. Modernizace, jež nevzala na vědomí žánr díla odporující podobné „symbolice“. Vědomí překonanosti ilustrativní hry si však podobné rozhodnutí vynutilo...

Lázňovského Dobrodružství se snažilo porušit navyklé stereotypy dramatické výstavby nastolené požadavky televizních seriálů. Zvláštní začátek a konec, kdy jedno připomíná spíše druhé, monolog jako součást významného sdělení o zámeřech dramatické postavy a průhled do její psychiky, prudké změny rytmu, střídání prostředí. Autorův pohled sleduje neradostné stavy části dnešního mládí zbaveného zázemí citové jistoty rodiny, mládí nešťastného, pro něž je jedinou hodnotou citový vztah k partnerovi. A opětovné tušení nezbytnosti kontrastního protipólu, didaktického východiska ze situací, jež jsou mnohem komplikovanější.

Tři rozdílní autoři obdaření jinou mírou životních a uměleckých zkušeností a opětovně je spojuje snaha přec jen hlouběji pronikat do psychologie současníků, ustoupit od zprofanovaného typu hry v duchu volně plynoucích scének ze života a zvýraznit tvar dramatu za každou cenu. Proto Fairaizlova hra nedůsledně směřuje ke grotesknosti; text B. Fixové se místy blíží k alegorickému vyjádření a záměrně spoléhá na účinnost „retropásem“, aby vynikla skutečná i předstíraná motivace činů; a Lázňovský neváhá obnovovat tradici české báčorky v těch momentech, kdy se jedná z postav ponořuje do navyklého opojení. Nic proti modernímu chápání tvaru dramatu, spíše naopak. Bohužel však jedno je poznání neodvolatelnosti změn, a druhé pak možnost autorů je naplňovat. Trojice vzpomenuť textů je toho důkazem. Proč jinak by se autoři rozdílného zaměření inspirovali groteskou, symbolistickým dramatem i báčorkou. Tak se vlastně české drama oklikou začalo navracet k typu básnické hry představované Srpnovou nedělí i Půlnočním větrem s tím rozdílem, že dosud nebyla objevena účinnost každé repliky, v níž se mohou tajit mocné obrazné podněty.

V této souvislosti nutno připomenout dilo zatím nepřiliš pochopené hry K. Steigerwalda, především Tatarskou pouť, Dobové tance a Neapolskou chorobu. Hry na prvý pohled nevšední a prostoupené nenávistí vůči letitým nedostatkům národní povahy s její odpornou přizpůsobivostí a snahou přetrvat za každých okolností. Jizlivý výsměch vlastnictví a vlastenčení za každou cenu, zejména když prospívá vlastnímu obohacení; pohled na proměny charakterů za dob více a méně složitých. Steigerwald nastavuje zrcadlo vlastnostem, jež mají historické příčiny a které za nových okolností nabýly na průraznosti. Nadvláda bezmyšlenkovitosti, převaha malomyslnosti, snaha vzdalovat se všemu, co by mohlo přinášet nepříjemnosti. Autor Dobových tanců mapuje minulost ve jménu přítomnosti a nekompromisně neguje vlastnosti, které představují vážné zábrany při nástupu vztahů hodných rozvinutého socialismu. Steigerwald nejen zná a odmítá maloměstáctví, ale jeho dramatické myšlení je nanejvýš moderní. Dovede koncipovat výchozí dramatickou situaci se záviděníhodným mistrovstvím (nemocnice jako kapka vody, v níž se odráží to, co vyvolalo nezáviděníhodnou situaci hrstky ztroskotanců po atomové válce a v čem tkví nejen příčina minulé tragédie, ale co má své pokračování: lhostejnost dřívější i nyníjší v obudné podobě . . .), daří se mu nacházet působivé příměry, alegorie.

Nemusí se vysmívat touze po přemíře věcí a majetkovém blaženství, dramatická situace Neapolské nemoci obrací podobný princip naruby: věci ztratily smysl a změnily se v pouhé příznaky bývalého fungujícího mechanismu. Trosečníci si musejí nalhávat, že vlastně ani neexistovala civilizovaná společnost, aby se mohli smířit s pouhým vegetováním, živořením z trosek toho, co se jim dostává k snědku i ošacení. Lhostejnost vyvolala atomovou katastrofu a nyní dovoluje, aby se obnovovaly vztahy v duchu feudální monarchie, kdy hrstka silnějších a praktičtějších ovládá ostatní.

Sociální konflikt má zde odlišnou podobu, rozhodující úlohu přejímá výchozí dramatická situace, jež přerůstá v alegorický příměr dalekosáhlého významu. Steigerwaldova schopnost koncipovat dialog má zde jinou podobu, pracuje s opotřebenou lexikou nemající vlastní význam, lexikou zbavenou emotivního smyslu. Rozpadla se společnost lhostejných, vzniklo paradoxní společenství ztroskotanců, jež se však nedovedlo dostatečně poučit a uchovávat v sobě symptomy toho, co katastrofu vyvolalo. Slova zbavená obsahu, fráze, řeč odcizená a proměněná v nesmyslné blábolení.

Dramatické myšlení K. Steigerwalda v tomto ohledu překračuje daleko průměr existujícího českého dramatu. Jiné je, že odlišnost jeho tvorby vyvolává nepochopení scénické praxe, kam proniká jen ojediněle. Nabízí se srovnání s osudy sovětské dramatiky tzv. nové vlny v předchozích letech. Jiné chápání scéničnosti odporuje návykům i možnostem umělecké praxe, a to ponecháváme stranou myšlení obecně, v němž jsou prokazatelně zafixovány modely odvozené z televizní dramatické tvorby a nenakloněné odlišnému typu tvorby.

Předchozími postřehy mělo být doloženo, nakolik se obohacuje postup soudobého českého dramatu, jak se mění jeho struktura ve vztahu k výrazným proměnám divadelního stylu odpoutávajícího se nejen od iluzivní podívané, ale neméně tak od žánrových scének a ilustrativních výjevů ze života, náhodných kolizí a hovorových intonací. Sled nedramatických výstupů představuje minulost českého dramatu, jeho nadějnou budoucnost tvoří všechno, co proniká pod povrch událostí, všechno spojené s básnickostí v nejširším smyslu slova a snažící se nacházet symptomy jinak chápáné scéničnosti.

Je nanejvýš snadné konstatovat jistou tematickou uzavřenost a orientaci směrem na maloměstácký mikrosvět — bez potřebných srovnání a snahy pochopit příčiny podobného posunu. Co vlastně podmiňuje podobnou „izolovanost“, která kupodivu sblížuje autory nejvíce zkušenejší a zjevné začátečníky? A tak znovu nutno uvažovat o společenských příčinách podobné koncepce dramatické tvorby, jež nahrazuje výrazné konflikty dílčími kolizemi, jak to podmiňuje dozrávání představ o důsledcích krizových let. Dokud nebude pochopena odlišnost dramatiky let osmdesátých, rozdílnost revizionistického proudu a prosocialistického dramatu, který se snaží obracet pozornost k existujícím rozporům a konfliktům v duchu závažných teoretických stanovisek J. V. Andropova i M. S. Gorbačova, tzn. soustřeďovat pozornost ve jménu jejich vyřešení (jež přesahuje možnosti umělecké sféry a je záležitostí společenské praxe), mohou vznikat zby-

tečná nedorozumění a uchovávat se koncepcce dramatu v duchu vtipného konstatování V. Rozova, nakolik „zápas mouchy s komárem“ stěží může odpovídat zájmům hlediště a trvaleji soustřeďovat jeho pozornost.

Materiály ideologického pléna ÚV KSSS z roku 1983, projevy M. S. Gorbačova, závazné stati na stránkách moskevské Pravdy, podobně jako úvahy o proměnách v domácí ekonomice během příštího desetiletí naznačují neodvolatelnost dramatické tvorby, jež by doslova revolucionizovala celospolečenské myšlení. Nemáme na mysli jen nutnost, jak vzájemně konfrontovat maloměstácké chápání života s uvědomělým v rámci jediného dramatického díla, ale zaměření pozornosti na úsilí těch, kteří narážejí na zkosnatělost předpisů i okolí, svádějí nesnadný zápas s nepružností myšlení, neodpovědností, lhostejností. Mnohé z těchto rysů rozpoznala česká dramatika během uplynulého desetiletí, další čekají na potřebné objasnění v nezbytném sociálním kontextu.

Tematické přínosy sovětské publicistické hry jako Abdullinova Třináctého předsedy, Mišarinovy hry S přechodem na nové pracoviště (Stříbrná svatba), dramatisace Bělajovy Linie naznačují horizonty dramatiky vstupující do nesnadného střetu s hloupostí, primitivismem, neodpovědností, rodinkařením, korupcí atd. Důraz kladený na filozofické a etické podmíněnosti, snaha nezaměřovat morální deformace vyvolané nevhodným plánováním, odměňováním, nedostatkem materiálu i zbožím vrací drama do středu společenského dění a zasloužené pozornosti. Samozřejmě sovětská dramatika může spoléhat na široké zájmy prozaické tvorby J. Trifonova i V. Rasputina, V. Těndrjakova i S. Babajevského, Č. Ajmatova i G. Prjachina, G. Grana i F. Bondareva i V. Kondratěva...

Omezme tuto část zamyšlení na jediné konstatování: diferencovanost zájmu publika, jež je všeobecně uznávaná, vyvolává zákonitě analogickou rozrůzněnost divadelního stylu a dramatu. Jedno podmiňuje druhé. Jedno umožňuje druhé. Drama nutno chápat jako neoddělitelnou součást literatury a o jeho budoucnosti nutno přemítat v návaznosti se změnami životní reality. Své oprávnění má dnes publicistická hra, dramatika tzv. nové vlny, ruralistické drama i odlišně koncipovaná leniniáda. To je v sovětském prostředí uznáváno jako samozřejmost. Domácí dramatikou čeká mnohem důslednější diferenciace, jež by oddělila díla v podstatě pokleslé produkce motivovaná hladem po produkci tohoto druhu od opravdového hledačství, jehož symptomy právem spojujeme s výsledky soustavného úsilí J. Jílka, J. Šotoly a O. Daňka, shodně jako K. Steigerwalda.

Proud českého dramatu není příliš obsáhlý, jeho přínosy nelze však paušálně podceňovat. Společenské klima může zde rozšířit hranice dosavadního tematického zaměření a v souladu s celospolečenskými zájmy obnovit nutné proporce mnohostranného vidění reality rozvinutého socialismu se všemi dějinnými i perspektivními proporcemi. Tehdy se může znovu navrátit zájem předních spisovatelů k dramatické tvorbě oslabený v důsledku představ, jako literatura mohla všechno, zatímco drama díky zveřejnění, díky kolektivnímu působení podstatně méně...

K problematice kritiky v amatérském divadle

Patrně zde spočívá jedna z příčin jalo-
vosti mnohé debaty se souborem po zhléd-
nutém představení. Ze strany ochotníků se
ráda zvrhne na ony tak známé paušální
nářky na obtížné objektivní i subjektivní
podmínky přípravy premiéry anebo namís-
to polemiky o věcech podstatných sklouz-
ne na jednotlivosti, leckdy až kuriózní: ne-
jedno z těchto poměrně řídkých setkání
„velkoryse“ pomijí šanci společně rozebrat
dramaturgicko-režijní koncepci nastudová-
ní a raději rozvádí, že pro liknavost půj-
čovny nešlo dorešit ten či onen kostýmní
detail nebo proč Franta musel na chvíli
opustit své místo u reflektoru...

V práci některých poradních sborů a
porot Jihomoravského kraje (ale jistě i
jinde) se osvědčila praxe, kdy soubor, hlá-
sící se např. do některé ze soutěží, dostane
zanedlouho po zhlédnutém představení
(zpravidla po premiéře nebo některé z
časných repríz, hraných v domácím pro-
středí) jeho neanonymní a co možná nej-
konkrétnější písemný posudek, směřující ke
zlepšení umělecké úrovně nastudování, a
to samozřejmě ještě před postupem do
vyššího soutěžního kola.

Poměrně podrobné elaboráty, obsahu-
jící mimo jiné základní faktografické úda-
je včetně udělených cen a závěrečné slo-
vo předsedy poroty se základním hodno-
cením každé ze zúčastněných inscenací
i akce jako celku, zpracovávají na jiho-
moravském KKS po každé krajské pře-
hlídce. Tak jako svého času Listy o di-
vadle, věnují těmto podnikům v rámci
svých možností pozornost také nově zalo-
žené Divadelní zápisky KKS BKrno. Jinde
nachází ochotnická aktivita alespoň ex post
sumární odraz na stránkách okresního bu-
letinu (srov. zpravodaj Opona OKS Ho-
donín). Podobných možností, jak před ši-
řší veřejností prezentovat dobré výsledky
práce amatérských kolektivů a zároveň
adresně, ale i zobecněně poukázat na
její nedostatky, našlo by se při dobré
vůli osvětových pracovníků bezpochyby ješ-
tě více.

Netřeba dodávat, že nejen přespolního
kritika, ale především soubor samotný tě-
ší, když na některé z pozdějších repríz
(a nemusí jít jen o ty soutěžní a festiva-
lové) dosáhne jevištní dílo dokonalejší
podoby, takže stojí za to vidět je znovu,
což se také např. u členů krajských pře-
hlídkových porot zhusta přichází. Příro-
zeného uplatnění tu dochází onen pedago-
gický aspekt divadelní kritiky. Takto na-
vázaný kontakt mezi hrajícím kolektivem
a externím posuzovatelem přerůstá nejed-
nou v pravidelnější spolupráci, založenou
ne na příteličkování, ale už na zmíněné
vzájemné důvěře. Nemusí přitom ani jít
o formu jakéhosi oficiálního „patronátu“,
byť i ta se na jižní Moravě s užitek-
em uplatňovala. Umělecky a zpravidla i lid-
sky vnitřně rostoucí soubor za čas zjistí,
že už by se nedokázal spokojit se zajiš-
těním „sousedským“ aplausem, s prostým
paušálním poplácáváním po zádech; te-
prve teď dokáže přínos seriózní, byť pří-
sné kritiky pro vlastní vzestup objektivně
docenit. Vyžadování náročných hodnocení
„zdola“ vnáší pak nový aspekt také do
vztahu soubor - nadřízený metodický orgán.
Naproti tomu těžko možno souhlasit s
názory, které se svého času objevily, že

totiž externí kritik má být přítomen také
jednotlivým zkouškám. Není tomu tak v
žádném profesionálním divadle a v ama-
térských kruzích tuto případnou průběž-
nou pomoc jistě rádi poskytnou příslušní
metodikové, třeba i za spoluúčasti svých
poradních sborů.

Již několikrát jsme se dotkli významu
divadelní kritiky pro historii divadla. Snad
ještě více nežli pro oblast profesionální,
kde se dnes už přece jen postupně set-
káváme s progresivnějšími formami teatro-
logické dokumentace (včetně filmového,
magnetofonového, gramofonového, televiz-
ního nebo videorekordového záznamu
jednotlivého představení nebo dokonce
procesu zkoušek), platí to pro širokou obec
ochotnickou. Jednotlivé články, interní hod-
nocení aj. nemají tu jen svou základní funk-
ci, tj. posoudit konkrétní nastudování a
informovat o jeho hodnotách samotné tvůr-
ce a jejich současníky. I dnes tyto skromné
materiály zůstávají (a zřejmě také v do-
hledné budoucnosti zůstanou) takřka je-
dinným svědectvím, které po divadelním
díle zbude, jediným dokladem o složkách
jeho struktury i o přijetí obecně, osamoc-
eným pramenem pro budoucí re-
konstrukci inscenace, což je, jak víme, zá-
kladem práce historiografa divadla.

Není tu na místě odbočovat od tématu
směrem divadelně dokumentačním a ar-
chivnickým – této speciální, a přitom to-
lik opomíjené problematice byl ostatně
svého času věnován zvláštní kurs brněn-
ského KKS i další akce. Chceme tu jen
v samotném závěru připomenout vedením
amatérských divadel věc zdánlivě samo-
zřejmou, ale možná právě proto nerespek-
tovanou: že totiž přinejmenším jen prostá
úcta k vlastní práci vyžaduje zachovat o
ní co možná neobjektivnější a neúplně-
jší svědectví pro budoucnost. Lidská pa-
měť je bohužel krátká a její spolehlivost
s odstupem času osidlná, zatímco littera
scripta manet“.

V neposlední řadě půjde o co nejbo-
hatší a s citem pro klíčové jevištní akce
pořízenou fotodokumentaci. Zpravidla ji
k uveřejňování recenzí automaticky vyža-
dují jednotlivé redakce a měla by tedy
být v dostatečné kvalitě, výběru a množ-
ství k dispozici již při premiéře. Do kro-
niky, kterou – jak předpokládáme – po-
věřený člen každého souboru pravidelně
a zodpovědně vede, náleží pak, spolu s
hodnotným, faktograficky úplným a obsa-
žným programem ke každé inscenaci, s fo-
tografiemi a podle možnosti ještě s další-
mi materiály, také zveřejněný článek nebo
písemný záznam ústně předneseného hod-
nocení jakožto nenápadný doklad skuteč-
nosti, že se na rozvoji amatérského di-
vadla podílela svou skromnou hřívnou i
divadelní kritika.

Máme-li tedy ve stručnosti uzavřít: Kriti-
ka amatérského divadelnictví by měla usi-
lovat o vyšší úroveň jednotlivé scény i
ochotnického úsilí města, okresu, kraje
atd. jako celku, spoluvytvářet hierarchii
stále náročnějších měřítek a hodnot, být
zkrátka dobrou porodní bábou i sudičkou
dětku, které se poté má čile k světu. Jen
z dialektického napětí těch, kdož pracují
za rámpou, a oněch, kteří jejich práci
citlivě, ale zásadově posuzují, může vzejít
kvalitativně vyšší stupeň našeho amatér-

ZADÁNO PRO KLUB REŽISÉRŮ SČDO

ského divadla i celé československé diva-
delní kultury, která je ve své diferencova-
nosti jen jedna a na jejímž rozvoji se –
každý svými specifickými prostředky a me-
todami – podílejí tvůrci profesionální a
amatérští.
(Konec)

VÍT ZÁVODSKÝ

VYBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Buriánek F.:

Úvod do literární kritiky.
Praha, Univerzita Karlova 1982.

Čisár J.:

Poroty – poroty – porotování.
Československý loutkář 1984, č. 9 – 12.

Čisár J.:

Práce porotce amatérského divadla.
Praha, Horizont 1984 (pro UKVČ Praha
a KKS Hradec Králové)

Dedinský, M. M.:

Kritika a divadelná kritika.
Javisko 1975, č. 6, 7, 8.

Dedinský M. M.:

Postupy divadelnej kritiky I. – V.:
Javisko 1975, č. 9 – 12, Javisko 1976, č. 1

Fischer, O.:

Slovo o kritice.
Praha, Václav Petr 1947.

Hájek J.:

Hovory o kritice.
Praha, Novinář 1978.

Kokta, Z.:

Kritika v amatérském divadle.
Brno, KKS 1976.

(kol.):

Počátky české marxistické divadelní kri-
tiky (sborník).
Praha, SPN 1971.

Kritizujem, kritizuješ, kritizujú ...

(anketa čtenářů).
Javisko 1973, č. 10 – 12, Javisko 1974, č.
1, 2, 4, 5.

Martínek, K.:

Kritika jako předvoj umělecké tvorby.
In.: Dramatické umění (zpravodaj SČDU
pro teorii, kritiku a tvorbu). Praha 1985

Mukařovský, J.:

Studie z estetiky.
Praha, Odeon 1966.

Šalda, F. X.:

Kritika patosem a inspirací.
In.: O předpokladech a povaze tvorby
(výbor z kritického díla). Praha, Česko-
slovenský spisovatel 1978.

Václavek, B.:

O divadelní kritice.
In.: Tvorba a skutečnost (výbor z díla).
Praha, Československý spisovatel 1980.

Závodský, A.:

Problematika umělecké kritiky, zejména
kritiky divadelní.
Listy o divadle (neperiodický zpravodaj
KKS Brno) 1975, č. 4/5.

Závodský, A. – Srna Z.:

Úvod do divadelní vědy (teatrologie).
Brno, UJEP 1972.

Artismus divadla A. J. Tairova

V ruském a sovětském divadle působila na začátku 20. stol. řada vynikajících režisérů. Vedle K. S. Stanislavského, V. Němiroviče-Dančenka, V. Mejercholda, o nichž už byla řeč stojí režisérské osobnosti jako N. N. Jevrejnov, F. F. Komissarževskij, K. A. Mardžanov, J. B. Vachtangov a další. Ale především A. Tairov, který patří spolu s Mejercholdem a Vachtangovem k nejznámějším představitelům sovětské divadelní avantgardy 20. a 30. let.

Tairova divadelní poetika byla osobitá v hledání moderního jevištního výrazu. Také on patřil k antinaturalistické opozici, která usilovala vrátit divadlu jeho uměleckou podstatu a divadelnost. Přitom Tairov nesledoval Majercholda v jeho neustálém bourání hranice mezi jevištěm a hledištěm, mezi divadlem a životem, ale šel jinou a jakoby tradičnější cestou. Věřil v profesionalitu a řemeslo divadla, trval na estetické distanci mezi jevištěm a hledištěm. Odtud pramení i jeho patetické zvolání: „Ať žije rampa, která odděluje scénu od hlediště, protože jeviště vždy zůstane velmi složitým aparátem, který zvládne jedině herec - mistr, kdežto hlediště zůstane vždy amfiteátre, kde usedá obecenstvo, aby vnímalo herecké umění.“ A je zcela pochopitelné, že toto prohlášení muselo zapůsobit v době Mejercholdových experimentů, davových podívaných nebo agitačních vystoupení Proletkultu, kde rampa byla bourána jako jeden z buržoazních přežitků, provokativně. Byla to replika z dialogu a složitých polemik, které probíhaly v tehdejších sovětském divadle a utvářely jeho neobyčejnou rozmanitost a bohatství uměleckých výbojů.

VZNIK KOMORNÍHO DIVADLA

Alexandr Jakovlevič Tairov (1885-1950) pocházel z učitelské rodiny v Rovně a v r. 1913 ukončil v Petrohradě právnickou fakultu. Ale už od r. 1905 vystupoval v různých divadlech jako herec. Nejdříve v kyjevském souboru M. M. Borodaje, poté na čas zakotvil v Novém činoherním divadle F. V. Komissarževské, kde se setkal s režisérem Mejercholdem — hrál např. roli žebráka v jeho *Sestře Beatrix* M. Maeterlincka. A dá se v jistém smyslu říci, že Mejercholdovy předrevoluční experimenty s improvizovaným a stylizovaným výtvarným divadlem měly pro vznik a vývoj Tairovovy režijní poetiky značný význam. Stejně jako pro režie F. F. Komissarževského nebo N. N. Jevrejnova, s nimiž tvoří další generační vlnu.

Poté působil Tairov na provincii a na delší čas zakotvil v Putovním divadle P. P. Gajdeburova (1910—1913), kde začal působit i jako režisér. Jeho práce, režíroval zde *Hamleta* nebo *Strýčka Váňu* A. P. Čechova, získávají postupně větší ohlas a proto když vzniklo v r. 1913 v Moskvě Svobodné divadlo, pozval jeho zakladatel K. A. Mardžanov ke spolupráci i Tairova.

Konstantin Alexandrovič Mardžanov (1872—1933), původem Gruzínek (Kote Mardžanišvili), patří k další zajímavé

osobnosti sovětského divadla. Působil v různých divadlech a v letech 1910—1913 také v MCHATu, odkud odešel po režii Ibsenova Peer Gynta, nespokojený s tím, že mu Němirovič-Dančenko neumožnil naprostou svobodu v režijní práci. Jím založené Svobodné divadlo mělo uvádět různé divadelní žánry a ke spolupráci měli být přizváni „Max Reinhardt, Georg Fuchs, Gordon Craig . . . i sám papež.“

Jeho program byl značně eklektický i nejasný, takže není divu, že po jediné sezóně divadlo krachuje. Stačil zde nastudovat Offenbachovu *Krásnou Helenu* a Musorgského *Soročinský jarmark*, ale bez úspěchu. Věhlas získal až později, slavnou inscenací *Fuente Ovejuna* Lope de Vegy v Kyjevě z r. 1919, inscenací davových podívaných v Petrohradě apod.

Tairov uvedl ve Svobodném divadle pantomimu *Závoj Kolombíny* A. Schnitzlera a další pantomimu *Žlutá blůza*. A vcelku úspěšně. Také díky herečce Ali-se Koonenové, která bude hrát hlavní ženské postavy v Komorním divadle a stane se i Tairovovou ženou. Po jeho smrti pak velkou propagátorkou jeho odkazu. Do Svobodného divadla přišla z MCHATu jako Mardžanov a u Tairova se stala především tragickou herečkou, představitelkou klasických heroin s neobyčejnou plastickou a slovní výrazností. Ve svých pamětech vzpomíná na první společnou práci na *Závěji Kolombíny* a na slova Tairova, charakteristická pro jeho režijní tvorbu a spolupráci s her-

cem: „Veškerý prožitek herců v našem představení musí být doveden až do takového napětí kdy už jsou slova zbytečná. Absence řeči musí být absolutně organická a potřebu slova nesmí pociťovat nejen diváci, ale především sami herci. Plastická výraznost působí často silněji než slovo a je třeba jí umět používat. Tělo herce se musí stát ideálním nástrojem.“

Po uzavření Svobodného divadla přejal Tairov většinu souboru a založil na Tverském bulváru Komorní divadlo, které vedl až do své smrti, kdy divadlo zaniklo.

V prosinci 1914 uvedl s úspěchem Kalidásovu *Sakuntálu* a brzy nato další hry Syngeova *Hrdinu západu*, Calderónův *Život je sen*, Goldoniho *Vějíř atd.* Tempo práce souboru bylo zpočátku značné a úspěšné inscenace se střídaly s méně úspěšnými. Tairov sahal často po méně známých hrách, které dosud nebyly zatíženy interpretačními konvencemi a snažil se v nich zvýraznit obecně lidské problémy a motivy — spor rozumu a citu, života a smrti apod. a tím unikat tendenčním aktualizacím. Tento rys bude charakteristický pro jeho tvorbu i po revoluci až do 30. let a stal se často předmětem kritiky a nařčení z estetismu a apolitičnosti.

Inscenace *Sakuntály* vyzářovala čistotou a výrazností hereckého a režijního projevu i hloubkou filozofické myšlenky. Byla pojata jako zvláštní mystérium, v



Statuárnost tragického herectví: A. Koonenová ve *Faidře*.

němž všechno mělo být neobvyklé, kde zářily barvy a herci vystupovali s poloobnaženými těly. Jakoby byl hercův pohyb inspirován výrazovými tanci slavné I. Duncanové.

Od začátku se snažil Tairov oprostit od závislosti na dramatickém textu, který využíval vždy jen jako východiska a inspirujícího materiálu k výstavbě konečného jevištního díla. Vyčleňoval z textu řadu relativně samostatných situací, které pak na jevišti montážně spojoval v jednotný celek. Herci nemohli postavy prožívat a hrát psychologicky, ale rytmicky recitovali text ve výrazně stylizovaných pózách. Ve svém režijním aranžmá symetrických a asymetrických skupení postav se Tairov inspiroval basreliéfy indických chrámů a kresbami V. Tatlina.

Analogické postupy rozvíjel Tairov v dalších inscenacích. V Goldoniho Vějíři vytvořili scénickou výpravu N. Larionov a M. Gončarovová, bílé domy s visutými balkóny, různé barevné odstíny a černá podlaha, na níž rozehráli herci divoké honičky v duchu komedie dell'arte. Ve Figarově svatbě P. Beaumarchaise použil S. Sudžikin miniaturních plošin s oponkami, na nichž předváděli herci složitě pohybové kreace.

Spolupráce Tairova s moderními výtvarníky byla úspěšná. Vedle uvedených jmen tu působila A. Exterová, G. Jakulov, A. Vesnin a další. Většina vycházela z futurismu a expresionismu a svými netradičními díly se začlenila do konstruktivistického hnutí. Vnášely do Komorního divadla vlivy francouzské výtvarné moderny i ruského primitivního umění a jejich scénografie vedla často kritiku k pojmenování Tairova divadla jako kubofuturistického nebo konstruktivistického.

Výtvarná stránka představení ovlivňovala i herecký styl. Např. Exterová zvyrazňovala linie kostýmu i líčení, což nutilo herce k tanečnímu pohybu a sošnosti v pózách. Už v prvních představeních tedy vytvořil Tairov nadlehčené a zdívalněné inscenace. Projevil se tu jeho cit pro hereckou plastičnost, rytmický přednes v oproštěném a barevně laděném architektonickém prostoru.

KOMORNÍ DIVADLO PO ŘÍJNOVÉ REVOLUCI

Po revolučních událostech pokračoval Tairov ve svých experimentech a stylizovaně syntetickém divadle. Historické události se v jeho inscenacích neprojevovaly výrazněji v ideové ani v umělecké stránce. V době, kdy Mejerchold ruší rampu a uvádí divadlo-mítink, zůstává Tairovovo divadlo nadále „komorním“. Vedlo to pochopitelně k mnoha diskusím mezi oběma divadelníky a jejich přívrženci. Tairov se musel bránit nařčení z apolitičnosti a nestranickosti, neboť v době, kdy se v Rusku zápasilo o životy, on si dovolil uvést Claudelovo Zvěstování Panně Marii. Mnohé dráždil jeho estetismus ve chvíli, kdy v Moskvě neměli lidé co na sebe, pro jiné byl jenom diletantem, epigonem a eklektikem. Neklidnému a bouřliváckému temperamentu Mejercholda musely nepochybně vadit obecné filozofické ideje a formální vytříbenost Tairovova jeviště. Tairovovi na oplátku zase diletantismus celého proudu agitací divadel, v nichž se značně zjednodušovaly a formalizovaly základní umělecké principy divadla

(např. aby komunisty hráli herci komunisté atd.).

Ale byl tu opět lidový komisař osvětly A. Lunačarskij, který svou autoritou dokázal ochránit i podpořit umělecké snahy Tairova i Komorního divadla. Obdivoval od začátku v tomto divadle úsilí o čistou divadelnost, jevištní dynamiku a nazval jej nejdokonalejším představitelem futurismu v Rusku. Jako většina byl i on nadšeným milovníkem hry A. Koonenové (také K. S. Stanislavskij, který litoval, že mu tato herečka utekla z MCHATU). Stejně jako u Mejercholda, tak i v diskusích kolem Tairova nabídal Lunačarskij k trpělivosti a jakoby tušil, že estetické hodnoty tohoto divadla budou ještě zhodnoceny v společensky angažovaném repertoáru.

Doba válečného komunismu byla krutá. Herci hráli v nevytopených divadlech, mívali hlad a k výpravě i kostýmům chyběl často základní materiál (někteří historikové dokonce tvrdí, že obnažené jevištní konstrukce, tvořící dobový styl, byly vlastně jakousi z nouze ctností). Ale diváci do divadel chodili.

A Tairov dokázal poskytnout smích, radost i hluboký prožitek. Uvedl na jevišti svěží férickou harlekynádu v Princezně Brambille (1920) podle povídek E. T. A. Hoffmanna. Byla to doslova orgie barev, pohybů a tónů. Podobně rozehrál jevištní prostředky v dynamickém tempu u heroického dramatu E. Scribea Adrienna Lecouvreur (1919) nebo v Shakespearově tragédii Romeo a Julie (1921).

V Tairově režijní tvorbě se dají zřetelně odlišit dvě základní polohy či žánrové linie: linie patetických a monumentálně oslavných inscenací s obrazem nadlidských tragických osudů a dále linie uvolněného, vitálního a improvizovaného pohybu v komediálních inscenacích, často přecházejících až do grotesku.

První linie vyvrcholila v Racinově Faidře (1921). Tairov použil překladu V. Brusova s veršem v pětistopém jambu, který potlačil mechanismus původního alexandrinu. Textová předloha byla opět montáží jednotlivých situací a v posledním dějství využil Tairov i textu ze hry Eurípida. Herci hráli na monumentální konstrukci A. Vesnina, připomínající palubu lodi s třemi souběžnými a pohyblivými plány a na modrém pozadí. Vynikal jejich rytmický přednes, plastičnost výrazu a vzácná vyrovnanost výkonů všech. Faidru hrála A. Koonenová a už její vstup byl pantomimickým dramatem: přicházela volně a těžce pod tíhou purpurového pláště, který se za ní táhl jako obrovský plamen, bylo vidět v celém těle jak zadržuje bolest a když na ni padl první paprsek slunce, bezvládně klesala do rukou Oinony. Ve hře herců ožila surová krása a racinovská vášnivost citů. Jejich výpovědi dostávaly formu jakéhosi vnitřního monologu či intimního rozhovoru s pomyslným partnerem.

K druhé linii patří už zmíněná Princezna Brambilla a také excentrická opereta Giroflé-Girolfa Ch. Lecocqa (1922), plná ironie a výsměchu manyrámy vídeňské operety. Na jevišti byla spousta schodišť, plošin a sportovních rekvizit, kterými manipulovali herci v rytmu foxtroty. Montážní skladba situací narušila primitivní fabuli a vyzvedávala naopak parodii a hravost. Ve stejném stylu vynízaly i další inscenace, např. Chesteronův Kamarád Čtvrtek s typickou konstruktivistickou scénou.

V těchto letech Komorní divadlo poprvé vyjelo na zahraniční turné do Francie a Německa (zájezdy byly celkem tři: 1924, 1925 Německo a Rakousko, 1930 Německo, Československo, Itálie, Francie a Jižní Amerika). V Paříži si divadlo dovolilo zahrát Racinovu Faidru, která vyvolala mezi kritiky ihned diskusi o způsobu interpretace tohoto klasického textu. Byl to úspěch Tairova: „Po pohostinných vystoupeních Komorního divadla už není možné se dívat na provedení Faidry v Comédii Française,“ napsal jeden francouzský kritik. Představení obdivovali zvláště představitelé umělecké avantgardy L. Jouvet, G. Baty, Ch. Dullin, J. Cocteau, P. Picasso a mnoho dalších. Stejně dopadla vystoupení i v Německu a západní divadelníci i politické museli pozměnit názory o úrovni „bolševického umění“.

Také u nás zanechalo Tairovovo divadlo výraznou stopu a vyvolalo i diskusi. Zatímco oficiální česká kritika pasovala Tairova na dědice Stanislavského, naše mladá avantgarda, a její znalostí o moderním sovětském divadle byly prohloubeny zájezdy do Moskvy, obhajovala jeho zdívalněné divadlo, stojící jako antitéza k Stanislavského realismu. „Krátce — že tu všude jde o združňování divadla, divadelnosti proti realistické neteatrálnosti a životnosti... Je to takový konstruktivismus, jaký jsme v Čechách neviděli a který u nás nemáme“, napsal J. Honzl.

Ve 20. letech mělo Tairovo divadlo blízko k expresionistickému stylu. Bylo to zřetelné nejen v dobových expresionistických hrách, které Tairov uvedl, zvláště dramatika O'Neill, ale i v expresivním hereckém stylu a Tairovově smyslu pro tvar a kompozici. Expresionistické hry přitom sloužily Tairovovi, ale i jiným sovětským režisérům, včetně Mejercholda, ke kritice morálního rozkladu měšťácké společnosti.

Od 30. let se objevují v Komorním divadle současné sovětské hry, např. Patetická sonáta N. Kulíše aj. Výrazného úspěchu však dosáhl Tairov až uvedením Optimistické tragédie V. Višněvského (1933), která se stala významným pokusem o vytvoření současné tragédie. V historii formování jednoho pluku Rudé armády zdůraznil opět obecnější téma zápasu života a smrti, chaosu s harmonií a anarchie s disciplínou. Scéna V. Ryndina vyznačila syrovou prostotu a výrazné linie lodní paluby bez zbytečných detailů. Dav námořníků se pohyboval rytmicky, podtrhoval strohý patos a skvělý výkon A. Koonenové v roli komisařky. Diváci přijímali s nadšením toto představení, kde se Tairovovi podařilo využít předchozích experimentálních zkušeností ve prospěch působivých obrazů revoluce.

I když se Tairovova poetika od 30. let tak radikálně neproměňuje jako v jiných divadlech, i on musel dělat četné ústupky pod tlakem direktivně zavázaného socialistického realismu a mchatovské metody. Četnými sebekritikami a zonglováním s pojmem realismus dosáhl toho, že jej nepotkal osud Mejercholdova divadla. V posledních letech pak už režíroval méně a méně a když v r. 1949 skončil v důsledku nemoci a stáří, Komorní divadlo přestalo existovat.

TAIROVŮV HEREC—MISTR

V r. 1921 vydal Tairov knihu Zápisky režiséra, které jsou prakticky manifes-

tem jeho divadla a obsahují názory na divadelní složky, především na herectví. Bylo to krédo „divadla formy, nasycené emocí“.

Tairova od začátku zajímal problém, typický pro pantomimu, s nímž začínal ve Svobodném divadle — jak vyjádřit prožitek herce výraznou a sdělnou vnější formou. Naturalismus a mchatovská metoda zůstávala stát u prožitku a méně dbala o vnější výraz. Moderní projev tvarového herectví musel proto vyjít nejprve z dokonalého zvládnutí technických předpokladů. Zbavit se diletantismu a vrátit se k hereckému mistrovství, ovládnout tělo jako je ovládá a cvičí tanečník baletu, „jen na pouhý záchvěv jeho tvůrčí vůle.“ Ale herec se musel naučit nejen vnější techniku ovládnání těla, ale i techniku vnitřní, umožňující naplňovat výrazové formy emocí: „V řízení tvůrčí vůle a tvůrčí fantazie, ve schopnosti vykouzlit s její pomocí libovolnou jevištní postavu, zvládnout potřebné city — v tom spočívá právě hercova vnitřní technika.“

Diváci obdivovali v Komorním divadle přesnost a krásu hereckého projevu, rytmické souznění pohybu a hlasů. Byl to výsledek dlouhých cvičení a experimentů. Při divadle vzniklo studio a škola pro herce i režiséry. Základ tvořil tělesný trénink — herci se učili gymnastiku, rytmiku, žonglovat, šermovat, balet, plastiku těla a prováděli různá hlasová cvičení. Jen tak mohlo docházet na jevišti k harmonii emoce, rytmu a pohybového výrazu.

„Tairov je vášnivě zaujat hercem a jeho uměním, jeho realismus je vědomí o skutečnosti umělecké schopnosti hercovy, v jeho pohybové fantazii, jež nemá všedních analogií. Je to realismus jen uměleckého řádu,“ napsal J. Honzl, člen naší avantgardy, kterou silně inspirovaly ideje Tairova.

Podle Honzla považoval Tairov divadlo za „svět sám pro sebe, ve kterém je možno vyznačit všechny vztahy, citová vzrušení, tragické vášně i sdílnou radost, jakou zakoušíme v životě.“ „Artismus jeho syntetického divadla stál v záporné opozici vůči naturalistickému i agitačně publicistickému divadlu, vůči mchatovské poetice i Mejercholdově Divadelnímu Říjnu. Bylo v něm hodně problematického, zvláště v konfrontaci s revolučními proměnami doby, které většinou nenacházely u Tairova přímý odraz. Ale i vědomí toho, že má-li se stát divadlo uměním, musí splňovat předpoklad skutečného mistrovství herců a všech, kteří jej dělají. Je to tedy i varování před pohodlností a rutinou, které v současné situaci i našeho divadla a herectví je velmi poučné a aktuální.“

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Georg Büchner:

VOJCEK

(20 m, 4 ž, kompars; dekorace: náznaková; překl. L. Kundera)

Vasilij Šukšin:

ČÁRY NA DLANI

(26 m, 13 ž; dekorace: náznaková; překl. Z. Psůtková; dramaturgie: M. Láznovský, M. Krobot)

A. P. Čechov

RACEK

(přel. Leoš Suchařípa; 8 m, 5 ž; dekorace: náznaková)

Maxim Gorkij:

JAKOV BOGOMOLOV

(5 m, 4 ž; dekorace: náznaková; přel. Vladimír Horáček)

Laša Thabukašvili:

JAK ZKROTIT SOKOLA

(6 m, 3 ž, kompars; dekorace: náznaková; přel. V. A. Černý)

Maxim Gorkij

JAKOV BOGOMOLOV

Méně známá hra, Gorkým nedokončená, patří mezi díla zaměřená na otázky činnosti a duševní aktivity společnosti. Děj se odehrává v době bohatého Bukejeva, kam je pozván Jakov Bogomolov, odborník na zavražďovací zařízení. Jakov Bogomolov je prototypem pracovitěho a v tom nejlepším slova smyslu osvětleného člověka, jenž svou vzdělaností a určitým nadhledem působí mezi nudící se smetankou patřičný rozruch.

Přezíravost společnosti, s níž se kultivovaný Bogomolov zpočátku setkává, se během času mění v závist a intriky. Navíc Bogomolova žena Olga zde prožívá pochybnou milostnou avantýru, již se několik jedinců snaží bezostyšně využít ve svůj prospěch. Konfliktní situace manželského páru se sice vyřeší, ale nadále zůstávají otázky zodpovědnosti za plnohodnotný partnerský vztah, za činy, které spoluvytvářejí přítomnost i budoucnost.

Také ostatní postavy procházejí dramatickým vývojem, nesou určitou myšlenku a vypovídají o typu společnosti, která negací základních lidských hodnot nakonec ničí sama sebe. Jedná se o psychologický příběh bez vnějších efektů, příběh, který se odehrává v nitrech samotných lidí.

Laša Thabukašvili

JAK ZKROTIT SOKOLA

Hra současného gruzínského autora se vymyká běžné dramatické produkci. Metaforický příběh o krocení dětí a sokolů je vyprávěn poetickým, symbolickým jazy-

kem, souzřejícím s exotickou atmosférou děje a výlučnou mentalitou postav. Středem veškerého dění je svár moci ubíjející každý lidský cit a síly přirozeného humanismu.

Patron, vůdce smečky sokolníků, si velmi zakládá na svých schopnostech krotit sokoly a ovládat lidi. Je výraznou osobností a uznávanou autoritou, již se všichni bez sebemenšího odporu podřizují, a to i tehdy, když se to týká jejich nejvládnějších citů a nejtímnějších vztahů. Patron považuje za svůj životní úspěch zkrácení nezvládnutelného Gia, kterého určí svým nástupcem.

V dramatické závěrečné scéně se ukáže, že jeho adoptivní syn Gio se nejen nenechal krotit, ale dokonce zorganizoval vzpouru dalších dětí — sokolů. Přestože za tento čin zaplatí svým životem, je již natrvalo zpochybněn smysl Patronových „ideálů“ a bezohledné manipulace s lidmi, kteří pod jeho vlivem ztrácejí schopnost vlastního názoru a především potřebu lidského citu.

Tato hra o podobnosti je myšlenkově i inscenačně velmi náročná a její scénické ztvárnění vyžaduje dokonalou přípravu již zkušeného souboru.

J. W. Goethe

FAUST

Vrcholné dílo největšího německého básníka J. W. Goetha postihuje složitou dialektiku rozměrů lidského života. V centru rozsáhlé básnické skladby je svár ducha a hmoty, boj dobra a zla a jako katarze těžce vybojované vítězství lidské činnosti nad marností světských radovánek.

Faust, jemuž Mefistofeles poskytl — za cenu nejvyšší — mnoho krásných prožitků, jinému jedinci nedostupných, dochází přes všechny radosti a bolesti k poznání, že opravdové naplnění a uspokojení nalézá člověk ve službě lidem.

Filozoficky i dějově mnohorozměrné dílo je od doby svého vzniku stále aktuálním a inspirativním zdrojem vyjádření těch nejzákladnějších otázek člověka po smyslu života. Faustovské téma bylo mnohokrát převedeno také do jiných uměleckých žánrů, zejména hudebního a dramatického.

Nový překlad Olgy Maškové vychází vstříc estetickým nárokům současného čtenáře — diváka. Citlivě volené jazykové prostředky nejen výsostně respektují filozofickou ideu díla, ale v jemných verbálních nuancích podtrhují charakterokresbu a umocňují tak plastičnost postav. Překladatelská invence je nejen v lingvistické obratnosti, ale i ve způsobu prezentace námětu, v konkretizaci jvemů a jevů, v cílevědomém působení na nejušlechtlejší lidské city a činy.

DANIELA ŘEŘICHOVÁ

amatérská scéna

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,

ROČNÍK XXII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec. Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, Jan Císar (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Sindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, provoz 53, Vyškov, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-UED Praha — závod 01 — AOT, Kašpova 19, 160 00 Praha 6, PNS-UED Praha — závod 02, Obránců míru 2, 556 07 Brno, PNS-UED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kašpova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 8/1986 redakčně uzavřeno v červnu 1986.

© Panorama, Praha 1986

Monology jako autorská výpověď

Osmý ročník národního kola soutěže O Pohárek SČDO, který proběhl na jaře v Hlinsku, je již historií. Přesto stojí za jakési pozdní ohlédnutí, neboť přinesl několik nových aspektů. Údaje o počtech soutěžících v kolech krajských a někde i v oblastních předkolech vypovídají o tom, že zájem o Pohárek stále stoupá. Nicméně vyrostla-li tato soutěž z dětských plenek do věku téměř dospělého, pak je třeba její význam začít pomalu, ale jistě poměřovat nikoli kvantitou, nýbrž kvalitou.

Porota letošního ročníku mohla s potěšením konstatovat, že všech 21 soutěžních výkonů (a 3 mimosoutěžní) jednoznačně svědčí o velmi zodpovědném přístupu všech interpretů ke zvoleným úkolům. Pravda, mohly se vyskytnout i oprávněné názory, že v některých krajích měli soutěžící na druhých či třetích místech vyšší úroveň než vítězové v kraji jiném, ale to už je zákonitý jev a riziko každé soutěže, postavené na principu přímého postupu. Zdá se však, že po letech hledání začínají i krajské poroty sjednocovat svá hodnotící měřítka.

Dramaturgie letošního národního kola byla podobně jako v letech minulých zajímavá a pestrá. Prvním příjemným překvapením bylo, že nadpoloviční většina (12) předváděných úryvků byla z pera současných autorů. Zastoupení měla pochopitelně i antika (Aristofanes); z ruské klasiky Gogol i Čechov, z naší Čapek, Mrštíkové a nezbytní Průchovi Hrdinové okamžiku. Zcela tentokrát chyběli Shakespeare a Molière.

Letošní Pohárek však přinesl jeden zcela nový a zajímavý poznatek: posun v interpretačním názoru na monolog jako způsob komunikace jedince s publikem. Dřívější snahu po co nejdokonalším vystižení autorova záměru a precizním předvedení zvolené předlohy vystřídala zcela evidentní snaha vyslovit prostřednictvím monologu svůj osobní vztah nejen k postavě, ale hlavně k tématu



J. Mikešová a K. Klimtová, vítězky v kategorii dialogů.

a ještě spíše ke světu a společenské problematice vůbec. A tak jsme byli v Hlinsku svědky jak zajímavých hereckých a vlastně i režijních výkladů řady známých divadelních postav, tak i pozoruhodného přístupu dramaturgického, jehož výsledkem byly monology, které stojí už téměř na pomezí autorského divadla. Změna propozic v názoru na to, co je vlastně monolog, tak celé soutěži patrně jen a jen prospěla.

Vítěz v kategorii mužských monologů, vítkovický Dušan Zakopal, je svým tvůrčím hledáním známý. Tentokrát přesvědčil porotu i diváky postavou Pisthateira z Aristofanových Ptáků. S. Cihlář získal druhé místo za Filipa z Boccacciova a Fuchsova Dekameronu. M. Dosedla se umístil třetí s interpretací povídky Kynžál. Všechny tři postavy hovořily k současníkům, byť některé oděny v historický kostým. Takže jen J. Hartik z Děčína připomněl v postavě Šipučina z Čechovova Bankovního jubilea více méně tradiční herectví, za což mu bylo uděleno čestné uznání.

Kategorie monologů ženských se letos zdála být o poznání slabší let minulých, patrně i proto, že zde chyběly tradiční vítězky — některé soutěžily v dialogích.

Nicméně robustní interpretace Pekačky z Čapkových Apokryfů v podání J. Cvančigerové byla jen dalším dokladem, jak lze s minimem vnějších prostředků sdělit divákovi maximum, mám-li ovšem co sdělovat a hlavně potřebu sdělení. S. Hubačiková z Vysokého n. Jizerou pak získala druhé místo a navíc Cenu diváka za Agátu Tichonovnu z Gogolovy Ženitby.

Bylo by nespravedlivé nezmiňovat se několika slovy i o dialogích. První místo získaly zcela zaslouženě J. Mikešová a K. Klimtová z Prahy. Jejich podání dvojice Pearsonová - Fitzgeraldová z Prstleyovy společenské konverzačky Mamin-ka se nedá bylo skutečným hereckým bonbonkem. A hned za nimi opět další autorská výpověď: M. Kučaba z České Lípy sestavil z korespondence K. H. Máchy citově velmi vzrušivý dialog mezi Máchou a jeho nevěstou Lori, a sám si v něm také s J. Važanovou zahrál. Přenést složité vztahy nešťastných milenců na scénu není ovšem snadné autorsky ani herecky, druhé místo však oběma interpretům právem patří.

Kroměřížský dialog z Maryši bratří Mrštíků měl několik problémů: spojit repliky více postav v zdánlivě souvislý a kompaktní dialog Strouhalky s Maryšou není asi dost dobře možné, neboť dojde k psychologicky neopodstatněnému posunu v charakteru postavy. Navíc herecký výkon přece jen méně zkušené A. Kovařikové nebyl v dialogu zcela adekvátní vyzrálému herectví L. Čápkové. Proto také v celkovém hodnocení byl tento dialog oceněn pouze třetím místem.

Ještě jeden potěšitelný jev jsme na letošním Pohárku zaznamenali. Účast řady mladých herců a hereček není patrně náhodná, ale stává se už v podstatě pravidelnou. Zřejmě i proto se porota rozhodla ocenit mimosoutěžní výkon H. Götzové ze Strakonice (Princezna Pampeliška) Cenou mladého talentu.

Hlinecký Pohárek SČDO tedy naznačil, že i zdánlivě tradiční disciplína, jakou je přednes monologu či dialogu, vyšla definitivně na nové cesty hledačství. Bude zajímavé sledovat, zda příští ročníky půjdou touto cestou i nadále.

MILOSLAV KUČERA



Dušan Zakopal si odnesl z Hlinska první místo v mužských monologích.



Josef Bouček

Dramatik a prozaik s domovským právem ve filmových ateliérech Čs. státního filmu na Barrandově a v Čs. televizi. Autor knih pro mládež. Jeho hry čerpají z historie, a jsou velice dnešní. Noc pastýřů hraje Národní divadlo v Praze, a autor sám ji viděl i na amatérské scéně. Je mu nevěrohodných třiapadesát let, miluje starožitný nábytek, porcelán, krásné staré věci a také koně (a ne snad jen proto, že jeho mladší ratolest vášnivě holduje jízdě na koni; starší už má zcela dospěle starosti, doufá však, že jednou se vrátí k psaní – zřejmě genetická záležitost.)

Aby byl obrázek Josefa Boučka úplný: Jihočech z Táborska, studium na obchodní akademii v Praze, rok práce v CKD Stalingrad, rok vojenské služby u pohraničnicků. V šestadvaceti absolvoval dramaturgii na pražské FAMU a nastoupil jako dramaturg v Československé televizi. Od roku 1970 je dramaturgem a scénáristou Čs. státního filmu.

Přerušíme života běh a začneme o prvním setkání s amatérským divadlem...

Doma jsme měli krásné loutkové divadlo, ale hrát jsme směli jen o vánocích. Asi jako se staví betlém... divadlo nám postavil tatínek. Byl zámečnickem, ale uměl – tenkrát se prodávaly figurky malované na tvrdé lepence, vystříhávaly se a stavěly na podstavečky. Tatínek jim udělal sádrové hlavičky, maminka ušila kostýmy a my – bratr a já – jsme hráli. Ovšem – jen o vánočních svátcích.

Druhé setkání s amatérským, i když loutkovým, divadlem: Bydleli jsme v Podolí blízko divadla Dělnické tělocvičné jednoty. Tam byly loutky dokonce tři čtvrti metru vysoké. Dodnes vzpomínám – třeba Jan za chrta dán.

První vlastní pokusy? V šestnácti sedmnácti letech, jak to bývá, jsem psal básničky. Po zákonu těch let – pošetilé. A vždycky jsem miloval dramata a film. Proto jsem později studoval FAMU a ne DAMU, protože z DAMU vycházeli „jen“ dramaturgové a mně šlo o to, naučit se, „jak se to dělá“, jak se divadelní hry a filmy tvoří.

První uplatnění: televize. Psal scénáře podle vlastních námětů – je jich už přes dvacet – a asi šestnáct dramatizací různých autorů domácích i cizích. Turgeněv, Paustovský, Ostrovský, Balzac, Šrámek a jiní. První láska, Poslední bitva sto pátého, Petříčka, Popel atd. Dokonce i čtyřdílný seriál Jana Ehrová. A z Jiráskova válečného příběhu o konfliktu s minulostí, který nazval Štvančí. Z vlastních námětů byly zvlášť úspěšné Mozartovské miniatury, Životopis A. Rejchy.

Ano, často sahám do historie. I pro námět ke hře, kterou považuji zatím za nejlepší. Která? Myslím, že je to Setníkův štít. Konflikt mezi svědomím a povinností vojáka. Premiéru měla v Chebu, zahrál si tam tehdy jako host Jiří Adamíra

z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého v Praze, hrál skvěle a jistě i jeho zásluhou všichni byli výborní.

Proč si tu hru zvolili také například amatéři z Bechyně? Byl jsem tam na premiéře, pozvali mě. Hráli dobře, zejména hlavní představitel byl opravdu výborný. Soubor oslavil tou hrou výročí svého založení. Když jsem se jich ptal, proč zvolili tuto mou hru, dostal jsem odpověď: zalíbil se jim text, myšlenkou a literární kvalitou. Obsazení není početně příliš náročné, scénicky je hra také jednoduchá, nevyžaduje žádné zvláštní efekty ani velkou techniku. – Jen to nejdůležitější musí Setníkův štít mít: dobré herce. A to v Bechyni mají.

A noc pastýřů? Hra z repertoáru Národního divadla. Pravda, hrají ji také amatéři na Mostecku. Ale to je hra velice obtížná, potřebuje prostor, hudbu, herečka dokonce zpívá na scéně, i ostatní role jsou náročné. A vidíte, i tuto hru ochotníci zvládli, a dobře. Konečně, pokud vím, pokoušejí se o ni už na více místech.

Vyspělé amatérské soubory vybírají hru, na kterou si ani některá profesionální scéna netroufá. Nejsou v zajetí klíše, tradic, předpisů, a zcela svým způsobem, ale v souladu s autorskou ideou, vyjadřují své postoje k tomu, oč ve hře jde.

První hra, napsaná pro profesionální divadlo, kterou dodnes hrají i mnohá amatérská divadla, má titul Popel a hvězdy. Hra o Valdštejnovi. Na amatérské scéně se také často dostává něžná, emocionální hra Toulavý kůň. Vznikla na motiv jedné z povídek Fráni Šrámka. Vyhovuje menším souborům i obsazením: jen dvě herečky a čtyři muži.

Amatéři v Mladé Vožici hrají Sonátu padajícího listí. Ve Slovníku české literatury 1970 – 1981 se o této hře a o tvorbě Josefa Boučka vůbec píše: „Komorní hra Sonáta padajícího listí zachycuje citové a mravní krize současníků. Inspirován dilem Šrámkovým, navazuje Josef Bouček na jevištní metaforu F. Hrubína. Spíše než na vnější dějovost klade důraz na vnitřní napětí, vyrůstající z reakcí a životních postojů hrdinů, kteří se ocitli na křižovatce svých osudů.“

Sonátu padajícího listí hraje po celé republice i zájezdový soubor Pražského kulturního střediska, v hlavní roli Hanka Davidová – Remková. Je to současná, lyrickopoetická hra, snad právě pro tento svůj charakter má značný ohlas.

Amatérské soubory – a nejen ony – hrají rády komedie. Zejména komedie ze současnosti. Taková je Boučkova hra Proces o pár milionů. Navíc velice jednoduchá scéna, dva pokoje. A osm herců. Komedie výrazně současná a velice věčná...

Pokusíme se nyní zmapovat současný zájem o vaše nové hry?

Na Ostravsku, v Těšíně se hrál příběh blízký mimopražským souborům Komedianti. Příběh loutkáře, který jezdí po Čechách a prožívá životní krizi. Soubory v té hře vidí velkou příležitost. Je v ní i noční scéna, polosnová, poloopilecká, fantaskní, loutky ožijí, odhodí z tváří masky a jsou to živí lidé z vesnice.

V Opavě se chystá pro letošní divadelní sezonu premiéra lyrické komedie ze současného maloměsta, nazvaná Město, ve kterém přiši.

Pro Národní divadlo v Praze jsem napsal hru Spor o dědictví. Jde v ní o myšlenkové, filozofické dědictví Jean Jacquese Rousseaua. Na poměrně jednoduché scéně vystupuje Rousseau, poučen patnácti lety, která uplynula od jeho smrti.

A poslední novinka: V Mostě se připravuje hra Metoděj a havran. Ožívá v ní doba Velké Moravy, kníže Svatopluk, Metoděj a s nimi i obraz obrany proti cizáckému útlačku.

Poslední otázka, už obligátní: Budoucnost amatérského divadla?

I když už nemá ten význam, jaký mělo před příchodem rozhlasu a televize, a už dávno ztratilo význam buditelský, je to velký kulturní činitel. Rozvíjí u amatérů touhu hrát a sdělovat i své názory. Poskytuje uměleckým aspiracím uplatnění. A není dnes vůbec bezvýznamné, že členové amatérských souborů se i sami baví způsobem, který odpovídá jejich zájmům. Slyšel jsem od mnohých: I když nezkoušíme, sejdeme se, a vůbec nejde jen o povrchní rozhovory. Bráníme se tak i před televizní nemocí.

Nedostali jsme se k hovoru o prozaických knížkách Josefa Boučka. Ale i v nich mu jde zejména o mladé lidi.

Josef Bouček patří k protagonistům naší současné dramatiky. A at stvořil pro divadlo postavu generalissima císařské armády v třicetileté válce sedmnáctého století Albrechta z Valdštejna, nebo českého skladatele a rožmitalského učitele z přelomu 18. a 19. století Jana Jakuba Ryby, nebo českého šlechtice a osvícenského důstojníka rakouské armády 18. století setníka Kubáta, jehož předobrazem byl Jan Janík z Bratřic, vždycky jsou to lidé, kteří jako ti dnešní, v určité životně důležité chvíli mají volit pouze tu jedinou cestu.