

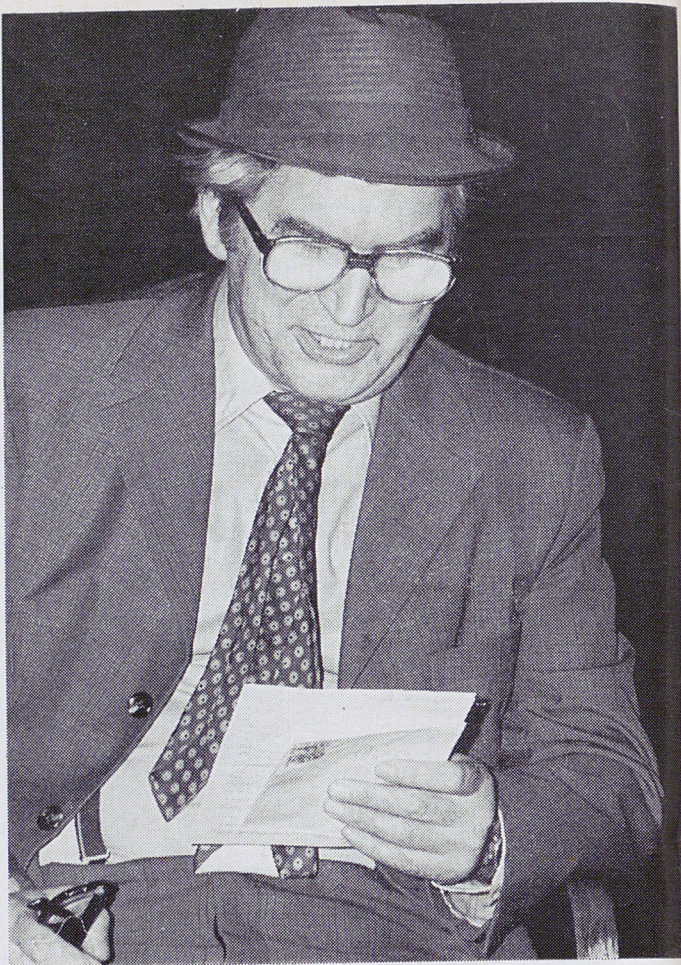
as/88

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

4

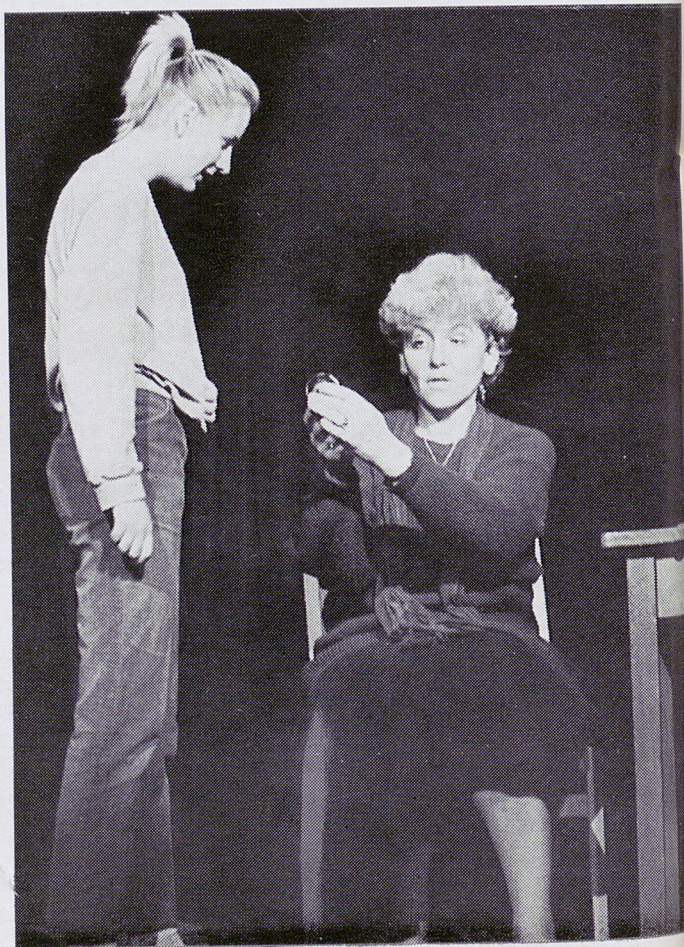




● pohárek SČDO

V lednu a únoru proběhla okresní, meziokresní a krajská kola soutěže monologů a dialogů O pohárek SČDO, která tak v celonárodním rozsahu vstoupila do svého 10. ročníku. Vítězové jednotlivých kategorií (mužský a ženský monolog; dialog) z krajských kol postoupili do kola národního (23. 4. v Hlinsku). Na snímcích Pavla Kolbana představujeme vítěze pražského kola Jaroslavu Mikešovou, Miroslava Radu (oba DS Máj ŮKDŽ) a Karlu Klimtovou s Janou Plachou (DS Braník OKD Praha 4). Podrobnější zpravodajství o Pohárku najdete uvnitř čísla.

(tc)



● Z JEDNÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

6. února na své řádné schůzi jednalo předsednictvo ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků. Projednalo a schválilo propozice soutěže o účast na přehlídce Štamberk 88. Z podmínek soutěže vyplývá, že druhý ročník přehlídky členských souborů bude po autorském divadle věnován divadlu hudebnímu. Hudebním divadlem se pro účely soutěže rozumějí inscenace, v nichž hudba a zpěv (resp. jen hudba) jsou neoddělitelnou složkou dramatického díla. Pravidla soutěže vymezují hudební divadlo velmi široce, když mezi jeho možné formy řadí zpěvohru, operetu, muzikál, kabaret, operu, balet a výrazový tanec. Soutěž je určena pouze členským souborům SČDO. Soubory musí své přihlášky krajskému výboru zaslat do 15. 2. 1988. Inscenace vybrané krajskými porotami zhlédne ještě ústřední výběrová porota, která rozhodne o skladbě finálové přehlídky ve Štamberku, kde budou předvedeny tři inscenace. Štamberk 88 proběhne ve spolupráci se ZV ROH VŽSKG, závod 18, ve dnech 29. září – 2. října. Součástí přehlídky bude seminář Ivana Štědrého k problematice hudebního divadla.

Po diskusi, která byla věnována možnostem zabezpečení této akce ve všech krajích, předsednictvo pověřilo vedením výběrové poroty dr. Kyšku a vedením finálové poroty dr. Weigovou.

V další části svého jednání předsednictvo schválilo plán práce ÚV SČDO a rozpočty ÚV a SAL na rok 1988. Plán práce ústředí zájmové organizace obsahuje řadu významných akcí. Vedle již zmíněného Štamberku 88 to bude především soutěž monologů a dialogů O pohárek SČDO, jejíž národní kolo proběhne v Hlinsku ve dnech 23. – 24. 4. 1988, recitační soutěž Stuha 7. listopadu, brigádnická pomoc členů SČDO při přístavbě Jiráskova divadla v Hronově, společenský ples (16. 4.) a další. Mezi významné úkoly Svazu patří také systematické budování vztahů spolupráce s celou řadou kulturních a společenských institucí, jako jsou Svaz divadelních ochotníků Slovenska, UKVČ, SČDU, ALTA/IATA, krajská kulturní střediska, Dilia a další. Plán práce také ukládá orgánům Svazu všech stupňů připravit program oslav 20. výročí vzniku SČDO, který si připomeneme 13. 5. 1989.

Předsednictvo také projednalo činnost skupiny amatérských loutkářů, která je součástí Svazu. Bylo konstatováno, že její členská základna v poslední době vzrůstá. K 1. 1. 1988 bylo v SAL SČDO organizováno 941 členů a 61 členských souborů. Mezi hlavní akce, které loutkáři ve Svazu letos uspořádají, bude V. přehlídka individuálních výstupů s loutkou a malých loutkářských forem, jejíž vyvrcholení proběhne v rámci Loutkářské Chrudimí. (psl)

● PÁR SLOV

o problematice staré, kdysi zevrubně přetřásané a probírané – o vztahu profesionálů a amatérů. Má dnes své nové kvality, tak jak se vyvíjí amatérské divadlo a asi i divadlo vůbec. Rekl bych, že v první řadě se tu projevuje téměř neuhasitelná touha amatérů po vzdělání jako prostředku, jímž chtějí a doufají získat pro svou práci stále bezpečnější jistoty, které se promítnou do úrovně jejich inscenací. Nechci samozřejmě tvrdit, že všechny soubory a všichni amatéři jsou touto touhou prosáknuti. Ale dovolte mi jeden příklad. Na jednom okrese oznámili, že po více než deseti letech opět proběhne školení režisérů. Známe ten okres dobře, nevynikal v poslední době žádnou zvláštní divadelní aktivitou, ani se nemohl pyšnit soubory, které dosáhly velkých a pronikavých výsledků. Dokonce jsem se – mylně – domníval, že většině souborů tu stačí to, co už léta dělají. A přesto se tu přihlásilo na padesát zájemců o toto školení. Nevím vůbec, kde se vzali, ale jsou a chtějí se něco dozvědět, naučit. Neboli: chci tím říci, že metodická soustavná činnost profesionálů v této vzdělávací oblasti zřejmě odpovídá objektivním potřebám amatérského divadla a že je na čase věnovat jí soustředěnou pozornost. Nejenom tím, že prostě jenom bude, že se bude pořádat – ale i tomu, jaká bude a k čemu bude směřovat. Zda bude plně respektovat i takřka vnitřní objektivní potřeby amatérského divadelního organismu. Což koneckonců platí i pro práci v porotách, která je vzděláváním svého druhu a profesionálové tu mohou udělat mnoho dobrého, leč způsobit i lecjakou škodu, jestliže tyto objektivní potřeby nebudou znát.

Ovšem – vývoj pokročil i v jiném směru, přinesl další kvality. Je nesporné, že amatérské divadlo v řadě oblastí spoluurčuje podobu některých nových proudů a tendencí divadelních, že se v tomto směru přirozeně prolíná s divadlem profesionálním. A činí tak ze svých vlastních zdrojů a sil. Profesionálové tu mohou mnohé urychlit, mnohemu mohou pomoci – a pro mnohé vlastní snahy tu mohou nalézt více než příznivou půdu. Ale opět a znovu jen za podmínky, že budou přihlížet k oněm vlastním amatérským pramenům, tedy opět respektovat onu objektivní potřebu amatérů. Dnes už nejde o to, aby profesionál vstoupil do nějakého souboru a pomohl mu udělat lépe nějakou inscenaci; zkusil případně něco nového, jiného, co uspokojí jeho a souboru poskytnout pocit, že se vydal jinými cestami. Známe ostatně z minulých sezón leckteré případy, kdy taková spolupráce vedla k inscenaci, jejíž podoba nebyla právě vynikající, spíše naopak. Současnost amatérského divadla je přinejmenším ve svých základních tendencích natolik silná a průkazná, že vyžaduje důvěrnou a zasvěcenou znalost zákonitostí těchto tendencí, aby vzájemná spolupráce přinesla žádoucí a žádaný výsledek.

Zkrátka a dobře: existuje už natolik zřetelná a natolik silná specifická činnost amatérského divadla, že jenom vědomí této specifčnosti může vytvořit dobrou základnu pro tvořivý a pozitivní vztah profesionálů a amatérů. A k poznání této specifčnosti, ke zkoumání objektivních možností a potřeb, jež zakládají skutečnou spolupráci, chce přispět i nově zformovaná komise pro spolupráci se ZUČ SČDU. Nic více a nic méně si neklade za cíl. (jac)

Obsah

2 VIII. MEZINÁRODNÍ SETKÁNÍ
OTEVŘENÉHO DIVADLA
(Wrocław 1987) J. ČÍHAL

3 DIVADELNÍ STUDIO
MOSKEVSKÉHO „MIKULÁŠE“
P. WEIG

5 PRAŽSKÝ VÝBĚR
(dvě výběrová kola na
otevřenou přehlídku amatérské
tvorby) V. ŠRÁMKOVÁ
A. URBANOVÁ

8 O POHÁREK SČDO

10 PŘEHLÍDKA S VŮNÍ ANANASU
(městské kolo WP a Šrámkova
Písku v Brně)
LESNÍCI A POEZIE
(XI. resortní přehlídka ZUČ
žáků učebních oborů
ministerstva lesního a vodního
hospodářství ČSR)

11 BLAHOPŘEJEME

12 MAJÍ AMATÉŘI CO HRÁT?
(rozhovor s dramaturgem
J. Kolářem)

13 MEZIMĚSTSKÉ DIVADELNÍ
HRY A. ZELENÝ

14 PŘECHOD OD DĚTSKÉHO
K UMĚLECKÉMU PŘEDNESU
J. PELÁN

15 PRŮHLEDY — HRANICE
J. CÍSAŘ

16 OCHOTNICKÉ ZAČÁTKY
(zasl. um. J. Bláha)

18 SCÉNÁŘ INSCENACE
AUTORSKÉHO DIVADLA
(1. část zprávy ze semináře
klubu režisérů SČDO)
D. ZAKOPAL

19 „KOMPLEXNÍ EXPERIMENT“
NABÝVÁ STÁLE
KONKRÉTNĚJŠÍ PODOBY
(K postupu přestavby
v sovětském divadelnictví)
K. MARTÍNEK

20 MALÝ DIVADELNÍ LEXIKON
V. GROMOV

22 KAPITOLY O KOMEDII —
Tragédie a komedie
Z. HOŘÍNEK

23 ZÁPISNÍK

24 HUMOR

VIII. mezinárodní setkání otevřeného divadla

Znovu po šesti letech se podařilo divadélku Kalambur zorganizovat ve dnech 28. 9. – 11. 10. 1987 setkání otevřeného divadla ve Wroclawi, už potřetí toto setkání bylo rozděleno na PREZENTACI – INTEGRACI – KOOPERACI. Zúčastnil jsem se jenom Presentace, takže nemohu napsat nic o vystoupení slavného Schumannova souboru BREAD AND PUPPET, ani o tanečním divadle PINY BAUSCH (ostatně oba soubory tuším už u nás vystoupily), které vystupovaly až na závěr setkání. Integrace byla pouze pro zúčastněné soubory a bylo to setkání a společná práce, osobní kontakty, hledání společných témat a příprava na vystoupení v Kooperaci. Kooperace – dva dny vystupování pro obyvatele Wroclawi na ulicích, balkónech, dvorcích, výsledkem společné práce různých divadel či jednotlivců, připravené na Integraci.

Setkání se zúčastnilo 23 divadelních souborů a asi 10 divadel jednoho herce, řada vystoupení byla určena pro děti (původně bylo setkání připravováno jako festival pro děti a mládež). Otevřené divadlo v posledních letech zažilo hodně změn, není už divadlo Grotowského (v sále Teatru Laboratorium se teď snaží o činnost Druhé studio), ve Wroclawi už nepracuje ani Kazimierz Braun, není Living theatre s Julieniem Beckem, do Wroclawi už nejezdí ani Barba či Comuna Baires. Otevřená struktura wroclawského festivalu se víceméně zformalizovala, o nějakém větším výběru vystupujících souborů nemůže být řeč, a navíc řada předních polských avantgardních souborů se festivalu nezúčastnila. Do Wroclawi se sjely soubory ze čtyř světadílů, ale nejlepší divadlo předvedly polské soubory.

Hned první den jsme viděli v TEATRU LALEK představení Gyubal Wahazar, a bylo to to nejlepší, co bylo možné ve Wroclawi vidět. Představení, hrané velkými loutkami v pobočném sálku loutkového divadla (sálek vznikl spojením dvou větších místností), bylo pro diváky fascinující. Guybal Wahazar je představení na text Witkaciego, ukazuje obraz lidí, kteří žijí ve strachu před despotou. Diktátor Wahazar je představitelem groteskního, ale nemilosrdného tyranu. A lidé jsou v jeho totalitním světě jenom čísla, jenom mechanické loutky. A co je na představení fascinující? Především loutky v životní velikosti, výraz jejich tváře, oči plné utrpení, mimika obličejů, výrazná gestikulace rukou i nohou, hra loutek je natolik výrazná, že ani nevdá neznalost textu, stačí slyšet jeho melodii, herci hráli tak, že loutky byly pro diváky skutečnými postavami z masa a kostí a krve. Znamení atmosféra, jenom lituji, že jsem si nenašel čas jít se podívat na Kafkův Proces téhož divadla; režisérem představení Wahazara je Wiesław Hejno.

Divadlo Stanisława Ignacego Witkiewicza je mladý soubor ze Zakopaného, během tří let svého trvání zrealizoval už 11 představení, poslední z nich, WITKACY – AUTOPARODIA, hrál ve Wroclawi. Je to další představení hrané na texty Witkaciego (Román schizofrenika), těžko toto představení popsat, ale na diváky bylo vidět, že jsou tímto silně emocionálním divadlem strženi, byl to Witkacy hraný z pohledu mladých lidí a mne hned po představení napadlo, že ze Zakopaného to není příliš daleko na Šrámkův Písek.

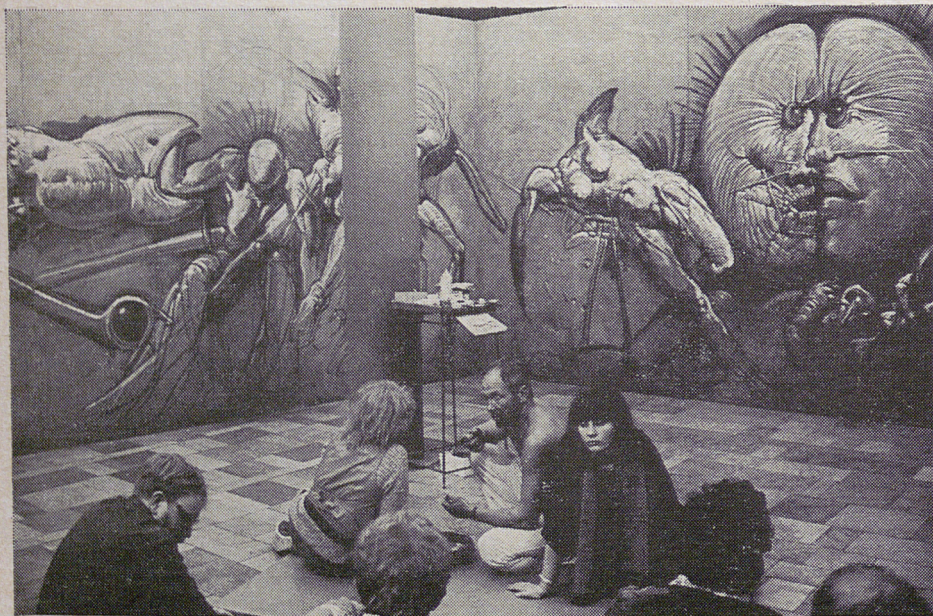
Představení Wypukly poznaňského souboru WIERZBAK hráli jenom tři herci; dva



POETICA THEATRE COMPANY — Brána pekel

muži točí po prázdném jevišti proutěná kola, dělají si různé služby, jejich činnost má svůj řád a pořádek, do hry vstupuje dívka, snaží se změnit to, co dělají ti dva muži, snaží se vnést do té nudné, bezmyšlenkovité a monotónní práce trochu nezvyklosti, boří pořádek, který tvoří muži, kazí jim práci, je vlastně destruktivní živel – tak jsem tu hru pochopil já, ale možná že to mělo ještě i jiný význam – nakonec oba muži zavřeli dívku pod veliký koš a odešli z jeviště. A tady začalo otevřené divadlo. Dívka byla uvězněná a nikdo jí nešel pomoci. Až po dlouhé době vyskočil na jeviště sám ředitel festivalu Bogusław Litwiniec, koš odkopl a dívka byla volná. (Litwiniec vedl každé dopoledne v kavárně Kalamburu rozpravu o otevřeném divadle – byl režisérem představení Nasz Julo Czerwony divadla Kalambur a docela vtipně celé setkání zahájil.)

Byl jsem velmi zvědavý na představení Brána pekel australského souboru POETICA THEATRE COMPANY, protože to bylo představení založené na mýtu o Faustovi a náš soubor (Bílé divadlo) právě Fausta nyní hraje. Představení australského souboru se skládalo z různých fragmentů několika literárních děl – Dante, Thomas Mann, Dostojevský, Eliot. Představení se hrálo ve dvou velkých sálech TV studia, první část byla docela nudná, spousta textu, kterému jsme moc nerozuměli, trochu se tam tančilo a herečky předváděly různé módní kreace oblečení; asi tak za hodinu, kdy jsme si mysleli, že už je konec představení, jsme byli převedeni do vedlejšího velkého sálu, který byl na podlaze celý zaplněný pískem, nad hlavami se nám houply lidské figuríny – a tomuto prostoru vládl pokušitel Mefisto v docela zajímavém podání australského herce. Každý divák si představení vysvětlil tak, jak chce sám, tolik různě



Franciszek Starowiejski — Divadlo kreseb

ných reakcí diváků na představení, kolik diváků prošlo branami pekla. (Vrtá mi hlavou, kde sehnali tolik pisku a jak dlouho ho tam navázeli.)

O japonské avantgardní divadlo býval ve Wroclawi největší zájem. Stejně tomu bylo i na setkání – vystupoval Min Tanaka a jeho taneční skupina BUTO (Tanec temnoty). Min Tanaka je známý i u nás, dokonce ve Zbrašovských jeskyních v Teplicích u Hranic vedl se svojí skupinou cvičení (fotografie z této akce byly ostatně vystaveny v předsálí před Tanakovým wrocławským vystoupením). Před vchodem do sálu byly mřížkové zátarasy, vcházelo se po jednom, přísná kontrola vstupenek, atmosféra velmi napjatá – ale představení v podstatě zklamalo, někteří diváci dokonce usnuli, někteří odcházeli. Já jsem ani neusnul, ani neodešel, vydržel jsem ten noční artaudovský tanec napůl živých a napůl mrtvých postav, obsypaných prachem, a dokonce teď s odstupem času tomu představení přicházím na chuť.

Z Československa vystoupily tři soubory a Barbara Plichtová s Biletářkou. Pražský Akabal s Džezinbendem (Na skle malované) nudil, po několika minutách představení, kdy divák pochopí postiku souboru a základní scénické rozvržení (velká postel – pod postelí peklo, baldachýn nad postelí – nebe) už není co sledovat a diváci odcházeli.

Ze dvou představení Draka podle Švarce dávám přednost Divadlu na jihozápadě z Moskvy před naším hradeckým Drakem. Naturalistické divadlo s propracovanými hereckými výkony, veliké zaujetí a autentičnost.

Z našich souborů nejvíce asi zaujalo diváky Divadlo pro děti a mládež z Trnavy s Kvintetem Blaho Uhlára. Spontánní herectví, humor, muzikálnost, klaunáda a za tím vším smutek, rozčarování, rozpaky, naděje.

Představení Biletářky Barbary Plichtové jsem v Kalamburu neviděl, ale Kurýr (časopis, který vychází při festivalu) o jejím vystoupení napsal, že navázala bezprostřední kontakty s diváky (jednoho dokonce vyvedla ven) a že Polákům zaimponovala.

Franciszek Starowieyski, známý krakovský malíř, grafik a scénograf v rámci setkání ve výstavní síni na hlavní wrocławské ulici, kde probíhala řada pouličních akcí po dobu celého festivalu, tvořil své Divadlo kreseb. Ve výstavní síni na počátku týdne byla jenom velká čistá plátina. Starowieyski každý den odpoledne, většinou až do půlnoci za účasti diváků,



TEATR LALEK — Gyubal Wahazar

muzikantů, maloval svá velká plátna, diváci, spoluúčastníci jeho tvorby, vytvářeli atmosféru, která dávala charakter jeho práci. Výsledek této práce pak byl vystaven celý měsíc ve výstavní síni.

Z pouličních akcí mě nejvíce zaujal francouzský klaun Bernard Mangin čili ALBERTO. Všechno, co dělal, uměl báječně, jezdil na kole, žongloval, cvičil na hrazdě, diváky si doslova omotal kolem palce a ti se s ním vůbec nechtěli rozloučit.

Setkání otevřeného divadla nebylo jenom divadlo, ale také řada výtvarných akcí v různých galeriích, výstavních síních a v plenéru, byla to výstava fotografií Marka Grotowského a Krzysztofa Furmanka; Zygmunt Molik, herec Grotowského Laboratoria, vedl celý týden herecké cvičení, bylo to promítání filmů o práci Grotowského, měli jsme možnost zhlédnout jako film Mrtvou třídu Tadeusza Kantora, natočenou Andrzejem Wajdou. Promítalo se Pokání, promítal se Kurosawa-Ran.

A nakonec ještě jedno představení. Dvě hodiny před naším odjezdem domů jsme zase seděli na tvrdých lavicích bývalého Divadla-laboratoře. Putující divadlo nás pozvalo na svoje představení hry na texty Mickiewicze a bylo to představení prosté a nádherné a my jsme ho ani neviděli celé, protože by nám ujel i poslední vlak domů. A patřilo k tomu nejlepšímu, co jsem v poslední době v divadle viděl.

IX. mezinárodní setkání otevřeného divadla se ve Wroclawi uskutečnilo v roce 1990.

JAN ČÍHAL
FOTO LUDĚK JIČINSKÝ

Divadelní studio moskevského „Mikuláše“

„Najdete nás bez problémů – je to ten velký žlutý dům hned vedle stanice metra Prospekt mira,“ řekl sympatický hluboký mužský hlas v telefonu na náš dotaz, kde najdeme v Moskvě Dům dětí a mládeže s jeho zajímavým amatérským Divadelním studiem. Vzhledem k tomu, že na repertoáru Studia byly podle našeho zjištění tak závažné inscenace jako Čechovův Strýček Váňa, Ostrovského Komu není shůry dáno..., Frischův Santa Cruz, Gorinovy Fenomény, Dudarevovi Radovi a Majakovského Lázeň, rozhodli jsme se navštívit nejdříve některou ze zkoušek. A tak jsme stoupali po širokém mramorovém schodišti honosného měšťanského domu, který patřil bohatému moskevskému zlatníkovi, až do třetího patra. Vedoucího Studia Nikolaje Šmeljova jsme však jaksí nemohli najít. Probíhala totiž tzv. průprava a obě studia, jak „starší“, určené pro zájemce od 15 let výše, tak „mladší“ – pro 12–15leté školáky, se ve skupinkách rozdělila do prostorných kluboven ve dvou poschodích. Vedoucí a režisér zřejmě střídavě dohlíželi na průběh rozcvičky a aerobiku, tréninku jevištní řeči a přednesu a praktickému školení ve scénografii, světelné a zvukové technice. Se značnou dávkou zájvu jsme procházeli renovovanými prostory; všude nás mládež velmi zdvořile a s úsměvem zdravila.

Režiséra Nikolaje Šmeljova jsme zastihli v prostoru za scénou, kde připra-

voval rekvizity pro herecké etudy a zkoušku na představení Řadových. Hbitě nám nalil čaj, rozdál sušenky a rozhodl se o založení tohoto Studia Varvary Stručkovové.

„Naše Studio nese jméno této vynikající herečky a příkladné vedoucí divadelního kroužku, který byl založen v tomto původním Domě pionýrů Dzeržinského rajonu. Představte si, že právě v nejtěžším válečném období, v r. 1943, se začaly v Moskvě pro děti otevírat domy pionýrů. Také zde pracovalo v té době mnoho kroužků, kde mohly děti trávit volný čas. V. Stručkovová nacvičovala s dětmi pohádky. Jako první to bylo Dvanáct měsíčků S. Maršaka.“

V záplavě moskevských kulturních domů s jejich amatérskými divadelními soubory se však málokterý může pochlubit takovým počtem vynikajících odchovanců, jako zdejší Studio. Visí tu na stěnách v chodbě fotografie nejen vynikajících vědců, učitelů a inženýrů, ale i herců – národního umělce SSSR Viktora Koršunova, zasloužilých umělců RSFSR Taťany Lavrovové, Genadije Bortnikova, Benjamína Směchova aj. Téměř všichni se prý každým rokem sjíždějí na tradičním večeru Studiových setkání. Samozřejmě nás zajímala podrobněji osobnost Nikolaje Šmeljova.

„Já osobně jsem přišel do zdejšího divadelního kroužku jako žák páté třídy. Po dokončení střední školy jsem studoval na divadelní fakultě herectví a režii,

pracoval jsem v profesionálních divadlech. Kontakt s kroužkem, tj. s dnešním Studiím V. Stručkovové, jsem však nikdy nepřerušil a nakonec mě touha po divadelní práci s mládeží zmohla natolik, že jsem odešel z divadla a začal jsem se věnovat budování dvoustupňového Studia.“

Viděli jsme i za tak krátkou chvíli, jak děti N. Šmeljova respektují a projevují mu všemožně oddanost. Čím si je tak získává?

„Sám jsem prožil celý proces od pocitů žáka se zájmem o divadlo až po vedoucího Studia. Jsou mi tedy velmi blízké a pochopitelné motivy dětí, které se mi do Studia přihlašují. Přijmu je všechny. Chtějí hrát, prožít něco vzrušujícího v kolektivu, některé se chtějí prostě předvádět nebo se stát herci. Snažím se je vést, ukázat, rozvíjet jejich fantazii a zvykat si na scénu.“

Všeobecně náročná činnost ve Studiu vytříbila kádr 15 dětí u mladší skupiny a 30 členů u starších, kde několik veteránů působí už 17 let. A v čem tedy spočívá vlastní náročnost práce ve Studiu?

„Myslím, že právě v mé koncepci výběru a inscenování her, pokládáných výhradně za doménu „dospělých,“ odpovídá N. Šmeljov. „Mým hlavním kritériem při výběru her je jejich myšlenková aktualnost a schopnost působit na duši jak mladého herce, tak diváka. Zpočátku jsem se také domníval, že děti budou chtít hrát dětské role. Jsou však psychicky zralejší, než bychom předpokládali.

Když jsem viděl, s jakým zájmem a dojetím se například zmocňují textu Dudarevových Řadových, jak tito 16–17 letí chlapci a děvčata naslouchají starším, kteří prožili válečné hrůzy a jak je v sobě transformují, aby je mohli vyjádřit ve svých rolích, pochopil jsem, že se nemusím bát inscenovat právě takové divadelní hry. Ověřil jsem si, že v srdcích mladých i starších diváků rezonovala spolu s mými herci tatáž struna a měl jsem z toho velkou radost.“

Ve Studiu se zejména u starší skupiny ponechávala mládeži od začátku možnost co neaktivnějšího přístupu k realizaci textu. Pracují většinou se studenty vyšších ročníků divadelní fakulty, kteří si zároveň tímto způsobem připravují své diplomové práce. N. Šmeljov si ponechává funkci poradce a metodika s pochopením a citem i pro avantgardní a experimentální výboje a neobvyklá řešení. Zřejmě je to také jeden ze stěžejních důvodů přitažlivosti Studia V. Stručkového. Důležitou roli hraje též podchycení tvůrčí aktivity všech členů Studia při budování „vlastního“ divadla, které má nyní 150 míst, při vybavování scény, úpravě hlediště, při navrhování a šití kostýmů, vyrábění rekvizit, kreslení plakátů, při propagaci mezi vrstevníky na školách apod. Dozvěděli jsme se z diplomů a fotografií, že od r. 1976, kdy Studio zvítězilo v 5. moskevském konkursu školních divadelních kolektivů se svou inscenací Staršího syna V. Vampilova, získávalo pak každým rokem diplomy za první místo. Velkým úspěchem bylo vítězství Studia na Všesvazovém festivalu národní tvořivosti v r. 1987.

Pro nás bylo velmi zajímavé srovnání profesionálního provedení s podáním

amatérského Studia jehož velkou předností byl čistý prožitek mladých herců, kteří v uniformách a se skutečnými zbraněmi z 2. světové války vypovídali o své aktuální touze po životě v míru. Kompaktní dekorace profesionálních scén zde velmi účinně nahradil náznak, světlo a zvuk. Jiná herecká sestava prokázala zase v Provinčních anekdotách V. Vampilova pozoruhodné schopnosti sebeironie i nadsázky, vynalézavost při práci s rekvizitou.

Mezi mladými amatérskými soubory v SSSR je velmi oblíbená Majakovského Lázeň, poskytující inscenátorům díky autorovi nepřehledné množství možností aktualizace i zajímavých scénografických efektů. V pojetí N. Šmeljova a jeho Studia dominují na scéně dva hlavní symboly byrokracie: obrovské čalouněné dveře a úřednická maxiaktovka na kolečkách zhotovená ze švédské bedny. Za jejich dynamického využití a za svižné rockové hudby se zde karikuje byrokracie a formalismus, který neušetřil ani pionýry, manipulované zde na oslavu Stroje Času s obligátními bubínky, vlaječkami a strojenými veršiky. Na premiéře se neobyčejně vydařil režisérův trik: během představení se náhle dostaví na základě anonymního upozornění „ministrská komise“, aby ihned vyklidila divadlo. Herci i diváci, nechápající zpočátku, že jde o hru, se bojovně postavili na obranu režiséra a divadla. Dramatickou debatu přecházející v ostrou diskusi o aktuálních příkladech byrokracie přímo ze života nakonec taktně usměrnil sám režisér. Při reprízách už herci sami navodili pravou atmosféru. A režisér stále více podtrhuje myšlenku Stroje Času, který při sebelepší posádce

neodletí do lepšího Budoucnosti, pokud budou lidé zatíženi starým myšlením.

Od r. 1983, kdy byl náš soubor Doprapo pozván, aby sehrál ve Studiu svou Pohádku pro dva pláště, sledujeme stále výraznější tvář Studia. N. Šmeljov přijel na oplátku na Jiráskův Hronov, kde v rozhovorech s redaktory vyslovil obdiv nad bohatou paletou žánrů a stylů našeho amatérského divadla a chválil průžnou reakci našich mladých souborů na nové trendy. Blahopřál nám k možnosti mít vlastní časopis Amatérskou scénu a vlastní Svaz českých divadelních ochotníků. Hned v dalším roce se Nikolaj Šmeljov přijel podívat na Festival ruských a sovětských her do Svitav, kde prodiskutoval mnoho hodin s našimi ochotníky. Mezi jiným jim také řekl: „Jmenuji se Nikolaj, to je česky Mikuláš. Víte, chtěl bych, ať už jako ten Děda Mráz, kterého rok co rok představují dětem v našich školkách nebo jako ten váš Mikuláš, přinášet zejména dětem a mladým lidem radost nejen z okamžiků, ale i z budoucnosti a z objevení smyslu jejich života v naší společnosti.“

Po návratu do Moskvy N. Šmeljov spolu se svou programovou radou Studia založil v Domě dětí a mládeže kroužek Poznáváje ČSSR. V rámci své činnosti pořádají členové kroužku besedy s československými hosty, přehrávky naší hudby, večery naší literatury a poezie, promítají filmy a diapositivy o ČSSR. Uvítali by s radostí každý zájem o kontakt nebo dopisování se členy Divadelního studia V. Stručkového a samozřejmě zvou československé ochotníky na svá moskevská představení.

PETR WEIG



Studio Domu dětí a mládeže Moskva — V. Majakovskij: Lázeň (první zprava N. Šmeljov)

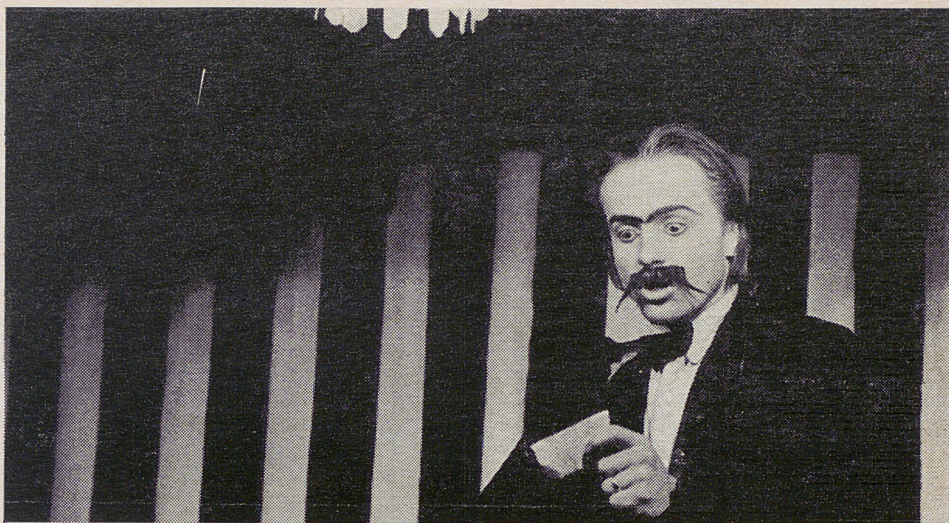
Pražský výběr I

Nikoli, nebude řeč o víně pochybných kvalit ani o hudební skupině, ale o I. výběrovém kole na otevřenou pražskou přehlídku amatérské divadelní tvorby, které ve třetím lednovém týdnu proběhlo v Branické Rampě. Přihlášily se na ně soubory, kterým vyhovoval prostor Rampy (ostatní si z prostorových důvodů vybrali kulturní středisko Delta, v němž se představily začátkem února) a měly zájem vstoupit do soutěže o postup na Šrámkův Písek, Jiráskův Hronov či NPRSDH Svitavy. Přihláška byla přímá, první fáze výběru se uskutečňovala právě tady. Složitost práce poroty byla tedy nejen v tom, že rozebírala a hodnotila představení různých divadelních žánrů a typů, ale mohly se tu sejít kolektivy nesouměřitelné svou výpěstlostí, zkušeností, kvalitou i problémy.

Na Rampě se představilo osm souborů. Největší smysl přehlídka nejspíš měla pro soubory, které na ni přišly s nově nastudovanou premiérou nebo některou z prvních repríz a mohly si v diskusi s porotou a diváky ověřit účinnost zvolených jevištních postupů prakticky ve fázi nejintenzivnější práce na inscenaci. Premiéru tu měl např. soubor Věšák, divadlo poezie ZK ROH Motorlet, který na sebe poprvé upozornil v loňském roce úspěchem na Wolkrově Prostějově. Jestliže loni uvedl montáž ze současné české poezie P. Skarlanta a D. Sedlické Dneska se stanu mužem, letos byl dramaturgicky ještě náročnější a odvážnější. Pořad z veršů současného amerického básníka G. Kinnella nazval podle jedné z jeho sbírek Kniha zlých snů. Vychází ze čtyř Kinnellových myšlenkově nejzávažnějších básní, reflektujících podstatné otázky lidského bytí, jehož velikost i síla je v překonávání rozporů moderní civilizace, bídy a utrpení i obav ze smrti. Toto životodárné poselství, tak potřebné pro moderního člověka, scénář postupně objevuje, jako se lidské zranění postupně rodí z těžkostí života. V představení samotném tento zamýšlený proces neprobíhal tak organicky, jak naznačovala textová předloha, protože zatím nedocházelo k přesvědčivé souhře všech zvolených výrazových prostředků.

Literárně silné východisko inscenace — Borchertovu prózu Venku přede dveřmi — si zvolil i začínající soubor Pro Váz ZO SSM Bohnice. Příjemně zaujal jako kolektiv lidí usilujících o občansky závažnou výpověď. Neochota smířit se se světem destruovaných hodnot a vztahů, touha po zařazení a harmonii, nikoliv ovšem za cenu lži a sebeklamy — to není pouze vypjaté téma Borchertovo. Pro Váz přesvědčil svou vnímavostí společenskou a představivostí literární, které však nedokázal dost přesvědčivě přetavit do výpovědi divadelní. Jeho inscenační práce postrádala přesnější koncepci a hierarchizaci jevištní struktury, takže působivé byly spíše jednotlivé nápady a dílčí sekvence.

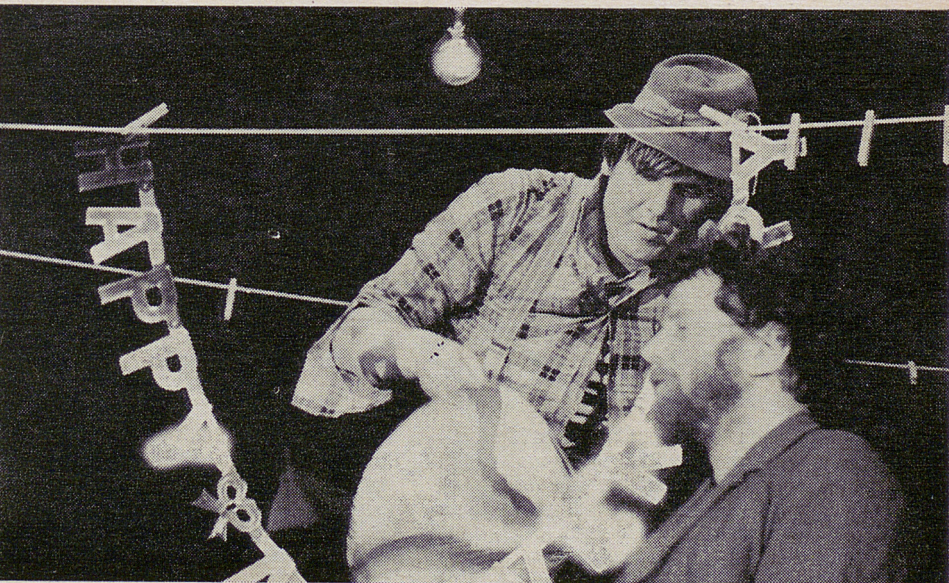
Největší divácký ohlas měl soubor Post scriptum SZK ROH VHMP svou jevištní adaptací próz J. Steinbecka Brej den, pane doktor. Soubor disponuje několika vý-



A studio — E. Labiche: Paroháči



Excelsior — J. Hladký: Vest Pocket Story



Post scriptum — J. Steinbeck: Brej den, pane doktor

raznými komediálními hereckými typy, má – zvláště jeho pánská část – intuitivní cit pro jevištní situaci a smysl pro humor. Škoda že v jeho podání Mack a jeho kumpáni zůstali víc komickými figurkami než lidmi velkého srdce, které v těchto společenských outsidersch cítíme u Steinbecka. Z inscenace *Post scripta* byl patrný vřelý vztah k předloze a chuť ze hry, což se nedalo říci o souboru *Gong*, který uvedl Schormův osobitý přepis Dostojevského *Bratrů Karamazovůch* pro potřeby Divadla Na zábradlí. Převzetí této dramatizace bylo zřejmým dramaturgickým omylem – byla nad síly souboru a její styl neodpovídal herecké typologii kolektivu, který se v inscenaci necítil dobře, nešel s ní, herci mimo své repliky nedrželi role a tím znejasňovali významy jednotlivých sekvencí i celkového sdělení.

Střet tří životních koncepcí, lidí, kteří vyšli z jednoho ideového – husitského – tábora, byl námětem inscenace *Loquis* souboru *Kytka*. Dal si tím úkol ideově i umělecky rozhodně náročnější než ve svých předchozích hrách, bohužel se mu zatím nepodařilo ideové kvality předlohy, která svým charakterem byla blíže povídce než dramatickému útvaru, převést do přesvědčivého divadelního sdělení. V textu tomu přispěly nepřesné dějové motivace, v hereckých výkonech nedostatek vnitřní aktivity, hereckého napětí a autenticity. Potřeba hrát si a spontánní radost ze hry ještě výrazněji chyběla souboru *Excelsior*, což bylo o to horší, že ve své *Vest Pocket Story* chtěl aktualizovat slavnou *Vest Pocket Revui* tak, aby opět byla „spontánní srandou a hraním si na divadlo“. Aktualizace byla příliš jednoduchá a zaujetí tak malé, že se minuly s divákem.

S velkým hereckým nasazením hrálo A studio v Labichových Paroháčích. Režie Michala Dočekala posunula tuto frašku ke grotesknosti jak úpravou scénáře, tak stylizací postav a vypjatým temporytmem. Tyto prostředky však byly od počátku tak maximální, že neumožnily gradaci. Schéma frašky bylo narušeno, groteska bez gradace nevytvořila napětí a ztratila jak komickou, tak společenskokritickou působnost. I při uznání velkých schopností a práce herců byla výsledným dojmem nezodpovědná ambice bez vnitřního smyslu.

Schopnost hrát si, improvizovat, vnímat partnera báječně předvádějí dva protagonisté souboru *Vizita J. Dušek* a *M. Zbrožek* ve svém *Vystoupení*. Diváci se baví, otevřená hra jim dává pocit, že hrají spolu, jítí jejich fantazii. Divadelní kreativita je tu zcela obnažena a je zajímavá. Člověku se však při vzpomínce na předchozí inscenace *Vizity*, v nichž improvizace nijak nepřišla zkrátka a přitom ještě šlo o obraz nás a našeho světa, vkrádá trochu pochybnost, zda v tomto na první pohled sympatickém experimentu přece jen nejde o krok zpět.

I. výběrové kolo zdaleka nepostihlo všechny pražské soubory, které by se mohly účastnit soutěže – některé z nich měly před premiérou, – takže přehlídka nemohla podat obraz současného stavu pražského amatérského divadelnictví.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ
FOTO MILAN STIBŮREK



Studio pohybového divadla — N. Vangelli: Requiem

Pražský výběr II

Osm představení druhého předkola pražské přehlídky (3. – 6. února v KD Delta) je možné rozdělit do tří skupinek. Ovšem jen pro přehlednost referátu, ne na základě hlubší úvahy, jakékoli zevšeobecnění by bylo pochopitelně víc než předčasné.

Přehlídku zahajoval soubor *Máj* inscenací *Černé komedie P. Shaffera*. Malý banální příběh je tu ozvláštněn jednoduchým, ale znamenitým trikem, který umožňuje divákovi sledovat počínání „lidí ve tmě“. Lidí nejistých, kteří co chvíli do něčeho vrazí, mýjejí se, mylně se orientují, a zároveň využívají tmy, aby si ulevili a byli chvíli sami sebou, jisti tím, že sice slova jsou slyšet, ale skutečné jednání není vidět. Soubor *Máj* je herecky nadprůměrně vyspělý. Komedie běží jako na drátku, všichni herci jsou přirození, schopní udržet rytmus a pointovat dialog a jen málo se prohřešují i proti tomu přetěžkému úkolu „nevidět“ v plném světle. Je to herecky kvalitní reprodukce kvalitního textu – ale opravdu jenom reprodukce. Autorova zábavnost je zachována, ale jeho hlubší téma – nesnadnost upřímných kontaktů a naopak snadnost přetvářky, klamů a sebeklamů – není scénicky názorně realizováno. A to je otázka především pro režiséra.

S velmi podobným problémem zápasí i inscenace komedie A. N. Ostrovského *Kdo hledá najde* (Braník). Je tu markantnější proto, že textová předloha je víc než sto let stará. Komedie ironizuje společnost, která všechny hodnoty života důsledně převedla na peníze, v níž všeobecná amorálnost je chápána a pocítována jako nejpřirozenější norma života a nikdo se nad tím už nepozastavuje. Konkrétní

a výrazné typy jsou už autorem vyhozeny do polohy, kdy se jejich reálné jednání začíná jevit jako nereálné, snové, nesmyslné, vlastně nelidské. A právě v této poloze nabízí stará komedie možnost dnešním inscenátorům. Ale v představení brannického souboru zůstala tato nabídka nepovšimnuta. Znovu se sice prokázala jevištní jistota a herecké schopnosti souboru, ale inscenace jako celek se nedostala přes hranici pasívní reprodukce textu. Postavy jsou vytvořeny metodou realistické drobnokresby, situace zachyceny jen v obecně pravděpodobném obrysu, ale jejich významový přesah není scénicky názorně ztvárněn. Ztrácí se tak nejen komický účín, ale hlavně možnost kontaktu s dnešním hledištěm.

Spojitosť mezi těmito dvěma inscenacemi vytváří tedy shodný typ souboru a tožný problém: nedostatek výrazné režijní koncepce a odvahy dotvářet významy textu prostředky na něj přímo nevázanými, mimoslovním hereckým jednáním.

Další tři představení by se dala shrnout do kapitoly s názvem svár obsahu a formy.

Milovník příběhů L. Tučka (*RS Vpřed*) se jako divadelní útvar dá jen těžko charakterizovat. Snad něco jako kabaret – kaleidoskop, letmé útržky lidských osudů, shromažďované v pomyslné kavárně, kde se za kávu, za radu i za zážitek platí stejných šest korun. Malá forma, do níž je vsunuto ještě několik forem menších a nejmenších. Vzniklá tříšť je až nepochopitelně nevyrovnaná. Vzápětí po znamenité scéně s cigaretou v prachárně zazívá – jiný výraz se nedá použít – z jeviště kousek satirky hůř než komunální. Vedle originálního a ostrého soudu náročných dí-

tek nad skromnými rodiči se tu vyskytuje ten nejkonvenčnější pohled na svět popu s prvky možná záměrně, možná nechťeně, v každém případě však neuměle parodickými. Základní metafora tu nemůže plnit svou funkci, protože není možné rozluštit, co se tu vlastně opisuje. Chybí zřetelné vyznění základního úhlu pohledu autorů inscenace na svět, chybí čitelný důvod, proč vlastně byl takto rozcupován na malé kousičky a ty pak ponechány svému osudu, aby bezradně a také bezmyšlenkovitě poletovaly po jevišti.

N. Vangelli se pokusila ve svém Requiem (Studio pohybového divadla) vyjádřit prostředky pohybového divadla vražednost společenských deformací lidskosti, formalismu a falešných mýtů — to vše viděno očima dítěte, které se stává obětí. Je to téma velké, nepochybně horce časové a ovšem mimořádně náročné. Natolik, že je zřetelné nad síly autorky i souboru skutečně ho beze zbytku ztvárnit jevištním obrazem. V základě této inscenace musí být nějaké nedorozumění, týkající se vůbec podstaty pohybového divadla. Má-li být gesto a pohyb divadlem, musí být gestem dramatickým, to jest jednajícím, a jeho královstvím je oblast lidského iracionálního. Tady je však degradováno do funkce ilustrátora ve skutečnosti velmi racionálně sestaveného seznamu neblahých vlivů, které uštvají duši dítěte. Chudoba pohybové invence je pak nahrazována okázalou dekorativností nejrůznějších symbolů a hudbou. Dvořákovo Requiem však ničemu nepomáhá, naopak. Na mnoha místech ta skutečně vznešená hudba širokého dechu skoro smete z jeviště titěrný, nedotažený a nevýrazný pohyb. Na pováženou je také v tomto představení nepokrytě záměrné využití dětské dojímavosti a zmanipulování přirozeného projevu. Vzhledem k tématu inscenace je to nepřijemný paradox.

Divadlo Protoč uvádí pásmo veršů O. Wenzla Neslyšel jsem krásnějších a upřímnějších slov. Nejsou zdívaldenněny v pravém slova smyslu, jsou pouze na divadelní scénu umístěny. Precizně a důmyslně. Hlavní hrdina v šedém má ve středu vymezené místo, naznačující lože i hrob, jeho dvojník, vyslanec do života, se pohybuje na scéně volně, v pozadí stojí bílá postava — hudebník a taky trochu smrt. Ostatní, v černém, rozesazení v půlkruhu, doprovázejí verše jakýmsi — dále se to tak říci — tancem póz. Je to samo o sobě zajímavé, kultivované a skutečně dotažené, jenomže se to docela míjí s obsahem veršů. Forma potlačuje k nepoznání jejich vitalitu, hravost, statečnou sebeironii. Obsahem tohoto představení se tak stává smutná informace o tom, že jeden básník trpěl těžkou nemocí a zemřel, namísto povzbuzujícího zjištění, že přes svou těžkou nemoc naopak naplno žil a že to byl básník veliký.

Zbývá dvě představení vytvářejí v půlkruhu skupinku právě tím, jak diametrálně se od sebe liší divadelními ambicemi, vůbec představou o podobě amatérské aktivity, a jak se přesto shodují v základním postoji k životu našich dnů.

Perpetum mobile (soubor ÚVTEI — Údiv) — jevištní koncert pro telefonní drát a dva psací stroje — je osobitý samorost. Soubor tvoří skupina pracovníků výzkumného ústavu, kteří se dali dohromady pro potěchu svou a svých kolegů. Nehodlají dobývat tajemství divadla jako umění, pouze s použitím některých jeho prostředků zveřejňují svůj komentář k době, kterou žijí.

Mluví o tom, co dokonce znají: vědeckotechnická revoluce, absurdně chápána jako další akce k odskřtnutí, a mechanismus „fasádnictví“, to jest slovních úprav faktů skutečnosti tak, jak si nadřízení představují, že by měla vypadat. Ale toto představení kupodivu sahá dál, než je domácká satira na způsob častušek. Především díky textu V. Smetáčka, který se přes nedostatky ve stavbě dopracovává od autentické věcnosti plynule k satirické hyperbole, k zhuštěnému obrazu obecného jevu. Znalost, logika, věcnost a duchaplnost nahrazují v tomto představení divadelní neobratnosti a vyvolávají v hledišti až neobvykle živou odezvu.

Serafimovičovy Jmeniny v devatenáctém hraje naopak soubor Orfeus, který už mnohokrát prokázal vysoké ambice; pod vedením R. Vašíčky si několikrát sáhl za hranici oddělující dovednost od umění. Tentokrát tvoří textový podklad představení jedna z řady oněch přímočarých plakátových agitek, jimiž se sovětské divadlo těsně po revoluci snažilo zasáhnout prostředně a rychle široké vrstvy nového

divadelního obecnstva. Útočí na konjunkturální převleky názorů podle toho, kdo se právě dostává k moci — aktuálnost tohoto tématu je tedy zřejmá. Text je rozebrán v drsné, až poněkud happeningové stylizaci postav. Snadnost, bezcharakterní hladkost proměn stylu, frází, hovorů u svátečního stolu z rudých v bílé a naopak je tu maximálně zvýrazněna. Je to jistě působivé, přece však onen tlustý štětec, kterým jsou od začátku nanášeny charakterystiky postav, vyhocené do skoro obludných šarží, dává divákovi jakési alibi. V této obludné podobě sám sebe nezná, a proto se může se zdarem distancovat a pouze přihlížet. Mezi scénou a hledištěm vzniká tak stěna, která bezpochyby tlumí dopad sdělení inscenace.

Zlomek pražského amatérského divadelnictví, předvedený v Deltě, přinesl jedno potěšující poznání: rozhodně si nemůžeme stěžovat na nevýraznou uniformitu.

ALENA URBANOVÁ

FOTO PAVEL KOLBAN A JAROMÍR BŘOUŠEK



DS Má; ŮKDŽ — P. Schaffer: Černá komedie



Slavomír Sýkora — DS J. K. Tyl Most
(B. Hrabal: Pan Karel)

OBLASTNÍ KOLO V CHOMUTOVĚ — MEMORIÁL JOSEFA VYKRŮTILA

V Severočeském kraji získala soutěž v monologích a dialogích O pohárek SČDO značnou popularitu. V době, kdy soutěžní řád uvažoval jen o krajských kolech a národním finále, sešlo se nám v krajském kole až 42 vystoupení. Tedy počet přenáherný, pořadatelsky sice zvládnutelný, ale pro porotu a účinkující zcela neúnosný. Tehdy to byl osmihodinový maratón. Poučení, požádali jsme ÚV SČDO o výjimku organizovat oblastní předkola. Od té doby se konají ve čtyřech městech: Děčíně, Hrádku n. N., Chomutově a Litoměřicích.

Pohárek SČDO je soutěží vnitrosvazovou. V Severočeském kraji bylo poslání rozšířeno. Prostě nebráníme nikomu zúčastnit se oblastního kola. Postoupit do krajského kola však mohou jen členové SČDO. Protože SČDO je v Severočeském kraji většinovou organizací, nestalo se, že by „nesvazák“ byl v některé z disciplín první a měl tedy nárok na postup. Tak jsme dosáhli, že oblastními koly projde na 80 účastníků se zhruba 50 vystoupeními.

Důvodů je hned několik. Především v tom vidíme plnění hlavního poslání SČDO — péči o rozvoj amatérského divadla. Dále je to jednak propagace činnosti i samotného svazu a jednak prověrka a důkaz akceschopnosti členů i orgánů SČDO. Že se jedná o dobrou věc, dokládá skutečnost, že ve většině míst oblastních kol se do jejich organizování velmi aktivně zapojila okresní kulturní střediska.

Představte si sál v chomutovském zámku, vysoce klenutý, se zjevnými prvky původní gotiky, se 72 pohodlnými křesly a příjemným osvětlením. Jen pár křesel volných. Ostatní zaplněna členy souborů a návštěvníky. Už to dává pěknou atmosféru i podvědomý důkaz významnosti. Ta je ještě doplněna přítomností (podtrhuji, že pravidelnou) vedoucího odboru kultury ONV J. Tichého a ředitele

OKS R. Trávníčka a tentokrát i místo-
předsedy ÚV SČDO I. Dojivy.

Krátké oficiální zahájení a pak se celá soutěž (VII. ročník — podruhé jako Memoriál Josefa Vykřůtila) rozběhla za výborného průvodcovství VI. Bečváře. Celkem odeznělo 6 monologů mužů, 8 ženských a 5 dialogů. Tedy 19 vystoupení a 21 účinkujících z okresů Chomutov, Louny a Most. Dramaturgii netřeba komentovat, stačí uvést autory: Gogol, Shakespeare, Grabbe, Schiller, Ostrovskij, Stroupežnický, Čapek, Brecht, Casona, Zeyer, Szaboová, O'Neil, Albee, Wesker, Radzinski, Hrabal, Otčenášek. Ale přece jen. Plně se v ní odráží základní smysl soutěže — dát amatérům příležitost „poprat se“ s texty, jejichž uvedení v amatérských podmínkách je jakkoliv nemožné či jen výjimečné. Pozoruhodné bylo věkové rozpětí i složení. Od 18 let do 75 a dvě třetiny soutěžících do 30 let.

Zpravodajská povinnost: vítězem v kategorii ženských monologů se stala Pavlína Křepelková (O'Neil: Tak trochu básník), v monologu mužů dr. Petr Toman (Radzinski: Obrana Sokratova) a v dialogu Jan Milota a Zdeněk Vachata (Radzinski: Don Juan pokračuje). Tito si vybojovali postup do krajského kola. Ale těch dobrých bylo víc. A tak ve prospěch dobré věci a za cenu porušení soutěžního řádu ještě do krajského kola postoupili Renata Bulvová a dr. Petr Toman (Szaboová: Starorůžová historie) a Slavomír Sýkora (Hrabal: Pan Karel).

Jestliže porota vyslovila pochvalu za dramaturgii a velmi odpovědnou přípravu všech účinkujících, pak přišly na řadu i výhrady, přesněji návod k dalšímu pokroku. V prvé řadě je to režijní práce. Každé vystoupení se neobejde bez režiséra a tím by neměl být účinkující. Často jen proto, že ne vždy byl správný rytmus a dramatické vyklenutí vystoupení, včetně pointace, kladení akcentu a aranžmá pohybu na ploše i gesta. Jevištění řeč sice vysoce předčila mluvu televizních hlasatelů a redaktorů, přesto není tím, čím by se účinkující mohli chlubit.

Že chomutovské oblastní kolo Pohárku SČDO (6. 2.) splnilo poslání, bylo již nálezitelné řečeno. Prokázalo dobrou úroveň celkově, ale zejména ochotnické omladiny. Hlavně v dramaturgické vynalézavosti a hereckých schopnostech. Po stránce organizační lze bez nadsázky hovořit o příkladnosti. Byla již řeč o perfektní připravenosti VI. Bečváře jako „moderátora“ a k ní je zapotřebí doplnit jeho schopnost vytvořit příjemnou atmosféru, čímž hodně pomohl zejména méně zkušeným. Nesmí se pominout nevtrávaná, ale přesná organizačorská práce metodičky OKS M. Procházkové.

Lze si jen přát, aby tak jako v Chomutově probíhala vždy a všude všechna oblastní a krajská kola soutěže O pohárek SČDO. Pohárek i ochotníci si to zaslouží. Dát dobré věci optimální podmínky i prostor nechť je všude samozřejmostí.

(rda)

FOTO R. TRÁVNÍČEK

VÝCHODOČESKÉ KOLO V HEŘMANOVĚ MĚSTCI

V Heřmanově Městci se 30. ledna konala již po šestnácté krajská soutěž monologů a dialogů O pohárek SČDO a zahajovala tak řadu krajských kol, z nichž vítězové postupují do národního kola v Hlinsku.

V soutěži bylo 8 monologů ženských, 1 mužský, 3 dialogy; prostor pro konání soutěže poskytl tradičně n. p. Vigona, o dobré organizační zajištění se postarali opět členové souboru Heřman. Průběh soutěže prokázal dlouholeté zkušenosti s pořádáním této akce, která ostatně právě zde vznikala. Potěšující byla účast oficiálních hostů a značný počet návštěvníků. V době, kdy porota hodnotila výkony, vystoupil domácí soubor s dramatizací Werichova Fimfara, ochotníci z Bohdače pak doplnili program o hru V. Hradské Commedia finita. V porotě zasedal vedle funkcionářů středního a krajského výboru SČDO ředitel pardubického Východočeského divadla.

Soutěž měla zajímavou a pestrout dramaturgii a přinesla i dobré výkony soutěžících, což se odrazilo ve výroku poroty, jež udělila v kategorii ženského monologu a v dialogu první, druhou i třetí cenu. Jediný muž, který si pro své vystoupení zvolil postavu Konferenciéra z Gorinova Posledního koncertu, sotva mohl při svém mládí dokonale zvládnout jen zdánlivě jednoduchý úkol. Přesto bylo možno jeho výkon odměnit 2. cenou a doporučením k postupu do národního kola v Hlinsku. Tam se představí také vítězný úryvek z monologu Komorné (V. Hradská: Commedia finita) a dialog ze hry N. Simona Bosé nohy v parku. Mladička Kristýnka ze Stroupežnického Našich furiantů získala Cenu mladého talentu a doporučení poroty, aby vystoupila v Hlinsku — jak je zvykem — v úvodu před vlastní soutěží. Divákům se nejvíce líbila postava Uklízečky — opět ze hry V. Hradské Commedia finita.

Ke kladům soutěže patřila již zmíněná dramaturgie a dobrá čeština, povážlivá je ovšem skutečnost, že se v soutěži objevili členové pouze tří souborů z celého kraje. Pro krajský výbor SČDO z toho vyplývá úkol větší propagace účasti v soutěži.

MILAN KYŠKA

ZÁPADOČESKÉ KOLO VE ZBIROHU

V příjemném prostředí Divadla pro plátnem divadelního souboru J. V. Sládek SKP ROH ve Zbirohu se již potřetí (6. 2.) sešli západočeští divadelní ochotníci, aby předvedli krajské porotě nastudované monology a dialogy v soutěži O pohárek SČDO. Organizátorům — západočeskému KV SČDO, KKS v Plzni, OKS v Rokycanech a domácímu souboru došlo 14 přihlášek. Odborná porota ve složení Vítězslav Fremr, místopředseda KV SČDO, Marie Caltová, dramaturg DJKT a Václav Beránek, režisér DJKT v Plzni zhlédla sedm monologů a čtyři dialogy.



Jaroslava Mikešová — DS Máj ŮKDŽ (S. Grodzienska: Dvakrát žena)

FOTO PAVEL KOLBAN

Nejslabší, co do počtu i kvality, se projevila kategorie ženského monologu. Čapková Matka Marie Šimůnkové z Rokycan nedokázala plně přesvědčit. Do Hlinska byla doporučena horšovskotýnská Dana Žáková s monologem Kláry z Hubačova Domu na nebesích. Její výkon však zůstal o nějaký krok za jejím loňským vítězstvím. Podstatně vyšší úroveň měla soutěžní vystoupení mužských monologů, a to díky výkonům Jiřího Hlávky a Jiřího Hniličky z karlovarského Děčka. Hlávku Neron z Radzinského hry Divadlo za časů Nerona a Seneky byl veden v široké škále projevů neomezeného vládce Říma. Jeho výkon byl po právu oceněn prvním místem a je předpoklad, že účinně zasáhne do úrovně národní přehlídky v Hlinsku. Karlovarský Hnilička vsadil na monolog Puprňáka z Balady o velikém kostlivci Michaela de Gheiderode a ten mu zajistil druhé místo. Monology Antonína Adámka z kaznějovské Štace a Petra Pražského ze zbirožského souboru zůstaly na úrovni sympatického pokusu o vlastní výpověď vybraného textu.

Určitě nejlepší byla soutěž dialogů. Členové divadelního souboru Zlutičan Jiřina Kopplerová a Jaromír Břehový uvedli dialog Napoleona a Josefíny z Hubačovy Generálky s plnou svěžestí a humorem a plně si zasloužili vítězství. Dobré úrovně dosáhly i zbývající tři dialogy. O druhé místo se dělí dvě karlovarské dvojice: Lucie Ruthová a David Haták s dramatizací Šotolova ROZA RIO a Jiřina Postlová a Blanka Mrázková s dialogem ze hry Paula Zindela Vliv gama záření na měsíčky zahradní. Třetí místo si odnesl Alena Svobodová a Antonín Adámek z Kaznějova.

Letošní ročník Pohárku SČDO zaznamenal absenci řady divadelních souborů Západočeského kraje, což je jistě ke škodě. Hlavním posláním této již tradiční akce není soutěžení, ale příležitost obohatit divadelní činnost souborů a přispět k významnému uplatnění výsledku jejich práce.

VLASTIMIL ONDŘÁČEK

KRAJSKÉ KOLO PRAHA

Uspořádání letošního ročníku soutěže O pohárek SČDO — krajského kola Praha — se ujal spolu s pražským výborem SČDO soubor Máj ŮKDŽ. Jeho zřizovatel ŮKDŽ umožnil uspořádání soutěže v komorním prostředí divadélka Radio. Dalším spolupředatelem byl KD hl. m. Pra-

hy, zastoupený neúnavným pracovníkem ZUČ V. Vaníšem.

Letošní příprava soutěže byla důkladná a delší, než tomu bývá obvykle. Po nedobrych zkušenostech s pořádáním soutěže na Solidaritě se podařilo ve spolupráci s členským souborem SČDO Máj připravit dobré zázemí pro zdárný průběh soutěže, včetně hudby, konferenciéra, stavby výzdoby i občerstvení, a tak 17. února 1988 mohla soutěž začít.

Porota, vedená předsedou J. Šindelářem a dr. M. Kyškou, členy ŮV SČDO, a J. Štefánkovou za KD hl. m. Prahy a Janou Vokálkovou z ŮKDŽ, zhlédla spolu s dobře zaplněným hledištěm vinohradského divadélka Radio třináct soutěžních vystoupení pražských ochotníků, ucházejících se o účast v ústředním dubnovém národním kole Pohárku SČDO (X. ročník) v Hlinsku.

Přehlídka, plná nadšení a dobrého dramaturgického výběru, vedle klasických monologů divadelních Osborna, Lorky, Shakespeara, Majakovského, osvědčených dramatizací J. Steinbecka a I. Bergmana, skečů S. Grodzienského a A. Vostré přinesla i původní autorské práce J. Cinkejse, R. Novákové a J. Baláže.

Všechny kategorie byly vyrovnané i početně: monology mužské 5, ženské 4 a dialogy 4. Na jevišti se vystřídali májovci: Baláž, Cinkejs, Mikešová, Rada, Nováková, Kolban; Bozděch reprezentovali Rohanová a Ajanová, holešovické Doprapo Špaček a Borka, Ryo J. Jarolím, branický soubor Klimtova a Plachá. Vystoupila i členka bývalého Trisu ing. Svobodová a nečleny zastoupil J. Břečka.

Nestejná byla úroveň jednotlivých vystoupení co do kvality hereckého projevu. Porota v rozboru doporučovala větší spolupráci s režiséry. Ale všechna vystoupení byla vedena krásnou devizou ochotnického divadla — dát ze svého volného času něco pěkného svým spoluobčanům. Hlediště, ve kterém seděly (letos ještě jako diváci) žákyně gymnázia ve Štěpánské ulici (jejich studijní zaměření je právě práce v ZUČ), nešetřilo potleskem.

Po delší pauze vyplněné vystoupením kytarového dua májovců navštívil přítel Nosek scénu naposled. Tajemník poroty, místopředseda pražského výboru SČDO a duše soutěže Milan Vyskočil přednesl výrok poroty: vítězem mužských monologů se stal Miroslav Rada z ŮKDŽ Máj, který jako doktor Havlík v monoscéně A. Vostré S ženami je kříž po standardně dobrém výkonu získal vítězný pohár

a diplom. Stejně pocty se dostalo i Jaroslavě Mikešové z téhož souboru za výborné provedení dvou skečů S. Grodzienského, kterými v dobrém hereckém provedení výborně bavila publikum.

Pro porotu, která udělila jen vítězné ceny, bylo nejtěžší rozhodnutí v soutěži dialogů. Výborný výkon Františka Špačka a Petra Borka z Doprapa jako Lenyho a Georga v Steinbeckovi všechny zaujal jemností provedení v krátkém dialogu, na jehož konci stála Lenyho smrt. Stejně výborně si vedla Karla Klimfová (s J. Mikešovou loňská vítězka národní přehlídky v Hlinsku) z branického souboru v Simonových Drobečcích z perníku jako Evy. Výborně s ní hrála mladíčka Jana Plachá (Polly). Obě pak získaly poháry za dialog. P. Borka a F. Špaček pak jedinou druhou cenu, kterou porota udělila.

Vítězové si zajistili postup do národního kola v Hlinsku. Zdařilý večer prokázal životnost tohoto žánru mezi ochotníky, které vede k lepšímu hereckému projevu, zdokonaluje jejich řeč i gestiku. V závěrečném slovu M. Vyskočila zaznělo přesvědčení, že v tomto novém prostředí vznikne nová dobrá tradice pražských pohárků a že se se všemi účastníky i novými tvářemi sejdem v roce příštím.

JOSEF HOUBA

STŘEDOČESKÉ KOLO V MĚLNÍKU

Středočeská krajská soutěž monologů a dialogů O pohárek SČDO se uskutečnila v Mělníku v sobotu 20. února 1988. Do příjemného prostředí Kulturního domu kpt. Jaroše přišlo soutěžit 19 účastníků, tedy o 6 méně než bylo přihlášených, a vystoupili celkem v 16 soutěžních ukázkách. Všechna vystoupení byla velmi vyrovnaná, a jestliže mužské a ženské monology byly zhruba na stejné úrovni, velkým překvapením byly dialogy, letos početně silně obsazené a s velmi dobrou interpretační úrovní. Překvapením byla dramaturgická úroveň: zatímco dříve byly stereotypně opakovány texty notoricky známé, většina letošních příspěvků zazněla na soutěži poprvé.

Porota rozhodně neměla lehkou práci rozhodnout, kdo si odnese cennou trofej a kdo pojede na národní přehlídku do Hlinska. Nakonec rozhodla takto: v kategorii ženských monologů udělila 1. cenu B. Tschornové z Brandýsa n. L. za ukázkou ze hry R. Patricka Kennedyovy děti, a dále udělila dvě 2. místa M. Kolské ze Sedlčan a H. Šámalové z Brandýsa n. L., třetí místo pak M. Leblové z Řevnic. V mužských monologích neudělila 1. místo, druhé připadlo O. Sochorovi a třetí T. Pavelkovi — oba jsou z Brandýsa n. L. Veliký boj se rozpoutal v kategorii dialogů, kde si nakonec první místo vybojovaly dvě dramatické ukázky — scéna z Tamborů A. Nikolaje v provedení L. Lhoty, B. Hartmanna a Sl. Kapalínové z Nového divadla Mělník a scéna z Fischerové Princezny T. v podání N. Kvapilové a M. Grindla z Mnichova Hradiště. Také druhá cena putuje do Mnichova Hradiště za další ukázkou z téže hry. Odvážil si ji N. Kvapilová a V. Vopat. Letošní Pohárek byl pořadatelé připraven jako vždy vzorně a je škoda, že krátká zpráva nedovoluje rozepsat se o vpravdě báječné atmosféře po celou dobu soutěže.

(bč)

Přehlídka s vůní Ananasu

Jako každoročně proběhlo i letos v Brně městské kolo Wolkrova Prostějova a tentokrát také Šrámkova Písku, na němž se organizačně podílely MěV SSM a Městské kulturní středisko S. K. Neumanna.

Soutěž recitátorů - jednotlivců nebyla rozdělena do pěti obvodních kol jako minulá léta - předcházelo jí společné vyřazovací předkolo v prosinci 1987. Dramaturgický výběr předloh zahrnoval především moderní poezii českou (J. Orten, J. Kainar, K. Kapoun, I. Skála, J. Moravcová, P. Skarlat, J. Záček aj.) a sovětskou (V. Vysockij, B. Achmadulinová, E. Mieželaitis atd.), méně pak ostatní překladovou tvorbu; zastoupena však byla také próza i úkázky ze studentské produkce. V nejpočetnější I. kategorii (14-17 let) soutěžilo nakonec 24 účastníků. Zvítězila studentka střední knihovnické školy Andrea Jurášková s plastickým přednesem básně Vladimíra Solouchina A věčný boj. Druhé místo obsadily společně Dagmar Mokrá (L. Feldek: Báseň na obranu dětí) a Jana Fišerová (F. Šrámek: Dvojzpěv), jako třetí skončily Marcela Fritrová (J. Prévrt: Ulice u Seiny) a Petra Kohutová (V. Vysockij: Vyložte karty, pánové). Čestná uznání si odnesly Pavla Dombrovská (autorský text V bouři), Patricie Heřmanská (P. Cincibuch: Přísahám) a Radomír Drápal (J. Záček: Nedělní chvilka poezie). Celkově vyšší úroveň měla méně zastoupená II. kategorie (17-19 let). Vyhrála ji přesvědčivě studentka gymnázia na Slovanském náměstí Jana Tesářová s osobitou interpretací Nočních můr Diany di Prima. Za ní se umístili Radim Ress (J. Orten: Jednoho dne) a Jiřina Valehrachová (S. Fischerová: Říkejte mi), čestná uznání připadla Ester Jiroutkové (Z. Kupková: S touhle

mi kamarádit nebudeš) a Olze Trávníčkové (V. Vysockij: Doplněk k protokolu na milici). V tradičně nejméně oblesané III. kategorii (19-35 let) nebylo první místo uděleno, druhé obsadila Daniela Sadílková (L. Kundera: Město s prsty XY) a třetí Zdeněk Jelínek (J. Kainar: České divadlo). Nejlepší recitátoři postoupili do jarního krajského kola.

V kategorii recitačních kolektivů soutěžily jen dva. Čestné uznání bez práva postupu obdržel Dramatický kroužek SOU obchodního na Gottwaldově ulici, který v režii vychovatelky Evy Zendrové předvedl nedlouhé pásmo textů Miroslava Hupytcha Volavka Popelavá. Reprezentantem svého města v krajském kole bude CD Studio OKVS Brno I s jevištní verzí starosumerského eposu Gilgameš, nastudovanou v rovině nepříliš sdělného, útočně expresivního pocitového divadla představením titulní role Jaroslavem Haidlerem.

Při neúčasti souboru Cylinder OKVS Brno III s adaptací Erenburgovy publicistické prózy Trust D. E. se představily odborné porotě Šrámkova Písku v různých sálech celkem čtyři vzájemně obtížně souměřitelné inscenace. Jednoznačné prvenství náleželo poslednímu nastudování ambiciózního, autorsky zaměřeného Ochotnického kroužku OKVS Brno V. Původní text jeho režisérského člena Jana Antonína Pitinského Ananas, označený jako „medium-fox thriller 1959“, poskytl spolehlivý základ mnohovrstevnatému, dvě a půl hodinovému nonstop představení, jehož poetická až surrealistická kolážová hravost vycházela z detailní znalosti dobových realii a byla vynalézavě umocňována specifickými prostředky jevištního znaku, absurdistického groteska a prostořeké parodie. Jako druhá si

další postup vybojovala Elipsa téhož zřizovatele, složená většinou z odchovanců Dětského studia Divadla na provázku. Její inscenace Ex libris přinesla v režii Pavla Pochylého kolektivní koláž volných variací na úryvky z próz čtyř známých autorů (R. Bradbury, W. Saroyan, A. de Saint-Exupéry, L. Carroll), pojednaných s pohybovou dynamikou a využitím pestré škály zahraničních nahrávek pop music. Kupodivu bez ocenění odezněla redukcující úprava Euripidovy tragédie Médea opět v provedení CD Studia, uchopená Solonem Artsanidisem s využitím působivé elektronické hudby Oldřicha Veselého jakožto stylizovaná rituální podívaná s důrazem na základní existenciální otázky. Konečně renomované Divadlo X MěKS S. K. Neumanna přispělo původním scénářem svého hrajícího člena Jaromíra Skorkovského Koncert pro Woodyho Allena; režisér Zdeněk Turba do kabaretní parodie na pseudo-vědecké experimenty zapojil vedle kuriózních rekvizit také jazzovou kapelu.

Na závěr soutěže vystoupila divadelní skupina Za každou cenu při OKVS Brno III s inspirativním představením Kabaret smrt. Vzniklo péčí režisérského scenáristy Petra Veselého na motivy dvou próz Ödöna von Horvatha Stoleť ryb a sugestivně vyjádřilo dehumanizující atmosféru světa pohlcovaného fašistickým militarismem a totalitarismem.

Brněnské městské kolo obou národních přehlídek, Wolkrova Prostějova a Šrámkova Písku, poskytlo zajímavou konfrontaci rozličných interpretačních přístupů sólistů i souborů. S výjimkou invenčního Ananasu však nadprůměrných diváckých zážitků mnoho nepřineslo.

(vz)

Lesníci a poezie

Budoucí lesníci a vodohospodáři, žáci středních odborných učilišť, se v druhé polovině února sjeli ve Vimperku na XI. resortní přehlídce ZUČ žáků učebních oborů ministerstva lesního a vodního hospodářství ČR. Přehlídce předcházela celoučilištní a oblastní kola soutěží ve výtvarných, hudebních, tanečních a slovesných oborech. Především jí však předcházela celoroční práce kroužků, což je vlastně hlavní přínos soutěží vyvolaných v život Dělnickým mláďám. Zájmová umělecká činnost se v učilištích prosadila, i když současný stav zdaleka není ideální. Jednak není lehké zájem žáků získat - často se podobným činnostem nevěnovali ani na základní škole a setkávají se s nimi až v učilišti. Učiliště dále nemají potřebné odborníky, kteří by mohli kroužky vést, navíc učiliště lesnická jsou mnohdy v místech odlehklých od kulturních center, takže je těžké i vyhledat a získat externí odbornou radu a pomoc. Kroužky vedou většinou vychovatelé a záleží na tom, jak jsou sami zapálení pro věc a dovedou se dále vzdělávat, aby pak mohli své zaujetí pro obor i poznatky předat žákům.

Ve Vimperku se letos představilo 17 soutěžících v sólovém uměleckém před-

nesu a 5 kolektivů. Řekněme rovnou, že úroveň sólistů ve srovnání třeba se dvěma předcházejícími ročníky nebyla nijak vysoká. Potěšitelná byla zejména větší, různorodější dramaturgie, v níž se objevilo i několik nových, v recitačních soutěžích nefrekventovaných textů. Zároveň přibýlo básní, s nimiž se mohli přednášeči názorově ztotožnit, za něž se mohli postavit. I tady ovšem zaznělo několik mnohohlavných textů, variujících jedinou (třeba společensky závaznou) myšlenku bez výraznějšího osobního zaujetí a gradace, které jsou úskalím současného přednášečského repertoáru.

Z pěti kolektivních pořadů byly tři ze středního odborného učiliště v severočeských Hejnicích a z jeho pobočky v Harrachově. Nejvíce zaujal dramaturgicky dobře vystavěný a interpretačně čistý pořad z lidové poezie. Sympatické a kultivované bylo pásmo Ne, ještě neprestala válka z poezie současných českých básníků, jehož monotematická výstavba svou malou dramatickostí a osobitostí však vedla až k jisté monotónnosti. Obě vystoupení získala ocenění, další si odnesli chlapci ze SOU Lesonice, kteří se velmi dobře cítili v pásmu poezie Jiřího Závky Okurková sezóna. Jejich spontanei-

ta a uvolněnost svědčily o přirozeném pozitivním vztahu, který si k této hravé poezii vybudovali, i když jejich interpretace ještě nepřesáhla rámec autostylizace.

Spíše do malých divadelních forem nebo dokonce autorského divadla patřil pokus souboru ze SOU Třebnice o odpověď na otázku „jací jsme“. Už jeho název Proč. Proto. Aneb To je fakt symbolizoval, že pořad nevznikl pouze z vnitřní potřeby kolektivu, ale že byl vyprovokován a inspirován i dalšími společenskými a uměleckými úvahami na toto téma (např. Smyczkovým filmem). Ambiciózní záměr ztroskotat na přílišné snaze o lehkost vtipu a přirozenost projevu, která se zvrátila ve svůj opak, byla násilná a nepřesvědčivá. Nižší latku si postavili žáci ze SOU Hejnice v maňáskové scéně Jak Karlík nechtěl nic dělat. Zradila je neumělost a primitivní didaktičnost vlastního textu, kterou nemohla zastříti ani chuť do hry, ani šikovnost a výtvarné schopnosti kolektivu. Snad si vezmou k srdci rady z rozborového semináře, který divadelní a slovesnou část přehlídky uzavíral, a příště se jim povede lépe.

(šr)

Láska k ochotnické Thálii

Pětapadesátku oslavil přední herec gottwaldovského Divadla pracujících **Stanislav Tríska**. Jako plzeňský rodák přišel do profesionálního angažmá v Zápa- dočeském divadle v Chebu přímo z o- chotnického souboru a svůj kontakt s amatérskou oblastí nikdy neztratil. Za jednadvacet gottwaldovských sezón se vypracoval tento herec podsadité posta- vy ve významného interpreta především srdečných lidových typů a vůbec rolí komických, a to i v mnohých televiz- ních pořadech. Ve spolupráci s režisé- rem S. Skopalem vytvořil např. bodré- ho Kláska z Lucerny nebo popeláře Doo- littla ze Shawova Pygmaliona, pod Haj- dovým vedením ztělesnil prohlédnuvšího domácího despotu Kohouta v Svobodově Posledním muži, v režii J. Holečka si zahrál rybáře Fortunata z Goldoniho Po- prasku na laguně, vysloužilého komika Clarka z veselohry N. Simona Vstupte, prohnáného-frátera Timoteje v Machi- avelliho Mandragoře. Typová podobnost předhružila Trísku k několika kreacím švejkovským. Jeho mnohostranný talent prokázala však také série postav tragi- komických (trestanec Luigi z dramatu I. Bukovčana, správce Malvolio ve Ve- čeru tříkrálovém, Prozorov ze Tří sester, biskup de Maignac z Šotolovy hry Ces- ta Karla IV. do Francie a zpět) až tra- gických (baron Krüg v Pokorného na- studování Čapkovy Bílé nemoci, ptáčník Perčichin ve vynikajícím, ministerstvem kultury ČSR vyznamenaném Slavíkově pojetí Měšťáků M. Gorkého, první mi- nistr von Walter z Balačova experimen- tālního uchopení Schillerových Úkladů a lásky, Šašek z Destilátorů F. Černé- ho).

S. Tríska nikdy nezapomněl na své ochotnické počátky: po léta vede sou- bor Z. Štěpánka při ZK Slavia-Fatra Na- pajedla. Nejedna z jeho zdejších režii (vítězné představení napajedelské pře- hlídky Poprask na laguně, Lumpacivaga- bundus, Než kohout zazpívá, Dalskabá- ty, hřišná ves, Ženitba aj.) získala ce- ny na krajských přehlídkách i dalších festivalech.

(vz)

Přítel ochotníků

Široká obec amatérských divadelníků dobře zná režiséra Městských divadel pražských a příležitostného herce, do-

centa **Richarda Mihulu**, čerstvého pěta- padesátníka.

R. Mihula pochází z Brna, kde r. 1955 absolvoval JAMU. Své první angažmá na- stoupil v Hradci Králové a poté v Par- dubicích. Od roku 1966 působil v brněn- ském Divadle bratří Mrštíků. Připravil zde inscenace dramát světových autorů (Lermontovova Maškaráda, Molièrův Don Juan, Wilderova hra Jen o chlup) i kla- sické texty české (Dykův Krysař, Čap- kova Věc Makropulos). Nejraději se pak obracel k obrozeneckým veselohrám V. K. Klicpery, a to zpravidla v adaptova- né podobě (Zlý jelen, Ženský boj, Had- rián z Římsů, Každý něco pro vlast).

Divácky velmi oblíbené byly vždy Mi- hulovy inscenace hudební (půvabný Ne- stroyův Lumpacivagabundus se udržel na repertoáru celých pět sezón a vysílala jej také televize, Slaměný klobouk, Ba- lača z hadrů Voskovce a Wericha), vtip- né aktualizace šamberkovských frašek (Jedenácté přikázání, Palackého třída 27) a konečně náročné muzikály naší i zahraniční proveniencce (Nejkrásnější válka, Dva šlechtici z Verony), uváděné nejednou v čs. premiérách (Jimmy Shi- ne, Palečkův úsměv a pláč, Každý má svého Leona).

I po odchodu do hlavního města (kro- mě titulů, které si vyzkoušel již v Brně, nastudoval tu např. polský folklórní mu- zikál E. Brylla a K. Gärtnerově Malova- né na skle, Muže z kraje la Mancha ne- bo dramatizaci populárních Chevalliero- vých Zvonokosů) pokračuje jubilant ve spolupráci s Mrštíkovci (evropská pre- miéra americké hudební novinky Žena roku, satirický Osel a stín Osvobozené- ho divadla), s činohrou brněnského Stát- ního divadla (adaptace Macháčkových Ženichů) a se školní Činoherní scénou A. Kurše.

Pěknou řádku let — a to od doby, kdy součinnost profesionálních divadel- níků s amatéry nebyla zdaleka tak běž- ná ani oceňovaná jako dnes — spolu- pracuje R. Mihula s českými ochotníky.

V roce 1954 dovedl do Jiráskova Hrono- va s Drdovými Hrátkami s čertem br- něnské Dělnické divadlo. Režiroval ta- ké soubory z Hodonína, Nezamyslic (Čap- kova Matka), Malých Svatoňovic (Jirá- skův Pan Johanes) a další. R. Mihula je nebo byl členem a posléze předsedou jihomoravského krajského poradního sbo- ru pro divadlo při KKS Brno, členem ústředního poradního sboru pro panto- mimu i jedním z porotců Jiráskových Hronovů a vedoucím tamního Klubu mla- dých, předsedou poroty krajských pře- hlídek vesnických a družstevních sou- borů v Némčicích nad Hanou. Z jeho činnosti přednáškové a metodické při- pomeňme alespoň aktivitu pedagoga JAMU, funkci vedoucího lektora v tříle- tém kursu ÚKVČ Praha pro amatérské režiséry nebo účast na letních herec- kých školách jižní Moravy v Plumlově, ve Strání či v Boskovicích. Na úseku součinnosti profesionálů s amatéry pra- cuje R. Mihula také v rámci SČDU.

(ký)

Nestor

18. února 1988 se dožil nestor drama- tického kroužku JAROSLAV při KaSS Lu- že **Miloslav Langer** 80 let a zároveň oslavuje v tomto roce 60 let úspěšné divadelní činnosti na lužské ochotnic- ké scéně.

Začínal 23. 9. 1928 jako poručík Pr- chal ve Vrbského-Štěpánkově Transpor- tu č. 20, pak následovala řada rolí nej- různějších typů a charakterů, z nichž nejzávažnější byly: Ferdýš Pištora, Wer- nerův Medvěd, vodník Ivan v Jiráskově Lucerně, Juan v Lope de Vegově Sedlák svém pánem, Miraga v Urbanově Stvo- ření lásky, Adam z Hradce v Borově Zu- zaně Vojířové, Ivar ve Faltisově Stani- ci Gordian, král v Tetauerově Zpovědní- ku, Podkolesin v Gogolově Ženitbě, Si- gelius v Čapkově Bílé nemoci, direktor v Gogolově Revizoru, Koliáš v Klicperov- ě Divotvorném klobouku, Parazit v Čap- kově Ze života hmyzu, Petr Dubský v Našich furiantech.

Velké herecké zkušenosti, osobitý pro- myšlený přístup a důslednost při studiu hry vedly jej i jako režiséra k velmi dobrým divadelním inscenacím, které zů- staly dlouho v povědomí diváků. Mnoh- dy jako režisér vytvářel i závažnou po- stavu hry, takže při 99 inscenacích má na svém kontě 81 rolí a 36 režii, z nichž dominovaly Čapkovy hry Bílá nemoc, ze života hmyzu, Matka; Tylova Drahomí- ra, Remarqueovo Poslední dějství, Loukot- kové Není římského lidu, V + W Golem a Nebe na zemi. Zatím poslední jeho úspěšnou inscenací byli Horníčkoví Dva muži v šachu (1982).

Jeho přáním je dovršit 100. inscenací svoji divadelní činnost, kterou se vý- znamně podílel na rozvoji zájmové umě- lecké činnosti střediskové obce chrudim- ského okresu.

(an)



M. Langer jako Koliáš v Klicperově Di- votvorném klobouku

Mají amatéři co hrát?



O problémech dramaturgie v amatérském divadle dnes hovoříme s **JANEM KOLÁŘEM**, vedoucím dramaturgem redakce literatury a dramatu faktu Čs. rozhlasu v Praze a externím dramaturgem (spolu se Zdeňkem Hořínkem) Studia Y.

Z dopisů našich čtenářů i z rozhovorů s divadelními ochotníky dost jednoznačně vyplývá, že nabídka Dilie není právě bohatá. Kdo se nespokojuje s tradičním ochotnickým repertoárem, hledají zdroje i jinde. Myslíte, že mají z čeho vybírat?

Myslím, že je z čeho vybírat. Například některé texty z malých scén se přímo hodí pro amatérské jeviště. Jsou myšlenkově nabitě a dělat jalové divadlo z ochoty nemá přece smysl. Navíc malé scény se technickými podmínkami blíží těm, které mají divadla v závodních klubech, kulturních domech, osvětových besedách. Jen namátkou mohou jmenovat třeba Třináct vůní Jana Schmida, Haprdánse a další hry Ivana Vyskočila, texty Jiřího Suchého, Ladislava Smočka, Ludvíka Kundery nebo Arnošta Goldflama.

Jak byste si počínal jako dramaturg amatérského souboru?

Já být dramaturgem ochotnického divadla, nehledal bych jenom v Dili a v repertoáru velkých či malých divadel, ale začal bych od tématu. Položil bych si sociologickou otázku: V jakém prostředí má divadlo působit, pro koho hrát, jaké má mít divák trápení a radost, v čem souznívá a čím je v rozporu se svou dobou. A na druhé straně — jaký mám soubor. V zásadě jde o to, nehrát Hamleta, nemám-li herce pro Hamleta, jestli rozumíte. Jak znám amatérské soubory a jejich produkci, pak hrají buď klasický repertoár, Tyla, Jirásků, hry ze sovětské či ruské tvorby a tradiční produkci profesionálních scén.

Jílka, Hubače, Daňka, Koenigsmarka a dalších autorů. Dramaturgové amatérských souborů by měli být vynalézavější. Orientovat se na autory, kteří nejsou běžní. Já vím, že se líp mluví od stolu, než se pak udělá. A také informace je málo, odborná divadelní literatura stagnuje a chybí odborné časopisy, zaměřené právě na problémy dramaturgie. Přitom profesionální dramaturg má těch informací daleko víc než mají amatéři. Právě na tomto poli by mohla přinést hodně užitku spolupráce profesionálních dramaturgů se soubory ZUČ. Měla by to být ovšem partnerská spolupráce, profesionál má jen nabízet, informovat, navigovat, hledat, co je za textem a v herci, ne vnucovat souboru svůj názor. Prostě vést ochotnického dramaturga k tomu, aby postupně začal pracovat sám, aby byl rovnocenným partnerem režiséra, vedoucího souboru. Musím (s lítostí) konstatovat, že bohužel ani v profesionálních podmínkách není dramaturgova úloha plnohodnotně chápána a že se na něho pohlíží více jako na úředníka než jako na tvůrce.

Jako předseda komise pro dramaturgii a autorskou tvorbu Svazu českých dramatických umělců máte jistě řadu důkazů pro takové tvrzení. Ale vraťme se k amatérům.

Ano, a zastavme se hned u termínu profesionální a amatérský. Hledisko, že někdo obor vystudoval nebo má pracovní smlouvu ještě neznamená, že je profesionál. Navíc jsme si zvykli poměřovat profesionální divadlo jen ibsenovsko-čechovovsko-freytagovským modelem. Vše ostatní je podle tohoto kritéria na okraji. To je ovšem velmi zkreslený názor. Divadlo přece netrvá sto, ale dva tisíce roků. Vyvíjí se v čase a podle toho se stanovují měřítka. V komedii dell' arte nebyl dobrý herec ten, který nedovedl žonglovat. A tak nelze dělit divadlo na

profesionální a amatérské, ale na dobré a špatné. Určující hodnotou musí být, jakou přináší výpověď o své době, kolik podstatných otázek klade publiku v nazírání na svět, jeho uspořádání, problémy a kolik je schopno samo dát na tyto otázky odpovědi.

Poukázal bych na jeden pozoruhodný jev: Co pohnulo našim divadlem i v minulosti, vzniklo většinou z amatérských začátků. Vezměme dvacátá léta. Voskovec + Werich byli právníci, E. F. Burian muzikant, J. Honzl byl původně učitelem. Nebo v šedesátých letech malá divadla Semafor, Zábřadlí, Ypsilonka. Později vlastně i Divadlo na provázku vyrostlo z amatérských počátků, i když jeho protagonisty byli vystudovaní herci a další divadelníci. Po deseti letech se objevily soubory, které dodnes pracují na amatérské nebo poloprofesionální bázi. Myslím baletní jednotka Křeč, recitační skupina Vpřed, divadlo Sklep, výtvarné divadlo Kolotoč nebo skupina Mimóza. A našly by se i další. O některých z nich se třeba v této chvíli ještě ani neví.

To jsou ovšem soubory, které programově vědí, co hrát chtějí a to také hrají. Tedy — autorské divadlo. A to se setkává jak s nadšenými ovacemi, tak s příkrým odmítáním. Což je ovšem vždycky dobrým znamením, protože divák ani kritik nezůstávají lhostejní.

Samozřejmě. Je předčasné v této první etapě vývoje autoritativně hodnotit jejich přínos k rozvoji divadla. Podle mého osobního názoru rozhodně impuls dávají už tím, že jsou až provokativně jiné. Odmítají např. scénu s normálním provozem z přesvědčení, že každý stálý provoz znamená zkamenění. Po mnoha letech našla nejmladší generace své mluvčí také v divadle. A to samo je pro divadelní vývoj obrozující. Možná že představitelé těchto scén se mnou nebudou souhlasit, ale řekl bych, že právě oni nevycházejí ze zkušenosti dnešních malých divadel, ale vracejí se k inspiraci dvacátých let, dadaismu, jevištní provokaci. Hledají svou svěbytnost, která nestojí o institucionalizaci. Je to vlna, která se zrodila mimo oficiální činoherní divadlo. Například z baletu, pantomimy, happeningu, výtvarného umění. To jsou soubory, které se nikoho neptají, co hrát. Hledají si svou cestu, je možno ji obdivovat i odmítat — obojí vášnivě — ale hlavně, že tu ty soubory jsou. Já osobně jsem rád, že tato vlna přišla a konkuruje dnešnímu konzumnímu „televiznímu“ umění. Tito lidé věnují svému divadlu všechno. A to dává naději pro další vývoj nejen divadla, ale i společnosti.

Co říkáte vlně dramatizací, která se objevila i na amatérském jevišti, hledání divadelní předlohy v nedivadelní oblasti?

Ta vlna se v posledních letech objevila. Pro malá divadla je to cesta takřka výlučná, protože hledají látky, které vyhovují poetice jejich souborů. Přiznejme, že ten tzv. hlavní proud současné dramatické tvorby není na příliš vysoké úrovni. Ale to je v našem umění tradiční. Existovala u nás velká próza, velká poezie, ale do velkého dramatu jsme vždycky měli daleko a patřilo vlastně k výjimkám. Námitky, že dramatizace vlastně není hra, že to není dramatická práce, nemají pravdu. Už samotný výběr látky v souvislosti s mým

bylostným tématem je interpretace, tedy tvůrčí akt.

Dramatizace jsou už dnes prostředem k tvůrčímu a osobitému vyjádření v autorských amatérských souborech. A nevychází se jen z literatury a poezie, ale i ze samotného faktu. Studio Y bylo v tomto směru příkladem, ještě když začínalo amatérsky.

Ypsilonka se od začátku dodnes divadla faktu — nebo ještě lépe řečeno encyklopedického divadla — nevzdala. Připomenu jen např. Encyklopedické heslo XX. století, Michelangela, Depeši na kolečkách... Je to tvůrčí princip, který Ypsilonka zachovává stále.

I to je tedy příklad pro amatéry...

Jistě. I když podotýkám, že je to jen zdánlivě snadné. Fakta nelze řadit mechanicky. Právě jejich řazením a konfrontací musí vznikat dramatické napětí. Přitom není rozhodující, zdali autor čerpá z historie pradávnej, dávné nebo skoro současné, jestli jde o fakta ze Sušice nebo z Ameriky, je však třeba mít téma zformulované, aby bylo jasné, jakou jsme si tu základní otázku položili, jak na ni odpovídáme a jak to všechno přivádíme na jeviště. Musí zde být patrná metoda, jakou se postupuje a osobnost toho, kdo to dělá.

Vy v rozhlase reprezentujete právě práci s faktem a z něho vycházejí vaše hry, pásma, pořady vůbec.

My v naší redakci v rozhlase pracujeme s faktem jako se základním materiálem. Jde o to vybrat fakta i způsob, jakým je umělecky ztvárnit a předložit

posluchači. To záleží na typu talentu autora, ale řekl bych, že třeba dokumentární pásma Františka Gela jsou stále v mnohém nedostižná.

Vaše produkce je bohatá. Myslíte, že by mohla sloužit za podklad pro tvůrce amatérského autorského divadla?

I když dokumentární rozhlasová hra má omezení, daná svým auditivním charakterem, její text by podle mého názoru mohl posloužit za podklad pro autorské amatérské divadlo. Ty dobré mají určitě takové předpoklady. Mohu uvést příklad. Jako dramaturg jsem připravoval s Janem Vedralem dvoudílnou rozhlasovou inscenaci s názvem Urmefisto. Jde o zpracování skutečných osudů lidí, které sloužily jako předobrazy románů Klause Manna Mefisto. Tato rozhlasová verze posloužila autorovi za základ divadelní hry, která se nyní s úspěchem uvádí v Divadle na Vinohradech.

Mohou si amatérská divadla takový text vyžádat?

Když si napíšete do rozhlasu a uvedou důvod, pak jim vyhovíme a text jim pošleme. Vždyť někdy vyjdeme vstříc v tomto směru i posluchačům, kteří mají o hru vážný zájem, protože se jim líbila. Myslím, že by se například hodily hry Marie Šedivé Cesta z popraviště (o Dostojevském), Jiřího Kamene Poslední dialog (o Xenii a Arturu Longenových) a možná i dokumentární pásmo Jiřího Daňka Časy Unionky — o zaniklé slavné kavárně, umělcích, kteří v ní tvořili, a především o velké kultuře této země.

Vím, že vy sám amatérské divadlo sledujete a máte o něm přehled. Jaký je váš vztah právě k autorskému divadlu?

Autorskému divadlu až nekriticky fandím, řekl bych, že jsem dokonce jeho nadšenec. Víc mě někdy zaujme i méně podařený pokus o autorské divadlo než zdařilá, ale tradiční inscenace klasického textu. Ale mám na paměti, že existuje mnoho divadelností a stylů, a že svou příležitost by měly dostat všechny. Čas je nejlepší divadelní kritik — neomylně ukáže, co přetrvá a co zemře jako bezvýznamnost. Autorské divadlo však dělají většinou mladí. A mladí — jak říkával Jan Werich — je už samo o sobě estetická hodnota.

Takže vaše poslední dnešní rada amatérovi — dramaturgovi?

Aby si uvědomil, že není jen dramaturgie výročí, ročních období, slavnostních příležitostí. Dramaturg svou volbou a výběrem vyjadřuje přece i svůj vztah k životu, ke světu. Má možnost jít pro látku i do jiných oblastí, než je činoherní repertoár. Jsou tu i jiné sféry divadla, např. loutkové, balet, muzikál. Je možno se obrátit do oblasti mimodivadelní a může to být nakonec i samotná ulice. Co na ulici estetickou účinnost vůbec nemá, na jevišti ji — ve správně volených souvislostech — dostává. Chce to mít otevřené oči i uši, viděné a cítěné zformulovat v téma a to pak realizovat v divadelním představení.

Děkuji za rozhovor i za ty, jimž byl určen.

(HS)

Meziměstské divadelní hry

V listopadu loňského roku se ve střediskové obci Meziměstí u Broumova uskutečnily již XXIX. meziměstské divadelní hry 1987. Konaly se na počest 70. výročí VŘSR a Měsíce československo-sovětského přátelství. Pořádány jsou sdruženým klubem ROH ČSD ve spolupráci s Českým svazem žen Meziměstí.

Vystoupilo na nich pět ochotnických divadelních souborů. Na zahájení to byl divadelní soubor SK ROH MAJ Hronov se hrou W. Shakespeara Veselé windsorské paničky, dále vystoupil DS Symposium při MĚKS Třebetovic se hrou E. A. Longena C. k. polní maršálek, DS Vicena SKP ROH Ústí nad Orli s úspěšnou hrou O. Daňka Vévodkyně valdštejnských vojsk a Náchodská divadelní scéna při NKS Náchod s komedií J. N. Nestroje a J. Wericha Teta z Bruselu. Domácí DS J. K. Tyl Meziměstí tentokrát nastudoval a uvedl pohádku B. Fixové Drak pro princeznu. V lednu letošního roku byla pak tato pohádka pro velký zájem opakována. Uvedená představení navštívilo cca 1050 platících diváků, předcházející ročník to bylo cca 815 diváků. Z uvedených čísel je patrné, že se nám snad daří „dostávat“ diváka do hlediště divadla. A již dnes připravujeme jubilejní XXX. ročník MDH 1988, který proběhne opět v listopadu letošního roku.

Před závěrem roku 1987, 29. listopadu, se konalo v Meziměstí setkání bývalých ochotníků DS J. K. Tyl u příležitosti 40. výročí obnovené činnosti souboru po osvobození Československa. Bylo to 14. prosince 1947, kdy bylo odehráno první divadelní představení — Macháčkovi Ženichové. V roce 1949 se pak otevřelo divadlo na nádraží ČSD, kde sídlí doposud.

Zúčastnění ochotníci byli přijati představiteli obce na MNV v Meziměstí. Byla s nimi uskutečněna prohlídka naší obce, aby se na vlastní oči přesvědčili, co bylo v Meziměstí v rámci volebních programů vybudováno. Hosté si prohlédli i divadlo a přilehlé prostory.

Na krátké slavnostní schůzi byla přednesena zpráva, která zhodnotila činnost DS J. K. Tyl za uplynulé období. Účastníkům byly předány pamětní listy a drobné dárky. Připravena byla i malá výstavka fotografií a dalšího materiálu z uplynulých 40 let činnosti souboru.

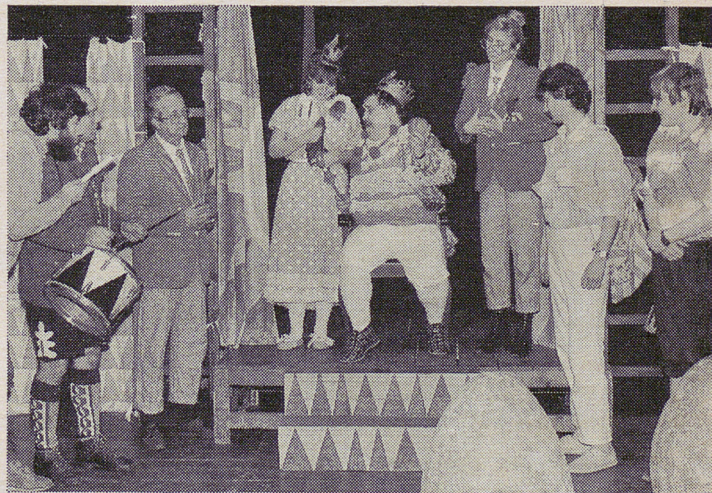
Podle ohlasů se všem tato akce líbila a byla kladně hodnocena i představiteli obce. Divadelnímu souboru J. K. Tyl a režisérovi M. Hladíkovi byla předána čestná uznání.

Dovolte mi touto cestou poděkovat všem, kteří se na uvedení akce podíleli, zvláště pak J. Hladíkovi, M. Boháčové, J. Šnáblůvi, M. Hladíkovi, J. Fléglovi, J. Fléglové, J. Kašparovi, J. Krejčímu a dalším. Poděkování patří i členkám ZO ČSŽ Meziměstí za provedené občerstvení.

Do další činnosti přejme DS J. K. Tyl Meziměstí mnoho úspěchů, a to nejen na domácím jevišti divadla.

ANTONÍN ZELENÝ

FOTO ARCHÍV SOUBORU



DS J. K. Tyl Meziměstí — B. Fixová: Drak pro princeznu (režie M. Hladík)

Přechod od dětského k uměleckému přednesu

Získávání dětí a mladých lidí pro přednes úzce souvisí s estetickou výchovou. Víme, že absence estetických předmětů ve škole se v současné době něčím „nahrazuje“. Tendence k nahrazování vede mnohdy k naplňování statistických výkazů, jak to ukazuje praxe v systému Mládež a kultura (všechny zainteresované organizace mají sice zájem o splnění požadavků škol, ale většinou volí cestu méně náročných programů, často nabízených umělci, kteří se jinak uplatňují obtížněji). Méně se uplatňuje taková výchova, v níž by dominovala tvůrčí (kreativní) činnost dětí a mládeže.

Přednes a podobné činnosti jsou přijímány především jako vhodný doplněk společensky významných událostí a méně se bere v úvahu jejich nezastupitelné místo ve formování charakteru mladých lidí. Vždyť od přednesu dětí a mládeže žádáme, aby již výběr textu směřoval do „zóny jejich nejbližšího vývoje“. Nestačí, aby text obsahoval bohatství myšlenek, naléhavých sdělení, pokud je přednášeč nedokáže přednést k posluchači, pokud nedokáže ovlivnit jeho myšlení nebo změnit jeho vztah ke světu, vyvolat v posluchači žádoucí nálady a city, napětí, které vyvolává zájem posluchačů. Dobrý výběr textu a nasměrování koncepce přednášeče je ale výsledkem dlouhé a soustředěné práce, je to výsledek trvalejšího citového i intelektuálního zájmu, které se buduje starostlivostí rodičů, učitelů, vedoucích klubů, poradců. A to není všechno: přednášeč roste v přirozené atmosféře vrstevníků, dětí stejných i rozmanitých zájmů.

Neradi konstatujeme pravdu, že se dětské přednášeči vytrácejí, že se s jejich jmény málo setkáváme ve vyšší kategorii. Příčiny jsou různé. Pokusíme se některé pojmenovat a uvedeme, jak jsme se snažili jim čelit v našem okrese Uherské Hradiště.

Pracují-li děti v LŠU, je situace poměrně jednoduchá: děti se převádějí do vyšších tříd automaticky. Talentované děti, které se prosadily v dětském přednesu (kolektivním i sólovém), mnohdy usilují o studium na konzervatoři. Složitější je situace na středních školách. Základní školy sice avizují úspěšné přednášeče zápisem v komplexním hodnocení, ale jen výjimečně je možné tohoto upozornění využít. Jednak proto, že se mění styl života žáků středních škol (často podle zaměření žáka na SOU, SOŠ nebo gymnázium), jednak proto, že jsou absolventi ZŠ získávání především pro technické zájmy. Mnozí žáci vyhledá-

vají takové oblasti volného času, které jim byly na ZŠ omezovány s příslibem „lepších časů“ na prahu dospělosti (např. čaje, diskotéky). Přitažlivou náplní volného času zůstává televize a stává se jí i pobyt v kavárnách, cukrárnách (jsou to místa, která dávají příležitost pro každodenní neformální rozmluvy). V lepším případě zaujímá pevné místo v životě dospívajících sport (fotbal, volejbal) a v našem regionu zájem o folklór (taneční a cimbálové hudební kolektivy).

A přednes? Vrcholných přehlídek v Mělníku a v Prostějově se účastní děti talentované, obklopené péčí poradců (metodiků, rodičů, učitelů). Jinak je tomu u dětí a mládeže, kteří tvoří zázemí přednesu. Přitom právě tyto děti jsou ukazatelem míry naší pozornosti a péče. Tak např. v našem okrese se v okrskových kolech ve školním roce 1986/87 představilo 190 dětí (z toho 62 ve III. kategorii Mělník). Ve školním kole na gymnáziu v Uherském Hradišti vystoupilo 56 mladých lidí (z toho 32 v I. kategorii WP). A právě s nimi je možné pracovat. Apelovali jsme na profesionální čest učitelů-čestínářů, upozorňovali na jejich odpovědnost v této oblasti. Nejsme si jisti, zda tyto kroky mají praktický význam. Proto jsme se dohodli na účinnějších: rozhodli jsme se ve spolupráci s OPS, ODPM a MěDPM vyškolení členy okrskových porot. Uspořádali jsme pro ně semináře, představili na nich úspěšné recitátory, besedovali o hodnotách jejich vystoupení. Po ukončení okrskových a okresních kol dostaly kolektivy porotců úkol hovořit se všemi účastníky (v kolektivu i s jednotlivci), poradit všem, jak mají pracovat dále. Písemná hodnocení byla zaslána učitelům do školy, pokud se jako doprovod nezúčastnili přehlídky. Po dohodě s OPS jsme doporučili předmětovým komisím českého jazyka založit na školách kluby mladých recitátorů (na gymnáziu jsme takový klub nazvali KONZULTAČNÍM STŘEDISKEM). První kluby zahájily v letošním školním roce práci setkáním všech zájemců o přednes a pohovorem o smyslu takové činnosti. Zároveň jsme uspořádali výstavní vitríny, kam ukládáme informace o průběhu soutěží v Mělníku a WP. K informacím přikládáme zajímavé knihy ze současné produkce. Klademe důraz na to, že s jednotlivci jsme ochotni konzultovat jejich texty tehdy, když zájemci sami přicházejí.

Nemalou oporou přednášeče je vlastní četba. Přitom četba dětí je činností, která je mnohdy omezována v rodině s odůvodněním: „Přece ne-

můžeš pořádkem ležet v těch svých románcích a básničkách a musíš se taky učit, nebo... atd....“. Četba dětí je omezována i ve vyučovací literatuře s odůvodněním, že je nutné dobře žáka připravit k přijímacím zkouškám na střední školu (a zkoušky udělají, zvládnou-li diktát a větný rozbor!). Přednes memorovaných textů se také při nedostatku času odouvá (dokonce ani výrazná četba není příliš v oblibě). Důvody jsou nabílední (např. je to pocit, že práce nejde dopředu). Stává se, že dospívající rád čte, ale stydí se před ostatními prezentovat své city.

Práci s přednesem a jeho společenskému uplatnění nepomáhá, že na školách nejsou klubovny PO a SSM, kde by bylo možno prezentovat poezii. Chybí podobné klubovny ve městě. Ani domy pionýrů a mládeže nemají potřebné prostory pro tematické programy, které by aspoň částečně vyvážily možnosti, které poskytují mládeži kavárny, restaurace, sklípky, hospůdky, cukrárny. Dokonce klub mládeže musí plnit finanční ukazatele a na poezii mu to nějak nevychází.

S uspokojením proto vítáme úsilí našeho OKS, které již řadu let usku-tečňuje setkání recitátorů a recitačních kolektivů, pořádá pro ně dvakrát do roka (na podzim a na jaře) třídní soustředění s pracovní náplní, zve zkušené lektory, hledá nové formy prezentace přednesu poezie na veřejnosti (např. v podobě večera v divadle nebo v kulturním domě). V minulém roce se uskutečnila pod patronací OPS a ODPM a ve spolupráci s OKS v našem okrese roční škola o dětském přednesu, které se zúčastnilo 40 zájemců, převážně čestínářů z celého okresu. Na setkáních, která se konala každý měsíc, byli seznámeni s úrovní dětského a mládežnického přednesu především ukázkami nejlepších souborů, které obohatily poslední Mělník a WP. Účastníci seminářů v Mělníku a WP jim podrobně vysvětlili požadavky, jaké se na přednes v současné době kladou. V říjnu jsme pozvali absolventy této roční školy na neformální setkání a navrhlí jsme jim spolupráci s eventuelním založením klubu vedoucích a poradců v oblasti přednesu. Mobilizujeme tedy své síly na pomoc přednášečům a dětskému i uměleckému přednesu a věříme, že naše snaha bude mít odezvu ve větším zájmu mládeže o tento obor. Vždyť přednes patří k tvořivým činnostem, které uspokojují mladého člověka, zpřijemňují mu život, využívají a rozvíjejí jeho tvůrčí síly. Je naší ctí vést k ní děti a mládež.

JIRÍ PELÁN

Hranice

Príznamy onoho jevu jsou patrné už řadu let, ale letos se ještě zvětšily; zvláště při přijímacích zkouškách na dálkové studium dramaturgie na DAMU. Objevuje se tu totiž čím dále tím větší počet uchazečů, jejichž vůle po studiu není zdaleka — je-li vůbec — diktována snahou získat jisté vzdělání, které by jim později dovolilo a umožnilo vstoupit na profesionální půdu. A aby bylo úplně jasno: nejde jenom o amatéry, kteří touží po tom, aby dále rozšířili své obzory a mohli svou amatérskou divadelní činnost rozvíjet kvalitněji na vyšší úrovni. I ti se samozřejmě hlásí a také ve stále větším počtu. A budiž hned na počátku řečeno, že, bohužel, to nejsou ti nejlepší z nejlepších. Spíše se zdá, že je tomu v některých případech naopak. Což opět souvisí s tím, čím jsem začal — s oním jevem, který podle mého názoru už překračuje hranice divadla.

Zdá se totiž, že pro mnohé tyto uchazeče je divadlo čímisi zcela jiným než představením, v němž se naplňuje a realizuje výraz, který může dojít k divákům, zaujmout je o přinést jim nějaké sdělení. Jde většinou o lidi neobyčejně citlivé, skoro bych řekl až plaché díky tomu, že většinu své duchovní energie, svého rozjitřeného prožívání světa obračejí do svého nitra. A jim se pojednou jeví divadlo jako ohromná příležitost dát tomuto prožitku velice konkrétní tvar. Ale znovu opakuji a zdůrazňuji: nejde jim skutečně o to — nebo jenom tak na okraj — udělat představení. Cití tu možnost ve své fantazii přetavit literární podněty — ty především — i své vztahy ke světu ve více hmatatelnější a zřetelnější fakta. Nejsou ani tak vášnivými divadelními diváky, i když samozřejmě do divadla chodí, jako jsou nadšenými a do sebe vášnivě pohrouženými vyznačující divadelní iluze, jež se pro jejich prožitek stává nejideálnější možností jeho existence.

Napsalo se už mnoho úvah o tzv. autorském divadle, v nichž se jeho problematika řešila takřikajíc uvnitř divadla; od vztahu slovesného a jevištního subsystému až ke kolektivitě tvorby. A samozřejmě jsme nikdy nemohli zapomenout na to, že základem tohoto úsilí je sebevypověď, vůle uchopit a koncipovat divadelní představení a vůbec celý systém divadelního jazyka jako projev a výraz nejvlastnějšího a nejsubjektivnějšího postoje ke skutečnosti. Leč — zdá se, že jsme přehlédli, strženi takřikajíc divadelním zanícením, některé další souvislosti. Nebo přinejmenším že tyto souvislosti dnes vystupují stále více do popředí. Zajisté — jsou zase naprosto svázané s divadlem; tentokrát s jeho prapodstatou, která míří daleko za všechny otázky a všechna témata, jež nastolil vývoj divadelního systému posledních let i předcházejícího období, jež bychom mohli nazvat divadelním novověkem. Abych to řekl velice jednoduše: můžeme a musíme nepochybně zkoumat různé velké reformy divadla, jeho vyjadřovací

schopnosti i vztahy jeho prvků a komponentů v jejich proměnách, ale tato nezbytná i potřebná teoretická a kritická činnost by nám neměla zastřít elementární problematiku, jež spočívá v tom, že divadlo zřejmě ze všech druhů umění nejvíce a nejlépe může ukazovat skutečnost v její jedinečné, originální a autentické podobě. Takové, která konečnou nemůže být nijak zamlžena či dokonce deformována slovy. Použil-li jsem výše pojem divadelní iluze, pak jsem jím rozuměl a rozumím tuto kvalitu — svět, jež je ukázán jako svět skutečně existujících věcí a jevů.

Je například zřejmé, že den ze dne sílí tendence akcentovat vizuální složku divadla, divadelního jazyka. Zřetelné je to především u jisté části mladé divadelní generace — amatérské i profesionální. Mohli bychom pro to jistě najít i řadu důvodů, jež spočívají uvnitř samotného organismu divadla a jeho rozvoje. Ale nemohu si pomoci — čím dále tím více se vracím k oněm souvislostem, jež hranice divadla přestupují. K oné úporné snaze přisvojit si v divadle a divadlem princip, který s naprostou autentičností a smyslovou nálehavostí konkrétně existujícího dovolí zmocňovat se i toho, co nelze vyřknout slovy. Prostě vytvořit divadelní — to znamená umělou — iluzi, která může být ukázána jako skutečnost nejskutečnější. A důraz je tu na slovesu ukázat — to jest naprosto konkrétně, názorně potvrdit, že právě toto a nic jiného v tomto představení je, existuje a že to má právě tuto a ne jinou podobu. Není to tedy iluze napodobující skutečnost jako jistou objektivní realitu, ale je to nejvěrohodnější zpředmětnění toho, co může ve své reálné podobě existovat jen a jen na jevišti.

Vezměte třeba jen maketu krajiny nebo jízdu modely aut v představení Had souboru Jak se vám jelo. Jistě — je to skutečnost možná jenom na jevišti, skutečnost jevištem uměle stvořená, skutečnost, o jejíž povaze záměrně realizovaného znaku nelze pochybovat. Ale zároveň je to také vizuální vjem, který prostě působí už tím, že vůbec je a jaký je. Ty modely jsou určitě schopné vyvolat naprosto bezprostřední pocit cesty, cestování. Je tu vskutku ukázán konkrétní pohyb konkrétních dopravních prostředků ve své jedinečné a autentické rovině. A zrovna tak je tomu s maketou krajiny. Opět je to pro nás samozřejmě model — tedy znak určitého druhu, jehož umělost a záměrnost si dobře uvědomujeme. Ale na druhé straně, právě proto, že je to model krajiny, si nemůžeme tak uvědomujeme jeho autentičnost, jeho — chcete-li — iluzivnost, s níž podrobně a důkladně tuto krajinu napodobuje. Tedy znovu je nám tato krajina ukázána. Není předveden pouze znak, jenž ji zastupuje.

Mohla by se z toho nyní rozvinout velice složitá úvaha o povaze znakového systému divadla. Ale neholdám se do ní pouštět. Směřuji stále k tomu, čím jsem

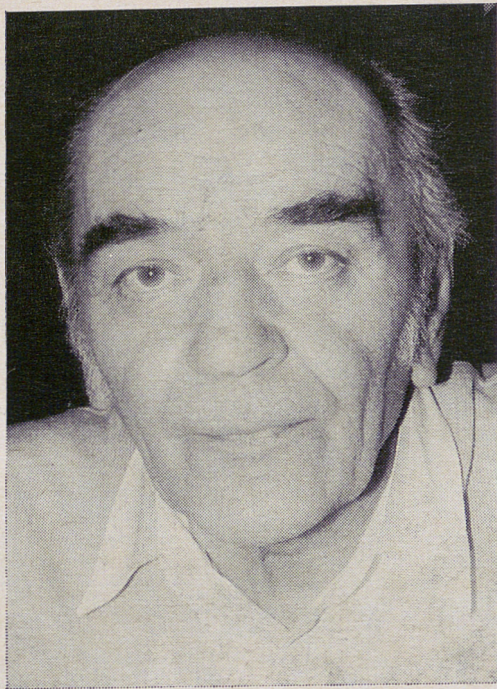
začal: že divadlo se asi v současnosti pro mnohé stává přitažlivým právě touto svou schopností ponechávat jevům — věcem i lidem — jejich jedinečnou originální podobu a tak ukazovat i jedinečný originální prožitek a zážitek skutečnosti. Můžeme mít zajisté proti tendenci, která posiluje vizuální stránku divadla, mnohé námitky. Má často přebujelou barokní dimenzi, je často neuspořádaná, velice těžko se z ní mnohdy získávají základní informace, které by nám dovolily dekodovat a dešifrovat celek ve všech vrstvách jeho obsahu. Dokonce by se dalo v mnoha případech mluvit až o jakémsi artismu, jehož původ bývá i v módnosti. Ale přes všechny tyto negativní rysy bychom neměli ztrácet ze zřetele ten prázák, jenž rozevírá hranice divadla ke komunikaci jako antropologické hodnotě.

Nemohu si pomoci, stále před sebou vidím ty z uchazečů o přijetí na studium dramaturgie, kteří o dramaturgii ani o divadle příliš nevědí; někdy dokonce vůbec nic. Ale přesto je divadlo vábí možností dobyt jeho prostřednictvím velice ryzí a ničím nerušený vztah ke světu, ke skutečnosti; najít v něm průkazný a znovu se potvrzující vztah vlastního prožitku a zážitku k neměnné průkazné skutečnosti. Většina z nich asi nikdy divadlo dělat nebude. Neboť nikdy nepřekonaají plachost své citlivosti, nedojdou k výrazu, který by byl vystaven na odív jiným. Další, kteří toto stadium přemohli, se ocitají na jiném pólu, v němž důvěra v tento zážitek a prožitek je naopak zase tak bezmezná, že cokoliv jiného odmítají. To jsou ti z amatérů, o nichž už jsem se také na počátku zmínil. Jistá nevelká zkušenost se zveřejňováním svého vnitřního tajemství v materiálu divadla je prostě směle a odvážně vede k přesvědčení, že tohle už stačí. Nejenom k tomu, aby dělali amatérské divadlo, ale dokonce i k tomu, že uvažují o tom, že se zprofesionalizují nebo alespoň vytvoří jakési poloprofesionální soubory.

Ti první zřejmě zůstanou především čtenáři literatury, kterou si budou zkonkréťňovat; ti druhí najdou možná svou cestu k dobrému divadlu nebo uvíznou v osídlech diletantismu. Ale to už tak bývá — a ani o to teď nejde. V každém případě je to však jisté — ne sice příkladný, ale soudím, že dost výrazný — vzorek, který upozorňuje na některé proudy, jež se pohybují jak v samotných hranicích divadla, tak i za nimi. A především — signalizují, že i naše přemýšlení o divadle musí tyto stírající se hranice respektovat, abychom lépe pochopili, co se děje a asi ještě bude dít v divadle samotném. Neboť ve hře je základní schopnost divadla: zobrazovat skutečnost a měnit ji ve specifický znakový systém přenosu informace, která zakládá identitu celku jako konkrétně ukázaného světového názoru.

JAN ČÍSÁŘ

Divadlo - láska na celý život



Za své ochotnické začátky jsem se nikdy nestyděl a hrdě se k nim hlásím, říká úvodem našeho vyprávění zasloužilý umělec **JOSEF BLÁHA**, člen Divadla na Vinohradech, herec divadelní, filmový i televizní. Umělec, který vytvořil tolik nezapomenutelných postav, že se stal výraznou osobností současného dramatického umění. Josef Bláha je hercem, který nevstupuje do historie jen hlavními rolemi — těch bylo a je také mnoho —, ale i drobnými jevištními nebo televizními postavami, jimž vdechl duši a vydobyl z nich mnohem více, než kolik bylo v samotném textu. Každé z nich vtiskl svou osobitost, znalost života, lidských citů, ale i slabostí.

Bývá zvykem začínat tohle vyprávění dětstvím.

To tedy musíme daleko. Já jsem se narodil v Jugoslávii. Tatínek tam odešel jako lesák do velkého polesí, které tehdy změnilo svého pána a ten do Slovinska získal české osazenstvo. Tam se otec oženil. Maminka byla Slovinka a já jsem v Jugoslávii vychodil pět tříd obecné školy. Samozřejmě jsem česky neuměl, a tak když jsme se v šestatřicátém roce odstěhovali do Čech, musel jsem se svou mateřštinu teprve učit. Bylo mi jedenáct a celý rok jsem vlastně opakoval pátou třídu kvůli češtině. Ten rok jsem žil v Písku, kde měl dědeček dům. Tam jsem bydlel. Mezitím tatínek opatřil byt v Praze v Dejvicích a po roce jsme se tam stěhovali. To už jsem rozuměl všemu, mluvil jsem jako ostatní kluci. Po obecné jsem vychodil ještě obchodní školu. A v Dejvicích jsem jako mladíček začal i ochotničit. Touha hrát divadlo mě doslova posedla.

Vzpomínáte si ještě na ty začátky?

Jak by ne. Spolek se jmenoval J. K. Tyl a byl na Zavadilce. Tam, co je dneska jeden z pražských mládežnických klubů. Tenkrát tam byla ovšem jen hospoda

s divadelním sálkem. Scházeli jsme se často a často jsme i hráli. A repertoár měl většinou solidní úroveň. Byly na něm i hry, které tehdy dávalo Národní divadlo a přední pražské scény. Duší souboru byl pan Voch, režisér, dramaturg... dělal prostě všechno. Vůbec tam měli převahu starší lidé, jako byl on. Nás mladých bylo jen několik a když přišli noví, většinou dlouho nevydrželi. To už bylo za války. Zatemnění, totální nasazení, dvanáctky. Každému se pak už nechtělo jít ještě na zkoušky a na představení. Mně ano. I když jsem byl taky utahaný. Nej dřív jsem dělal závozníka a rozvážel jsem brambory, pak ve fabrice, ve vokovické Ascanii... A to jsem mohl být rád, že jsem se vyhnul nasazení do říše, protože jsem patřil k jednomu z těch ročníků, které na tom byly za války nejhůř.

Jak se vám to podařilo?

Přátelé mě poslali na Smíchov za jedním lékařem. Udělal mi elektrokardiogram, bylo jasné, že s takovým srdcem do rajchu mohu těžko odjet. Byl jsem přidělen k práci doma. A celý čas mě to trochu děsilo. To víte, srdce. Ale pak jsem šel na prohlídku, už neúřední, a ukázalo se, že srdce je v pořádku. Ta diagnóza byla cizí. Hned po válce jsem šel tomu lékaři poděkovat, ale už tam nebyl. Dozvěděl jsem se, že ho Němci popravili, protože takhle nepomohl jen mně, ale řadě dalších.

Divadlo jste ovšem hrál. Vzpomenete si na některé hry v ochotnickém souboru na Zavadilce?

Hrál jsem například Valentu v Paličově dceři, jednu z hlavních postav ve hře Lidé na kře z repertoáru ND, pak v Zuzaně Vojřířové... už si opravdu ani na všechny ty role nevzpomenu, ale bylo jich hodně. Hráli jsme každou hru jednou dvakrát a celé dva měsíce jsme ji zkoušeli. To víte, že představení, to pak

byla pro nás událost. Sami jsme si jezdili pro kostýmy k paní Huňkové do půjčovny, vozili jsme je v prádelním koší tramvají. Hrálo se v neděli a v pondělí zase nazpátek, kostýmy vracet. A už za týden jsme zkoušeli novou hru... Tehdy mi dr. Mólzer doporučil, abych se zajímal o studium na konzervatoři. Přihlásil jsem se ve chvíli, kdy její činnost krátce nato skončila. Ale doktor Haller, ředitel konzervatoře, mi slíbil, že po válce mohu pokračovat. Jen abych se přihlásil ke zkoušce znovu.

A vy jste to udělal...

Neudělal. V té slávě a radosti z osvobození jsem nějak zapomněl, že přijímačky mají pevný termín. Prostě jsem to prošvihl. A pak jsem si náhodou přečetl v novinách inzerát, že Ferenc Futurista vypisuje konkurs na místo herce ve svém souboru, se kterým hrál v Kotvě. Přihlásil jsem se, udělal, nastoupil. Ferenc Futurista byl nejen vynikající komik, ale i znamenitý člověk. Moc dobře jsme si rozuměli a já jsem zaváhal, jestli se mám vůbec na školu hlásit a nemám-li zůstat u divadla rovnou. Jenže Ferenc Futurista pak náhle zemřel a byl čas přijímaček... Přihlásil jsem se, udělal, nastoupil. Historie se zopakovala. Školu jsem vyšel v padesátém roce...

Hráli jste v Disku.

S Jiřinou Švorcovou, Oldou Daňkem, Jiřinou Jiráskovou, Dankou Týmlovou, Jiřím Pleskotem a dalšími. S nimi jsem absolvoval. A naše absolventské představení, to byl Shakespearův Večer tříkrálový, a já hrál Malvolia. Po letech jsem si tuhle roli zopakoval na Vinohradech...

Nepředbíhejme.

Dobře. Vraťme se k mému prvnímu angažmá. Bylo to oblastní divadlo v Hradci Králové. Šli jsme tam vlastně celá parta a byly to příjemné časy. Dostával jsem pěkné role a hodně jsem si zahrál. Ze všech asi nejvíc vzpomínám na Tylova Jana Husa, hrál jsem v Shakespearovi Romeu. V krásné paručce, protože už tenkrát jsem vlasy zrovna neoplýval. No a potom jsme zase celá parta přešli na Vinohrady, kam nás angažoval tehdejší ředitel, národní umělec Jan Škoda.

To ještě Vinohrady patřily k Městským divadlům pražským?

Ano. Jenže to netrvalo ani rok a stali jsme se Armádním divadlem. Přibylý nám povinnost. Kromě představení v našem divadle to byly zájezdy k posádkám, do výcvikových prostorů, kde jsme všude hráli vojákům. Po čase se Vinohrady zase k městu vrátily, jenže mezitím Komorní divadlo bylo vyraženo z provozu a bůhví, jak dlouho se ještě potáhne jeho rekonstrukce. Přitom čas oprav čeká i vlastní vinohradskou scénu. Komorní divadlo je podle mého názoru nutné, protože všechny hry nesnesou velký prostor jeviště i hlediště, chtějí komornější prostředí. A to nám chybí.

Co říkal vašemu rozhodnutí hrát divadlo tatínek?

Měl velké porozumění. Věděl, že je to má vášeň a mé přání. Jednou — to jsem

byl ještě ochotník — mi přinesl k váno-
cům kazetu se šminkami. Nechal ji udě-
lat od nějakého známého, byla to krásná
skříňka, intarzovaná. A líčidla do ní sám
nakoupil, i když se za války taky těžko
sháněla, jako dnes... Byl to tehdy je-
diný dárek, ale udělal mi obrovskou ra-
dost. Dodnes mám tu kazetu schovanou,
i když už v ní nejsou šminky... Ještě
jsem měl z té doby mramorovou plake-
tu, kterou jsem dostal na ochotnické di-
vadelní soutěži. Jenže ta se mi při stě-
hování někde ztratila.

Shíráte památky?

Vůbec ne. Nejsem ten typ, co si píše
památňáček s premiéry, nesbírá fotografie,
spoléhá jen na paměť a teď,
když občas vynechá, jen mávnu rukou.
Žádná škoda. Co bylo, to patří minulosti
a důležité je, co přichází teď...

Vybavíte si svou první roli v Vino- hradech?

První byl záskok v Jiráskově Janu Hu-
sovi. Toho představoval národní umělec
Vladimír Šmeral, hrál se mnou i můj ne-
dávný profesor na škole pan Hlavatý.
Ten záskok jsem vzal tehdy za pana Pavlí-
ka, který odcházal jinam. Byla to role ka-
rdinála. Úloha těžká, ale naštěstí dopad-
la dobře. Tak se mi otevřela cesta
k mnoha pěkným rolím. Figurova svatba,
hrabě Almaviva, Hikmetova Legenda
o lásce... odehrál jsem spoustu rolí
a byla to i pořádná zátěž. Jako mladý
herec devětadvacet představení do mě-
síce...

Už jako mladý jste ale hrál i „charak- tery“.

Měl jsem štěstí, že jsem se nedostal
do „škatulky“. Hrál jsem mladé postavy
— třeba desátníka Řihu v Přísaze, nebo
už v Hradci Romea — ale i „staré“.
Třeba — zase ještě v Hradci — Balia
v Plautově Lišákově Pseudolovi, za ře-
ditele Škody na Vinohradech sedmdesá-
tiletého Almavivu v Schillerově Donu
Carlosovi, i když mně tehdy nebylo ani
polovic. Vital jsem to. Člověk nesmí
ustrnout na jednom typu, jak se to stá-
vá často v televizi nebo ve filmu. Nemám
rád ani rozdělování herců na komiky a
„nekomiky“. Podívejte se na nejmarkant-
nější příklad: Chaplin. Komik, smějete
se až k padnutí, a najednou vás mrazí,
trne, i slzy jdou do očí.

Škatulky pro herce mají v oblibě hlavně televizní režiséři. Mají své spe- cialisty na lékaře, na ředitele...

Měl jsem i tady dost štěstí, že jsem
hrál i doktory, i detektivy, postavy klad-
né i záporné, cizince, prostě všechno.
I když jednu takovou „specialitu“ mé
postavy mívají, ať jsou z jakékoliv pro-
fese. Jsou trochu „na ženské“. A tak se
na besedách většinou diváci ptají:
„A jste opravdu takový sukničkář?“ Te-
dy — hlavně divačky.

A co jim říkáte?

To víte, člověk mrkne nebo pokrčí ra-
meny... vždyť trocha špatné pověsti
v tomto směru má svou vůni. I když —
mezi námi — je to hlavně „televizní“
vlastnost.

Čemu dáváte přednost — filmu nebo televizi?

Televizi. Má blíž k divadlu. Technikou,
prostředím, tvůrčím postupem. Snad je
to i proto, že ve filmu jsem zatím ne-
našel takové uplatnění, kdežto v televizi
jsem od jejího začátku, kdy se ještě hrá-
lo živě, přenášelo se přímo z Městanské

besedy. Film mě našel se závažnějšími
úkoly až později.

Nač vzpomínáte z televize nejraději?

Na dva seriály. První se jmenoval Muž
na radnici, kde jsem hrál se Zdeňkem
Buchvaldkem. Znali jsme se už jako kluci.
Chodili jsme spolu běhat na hřiště
PUŠ — což znamenalo Poštovních úřed-
níků šekových — dělali jsme oba atletiku.
Pak jsme se sešli v serálu. Ten dru-
hý jsou Hříšní lidé města pražského. To-
čil ho národní umělec Jiří Sequens, pak
čtyři díly pro film. To byla krásná prá-
ce. Už pro to oživené kouzlo Prahy.
A pak — poznal jsem zblízka velkého
herce Jaroslava Marvana. O pauzách, kte-
ré při natáčení vždycky vznikají, vyprávěl
množství příběhů, třeba ještě z doby,
kdy působil u Vlasty Buriana. Na to
opravdu vzpomínám rád.

Hříšní lidé mají ovšem své pokračo- vání.

Teď jsme natočili dalších deset příběhů
s režisérem A. Moskalkem. Novým
radou je Jiří Adamíra, všechno začíná
pohřbem rady Vacátka. Naše staré po-
stavy detektivů, včetně mého pana Brůž-
ka, zůstávají i v novém seriálu. Přiznám
se, že jsem sám na to zvědavý. Jako ce-
lek jsem to ještě neviděl.

Dostával jste hodně dopisů?

Dostávám jich vůbec hodně. Prakticky
je vyloučené, abych na ně odpovídal, to
bych asi musel mít sekretářku. Ale teh-
dy chodily i dopisy, které začínaly: Vá-
žený pane inspektore...

A který film vám přinesl osobní ra- dost?

To byl film Signum laudis podle scé-
náře Jiřího Křižana. Hrál jsem postavu
člověka, který své problémy řešil v al-
koholu... Ale celý ten film se mi zdál
skutečně závažný, však také získal na
mezinárodních filmových festivalech
mnoho cen...

A jednu z nich jste dostal za svůj vý- kon i vy osobně. Zeptám se ale na něco jiného: Co říkáte kritice? Filmové, diva- delní, televizní?

Podle mého názoru je dnešní kritika
povrchní, i když se někdy tváří moudře.
Ale čas Vodáků už dávno minul, stejně
jako ostatních kritiků velkých jmen a
opravdových odborníků. Hercům ta jed-
na, dvě řádky, většinou klišé, moc ne-
dají. A přitom skutečně poučená kritika
by pro nás měla nesporný význam, po-
máhala by nám. Dneska vyjde kritika
i měsíc po představení, málokdy hovoří
konkrétně k hercům, spíš se rozebírá
hra...

Hrát divadlo, to je velká radost. Ale někdy i zklamání. Také jste je prožil?

Ukažte mi jednoho herce, kterému by
se zklamání vyhnulo! Herectví je dřina.
Dáváte-li kumštu všechny své síly a vše-
chen svůj čas, chcete-li ho dělat pocti-
vě, tak samozřejmě každý neúspěch za-
bolí. Když se divadlo nepovede, člověk
tím trpí. Ale nikdy nelituji, že jsem na
to šel. I ta věčná nejistota, zdali to vy-
jde, všechna ta pozornost a práce, kte-
rou jste roli věnoval. Z úspěchu je ra-
dost, z neúspěchu zklamání. Ale na to
mám jediný lék: Pustit se zase do práce.
Nenechat se odradit, otrávit. Vyvarovat
se chyb, které jsem udělal. Jenže často
je otázka, co byla vlastně chyba, kde,
v čem? Divadlo je dílo kolektivu. Stejně

jako film, televize. Tím spíše by oprav-
du fundovaná kritika pomohla nedostat-
ky objevit.

Želíte některých rolí, k nimž jste se nedostal?

Jako každý. Herec si role nevybírám. Je
obsazován. A já nikdy neintrikoval,
abych dostal tu nebo onu úlohu. Přiro-
zeně že jich hodně uteklo. Se stářím
zmizela naděje, že bych takovou posta-
vu ještě mohl hrát, odešel prostě její
čas. Ale na druhé straně jsem rád, že
jsem si zahrál všechny ty postavy, kte-
ré jsem dostal. Ani teď si nestěžuji.
V Rapaportovi hraju černocho, spolu
s Vlastíkem Brodským jsme vytvořili
dvojici, která dává hercům prostor. Ne-
bo ve hře Vstupte od Simona mám taky
krásnou roli. Za chvíli poběžím točit
další seriál pro televizi... Ne, nestěžuji
si.

A co ochotníci? Ještě se na ně jdete někdy alespoň podívat? Nebo jim pora- dít při některých přehlídkách jako po- rotce?

Čas Hanspaulky, Zavadilky se nevrátí.
Když se rozešla a zestárla ta parta, zmí-
zely kontakty. Na ochotnické divadlo se
rád podívám, ale do komisi jsem ani ne-
byl nikdy pozván. Neříkám, že bych od-
mítl, kdyby to bylo ve vyhovujícím čase.
I když na druhé straně právě času je
málo a pořád se nedostává. Přesto jim
držím palce, protože dělat divadlo ze zá-
liby, pro sebe i pro druhé, to považuji
za dobrou věc.

Nakonec bychom měli tohle naše váž- né vyprávění zakončit trochu vesele. To- lik let na jevišti, to jsou hory příhod a historek...

Právě že jich je tolik, těžko si honem
na některou vzpomenout. Ale dobrá. Ta
první je z doby, kdy jsme byli Armád-
ním divadlem. Tehdy jsme dělali zájezd
po vojenských prostorech a tehdy pan
Hlavatý s Rudolfem Deylem mladším
něco vypili... řekněme — porušili ká-
zeň. To se ovšem na vojné netrpělo. By-
dleli jsme na ubikacích jako ostatní vo-
jáci, spali jsme na kavalcích a disciplí-
na byla jako řemen. Tak ti dva za ne-
kázeň dostali kasárníka a nesměli se
hnout ze světnice až do představení.
Tak jsme jim museli tajně nosit na uby-
tovnu s jednou kolegyní ešus s jídlem,
aby nezůstali navíc o hladu...

A ta druhá historka je z Almavivy.
Režisér Škoda mi nařídil, abych si na
premiéru opatřil v rekvizitárně pořádný
roh, na který by se dalo zatroubit. Šel
jsem za panem Zalabákem, našim rekviz-
itářem, a takový pěkný velký a zahnu-
tý roh jsme opravdu našli. Zadul jsem
— troubil. Přinesl jsem roh do šatny,
položil na židli a odskočil jsem si. Když
jsem se vrátil, už tady byl režisér Ško-
da a spustil své nedočkavé otázky: Máš
roh? A troubí? Sáhl jsem za sebe, zvedl
jsem roh k ústům a zadul jsem z plných
plic. Z rohu vylétl oblak prachu a slav-
nostní tmavé kvádru režisérovo bylo ce-
le bílé. Oba jsme zůstali koukat, co se
stalo.

A co se stalo?

Bróda mi mezitím, než jsem se vrátil,
nasypal do nástroje půl krabičky bílého
podru. Odnesl to režisér. Kdyby to vydr-
želo na jevišti, byl by se můj spoluhráč
asi divl...

Děkuji za pěkné posezení.

(ká)

Scénář inscenace autorského divadla

1. ČÁST ZPRÁVY ZE SEMINÁŘE KLUBU REŽISÉRŮ SČDO

Předsednictvo klubu režisérů SČDO na základě zkušeností z předchozích seminářů připravilo v loňském roce další akci pro vzdělávání svých členů. Seminář pod pracovním názvem Autorské divadlo se uskutečnil v Hronově v prvních dvou dnech 57. ročníku vrcholné přehlídky amatérského divadla. (O semináři jsme již informovali v 11. čísle Amatérské scény v loňském roce.) Tentokrát však chceme čtenáře seznámit podrobněji se způsobem práce vedoucího lektora, jímž byl neúnavný spolupracovník ochotníků – Peter Scherhauser. Na základě jeho přednesu chceme předvést metodologii tvorby scénáře autorského divadla. V úvodu je třeba zdůraznit, že však nejde o jediný možný návod, ale o seznámení se s jednou z možných cest tvorivosti záníceného ochotnického kolektivu.

1. Příprava

Před zahájením práce, již půl roku dopředu, byli členové o akci předem informováni a co bylo hlavní, bylo třeba se předem připravit. Každý z účastníků musel přečíst minimálně 2–3 Shakespearovy hry a vybrat z nich ty pasáže (monology, dialogy apod.), které ho nejvíce zaujaly. Kritéria volby si určil každý sám. Např.: mordy, klaunské výstupy, aktuálnost, uplatňování moci, poslušnost, vyznání lásky. Předem nikdo nevěděl, proč tomu tak je. To bylo prvé překvapení Petera Scherhausera. Jen se vědělo, že smyslem semináře bude vytvořit smysluplný scénář na základě zvolené tématu.

Možno říci, že za ty dva dny vznikly scénáře čtyři (v rozsahu cca 30 minut), což bylo zase překvapení, které ani Peter Scherhauser nečekal. K faktografii semináře nutno ještě uvést, že byly potřebné 4 psací stroje, spousta psacího papíru, kufr plný her W. Shakespeara (různých vydání a překladů) a hlavně 25 seminaristů plně zaujatých a patřičně naladěných tvořivě i tonálně ochotnického nadšení.

2. Co je to autorské divadlo

V úvodu semináře Peter Scherhauser připomněl knihu dr. Josefa Kovalčuka Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace); vydal UKVČ, knihovnička amatérského divadla sv. 5, Praha 1982. Autor se pokusil popsat a zaznamenat charakteristické tendence tzv. mladého divadla v určitém časovém období, ale hlavně jak se projevil v základní vazbě výchozí předlohy (scénáře) a výsledného divadelního (inscenačního) tvaru. Pro formulování teoretických závěrů a poznatků vycházel dr. Kovalčuk z práce „typických“ profesionálních i amatérských souborů autorského divadla (Ypsilonka, Divadlo na provázku, Handácké divadlo apod.). Je pochopitelné, že s odstupem času by bylo možno leccos v práci dr. Kovalčuka doplnit, případně opravit. K teorii autorského divadla se od té doby objevila již řada článků v odborných časopisech. V Amatérské scéně např. poznatky Jana Císaře a v poslední době Zdeňka Hoříneka (č. 10 a 11/1987).

Peter Scherhauser však vedl seminář od teoretického bádání k praktické stránce, neboť hlavně vlastní zkušenost umožňuje

dobrat se podstaty, co to je „autorské divadlo“. Vždyť sám pojem, nakonec jako všechno, se vyvíjí nejen svou vlastní existencí, ale na základě vztahů a vlivů vnějších okolností.

Dialektika nás učí, že vývoj je jednotou boje protikladů. Na potvrzení tohoto pravidla bylo seminární cvičení zahájeno zkoumáním a zjišťováním kolektivní výpovědi k danému tématu. Bez náznaku hodnocení říkali účastníci semináře to, co je napadne, co si představí, když se řekne „autorské divadlo“. V této fázi šlo hlavně o to, vyvarovat se jakéhokoliv posuzování. A zde jsou asociace, jak vznikaly v plénu (pořadí sdělování je zachováno):

experiment, hra, zmatek, proces, legrace, původnost, touha se vyjádřit, vlastní poetika, nápad, konkrétnost, schopnost se překonávat, módnost, smělost, snaha vyniknout, interpretovat sám sebe, aktuálnost, kolektivnost, plodnost mého já, exhibicionismus, plavání s proudem, intelektuální nadhled, netradičnost, hledání, neopakovatelnost, objevování objeveného, dynamičnost, nerosrozumitelnost pro všechny, provokace, schválnost, nepřijímatelnost, vylučnost, snobismus, známka geniality, troullost, nekritičnost, kritičnost, naivita, zlomyslnost, útočnost, počouchlost, vykrádání, inspirace pro další tvoření, prospěšnost, škodlivost, nezkušenost, diletantismus, zkušenost, mládí, autosugesce, reflexe, formálnost, syntetičnost, jedinečnost, touha se vyjádřit, palčivost, krvelačnost.

Abychom mohli dospět k určitému obecnému poznání, bylo třeba v druhé fázi práce zapsané pojmy utřídit, korigovat, katalogizovat. Pro potřeby semináře zahajovací hra byla jako rozvíčka. Spojovat lze podle předem stanovených kritérií do skupin, např. co je formální, co obecné: podle praktické činnosti, co je vnitřní charakter práce, co vnější podoba apod. Také bychom zjistili, kde jsme se zmýlili.

K jistému obecnějšímu pohledu nám pomůže nahlédnutí do zmíněné práce dr. Kovalčuka. On sám i jiné citované autority se k otázce, co je autorské divadlo, vyjadřují takto:

- výraz osobitého, jedinečného názoru a postoje svých tvůrců;
- malé, mladé, generační, netradiční, nekonvenční, nekamené, experimentální, otevřené;
- demonstrace vlastního vztahu k jisté životní situaci (Jan Císař);
- tvořivé východisko autorského postoje ke skutečnosti, „tvořivost“ jako nejdůležitější znak autorského principu (Jan Císař — později);
- objevení hry, tj. společné představování si a zveřejňování a žasnutí a popichování, důležité je autorství hry, kde každý je aktivním autorem a spoluautorem té společné tvorby, tedy i divák, který se aktivizuje právě tím, že přijímá svou účast na hře (Ivan Vyskočil);
- posun autorství od autora textu ke scénickému tvaru, nehraje se text, ale jeho vztah k němu, zveřejňovaný jazykem divadla, výraznou úlohu při tom plní režisér (Zdeněk Potužil);
- nové pojetí divadelnosti souvisí s proměnou místa slova a textu ve

strukturu a hierarchii výrazových prostředků;

- dynamizace a intenzifikace ostatních složek, způsobu a možnosti divadelního výrazu.

Co je tedy autorské divadlo? Ještě jednou dr. Kovalčuk v závěru své kapitoly:

Divadlo, které si pro vyjádření a sdělení svého osobitého pohledu na skutečnost vytváří vlastní pojetí divadelnosti. Přitom divadelnost je chápána jako **jednota názoru, tématu a divadelních prostředků** (podtrženo D. Z.) k jeho vyjádření.

3. Scénář autorského divadla

Divadelní produkce – inscenace – není nikdy výsledkem náhodného seskupení jakýchkoliv výrazových prostředků. Vzniklý artefakt je produktem myslících (aspoň se tak předpokládá) lidí, je vědomým strukturováním reálných prvků. Nutnou cílevědomost a jednotu spojení prostředků je třeba zakotvit do dokumentu, který bude zajišťovat nejen spojení začátku a konce našeho usilování, ale též umožňovat neustálou konfrontaci a taky opravování našich záměrů.

Podle Zdeňka Hoříneka (AS 10/87) „je autorská divadelní práce proces, tvůrčí proces, nikoli nové vydávání nebo vystavování jednou provždy hotového a neměnného díla“. A jinde: „Každý umělecký postup, každý výrazový prostředek má svůj smysl jedině vzhledem k tématu a k systému, v němž je uplatňován, jeho platnost a tedy i hodnota je relativní, nikoli absolutní.“

Seminář byl od prvopočátku Peterem Scherhauserem zaměřen tedy na tuto praktickou část prvotního formování a formulování výchozího dokumentu autorského divadla. Proti pojmu „dramatický text“ používá autorské divadlo termín „scénář“. Někdy užívaný pojem „libreto“ nevystihuje plně podstatu a hloubku propracovanosti výchozího materiálu. Pohledem do encyklopedických slovníků zjistíme, že „libreto = slovesný podklad opery, oratoria, baletu, filmu, výstavy apod.“, zatímco „scénář = rozpis děje pro inscenační a technické postupy při filmování nebo divadelním představení“. A ještě několik myšlenek o scénáři z knihy dr. Kovalčuka:

- u scénáře není dominantní jeho estetická funkce...
- ...jde hlavně o formulování způsobu, jakým mohou být témata, látky a obsahy sděleny;
- scénář předpokládá a současně i navrhuje určitý způsob inscenačního uchopení;
- autoři scénářů počítají s úlohou a podílem dalších složek divadelního výrazu, jejich vzájemnými vztahy a způsoby propojování.

O divadelním scénáři autorského divadla psal i Zdeněk Hořínek v AS č. 11/87, kde jej chápe jako „...nový typ dramatického textu po stránce genetické... funkční... tvarové... určení...“

To, co bylo výše napsáno, postačí jako úvod k vlastní praktické části semináře, kdy jsme se vrátili k W. Shakespearovi jako k ranému představiteli autorského divadla a začali rozpracovávat jednotlivé kroky tvorby scénáře. Ale o tom příště.

DUŠAN ZAKOPAL

„Komplexní experiment“ nabývá stále konkrétnější podoby

Upřesňuje se organizační struktura sovětského divadelnictví — tak lze nejlépe vystihnout podstatu, na níž nemohou cokoli změnit rozpaky, omyly, chaos a řada negativních jevů, jež obvykle „velké dílo“ musejí doprovázet. Do sovětské reality postupně vstupují představy související s realizací záměrů XXVII. sjezdu KSSS a začíná se měnit nejen ekonomika, ideologie, sociální a kulturní sféra, ale mění se především samotná ovzduší, jež je příznivě nakloněno změnám a experimentování. Jestliže v dubnu 1985 se posuzovala samotná podstata přestavby a uvažovalo se, zda se pusťt do dalekosáhlých proměn, pak dnes dostala takováto otázka jinou podobu. O nezbytnosti přestavby lze stěží pochybovat, dnes se uvažuje o její strategii, tempu postupu, kvalitě, jejím dosahu filozofickém a etickém...

Mění se vskutku život, odpadají navykklé stereotypy a jako rozhodující se ukazují schopnost samostatného a iniciativního myšlení. Uskutečňují se závažné změny v ekonomice odvozené ze zákona o státním podniku. Neúspěšně se prosazují zásady chozrasčotu, tzn. mnohem dokonalejšího hospodaření nejen se surovinami, ale neméně tak s lidskou prací a energií. Samostatněji začínají hospodařit podniky, v obtížích a bolestech se rodí samosprávnost výrobních institucí. V takovýchto okolnostech se stává samozřejmostí diskuse o organizačních modelech filmových studií i nových typech televizních programů, snaha studiových scén obejít se bez dotací. Skončilo údobí stagnace, uzavřela se epocha poklidu, kdy se podniky nemusely starat, zda se jejich výrobky mohou uplatnit a zda jsou prodejné za normálních tržních okolností. Jak za takovýchto poměrů obhajovat prodej lístků, kdy se představení zajímavá váží s inscenacemi opačného rázu? Jak trvat na organizační struktuře divadelnictví, jež byla podrobena doslova zdrcující kritice v průběhu diskuse o poslání a smyslu divadelnictví v roce 1985 a 1986, jež našla své dovršení v průběhu ustavujícího sjezdu a následujících konferencích?

V popředí pozornosti se ocitlo několik tematických okruhů, především pak samotná možnost bezprostřední reakce na společenské události neztlučená komplikovaným povolovacím řízením, nesvůlností divadelního organismu ve smyslu ideovém i hospodářském, dlouholetou nemožností vzniku nových scén i nesmyslnou platovou politikou. Momen-ty dostatečně známé a nevyžadující podrobného komentáře.

Strategie urychlení ve výrobě, zákon o státním podniku, státní přejímka mnoha výrobků, zákon o zemědělských družstvech a podnikání, individuální výrobní činnosti, obdivuhodná kulturní politika prodchnutá důvěrou v nadání umělecké inteligence. Další a další fakta, která dokládají, že za takřka tři roky se ode-

hrály změny, které přesahují významem celá desetiletí. Bylo by však chybou popírat nesnadnost a opravdovou dramatictost zápasu odehrávajícího se v životě první země socialismu. Zápasu, který probíhá v rovině nikoliv všeobecně definovaných záměrů, ale především v jejich konkretizaci, jež nanejvýš sympaticky akcentuje podíl nadstavbových institucí. Nikoliv ve smyslu estetického vzdělávání, poznávání příchuti tvůrčí práce, ale ve smyslu nastolování neodvolatelné míry kulturnosti. Všude a ve všem.

Na stránkách sovětského tisku je soustavně akcentována kulturnost v přímém rozporu s primitivností, nenáročností a povrchností. Mohl by následovat nekonečný výčet názvů článků, diskusí a polemik. Jediné jméno ze všech ostatních: D. S. Lichačov, předseda sovětského kulturního fondu, znalec staroruské literatury. Mimochodem nejzajímavější úvahy o úloze smíchu, svátků a her, vystoupeních starodávných mimů — skomorochů, představ souznějících s názory M. M. Bachtina, publikoval právě on. Akademik v pozeňnaném věku vyzařuje obrovskou energii. Radost z toho, že se dožil doby, kdy kultura a umění je přiznáno právo podílet se na proměně životního stylu celé společnosti. V souladu s pokrokovým odkazem klasické ruské literatury, výtvarného umění, hudby a divadla, který směřoval k podstatě: hledání smyslu života, a zvyrazňoval odpovědnost každého člověka za mnohem více než vlastní život. Kulturnost zde tvořila organickou součást myšlení i chování. Samozřejmě že pro realizaci takovýchto představ musela dozrát vhodná chvíle, aby se mohly stát předmětem pozornosti nikoliv hrstky vzdělanců a ohraničených vrstev, ale celé společnosti.

V takovéto souvislosti lze pochopit kategorický nesouhlas s negativními jevy znásobenými **uplynulým** dvacetiletím: opilstvím, úplatkářstvím, rodinkařením, rozkrádačstvím, protekcionářstvím. Tak se střetávají ideální představa a vzniklé deformace, kontrast dosahuje maximální síly, „etický maximalismus“ nastolený prózou a částí publicistických her má v takovémto kontextu oprávnění a nepředstavuje něco násilného. Stejně jako drastické tresty, které stíhají organizátory ilegálních továren, rozkrádače kulturních památek, pašeráky drog atd.

Začíná se měnit myšlení, pozměňuje se vztah k práci, všechno formální a neúčinné se stává předmětem výsměchu. Ve společnosti se obnovuje smysl pro statnost a iniciativa se nemohou plánovat pro diskuse a polemiky, v nichž se hledá potřebné řešení. Během jediného roku se mládež zbavila pasivity a televizní pořady „12. poschodí“, „9. studio“ aj. naznačují, že se naučila prosazovat na veřejnosti vlastní názory, jež se nemusejí líbit starším pokolením. Samostatnost a iniciativa se nemohou plánovat

shora, nemohou se skloňovat podle předpravených taháků a zůstávat na papíře promarněných pseudodiskusí. Takové je mínění většiny, jež se naučila hovořit a učit se jednat ve shodě se slovy. Vývojový proces obdivuhodný a opětovně nanejvýš dramatický.

Přestavba se stává záležitostí „všech a všeho“, proniká do reality jako zákonitý postup rozvinutého socialismu, který chce mnohem účinněji využívat předností tohoto společenského zřízení. Odhodit stranou kvantitativní plánování s jeho hrůznými důsledky v lidské psychice, kde násobilo neodpovědnost, lhostejnost, honbu za neoprávněnými odměnami i materiálními statky, individualismus a sobectví atd. Na takovéto neduhy s obdivuhodnou důsledností a občanskou statečností zaměřovala pozornost publicistická hra od počátku sedmdesátých let, jak dokládá hra I. Dvorského Člověk odjinud, Gelmanovy hry Premie i Zpětná vazba, Bokarevova hra Oceláři. Pouhý faktografický přehled by obsáhl úctyhodný počet autorů i textů — samozřejmě rozdílné hodnoty — od děl poetických až po konjunkturní plagiaty, které se prosadily ve filmu a televizních pořadech.

Publicistická hra těžila z půvabů nového prostředí, otevřenosti pohledu na nahromaděné nedostatky a jejich důsledky v lidské psychice. Spoléhalo oprávněně na výhraněný konflikt novátora, zastánce idejí technické revoluce a rozumného hospodaření, s odpůrci podobných zásad. Novátor a zaostalá výroba, novátor a nechápající vedení závodu, novátor a jemu nesouzvučný kolektiv... Nesčetné variace jediného problému odvozeného z reality, jež doprovázel kategorický nesouhlas s metodami plánování, které podporovaly chaos, nepořádek, nedokonalou organizaci práce, šturmování střídající se s nečinností díky nedostatku energie, surovin, součástek atd. Českov — Potapov — Lagutin — Salajev, jména, která se stala příznačná pro zastánce technického pokroku v životě, kam přešla ze scény. Takové popularity dosáhly některé hry. Jiné je, že samotná realita se měnila nepatrně a dosavadní plánování nemohlo ustoupit pod náporem dramatické tvorby, která mohla jen soustředit pozornost. Započít úvahu o něčem, co existovalo v životě, ale zůstávalo stranou a nevstoupalo v dostatečné míře na stránky tisku, do televizní dokumentaristiky apod. Leč i zde se měnila situace během sedmdesátých let, kdy systém plánování se uchoval, ale podporovala se jeho kritika. Jeden z paradoxů doby, v níž uzrávalo odhodlání ke změnám.

Každopádně však žánr publicistické hry soustředil ohromné zkušenosti a pomohl sovětskému divadlu vyrovnat se s myšlenkovými přínosy XXVII. sjezdu KSSS v rovině bezprostřední reakce, jak prokázala sezóna 1985/1986.

KARL MARTÍNEK

A-EFECT. Alienační efekt čili účinek odcižení, zvaný zkráceně A-efekt, jedna z hlavních myšlenek Brechtovy teorie divadla vyžadující, aby divák i herci si zachovali jistý kritický odstup od hry a představení. Dramatik má používat takovou techniku, aby stále udržoval diváka při vědomí, že se dívá na divadelní představení, a omezit tak jeho citové ztotožnění s charakterem a situacemi na scéně. Herec má tudíž spíše zaujmout určité stanovisko vůči postavě, kterou představuje, než aby s ní splynul.

ABONENT, česky bychom řekli předplatitel, je divák, který si předplatí vstupné do divadla buď na určitý druh či počet představení, anebo na celou sezónu. Abonemá je pak výraz pro předplatné, dnes už málo používaný.

ABŠID (z německého Abschied – rozchod, rozloučení), někdy též v hantýrce „obšid“. V dobách kočovných společností bývalo zvykem, že obyčejně cedulář, někdy i jiný herec, obcházel „štaci“, čili obec, ve které divadlo hostovalo, před posledním představením a zval diváky na rozloučenou s divadlem. Obyčejně dostával nějakou odměnu v penězích nebo požitivních.

ACCESI (it.) byla herecká skupina komedie dell'arte, založená kolem r. 1590 v Itálii Tristanem Martinellim; cestovala po celé Itálii a hostovala několikrát úspěšně i ve Francii. Později se spojila se skupinou Giovannio Andreini a hrála r. 1627 také v Praze.

ACTA EST FABULA (lat.) byla slova, jimiž v antickém divadle oznamovali divákům konec představení. Znamenají „kus je dohrán“.

ACTORS STUDIO je název newyorského ústavu pro výchovu herců, založeného r. 1947. Jedním z předních činitelů byl známý režisér Elia Kazan. Škola se opírá především o metodu Stanislavského; vyšli z ní znamenití herci, např. Marlon Brando, Dean, Newman, Marilyn Monroeová.

ADAMOV Arthur (1908–1970), francouzský spisovatel a dramatik ruského původu. V mládí byl činný v surrealistickém hnutí, za II. světové války byl fašisty internován. Po válce psal divadelní hry, ve kterých experimentoval s novými formami a snažil se proniknout do neprobádaných končin lidského ducha. Později naň zapůsobil vliv Brechtova epického divadla. Po celý život trpěl psychickými depresemi, což se odráží i v jeho díle. Z divadelních a rozhlasových her uveďme několik titulů: *Parodie*, *Invaze*, *Velký a malý manévry*, *Všichni proti všem*, *Paolo Paoli*, *Jaro* 71.

AFINOGENOV Alexander Nikolajevič (1904–1941), sovětský dramatik, který předčasně zahynul při německém náletu na Moskvu. Napsal kolem dvaceti her, ale tvůrčí vrchol měl ještě zřejmě před sebou. Některé hry jsou dodnes pro svůj vtip a divadelnost stálou součástí repertoáru (Podivín, Mášenka, V předvečer).

AGITPROP je zkratka pro agitačně propagandní divadlo, které se věnuje angažova-

ným politickým dílům, snaží se zobrazit na jevišti určité společenské jevy, kritizovat je, ukazovat cestu k novým cílům, popularizovat pokrokové myšlenky. Už na sklonku 19. století podporovaly dělnické organizace vytváření dělnických ochotnických kroužků, které aktivně podporovaly uměleckými prostředky revoluční dělnické hnutí. Zejména pak ve dvacátých letech tohoto století nastal rozkvět agitpropagandních skupin, které jednak provozovaly politický kabaret, jednak moderní revuální divadlo. Vzorem byly moskevské Modré blůzy. Nejvíce takových kolektivů existovalo v Německu (Zinner, Erpenbeck, Fünberg, Weinert). Také u nás vznikla skupina Modré blůzy, kterou vedl El Car a která se úspěšně podílela na propagaci myšlenek revolučního proletariátu.

AGÓN (řec.) znamená soutěž; v antickém Řecku se pořádaly soutěže u příležitosti oslav bohů, a to jezdecké, atletické a umělecké. Tyto soutěže byly pod státním dohledem a jejich vítězům se dostávalo velkých společenských poct.

ACHARD Marcel (1899 – 1974) je jeden z nejznámějších francouzských dramatiků. V počátcích své tvorby se inspiroval tradicí francouzského lidového loutkového divadla a cirkusu (v Lyonu, odkud A. pochází, má svou domovskou obec Guignol, blízký příbuzný našeho Kašpárka). Achard píše frašky ve stylu komedie dell'arte s jednoduše vykreslenými postavami – typy bez hlubšího psychologického zázemí, sází na zajímavou expozici, vtipný dialog, situační komiku, optimistické vyústění. Hlavním tématem jeho her je láska. Jeho tvorba byla nevyrovnaná, vedle vybraných konverzačních komedií napsal i řadu bulvárních frašek. Z titulů uveďme: *Mše se skončila*, *Ten, který přežil svou smrt*, *Nemiluji vás*, *Milostná trápení*, *Idiotka*, *Marcelina*, *Život je krásný*.

AISCHYLOS (525/4 – 456/5 př. n. l.). Z tvorby nejstarších řeckých autorů se nám zachovaly jen zlomky. Přesto i na těchto skromných torzech můžeme posoudit velikost prvních dramatických básníků, jejichž dílo inspiruje divadelníky dodnes. V prapočátcích antického divadla byl nositelem děje jeden herec. Rozmlouval se sborem, přinášel zprávy o tom, co se událo za scénou, hrál několik rolí. Byl to již prototyp dramatického dialogu v nejjednodušší formě. V těchto prvních dílech dramatiků starého Řecka chybí opravdová akce. Tím víc si musíme vážit Aischyla, který rozmnožil počet herců na dva, čímž umožnil dramatický dialog. Omezil úlohu sboru (chóru) a přičinil se i o další reformy, např. o zavedení kothurnu a masky, jeho vlivem se zdokonalil kostým a výprava. Považujeme ho za vlastního zakladatele antické tragédie. Aischylos líčí konflikty mezi lidmi a jejich vášněmi, mezi lidmi a bohy, mezi lidmi a osudem, a řeší tak na principu jinotaje obecné otázky lidských vztahů a morálky své doby. Podle mýtických představ určují bohy každému člověku jeho osud, před nímž není úniku. A tak vina, která je zrozena v jedné generaci, plodí vinu a trest i v generacích dalších až do závěrečné očisty. Takové náměty vyžadovaly zpracování látky v několika hrách, protože celý příběh by se se svým dlouhým časovým

úsekem do jedné hry prostě nevešel. Proto volil Aischylos formu trilogie. Zachovala se nám v úplnosti trilogie jediná – Oresteia. Jinak se z asi devadesáti dramatických textů Aischylových dochovalo pouze sedm (neúplných) her: *Prosebnice*, *Peršané*, *Sedm proti Thébám*, *Spoutaný Prométheus* a *Oresteia* (Agamemnón, Oběť na hrobě, Usmířené Litice).

AKCENT (z lat.), česky přízvuk, je zdůraznění jedné slabiky ve slově. V češtině je akcentována první slabika. V divadelní mluvě značí akcent zdůraznění určitého slova v dialogu, kterému se přikládá zvláštní význam. To se může ještě „akcentovat“ použitím dalších výrazových prostředků, mimiky, gesta, aby autorův záměr byl podtržen.

AKT (z lat. actus), dějství, jednání, uzavřená, jasně odlišená podstatná část dramatu, díl divadelní hry, rozpadající se dále na jednotlivé scény, výstupy. Klasické, antické divadlo toto dělení neznalo; později se prosadilo aristotelské členění na pětiaktové schéma (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa) a zůstalo v podstatě zachováno až do 19. století, kdy začalo dostávat přednost dělení na tři, případně čtyři jednání (Čechov, Ibsen, Hauptmann). Zástupci „otevřené formy“, zejména epického divadla, upouštějí od přísného členění hry na uzavřené akty a řadí jednu scénu postupně za druhou. Jednotlivé akty (jednání) se od sebe oddělovaly i vnějškově přestávkami při stažené oponě, světelnými změnami apod.

AKTÉR (z franc. acteur, actreuse), herec, herečka, označení kdysi hojně používané a z divadla přenesené i do jiných sfér (např. sport – aktéry dnešního utkání jsou... apod.).

AKTOVKA je dramatické dílo sestávající jen z jednoho aktu, obvykle jde o zachycení vtipné příhody, překvapivé pointy, vystižení určité situace. Dobrá aktovka se vyznačuje především uměním zkratky, které je jedním z nejtěžších dramatických postupů.

AKTSLUS (z něm. Schluss – konec), zakončení dějství, vrchol jednání, který by měl být překvapivý, působivý. Záleží i na režijním pojetí a dotažení herecké akce, aby „aktšlus“ vyzněl hutně a přesvědčivě. Při této příležitosti, kdy se v tomto slovníku poprvé shledáváme s výrazem převzatým z němčiny, nám budiž dovolena poznámka na okraj: tato slova často nezní příliš hezky, ale už se do divadelního žargonu vžila jako běžná. Vznikala v době, kdy se divadlo začínalo u nás vyvíjet. Většina ředitelů divadelních společností v oné druhé polovině minulého století nebyli Češi; rovněž tehdejší měšťanská mluva byla přeplněna germanismy a „počeštěnými“ německými slovy (srv. „fotr je s vercajkem na konku – otec je s náradím na chodbě“). Takhle se tehdy mluvilo a rovněž německé divadelní názvosloví bylo takto přeneseno do češtiny, kde zdomácnělo.

AKUSTICKÉ NÁDOBY se používaly v antickém divadle, protože se už tehdy stávalo, že některého herce nebylo dobře

slyšet či obrovské hlediště zkreslovalo akustiku. Římský architekt Vitruvius (1. stol. n. l.) to ve své knize o stavbě veřejných budov dokládá tvrzením, že je třeba akustiku zlepšovat soustavou velkých bronzových nádob, vhodně rozestavených v hledišti, aby zdokonalovaly poslech. Pravděpodobně byly tyto rezonanční pomůcky i laděny, ale žádné se nám nedochovaly.

ALBEE Edward (nar. 1928), americký divadelní autor, který prohlásil, že úkolem spisovatele je být jakýmsi ďábelským kritikem moderní společnosti. Jeho hry se také jeví jako sondy pronikající konvencemi pod povrch věcí. Nejznámějšími hrami jsou zatím: Piskoviště, Smrt Bessie Smithové, Balada o smutné kavárně, Kdo se bojí Virginie Woolfové, Křehká rovnováha.

ALTERNACE (z lat. alter – druhý) – střídání. V divadle to znamená, že se některé role obsazují dvěma, nebo i více herci, kteří se pak v jednotlivých představeních střídají.

ALŽBĚTINSKÉ DIVADLO je souhrnný název, kterým označujeme epochu neobyčejného rozmachu anglického divadelnictví a dramatiky v době kolem vlády královny Alžběty I. (1558 – 1608). Pochopitelně se nekryje rozkvět anglické dramatiky s dobou panování této královny, chystal se už před jejím nástupem na trůn a její následovník, král Jakub II., byl dokonce ještě větším příznivcem divadla. Údobí, které nazýváme alžbětinským, skončilo velmi rázně dnem 2. září 1642, kdy na počátku občanské vlády puritánský parlament zakázal v zemi veškerou divadelní činnost a později dokonce nařídil zbourat divadelní budovy. Podivuhodný rozmach anglického renesančního divadelnictví, později barokního, lze přičítat ekonomickému vývoji. Anglie se stávala světovou velmocí, ovládala oceány a obchod. Roste záliba v přepychu a radovánkách. Vzkvétají však i univerzity a básnictví. Všeobecný rozmach a rostoucí životní standard zanechává stopy i v lidovém životě, množí se lidové mumraje, zábavy spojené i s provozováním her, které předvádějí jak lidoví herci, tak skupiny profesionálních aktérů. Některé z nich se uchylují pod záštitu šlechticů, nakonec si sama královna zřizuje skupinu Players of the Queen. Rostoucí počet skupin a představení si vynucuje samozřejmě i nové a další hry, takže se mohou uplatnit básníci v nejširším počtu. Brzy se začínají stavět i pevná divadla. V r. 1576 si najal člen skupiny hraběte Leicestera James Burbage pozemek za hradbami Londýna a vystavěl tu divadelní budovu, kterou nazval prostě Divadlo. Za dvacet let nato zřídil divadlo v bývalém dominikánském klášteře, kterému se pak říkalo Blackfriars (Černí bratři).

R. 1584 stálo v Londýně už dvanáct divadelních budov. Nejvýznamnější bylo divadlo The Globe (Zeměkoule), kde hrál královní soubor. Herci směli nosit královskou livrei a to jim přidávalo na důstojnosti. Bývali často podílíni na divadle. Tak např. Shakespeare měl podíl asi 12 % zisku z divadla The Globe, rovněž měl podíl na zisku z Blackfriars. Můžeme soudit, že vydělával asi 250 liber ročně, tedy asi sedm až desetkrát víc než průměrný živnostník nebo učitel s vysokoškolským vzděláním. Obrovská plejáda úspěšných alžbětinských autorů vykazuje jména jako John Lyly, George Peele, Robert Greene,

Thomas Lodge, Thomas Nash, Christopher Marlowe, Ben Johnson, George Chapman, Francis Beaumont, John Fletcher, Phillip Massinger atd. atd. Mezi nimi takřka neskutečně září hvězda Williama Shakespeara, ojedinělého zjevu v dějinách divadla. (Některé autory představujeme ve zvláštních heslech.) Představení alžbětinského divadla začínalo obvykle ve tři hodiny odpoledne, aby se každý divák mohl bez pohromy se zřetelem na nedostatečné osvětlení ulic a číhající nebezpečí lupičů a darebáků dostat ještě před soumrakem domů. V divadle byla zastřešena jenom scéna a postranní lóže. Dvůr (yard, pit, parterre) byl pod širým nebem; pravděpodobně se sem vešlo kolem osmi set lidí. Tito diváci, vlastně rozhodující o osudu hry, kouřili, louskali ořechy, loupali pomeranče a jablka, pili pivo, hráli karty. Vstupné bylo kolem 2 pencí, na galérii 1 penny. Za 1 až 2 šilinky bylo místo v lóžích. Bohatí příznivci divadla si je předpláceli na celý rok. Šviháci a frejři sedávali nebo polehávali na křeslech či otepích slámy rovnou na jevišti. Tento nezpůsob byl odstraněn teprve r. 1713. Po stranách jeviště visela prkna, resp. prkenné tabule, na kterých bylo napsáno místo děje (prkna znamenající svět). Hrálo se každodenně. I v neděli, což puritánští otcové města viděli neradi, soudíce, že divadlo je příčinou moru a hříchu. Přes jejich umrtvovací snahy básnické slovo, umocněné projevem herců, dovedlo vznítit lidskou fantazii a přinést nadšení do lidských srdcí.

AMATÉRSKÉ DIVADLO, divadlo provozované amatéry (lat. amator – milovník, franc. amateur), tj. ze záliby, bez úplaty. Srv. ochotnické divadlo.

AMFITEÁTRY byly antické stavby dvojího druhu; v menších se hrálo divadlo, velké sloužily jako sportovní stadióny. Byly to stavby oválného nebo kruhového, stupňovitě se zvedajícího hlediště, které obklopovalo jeviště nebo arénu. V Řecku využívali k vytváření rozsáhlých amfiteátrů přirozených svahů, jež upravovali a vybavovali kamennými sedadly s řadou souběžných i příčných uliček. Římané budovali amfiteátry většinou na rovině, obvykle ve městech, s obrovským přepychem a mnoha technickými vymoženostmi; používali už oponu, některé budovy bylo možno zastřešit a chránit diváky před slunečním žářem nebo nepohodou. V těchto kolosálních stavbách, které snadno pojaly několik desítek tisíc diváků, se nehrálo jenom divadlo, pořádaly se tu gladiátorské hry, závody na koních, boje s dravou zvěří, některé arény bylo možno napustit vodou a pořádat tu námořní bitvy (naumachie). Největší amfiteátr je Colosseum v Římě, postavené císaři Vespasianem a Titem; pojme 48 000 diváků.

AMU je zkratka Akademie múzických umění, vysoké umělecké školy v Praze, založené dekretem prezidenta republiky r. 1945. Má dnes tři fakulty – hudební, filmovou a televizní, a divadelní. Divadelní fakulta je rozdělena na katedru herectví, režie a dramaturgie, scénografie a loutkářství. V Brně je obdobné učiliště JAMU, Janáčkova akademie múzických umění. v Bratislavě VŠMU – Vysoká škola múzických umění.

ANACHRONISMUS (z řec.) je vlastně přehmat, ať záměrný nebo nedobrovolný. Zna-

mená to, že autor nevezme v úvahu správné historické souvislosti a zasadí určité jevy, události nebo předměty do doby, kdy ještě neexistovaly. Např. se dopustil anachronismu Schiller, když ve Valdštejnovi nechá hovořit Piccolominiho o hromosvodu, který tehdy ještě nebyl vynalezen, nebo Shakespeareův Caesar, zmiňující se o hodinách bijících na věži.

ANDREJEV Leonid (1871 – 1919), v devadesátých letech minulého století úspěšný a oblíbený ruský dramatik, přítel a žák M. Gorkého. S Gorkým se však nakonec rozešel pro svůj příklon k individualismu. Jeho díla tlumočí životní skepsi jisté vrstvy intelektuálů své doby, kteří sice proti starým pořádkům protestovali, s lidem však splynout nedokázali, protože jejich buřičství bylo živelné a individualistické. Andrejev napsal v letech 1905 – 1916 osmadvacet dramatických prací, z toho sedm satirických aktovek. Světově proslulý se stal hrou Život člověka, kterou uvedl Mejerchold r. 1907 v Petrohradě a Stanislavskij v Moskvě. Z děl, která dodnes nic neztratila na své zvláštní atmosféře a originálním zpracování, ještě uvedme: Dny našeho života, Černé masky, Profesor Storicyn, Muž, kterého políčkují, Milé přízraky.

ANGAŽMA (z franc. engagement) je smlouva o přijetí do souboru divadla.

ANOUILH Jean (nar. 1910), francouzský dramatik. Studoval práva na Sorbonně, ale studií brzy zanechal a stal se žurnalistou. Vynikajícího školení se mu dostalo u Jouveta, který ho ve svém divadle Comédie des Champs-Élysées zaměstnal jako sekretáře. Po úspěchu své hry Hranostaj se osamostatnil jako dramatik. Napsal více než čtyřicet divadelních her a filmových scénářů. Anouilh obnovil duchaplným způsobem slávu bulvární hry, ovládá mnohé formy a styly evropského divadla, nebojí se užívat parodie, persifláže, napodobení. Adaptuje i klasické náměty, např. Antigona, Médea, Jana z Arcu. Ve všech jeho hrách se mísí tragické prvky s fraškou, romantická ironie se slzami, spravedlivý hněv na moderního měšťáka s cynismem. K nejznámějším hrám patří: Ples zlodějů, Byl jeden vězeň, Cestující bez zavazadel, Dostaveníčko v Senlis, Médea, Eurydica, Pozvání na zámek, Valčík toreadorů, Skřivánek, Drahý Antoinette, Beckett, Zatčení.

ANSÁMBL (z fr. ensemble) znamená soubor pracujících dohromady. U divadla tedy soubor divadelních pracovníků, především herců, tvořících tak, aby celý výsledek jejich práce byl ve všech detailech dobrý a úspěšný. Ansámbl pracuje společně na celém repertoáru. Naproti tomu stojí tzv. soubor en-suite, sestavený za účelem nepřetržitého provozu jedné jediné hry. Tento způsob je zvykem zejména na Broadwayi.

ANTAGONISTA (z řec.) – protihráč, osoba hry stojící jako soupeř proti protagonistovi. V tradiční dramatické spočívá obyčejně děj na jakémsi souboji dvou rivalů (Otello-Jago, Faust-Mefisto atp.). Pokud stojí protagonista sám, může být jako monogonista v konfliktu s nějakým celkem, společností.

Tragédie a komedie

Slovo komedie je řeckého původu (kó-mó/i/diá, zpěv veselého průvodu) a počátek komedie je třeba hledat v antickém Řecku. Stejně jako počátek druhého základního dramatického žánru evropského divadla — tragédie.

Dělbů zájmových sfér tragédie a komedie vymezil svými definicemi a charakteristikami řecký filozof Aristoteles (384—322 př. n. l.), jehož *Poetika*, mimo jiné první evropská teorie dramatu, má tu přednost, že byla napsána po ukončení dvou výchozích i vrcholných etap rozvoje řeckého dramatu a mohla tak zobecnit poznatky z tvorby těch největších — Aischyla, Sofokla, Euripida a Aristofana.

Aristoteles definuje tragédii jako „napodobení vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a bázní utvářející očištění takových duševních hnutí“. [Všechny citace z *Poetiky* v překladu Antonína Kráče.] Část *Poetiky* věnovaná komedii se nezachovala, a tak se musíme spokojit s určením rozdílu a stručnou definicí: „A v tom smyslu se liší také tragédie od komedie; vždyť tato chce napodobit lidi špatnější, než jsou lidé nyní, ona však lepší.“... „Komedie, jak jsme řekli, jest napodobení lidí sice horších, ale ne z hlediska každé špatnosti, nýbrž jenom z hlediska směšnosti, a směšné jest částí ošklivého. Neboť směšné jest druh zvrácenosti a znešvaření, prosté bolesti a nezáhubné, jako například hned směšná maska jest něco ošklivého a zkriveného, ale bez bolestného výrazu.“

Vznik tragédie i komedie souvisí s náboženským kultem a obřady na počest Dionýsa, boha vína a plodivé síly přírody. Slovy Aristotelovými: „Tragédie tedy, a stejně i komedie, vznikla z počátečních neumělých pokusů, a to jednak ze zpěvů těch, kteří začínali dithyramb, druhá ze zpěvů těch, kteří začínali písnné fallické.“ Dithyramb byl strofický kultovní hymnus na Dionýsa, druh řecké sborové lyriky, fallické písně pak součástí průvodů na počest bohů plodnosti, při nichž byl nošen fallos, zpodobení mužského údu. Mimo to byly předváděny mimické scénky a pronášeny obscénní žerty.

Počátek řecké komedie pro nás dnes reprezentuje tzv. **stará atická komedie**, jmenovitě tvorba Aristofanova. Předcházely jí jiné formy, které pěstovali Dórové (lidová dórská fraška, jihoitalská flyax).

Srovnáme-li texty dochovaných tragédií Aischylových, Sofoklových a Euripidových s texty Aristofanových komedií, vyvstane nám názorně a prakticky rozdílnost zaměření obou základních žánrů. Tragédie, jejíž vrchol spadá do 5. stol. př. n. l., dramaticky zpracovávala

mýty (řecky mýthos) a jejími prameny byl homérský (Ilias a Odysseia) a pohomérský epos. Zvláštní oblíbené se těšily mýty z okruhu thébského a z okruhu trójské války. Výjimečně se objevují i náměty historické, např. Aischylovi **Peršané**.

Obsahovým jádrem tragédie je zpravidla zločin nebo jiné vážné porušení řádu věcí, tedy v etické rovině **vina**, která se stává příčinou rodové kletby — zločin se vrší na zločin, vina na vinu, dokud nedochází k vyčerpání zla a k osudovému naplnění. Moment osudovosti hraje závažnou roli zejména v tvorbě Sofoklově. Jeho **Oidipus vladař** je přímo demonstrací působení **ananké** (osudové nutnosti), které marně vzdoruje lidská vůle a lidské činy. Zcela zákonitě narůstají příběhy tragédií do velkých celků, sledujících osudy rodů, u Sofokla a zejména u Euripida se však tyto vazby uvolňují a těžiště se přesouvá na osudy jedinců (taková **Médeia** znamená určitou psychologizaci tragického hrdiny, jsouc v pravém smyslu tragédií vášně).

V souladu se závažností námětů je tragédie vznešená svým laděním i výrazovými prostředky, monumentalizuje své postavy v myšlení i vášni, v dobru i zlu, idealizuje v psychologickém i estetickém smyslu. Aristoteles právem píše o ději „určité velikosti“, o „lahodné řeči“ a účinek děje budícího „soucit a bázeň“ spatřuje v „očištění (...) duševních hnutí“ (katharsis, katarze). Vzhledem k tomu, že nezbytným znakem antické tragédie nebylo tragické zakončení, jak se dnes běžně chápá (jedno z vrcholných a netypičtějších děl řecké tragédie, Aischylova **Oresteia**, končí smírně a není to nikterak výjimka), lze vidět její podstatný rys v tom, co Řekové nazývali **pathos** a co se předkládá jako utrpení: „Utrpení pak jest čin působící záhubu nebo budící bolest.“

Zmíněným vlastnostem textů odpovídaly i výrazové herecké prostředky: herec hrál na kothurnu (střevíc s vysokou podešví) a na tváři měl masku, což nutilo k sošným postojům a znemožňovalo hereckou drobnokresbu. Těžiště hry spočívalo ve vysoce stylizované deklamaci, která se střídala se zpěvem (sborovým i sólovým) a tancem.

Stará atická komedie (dobově o něco pozdější — druhá polovina 5. stol. př. n. l.) má s tragédií společné východisko, ale její doménou je bujný rub kultovní obřadnosti. Jeho znakem je zmíněný fallos, který se stává součástí kostýmu a vítanou rekvizitou pro komické akce. Podobně jako v tragédii tu hraje důležitou roli sbor, ale na rozdíl od slavnosti tragického sboru, domlouvajícího, kárajícího, smířujícího, komický sbor útočí, skandalizuje, šve postavy proti sobě — zcela v duchu daleko hybnějšího a přizemnějšího divadelního žánru. V parábázi (parabasis, odbočka) pak odkládá masky a přímo oslovuje pu-

blikum. Tyto komentáře k aktuálním událostem (dobová konvence dovolovala útočit i jmenovitě na konkrétní osoby) poukazují k praktikám veselých kultovních průvodů (kómos), od nichž odvozuje komedie svůj název.

Námětově byla stará atická komedie všestranná a pestrá. Dotýkala se otázek společenského, politického a kulturního života, tepala veřejné i soukromé neřesti, snovala projekty utopických světů, vedla i polemiky na tak náročná témata, jako je přírodní filozofie, sofistika nebo metody básnické tvorby. Tomu odpovídaly i všestranné a pestré výrazové prostředky, literární i herecké: nadsazené komické postavy v karikovaných maskách a kostýmech (vycpaná břicha a zadky) provozovaly nevázanou i obscénní komiku, jejímž vyvrcholením bylo přímé a rozhodující střetnutí soupeřících osob a stran (agón, zápas, schematická prapodoba komického konfliktu), ale na druhé straně prvky důmyslné fantastické a poetické, sublimace agónu do filozofické nebo literární kritické polemiky s parodistickým záměrem.

Proti vznešenosti tragédie je však komedie vždycky nesena duchem plebejskosti, souvisícím s každodenností jevů a problémů (třebas fantasticky transformovaných), k nimž se komické děje vztahovaly. Hned od počátku se rýsuje pojetí komedie jako „nižšího“ žánru vzhledem k „vysoké“ tragédii.

Z dnešního hlediska vystupuje do předí satirická nota Aristofanových komedií. Pojem satira je ovšem pozdějšího data a římského původu (etymologicky souvisí s latinským slovem satura = druh nádivky, přeneseně pestrá směs). Nemá nic společného se satyrským dramatem (nazvaným podle sboru satyrů, přírodních démonů, průvodců Dionýsových), které tvořilo jakýsi dodatek k trilogii, k cyklu tří tragédií, jimiž se tragický básník účastnil soutěže.

Přestože satiričnost Aristofanových komedií je nesporná, nelze redukovat jejich obsah a smysl na pouhý výsměch negativním společenským jevům. Aktualnost satirických obrazů a výpadů je v naprostém souladu s kultovním původem a základem komedie. Komický zápas (agón) je analogií rituálního zápasu bohů jara a zimy, života a smrti z obřadních her kultu plodnosti.

Duch staré atické komedie je dvojnásobný: spojuje se v ní živel bytostně kladný, projevující se v prudké vitalitě a nespoutaném chování, s odvahou a ostrým konkrétně adresných satirických výpadů, tj. s negací společensky záporných jevů.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Tento text (i jeho pokračování) představuje některé části Knihy o komedii, kterou připravuje k vydání nakladatelství Panorama.

● ODEŠEL POMOCNÍK OCHOTNÍKŮ

Jihomoravští amatérští divadelníci, zejména z východní části kraje, dobře znali dlouholetého šefa výpravy Slováckého divadla v Uherském Hradišti Miloše Součka, se kterým nejednou konzultovali své jevištní představy a plány i jejich definitivní realizaci nebo jej žádali o přímou výtvarnou účast na svých inscenacích. V únoru 1988, ještě ne pětapadesátiletý, tento nadaný a pracovitý umělec svůj ateliér opustil navždy.

Miloš Souček se narodil v Lysé nad Labem. Vystudoval střední grafickou školu a ve třídě prof. K. Svolinského absolvoval Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze. Od r. 1963 do r. 1981, kdy byl nucen odejít do invalidního důchodu, působil ve Slováckém divadle, se kterým byl v tvůrčím styku až do své smrti. Jako nápaditý scénograf a hlavně vynalézavý tvůrce kostýmních návrhů spolupracoval M. Souček s řadou zdejších předních režisérů, zejména s K. Neubauerem, H. Dommesem a doc. M. Hynštem. Věnoval se dramatu historickým i soudobým, s oblibou pak látkám z období secesního (srov. Wildovu konverzační komedii *Jak je důležité mít Filipa*). Z oblasti klasického repertoáru si připomeňme např. umělcovu scénografii k Jiráskově *Vojnarce*, *Gazdině* robě a *Její pastorkyni* od G. Preissové nebo k *Maryše* bratří Mrštíků. Cizí klasiku v jeho pojetí zastupovaly tituly jako *Gozziho Princezna Turandot*, *Nestroyova* báchorka *Lumpacivagabundus* nebo *Svatba Krečinského* od A. V. Suchovo-Kobyli. Z moderní domácí dramatiky šlo kupř. o *Mahenovu* *Uličku* odvahy, *Nezvalovy* *Milence* z kiosku či o *Lošťákův* *Opožděný* ptačí zpěv. Vedle práce na mateřské scéně spolupracoval M. Souček ovšem také s dalšími profesionálními divadly.

(vz)

● DVĚ PŮVODNÍ NOVINKY

4. 2. 1988 měla na Nové scéně ND premiéru hra zkušeného dramatika Jiřího Hubače *Modrý pavlůn*, věnovaná 40. výročí Vítězného února. V centru dramatu, odehrávajícího se v r. 1946 v plicním sanatoriu, je střetnutí dvou rozdílných životních koncepcí mladého vojáka Svobodovy armády a staršího podnikatele ve vypjaté atmosféře poznamenané neustálou blízkostí smrti. Ve své nové hře J. Hubač opět prokázal schopnost precizního psychologického vykreslení postav a skloubení dramatickosti s pro něho typickým moderním lyrismem. Inscenaci připravil hostující režisér S. Moša na scéně E. Konečného j. h., hlavní role ztvárnili F. Němec a R. Lukavský, v dalších postavách se představili R. Rázlová, B. Bohdanová, J. Vala, B. Navrátil, J. Kemr a další.

9. 2. 1988 uvedlo v premiéře Divadlo na Vinohradech hru rozhlasového a divadelního dramatika Jana Vedrala *Urmeřisto*. Inscenace vznikla na půdorysu původně rozhlasového textu a zabývá se skutečnými událostmi v rozmezí let 1924–1963. Na osudu tří umělců,

herců Hofgena a Ulrichse a spisovatele Sebastiana, autor sleduje, jak fašistická diktatura proměňuje postoje a činy hrdinů, z nichž každý chce uplatnit svůj talent a nedostat se do odporu se svědomím. Hru nastudoval režisér J. Kačer, scénou a kostýmy vytvořil O. Schindler j. h., hrají J. Jirásková, H. Maciuchová, E. Balzerová, V. Preiss, L. Frej, M. Stropnický, R. Brzobohatý, O. Brousek a další.

(re)

● PRŮKOPNÍK SOCIALISTICKÉHO DIVADLA

Koncem dubna jsme si připomněli nedožitě 90. narozeniny (narozen 24. 4. 1898) a současně 25. výročí úmrtí (zemřel 25. 4. 1963) významného českého herce, národního umělce Jaroslava Průchy.

J. Průcha získával první divadelní zkušenosti v Plzni, kde po první světové válce hrál v ochotnickém souboru. Od roku 1920 se již věnoval divadlu profesionálně, po angažmá v Kladně, Pardubicích, Osvobozeném divadle a v Brně zakotvil v roce 1931 natrvalo v pražském Národním divadle.

Průchův realistický, civilní herecký projev se uplatňoval v široké škále charakterních úloh, v nichž převládali zejména proletářští hrdinové bojující proti všem formám sociálního útlaču. Své herecké mistrovství v těchto polohách prokázal kromě divadelních prken i v celé řadě filmových postav (*Batalion*, *Bílá nemoc*, *Cech panen kutnohorských*, *Němá barikáda*, *Nástup*, *Psohlavci*, *Vlčí jáma* ad.).

J. Průcha stál v řadách politicky angažovaných umělců při zrodu českého socialistického divadla, byl jeho aktivním propagátorem a průkopníkem.

(pv)

● IV. ROČNÍK ZLATÉ STUŽKY

Zlatá stužka je soutěž v interpretaci monologů a dialogů, kterou pořádá Okresní kulturní středisko Praha-východ ve spolupráci se středočeským krajským výborem Svazu českých divadelních ochotníků. V sobotu 30. ledna 1988 proběhl již její čtvrtý ročník. Byla to soutěž velmi zajímavá – hlavně z hlediska dramaturgického, a také proto, že to byl snad první ročník, kdy soutěžní příspěvky byly velmi vyrovnané. Pravda – nebyl zde sice žádný vrcholný výkon, ale také se nevyskytl žádný výkon podprůměrný, což o předcházejících ročnících nelze říci. To umožnilo porotě, aby poprvé v historii této soutěže zpřísnila nároky na výkony účinkujících, což může budoucnosti soutěže jen prospět.

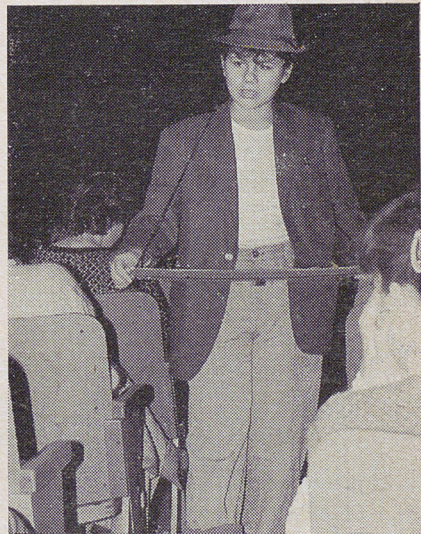
Nakonec porota rozhodla, aby letos nebyla udělena žádná první místa, a zdůvodnila tento výrok tím, že přesto, že tu byly velmi vyrovnané výkony, nebyl tu žádný výkon tak výrazný, aby si první místo zasloužil. Všem k tomu něco málo chybělo. A tak ve všech kategoriích (monolog ženy, monolog muži a dialog) bylo nejvyšším oceněním 2. místo. V kategorii žen byla udělena dvě 2. místa, o která se podělily Eva Jedličková a Barbora Tschornová, a

dvě 3. místa, která patřila Marii Ondrákové a Haně Šámalové. V početně slabší kategorii mužů získal 2. místo Tomáš Pavelka a 3. Ondřej Sochor. V kategorii dialogů, které naopak růst výkonů ve Zlaté stužce nepotvrdily, bylo uděleno jen druhé místo Tomáši Pavelkovi a Barboře Tschornové, ale i to se zdá trochu nadhodnocené.

Všechny účastníky pak jistě potěšil velmi podrobný rozbor jejich výkonů, který trval téměř dvě hodiny a stal se vlastně vynikajícím seminářem, jaký se na podobných soutěžích často nevidí.

Jedna věc je pro Zlatou stužku podstatná. Od prvního ročníku zde kraluje mládí, a to je rozhodně sympatické. Méně sympatické však je, že se dosud nepřihlásili k soutěži členové vyspělých souborů z okresu (Říčany, Celákovice). Proč? Bojí se snad ti starší, zkušenější těch mladých? A nebo jim nestojí za to exponovat se v okresní soutěži? Myslím, že by zde i oni mohli získat určité podněty a naopak, jejich účast by podnítila i ty mladé. Porovnání herecké práce dvou rozdílných generací by bylo jistě přínosem i inspirací. Snad tedy příště.

BEDŘICH ČAPEK
FOTO V. VRÁNEK



Eva Jedličková ze souboru Tyjatr Praha

● OMLOUVÁME SE

V *Amatérské scéně* č. 1/1988 došlo ke dvěma nemilým omylům týkajících se popisů k fotografiím. Foto Z. Holomého na titulní straně není z inscenace DS DK *Svit Gottwaldov* *Penelopa*, nýbrž ze hry V. Šukšiny *Ctihoďní nebožtící* (*Energičtí lidé*) v provedení DS J. K. Tyl při KaSS Jablonec nad Nisou. Rovněž tak snímek J. Glücka na druhé straně obálky (druhý odshora nalevo) nepochází z inscenace Gorinova *Thyla Ulenspiegla* DS TJ Sokol Nový Hrádek, ale z inscenace téže hry v nastudování DS MěKS Prachatic. (K článku *Pohár A. P. Čechova* byla tedy tato fotografie zařazena omylem.)

Omlouváme se uvedeným souborům i všem čtenářům.

REDAKCE

ZABIJÁK

Kavárna krátce po otevření zela prázdnotou. Pan Kabouk zkušeným okem přehlédli nemnohé hosty a jal se je v duchu hbitě třídit. Dva studentíci za školou (to nic), starý pán s novinami (už vůbec ne), tři korpulentní venkovanky (zřejmě v Praze za nákupy – nezajímavé), počkat, támhle v rohu – padesátník s bujnou prošeďivou hřívou a mrožím knírem (chn, džínový oblek) ve společnosti sotva zletilého zajička. To bychom mohli zkoušet, rozhodl pan Kabouk. Usedl v těsné blízkosti dvojice a zaměřil netečný pohled přes okno na rušnou třídu.

Pan Kabouk byl vdovec, čerstvý důchodce a „pozorovatel života“. Tak aspoň označoval sám sebe v kroužku přátel v hostinci U prasátka, kde slavil úspěchy svými historkami, které vzbuzovaly dojem, že jejich vypravěč má takřka magickou schopnost nořit se do nejintimnějších hlubin lidských osudů. Pan Kabouk ovšem taktně zamlčoval, že náměty pro svá vyprávění čerpá prostým (či sprostým, to

je věc názoru) odposloucháváním cizích hovorů po kavárnách.

Tentokrát pan Kabouk brzy dospěl k přesvědčení, že střelil vedle. Místo pikantního rozhovoru (ve který doufal) doléhalo k jeho sluchu jen tlumené chichotání divenky a nesrozumitelné brumendo kníračce. Pan Kabouk rozmrzele dopil kávu a chystal se zaplatit, když vtom dialog v jeho sousedství náhle nabyl na zřetelnosti svým obsahem vpravdě hrůzostrašné.

„Víte, Evičko, že vlastně sedíte s hromadným vrahem?“ uchechtl se knírač samolibě. „Do dnešního dne mám na svědomí patnáct lidských životů!“

„Óóó!“ vzdychla Evička. „Úžasně!“

Pan Kabouk strnul. Taková hrůza! A k tomu ten příšerný divčí cynismus!

„Sedm mužů, šest žen,“ pokračoval knírač, „a k tomu, je to strašné, ještě dvě děti...“

„Fantastické!“ rozplývala se Evička

Pan Kabouk ucítil na zádech krůpěje ledového potu. Navíc zděšeně zjistil, že není schopen nejmenšího pohybu.

„Tři vraždy střelnou zbraní, čtyřikrát jed,“ vypočítával knírač chladnokrevně, „pětkrát

uškrzení, jednou elektrický proud, podřezání britvou a uštknutí zmijí písečnou. To je, panečku, pěkná potvůrka!

„Vy jste ďábel!“ zaplesala Evička.

Pana Kabouka obcházely mrákoty. Odporní zvrhlíci! Lidské zrůdy! Knírač je, dejme tomu, nemocný člověk, ale to děvče místo aby volalo o pomoc, hltá každé zabijáckovo slovo a snad se mu za chvíli dokonce vrhne kolem krku.

„Přiznám se vám, Evičko,“ šveholil zabiják, „že příprava každé vraždyčky mě neobvykle vzrušuje...“ Jeho hlas sklouzl do šepotu a pan Kabouk byl milosrdně ušetřen podrobností, které by už stěží snesl. Upnul ochromenou mysl k jediné myšlence: dostat se nenápadně k telefonu. Jestli však zabiják pozná, že ho poslouchal... Snad by si přece jen tady netroufl... Klidně vstát, vida, jde to. Jeden krůček...

Další krok už pan Kabouk neudělal. Jako rána nožem mezi žebra na něho zapůsobila hlasitá otázka dívky Evičky:

„Mistře, a kdybych viděla vaši novou detektivní hru?“

(va)

ZE SOVĚTSKÉHO HUMORU



PERLY POD JEVIŠTĚM

Veselohra je divadelní hra se záchvaty smíchu.

Nadpřirozené bytosti nejsou, a když je někdo hraje, tak nejsou přirozené.

V divadle jsem slyšel, že se bude soudružka vychovatelka rozvádět.

Herec jenom otvíral pusu, protože byl nahraný.

Když trpaslík vyroste, tak se ztratí.

Ježibaba byla tak škaredá, že Mařence a Jeníčkovi přestal chutnat perníček.

Ve starém Řecku se stavěly antiteátry.

Když jsem vystoupil s básničkou, byl to zlatý hřeb programu.

Moje maminka je umělkyně. Má umělé zuby.

Spletl jsem pauzu. Řekl jsem ji delší.

Těžko říci, kolik měl hlavní hrdina hry roků. Ono se to pořád měnilo.

(vrt)

amatérská
scéna

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIV)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v naskladatelství a vydavatelství Panorama, 120 72 Praha 2, Hájkova 2. Vedoucí redaktor Tomáš Cach. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 00 Praha 10, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p. Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel a PNS-UED Praha – závod 01 – AOT, Kafkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-UED Praha – závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-UED Praha – závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje PNS – ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafkova 19, 160 00 Praha 6. Nevýžádané příspěvky redakce nevrací. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 4/1988, redakčně uzavřeno v únoru 1988.

© Panorama, Praha 1988

46 027

Neobvyklé téma v pantomimě



Ideální společnost



Struktura hmoty



Dynamické systémy

FOTO JOSEF KRATOCHVÍL

Pantomima — zvláštní a občas opomíjený žánr divadelního umění — se zdá nevhodným prostředkem pro ztvárnění závažných témat. Její doménou byl a je spíše mikrosvět, drobné příběhy všedního života, gagy, které jsou případně spojeny do většího celku. Vzdáme-li se širšího pohledu na světový kontext, nemůžeme v české pantomimě opominout významný pokus, nikoli nezdařilý, o postižení hlubšího tématu — pohybu lidských dějin v násilí a v boji proti němu. Pokus, který neskončil jedním celovečerním představením, ale třídílným projektem — *Ideální společnost*, *Struktura hmoty*, *Dynamické systémy*, výsledkem pětileté práce ústředního souboru pantomimy neslyšících Svazu invalidů.

Tento jedenadvacetičlenný amatérský soubor pracuje již sedm let. Ve svém repertoáru má čtyři celovečerní představení. Nevystupuje na stálé scéně, ale v Brně, Praze a v dalších městech naší republiky i v zahraničí. Uměleckými vedoucími jsou Jindřich Zemánek a Kaj Kostelník, hudbu komponuje Radim Hladík.

Každá část trilogie zapůsobí na diváka sugestivní mohutností masy, a je to masa lidí, která se valí v předešlé *Ideální společnosti*, roztéká se v atmosféře studeného světla. Ve *Struktuře hmoty* se přes jeviště téměř až na diváky žene zmítající se černá hmota, tentokrát bezlidská. Budí hrůzu, může se dostat kamkoli, je to nezastavitelná lavina.

Na začátku každé části trilogie se setkáváme s předešlou, jejímž posláním je diváka připravit, získat a ovládnout. Není jen samoúčelným útvarem určeným pro efekt silné emoce, ale dalším zobecněním námětu, kterým bude naplněno jádro hry.

Na počátku každé centrální části trilogie začne narůstat zastoupení lidského prvku — cit, láska, myšlení —, vše tvořivé pro nový život i jeho další přeměnu v život lepší. V *Ideální společnosti* se formuje vědomí člověka a společnosti, ve *Struktuře hmoty* světová, všelidská pospolitosť, v *Dynamických systémech* pak dochází ke konkrétní konfrontaci výsledků vývoje lidské společnosti, násilí a boje proti němu jako jeho součástí. Jeden díl trilogie přechází ve druhý, střídají se stupně násilí a jeho forma.

Pantomima SI je divadlem v tom nejlepším slova smyslu — uceleným a sjednocujícím, a to v mnohá směrech. Syntéza se neprojevuje pouze v konkrétní realizaci představení, ale soubor především celou svou činností dokazuje, že otázka hranic mezi amatéry a profesionály ztrácí svou důležitost. Všichni — herci i umělečtí vedoucí — pracují amatérsky, nicméně příprava a provedení jednotlivých představení je na profesionální úrovni, která začíná u pohybu herců na jevišti a končí prací se světly a zvukem.

Snaha o sjednocení se projevuje u Pantomimy SI i hlouběji, především v celkovém přístupu k jevištní podobě jednotlivých částí trilogie. Je jim společné spojení pantomimy s prvky výrazového tance. To by ovšem samo o sobě nedokázalo vytvořit onen silný expresivní náboj, jímž se vyznačuje základní umělecký výraz souboru. Na jevišti vzniká neustále napětí navzájem se střetávajících inscenačních prostředků. Na jedné straně téměř anonymní herci v jednoduchých kostýmech zdůrazňujících linie těla, nejsou ani sólisty, ani sboristy, všichni se pohybují v souhře, navzájem si proměňují role, střídají se v podřízených a nadřazených pozicích. Svou individualitu si každý herec udržuje nikoli vnějšími prostředky (kostým, líčení), ale vnitřní schopností intenzivního pohybového vyjádření a soucítění s ostatními. Proti jakoby anonymnímu sdružení postav působí náročně stavěná scéna, rekvizity, světelné efekty a hudba. Z napětí mezi postavami a prostorem roste nejen silný citový zážitek diváka, ale především zásadní obecné sdělení.

Důraz na patos a expresivitu vyjádření spolu s nejobecnějšími univerzálními tématy však skrývají jedno nebezpečí, s nímž se zřejmě bude muset soubor vyrovnat, aby nepřekročil míru divákovy vnímavosti a zachytil moment, kdy se exprese stává ilustrací a sdělení tezí. Všechny tři části trilogie dosud tuto hranici rozlišovaly, a proto bude zajímavé sledovat, zda soubor „překročí svůj stín“ v nové hře.

ANNA NOVOTNÁ, JIŘINA ŠMEJKALOVÁ

Zuzanu Kočovou

Herečka ● režisérka ● dramaturgyně ● dramatická autorka a spisovatelka ● dlouholetá členka divadla D34 ● umělecká vedoucí divadla Maringotka (1963 – 1973) ● autorka několika románů, vzpomínek Pět sešitů ze začátku (cena MF 1975), teoretických prací Kronika AUD, Pět kapitol o divadle, Experiment Maringotka atd.



Máte za sebou hodně práce kolem divadla vůbec. Můžete vyjádřit, jaký je váš vztah k divadlu amatérskému?

Vyplývá z latinského slovesa, amo, amare – to jest milovati. Divadlo je prokletí a bez vášnivé lásky se dobře dělat nedá. Ať profesionálně, nebo amatérsky.

Sama jsem se k němu dostala na ochotnických prknech. Můj otec byl vášnivý, a myslím si i dobrý ochotník. Byl žákem slavného herce Romana Tůmy a jeho přijetí do Národního divadla zabránila jen choroba z první světové války. Jeho nároky na amatérské divadlo byly velmi vysoké. Měl je i vůči mně, když mne, tenkrát dvouletou, obsadil v Jablonci nad Nisou na sokolské slavnosti do postavičky Jara. Prožila jsem několik zkoušek (o tom mi už vyprávěli jenom pamětníci) a nakonec jsem vystoupila, celá nahatá a ověšená kvítem. Uviděla jsem před sebou hlediště plné lidí – a rozbrečela jsem se. Naštěstí bylo v tom roce jaro deštivé, takže shovívavé obecenstvo přijalo mé slzy jako symboliku a já měla nakonec úspěch a bonbóny. Na další roli jsem si musela trochu počkat. Byl to Filípek z Našich furiantů, už v Praze, na Spořilově. Tenkrát byl můj otec a první režisér členem sokolského divadelního kroužku spolu s takovými rodilými divadelníky, jako byl a je – mistr Branald. To už jsem se snažila ze všech sil urvat zájem obecnstva pro sebe. Přes veškerou svou položivotní lásku k divadlu můj táta pevně věřil, že mě ten „divadelní jed“ nezasáhne, že mě od něho dokáže, co věrnou amatérku, uchránit. A tak bylo zle, když jsem si za jeho zády našla v sedmnácti cestu k avantgardnímu divadlu E. F. Buriana, které sám v té době hluboce miloval, a stala se v r. 1939 žačkou jeho školy. Musela jsem zároveň dál studovat na gymnáziu, neboť „jako herečka se neuživíš“, a vynořil se tu problém – amatér, nebo profesionál? Jenže pak už od táty přicházely jen dopisy z vězení, a tak jsme spolu na dálku prožívali štěstí, že jsem se alespoň já k divadlu dostala. Zemřel v dvačtyřiceti pod gilotinou s vědomím, že snad alespoň jeho dcera v tom velice nelitostném divadelním umění něco, aspoň maličko, přece jen dokáže.

Po uzavření divadla D 34 a po uvěznění E. F. Buriana nacisty mě osud zahnal k „venkovským“ divadlům. K Ho-

rákému a pak k řediteli Burdovi, k jeho tehdy významné Středočeské činohře. Bez hluboké podpory amatérů by za války obě ta divadla nemohla existovat. Třebíč, Velké Meziříčí, Hlinsko – v případě Horáckého, nebo Čáslav, Kutná Hora, Kolín a další města v případě Burdovy činohry, nás vítaly s láskou, jaké se dožívá divadlo vždycky, když je lidem zle. Přinášeli jsme jim dobrý repertoár a zvucnou češtinu. Amatéři pomáhali ve všech těžkých chvílích, a těch nebylo málo. Cenzura, zákazy, i ta herecká bída, život na lístky, bydlení po hotýlkách, kde vůbec nevíš, jak zítra zaplatíš, a tak dál a tak dál. Amatéři, milovníci divadelního kumštu, byli tenkrát všude v prvních řadách obrany. A byli to oni, kteří v čele obecnstva umožnili ve zlých časech vytrvávat, přetrvávat českému divadlu.

Samozřejmě že jsme museli „být dobří“, abychom po představení dostali koláče nebo byli v neděli pozváni na tajnou, před úřady skrytou zabičku na dvoře riskujícího amatéra. A potom se povídalo o divadle, co s ním bude po válce, celé hodiny. Byly to nejhezčí chvíle, které jsem „na venkově“ prožila. Kritika, vyslá z úst těchto amatérů, byla v bídě tehdejšího tisku často jediná, kterou jsme rádi brali v potaz.

Po pětáctýřicátém jsem nadlouho spolupráci s amatéry musela přerušit. Prali jsme se o existenci avantgardního divadla D 34 v čele s E. F. Burianem velmi těžce. Rozebírat příčiny tohoto zápasu zde není na místě, ale typické bylo, že vždycky, když během těch let docházelo ke kritickým situacím, objevil se někde, třeba v nějaké vesnici, ochotnický kroužek, který nás potřeboval, několik lidí, kteří nás pochopili a chtěli následovat jako svůj vzor. Zní to dneska možná směšně, ale vite, co je pro kumštýře taková čistá morální posila?

Trvalo léta, nežli se Burianovi podařilo vytvořit znova školu, jakou jsme kdysi před válkou procházeli my – Brodský, Míka, Hanka Dítětová, Stella Zázvorková, a všichni moji tehdejší, dnes slavní spolužáci. Ale škola tady byla a já v ní učila. Člověk stárne, ani vlastně neví jak. Většina žáků přišla opět z řad ochotníků. Zahajský, Me-

runková, Hrzán, Charvát, i dnes už po světě slavný mim Milan Sládek. Snažila jsem se je učit nejen pociťnému hereckému řemeslu, ale i velmi závažnému předmětu, kterému se věnovala pozornost jediné v Burianově Studiu – herecké etice. Nebyla jsem tehdy mladým adeptům herectví příliš věkově vzdálená, ale táhlo mě to k nim. Snad právě pro tu jejich bezprostřednost, pro naivitu, se kterou přístupovali k hereckému umění. Když pak Burian zemřel a já byla zbavena možnosti působit na další utváření profilu divadla jeho jména, podařilo se mi právě v duchu mladých lidí založit při tehdejší Státním divadelním studiu autorské divadlo Maringotka. Vkládala jsem do souboru velké naděje, že se právě mladí opřou proti konvenci, proti běžným zakotveným normám, i proti starému divadelnímu zákulisí. Dnes proti stejným, škaredým příznakům bojují mnohá poloprofesionální i amatérská divadla. Tehdy to bylo těžší. I když začátkům Maringotky nemohla pomoci celá moje oblíbená třída brněnské JAMU, kterou jsem dříve režírovala a ve kterou jsem věřila (zbyli mi z ní na začátek jen Jana Andrešiková, Alfred Strejček a Derfler), za krátko k nám přístupovali nejen absolventi pražské AMU, třeba Jana Synková z dnešního Studia Y, ale i několik talentovaných ochotníků, dokonce i tanečníků a muzikantů. Otevřená plocha divadla – klubu dávala po představení příležitost začínajícím básníkům. Některým z nich se dnes říká písničkáři, ale to jim na úrovni poezie nic neubere. Osobně se domnívám (ať mi dnešní „nezpívající“ básníci odpustí), že je našim talentům spojení verše s hudbou dáno jaksi dávnou tradicí už přímo do vínku.

A tak po zrušení Maringotky pracuji s amatéry dál. Teď už několik let ve Středočeské lidové konzervatoři. Nejdřív v kursu divadelníků, nyní už ve třetím kursu literátů. Z každého nám prozatím vyrostla nějaká hvězdička. A ti ostatní? Jak se tak s nimi po letech setkávám, v každém z té naší leckdy nelehké práce zůstalo aspoň něco, snad úcta k umění. A to už do nás vštěpoval i ten Burian: „Vnímání umění je stejně složitý proces jako umění vytvářet.“ Já mu dávám za pravdu.

Zaznamenala MARKÉTA ČÁNKOVÁ