

a.s/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

7





Nalezená princezna

Před dvěma léty měla ve Státním divadle v Ostravě první premiéru nová a moderní a zcela dnešní pohádka, jejímž autorem byl Radoslav Lošťák. Nazval ji Poněkud ztracená princezna. Řekl o ní, že je to vlastně diskopohádka pro starší děti, mládež i pro dospělé. Hudebnímu skladateli Zdeňku Bartákovi mladšímu se povedlo pro ni složit celou řadu melodických, rytmických, ale hlavně textově pěkných písniček. S Poněkud ztracenou princeznou se diváci setkali tentokrát v Čelákovících, kde ji nastudoval divadelní soubor Tyl. Ve zcela zaplněném sále to o premiéře bouřilo potleskem. Dokonce na otevřené scéně. Zásahu na úspěšné inscenaci měli, samozřejmě kromě herců, též režisér Josef Kettner z pražského Divadla Jiřího Wolke a v choreografii Blanka Vítová z Divadla na zábradlí.

TEXT A FOTO MIROSLAV VODĚRA

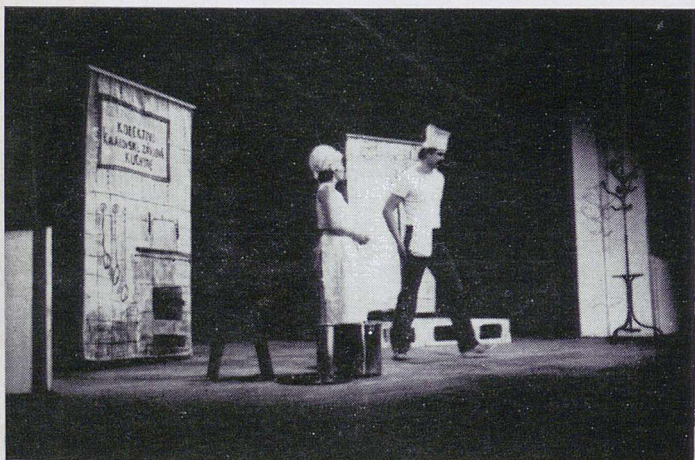
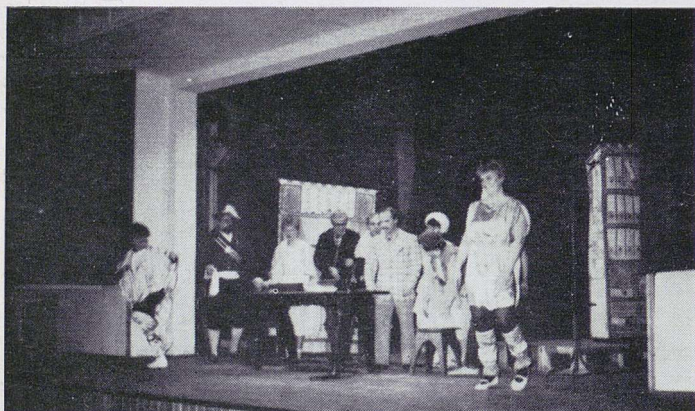


FOTO NA TITULU VÁCLAV ŠPŮR

Kultura a umění po XVII. sjezdu KSČ

Na XVII. sjezdu KSČ byla potvrzena dlouhodobá kulturně politická linie strany zaměřená na podporu umění prodchnutého komunistickou stranickostí, které pravdivě a přesvědčivě, v duchu socialistického realismu, zobrazuje současný život naší společnosti, ztvárňuje a podněcuje odhodlání našeho lidu zdolat překážky na cestě výstavby socialismu. Potřebujeme umění, které se nevyhýbá problémům, ale které svádí zápas se vším, co nám překáží, umění schopné odkrývat pravdu života. Plně se hlásíme k myšlence pronesené soudruh M. S. Gorbačovem na XXVII. sjezdu KSSS, že umělecká pravda je v činech lidu a v rozporech vývoje společnosti, v hrdinství i v každodenních pracovních všedních dnech, ve vítězství i neúspěších, v životě samém, v celé jeho mnohotvárnosti, dramatickosti a velikosti.

Dobrá se takovéto pravdy, pochopit ji a umělecky ztvárnit předpokládá hlubokou znalost života a práce lidu, hluboké ztotožnění se s cíli politiky komunistické strany a se zápasy za jejich uskutečňování.

Strana již nejednou zdůraznila, že je jí cizí poručnickování, přikazování a nařizování v umělecké tvorbě. Neurčuje umělcům, jak mají tvořit a o čem psát, ale vede je k odpovědnosti za vliv jejich díla na myšleni a činy lidí. Nepředepisuje formy a témata umělecké tvorby, ale nemůže být tolerováno nic, co je v rozporu s pravdou, s naší ideologií, co zkresluje socialistickou skutečnost, kazí vkus našich občanů a očerňuje dílo pracujícího lidu.

Pod zorným úhlem nároků vytyčených XVII. sjezdem je však nutné se zamyslet zejména nad uplatňovanými kritérii a celý systém hodnocení tvorby a jejího šíření zdokonalit tak, aby byla důsledněji prosazována třídní ideová hlediska. Jestliže hovoříme o tom, že strana podporuje tvorbu prodchnutou komunistickou stranickostí a lidovostí, tvorbu, která sehrává aktivní roli v boji za hodnoty socialismu, pak se tyto zásady daleko důsledněji musí promítat všude tam, kde se dílo oceňuje, zpřístupňuje a prezentuje veřejnosti. Z nároků na uměleckou tvorbu a na její roli v naší společnosti musí důsledněji vycházet také podpora, oceňování a šíření umění.

Je známo, že v úsilí o umění aktivně působícího v duchu potřeb naší společnosti na vědomí lidí má nenahraditelnou úlohu umělecká kritika. Má-li účinněji ovlivňovat uměleckou tvorbu v souladu s politikou strany, musí se rozjet s popisností, s pouhým referováním i s podbízením se a poklonkováním často jen průměrným hodnotám a začít uplatňovat kritiku jako specifický nástroj vlivu strany v oblasti umění, jehož posláním je konfrontovat dílo s našimi principy a s pravdou života a tyto principy a životní pravdu do umění prosazovat.

Ve všestranném rozvoji kultury mají nezastupitelnou úlohu tvořivé aktivity širokých mas pracujících a mládeže, které své nejvlastnější, společensky prospěšné uplatnění nacházejí v mnohotvárných formách kulturně výchovné činnosti.

Léta úsilí o prohlubování socialistického charakteru naší kultury vedla k jejímu nebyvalému rozmachu. Dnes to však už nestačí. Strategie urychlování sociálně ekonomického rozvoje, o jejímž naplnění bude rozhodovat především politická, odborná a morální vyspělost dělnické třídy, družstevního rolnictva a inteligence, staví veškerou kulturně výchovnou činnost před náročné, v mnoha směrech nové úkoly, neoddelitelně spjaté s úkoly a cíli ideologické práce strany. Proto základním hlediskem a kritériem rozvíjení a hodnocení jednotlivých forem této činnosti musí být vždy její podíl na světázorové, vlastenecké, internacionální, morální a estetické výchově lidu, její činnostná účast na rozvoji iniciativního vztahu k práci a politické aktivity mas, na upevňování socialistického způsobu života, na boji proti nejružnějším přežitkům a proti působení nepřátelské ideologie.

Pod zorným úhlem těchto požadavků stále naléhavěji vystupuje do popředí nutnost soustavného, cílevědomého zkvalitňování kulturně výchovné činnosti, prohlubování jejího obsahového zaměření v souladu s politikou strany, zdokonalování jejich forem a metod a upevňování její materiální a kádrové základny.

V tomto směru se musí daleko výrazněji než dosud prosazovat politicko organizátorská, koncepční a koordinující činnost národních výborů a jím příslušných orgánů a institucí. Na jejich znalostech konkrétních potřeb a podmínek kulturně výchovné činnosti záleží, jaký skutečný společenský efekt bude tato činnost přinášet. Závažná myšlenka vyslovená z tribuny XVII. sjezdu o nutnosti daleko intenzivnější mobilizace a účinnější využívání jedinečných zdrojů místní kultury nesmí zapadnout. Zejména stranické orgány v místech a národních výborech by se měly v těchto otázkách urychleně orientovat, nečekat na pokyny z vyšších orgánů.

Jsmo si však vědomi toho, že národní výbory mohou svou mimořádnou úlohu v rozvoji kulturně výchovné činnosti naplňovat za předpokladu, že se jejich žádoucím úsilím bude dostávat náležité podpory stranických orgánů a organizací, organizací Národní fronty a hospodářských institucí. Podstatně je potřebné zvýšit nároky na úroveň přípravy a realizace jednotlivých plánů kulturně výchovné činnosti a současně upevňovat jejich závaznost a autoritu. S tím bezprostředně souvisí naléhavá potřeba výrazně posílit možnosti národních výborů, účinněji působit na soustředování všech místních sil a zdrojů kulturního rozvoje. Nejružnější skupiny, mnohdy problematické zájmy porizovat zájmům společensky prospěšným a závažným.

Na vlastní účinnost jednotlivých institucí a zařízení kulturně výchovné činnosti spolu s úsilím o další zkvalitňování jejich sítě musíme na všech úrovních stranického a státního řízení klást vyšší nároky. Daleko rozhodněji musíme z této činnosti odstraňovat vše, co neodpovídá současným potřebám. Do-kořán je třeba otvírat dveře všem ini-

ciativám, jejichž prostřednictvím se prosazují obsahem bohaté, zajímavé, pestré a přitažlivé formy kulturně výchovného působení. Takovéto přístupy je nutné uplatňovat zejména v práci s mládeží, v níž mimořádný význam přisuzujeme systému Mládež a kultura, v masové politické práci a dalších oblastech této činnosti.

Jestliže na základě dosavadních zkušeností a v zájmu uspokojování nových požadavků na rozvoj kulturnosti člověka byl ve smyslu závěrů XVI. sjezdu vypracován celospolečenský program estetické výchovy, pak je v současné době třeba soustředit síly na jeho uvádění do života.

Positivních výsledků bylo dosaženo v zájmové umělecké činnosti pracujících a mládeže. Do budoucna je však třeba vytvářet lepší podmínky pro další prohlubování jejího socialistického charakteru, a to především jejím pevnějším a mnohotvárnějším sepeřím se životem společnosti. Zároveň se však musí dělat mnohem víc pro to, aby se jako jedinečný projev tvořivých sil lidu setkávala s co nejširší společenskou podporou a uplatněním.

K naléhavým úkolům patří rozšiřování a upevňování vlivu opravdových kulturních a uměleckých hodnot na mladou generaci i vlastní kulturní tvořivá aktivity mladých lidí. Mnoho z nich se věnuje úspěšněji k společensky žádoucím zájmům, zúčastňuje se práce souborů zájmové umělecké činnosti. Tvoří podstatnou část návštěvnícké obce kulturních zařízení všeho druhu a podílí se na pěstování pokrokových a vytváření nových kulturních tradic. Přes tyto nesporné pozitivní výsledky existují zejména ve způsobu využívání volného času mladými lidmi negativní jevy. Projevuje se v nich nahodilost, bezúčelnost, nevkus.

To jsou úkoly a problémy, které považujeme za prvořadé a k jejichž neodkladnému řešení dožrál čas. Jsou však i další úkoly, které budeme v duchu XVII. sjezdu strany postupně plnit. Úspěšná realizace všech úkolů je neoddelitelně spjata s řídicí činností vedoucích pracovníků, od místních kulturních zařízení až po ministerstvo kultury. Leckde se projevuje malá odpovědnost za důsledné dodržení ideových hledisek kulturní politiky, najdou se i takoví pracovníci, kteří doslova propadají ideové bezstarostnosti. Jejich praxe je v mnohém poplatná neplodné rutině, nerozvíjí iniciativní a tvořivou aktivitu lidí. Formální splnění plánovaných úkolů stačí jako kritérium hodnocení činnosti vlastní i druhých. Někteří polevíli v politickovýchovné práci, přehlížejí různé nedostatky a ne vždy jsou svými morálními vlastnostmi a jednáním spolupracovníkům příkladem.

Jedině důsledným uplatňováním vedoucích úloh strany lze docílit toho, že naše kultura bude stranická, spjatá s problémy a úkoly, které řeší komunistická strana, že bude vyjadřovat skutečné zájmy lidu.

JOSEF HAVLÍN, tajemník ÚV KSČ

v letošním 11. čísle Kulturního rozvoje.



Hledat cesty, vytvářet podmínky

Jednání sjezdů Komunistické strany Československa a jejich závery přinášejí základní směrnice a úkoly, konkrétní orientaci společenským činnostem uskutečňovaným uvnitř našich hranic i mimo ně. Dotýkají se a ovlivňují všechny úseky společenského a veřejného života. Jistě, ekonomická oblast má nespornou prioritu, neboť ona konečně rozhoduje o míře uspokojování potřeb a možností společnosti. Sjezdy však říkají závažné slovo i k oblasti kultury v tom nejširším slova smyslu.

Výjimkou zde není ani nedávno konaný XVII. sjezd KSČ, ba právě naopak zdůrazněním potřeby urychlení ekonomického a sociálního rozvoje přinesl kvalitativně nové závažné myšlenky, jejichž realizací by mělo dojít k významným změnám ve všech oblastech života společnosti ve shodě s požadavky na maximální efektivnost a kvalitu veškeré práce.

Závěry sjezdu se dotýkají života každého člena společnosti ať už v produktivním věku nebo mimo něj. Pro nás amatérské divadelníky mají ještě jeden specifický význam navíc. Vedou nás k úvahám, jak prostřednictvím amatérského divadla, divadelních a mimodivadelních aktivit našich souborů maximálně přispět k realizaci cílů, které by se měly promítnout do spokojenějšího života

každého člověka. Dobré divadelní představení jako výsledek kolektivní poctivé práce nesporně přináší radost a uspokojení divákům a jeho tvůrcům, ale má svůj pozitivní význam i pro formování společenského vědomí.

Povinností Svazu českých divadelních ochotníků a každého funkcionáře této zájmové organizace bez výjimky je hledat cesty, vytvářet podmínky, aby bylo ke zhlédnutí co nejvíce dobrých inscenací. Kvalitativní rozvoj oboru to je základní poslání zájmové organizace, jinak by neměla smysl.

Je znám dostatek prostředků, jimiž lze na konkrétní úrovni práce souborů a tím i její výsledky působit. Je však třeba hledat i další. Máme v podstatě organizačně uzavřenou metodickou péči. Je však vždy efektivní a skutečně účinná? Bylo by především třeba dobudovat jednotný systém vzdělávání amatérských divadelníků, který by vycházel ze spolupráce se zájmovou organizací a současně i z diferencovaného pohledu na amatérské divadlo jako celek. Nelze si zastírat, že máme neobyčejně pestrou paletu úrovně práce souborů. Je proto třeba tuto úroveň přesně zmapovat, zjistit, na jakém stupni si konkrétní soubor stojí a pak dokázat pro takový soubor diferencovaně formulovat postupné cíle, a přitom ovšem nikdy nezapomínat na slova „znát duši ochotníka“, jak je kdysi vyslovil zvěčnělý Jiří Beneš.

Nejsou zcela dořešeny zřizovatelské vztahy a zejména jejich praktické naplňování. Mimořádnou pozornost by bylo třeba věnovat také vedoucím kádrům v souborech. Víme, že jsou často nejen hlavními tvůrci, ale i administrátory veškeré souborové činnosti. Je nezbytné pro tuto dvojedinou funkci je náležitě vybavit, vedle znalostí divadelního druhu jim zprostředkovávat poznatky i z psychologie vedení kolektivu, z teorie řízení, kulturní politiky, seznámit je i s právními aspekty činnosti souborů a s mnoha dalšími.

Problém, jimiž by bylo možné se zde zabývat, je přirozeně mnohem více. Výše uvedené však považuji za zvláště naléhavé a potřebné řešení právě po letošním sjezdu KSČ. V nich také vidím svůj osobní úkol funkcionáře Svazu českých divadelních ochotníků.

Dr. PETR SLUNEČKO,
1. místopředseda ÚV SČDO

Oslavy a tvořivost

Hovoříme hodně o tradici českého amatérského divadla. Ale současný prudký a leckdy překotný rozvoj nastolující téměř denně řadu nových podnětů a problémů soustřeďuje pozornost jinam, k dnešku a zítřku – a tradice jako by se stávala pojmem trochu čitankovým, knižním, abstraktním. Ale je živou skutečností.

Měl jsem příležitost v prvních měsících tohoto roku vidět představení několika souborů Východočeského kraje, které slavily vysoká výročí ochotnické činnosti.

Dva z těchto souborů sáhly po autorovi, s nímž je tradice svázána hluboce a bytostně – po Aloisu Jiráskovi. Hronovští zvolili Otce; v Chotěboři si vybrali Lucernu. V obou případech to byl úkol nesnadný. Lucerna je zajisté nejnámější a nejpopulárnější Jiráskova hra, která je už doslova svázána tolika inscenačními zvyklostmi a konvencemi, že vyprostit se z nich – zvláště při příležitosti oslav – není jednoduché.

U Otce je tomu naopak. Kdysi tak často frekventovaný titul zmizel z našich jevišť, protože se nám zdá, že méně dobře jenom opakuje to, co jiné hry kritického realismu 19. století z vesnice. Tedy zase: dramaturgická volba jako by podtrhovala oslavnost, tradičnost, minulost. Leč – onen dramaturgický návrat ve výběru neznamenal ani v jednom případě pouhý návrat v interpretaci dramaturgicko-režijní. A rozumějme tím jak výklad obou textů, tak jejich jevištní realizaci.

Na první pohled jsou si obě „oslavné“ jiráskovské inscenace vzdáleny. V Chotěboři hostující režisér František Švihlík, dnes herec Cínoherního studia v Ústí nad Labem, vytváří spolu s rovněž hostujícím profesionálním scénografem arénovitý prostor,

v němž uvolňuje především metaforičnost. Ta síť rozprostřená nad celým sálem vytváří neobyčejně sugestivně atmosféru tajuplné lesní noci stejně jako vodní říše, a jakmile této atmosféře uvěříte, potom už divadlu není zatěžko nic.

Hanička může třeba nalézt úkryt v lípě prostě a jednoduše tím, že přes sebe přehodí plášť a stane se kmenem koruny lípy, která visí nad ní. Obnažená divadelnost, umělost prostoru obrazně, trópicky spojuje svět lidí i nadpřirozených bytostí; utváří pozoruhodnou jednotu přírody s konflikty společenskými. Všichni jsme tu účastníky toho dění, všichni jsme v lese stejně jako před mýlnem, na zámečku nebo ve vodní říši. Není tedy divu, že lze i zrušit děj a příjezd kňežny na panství proměnit v lidovou veselici, již se účastní obecenstvo i účinkující, čepuje se pivo, nabízí koláče, hraje muzika – a tančí se. Diváci i herci. Je to divadlo; ale divadlo, které se hraje dnes a se všemi.

Hronovští jdou jinou cestou – i když i pro ně je jeviště prostorem pro hledání divadelnosti. Rampa, předěl mezi hledištěm a jevištěm je tu zdůrazňována v zájmu podtržení modelovosti, znakovosti toho, co je předváděno. Tady vše směřuje k symbolu, symboličnosti jako k obnažování – divadelnímu obnažování – podstaty jevu. Mizanscéna jako umístění herců v prostoru je důsledně řešena nikoliv z hlediska životní pravděpodobnosti, ale jako význam, jenž sděluje smysl existující a fungující jenom a právě v této inscenaci.

Postaví-li se třeba Bobeš na konstrukci z dřevěných tyčí, jež lemuji hlavní hrací prostor šikmy, je to pouze výraz jeho trifungující vládychtivé dominance – a ni-

koliv snad jakýsi reálný vstup z humen do dvora. A totéž platí třeba i o zvucích – hrkot brýček není ilustrací něčeho reálného, co se děje za scénou, ale ve vztahu k Divíškovi, jehož postavení na jevišti vším zdůrazňuje osamělost, umocňuje tragickou jeho přiběhu; je symbolem světa, jenž ho opouští.

Tedy: na jedné straně v Lucerně spojení hlediště a jeviště jako propojení všech, kteří jsou přítomni představení, na straně druhé v Otci jeviště jako zcela autonomní skutečnost, která vytváří své zákonitosti. Ale už tady je zřetelná shoda. Nikoliv snad stylu, ale metody, jež divadelnost používá jako možnost realizovat nová a svěbytná témata, která z textu jistě vycházejí, ale zároveň patří jenom jevišti. Tím vzniká shodnost ještě podstatnější – totiž ve vidění jednání lidí, dramatických osob. Neboť pojednou se stávají nositeli něčeho, co patří jenom těm, kteří je hrají – našim současníkům: hercům, kteří je hrají teď a zde. V obou případech tedy divadelnost nakonec uvolňuje prostor pro jednání jako obraz účasti člověka na dění světa.

V Otci se takto zdvihá – ve vzácně vyrovnané, soustředěné a jednotné kolektivní souhře – tragédie sobecké zaslepenosti, která nevidí nic jiného než své cíle a promění všechny lidské city v beznadějně spáleniště. V Lucerně potom je to optimistické, spontánní a bytostné hledání pevné půdy pod nohama, štěstí, jež je ve skutečně pravdivém spojení s tím, co je nám dáno – příroda jako lidé. Obě inscenace dávají Jiráskovi, co jeho jest, ale zároveň jej dnešním cítěním divadla i skutečností přestupují. Jsou takto oslavou minulosti, tradice, ale jsou i dělnou tvůrčí, která včleňuje ony dávné kořeny do kontextů, v nichž pulsuje problematika zcela současná.

(jac)

aneb Diváci

Zhruba před patnácti lety jsem vstoupil poprvé do hronovských diskusních klubů. Byly tehdy v plenkách, ještě se ani nebatolily. Ale potom udělaly první kroky a vzápětí začaly utíkat; někdy skoky až mílovými. Zažil jsem všechny jejich proměny organizační i obsahové, které byly většinou ku prospěchu celé záležitosti. A žijil jsem také – a to především – růst jejich účastníků.

Scházíme se v těchto klubech s mnoha lidmi pravidelně už hezkou řádku let. Spojuje nás úsilí dobrat se něčeho hlubšího, podstatnějšího. Ať už o jednotlivých představeních či o některých dalších souvislostech. Byly to pro mne jedny z nejhezčích okamžiků. Nejen pro onu vůli poznat, k něčemu dojít, ale i pro ony postupně se zvětšující schopnosti účastníků klubů samostatně formulovat stále přesněji své poznatky, argumentovat soudy a pronikat kolektivně k jemnějším a hlubnějším problémům tvorby. Jistě: byla i dopoledne plná vášní a někdy téměř hysterie, která zatemňovala oči i uši, nutila mozek vydávat výkřiky poněkud neartikulované, jež vyjadřovaly zjitřenou hladinu citů. Ale to všechno patřilo k věci; to všechno vytvářelo atmosféru fóra, na němž se podle mého soudu schází kolektiv velice kultivovaných a znalých divadelních diváků. Zvláště citlivých i vnímavých, protože jsou sami divadelními tvůrci.

Proto mne tak překvapilo setkání s jedním ze tří klubů po prvním představení 55. Jiráskova Hronova, jímž byla inscenace hry Sauliuse Šaltenise Útíkej smrtko, utíkej, s níž přijelo Divadelní studio D 3 z Karlových Varů. Přiznám se zcela upřímně – připadám si v poslední době na diskusních klubech dost zbytečný. Chodíme tam jako porotci později; všechno je už prodiskutováno, všechno je probráno a my můžeme v nejlepším případě sdělit stručněji či podrobněji názor odborné komise na to nebo ono představení. Za sebe nikdy nepředstávám litovat, že jsme zbaveni těch rozjezdů, kdy se názory teprve postupně vyslovují a kdy vzniká ono tvořivé klima, v němž si všichni společně začínají objasňovat určité otázky. Měl jsem strašně rád tohle vrčení, o mnohem jsem se v něm naučil. Takže jsem šel tedy na první klub 55. Jiráskova Hronova opět s pocitem jisté nostalgie a vlastní zbytečnosti. A hle – najednou jsem se vrátil do doby, na niž tak rád vzpomínám; najednou jsem znovu mohl podnikat s ostatními výpravu za poznáním. Neboť klub, do něhož jsem přišel, stál ještě před řadou problémů, na něž si zatím neodpověděl. A skoro to vypadalo, jako by si s nimi nevěděl rady. Stručně a krátce řečeno: jako by byl uhranut obraznou formou Šaltenisova sdělení a zobrazení; jako by kolem ní kroužil ve velkých obloucích a neuměl se s ní vyrovnat.

Skočím teď na sám konec 55. Jiráskova Hronova. Byl jsem pozván do jednoho diskusního klubu, v němž se shromáždila skupina nadšenců a zanicenců. A položila mně několik obecných otázek, které pro ni vyplývaly z představení a na něž hledala odpověď. Byly to otázky různé. Ale kdybych měl hledat jejich společného

jmenovatele, tak bych jej našel právě v nezvyklosti na některé postupy a vyjadřovací prostředky, které se na 55. Jiráskově Hronově ukázaly a které konečkonců na konec vždycky nějak směřovaly k tropu. To jest: k užítí komponentů jeviště, ale i slova jako materiálu textu ve víceméně neobvyklém „přeneseném“ významu, jenž je zjištěl jenom v určitém kontextu konkrétní situace.

Aby bylo jasno: nemyslím si, že by předcházející Hronovy neznaly podobná představení a podobné inscenace. Dokonce mnohé z nich tu sklízely vavříny a byly nadšeně přijaty diváckou ochotnickou obcí. Jenže: byla to vždycky představení výjimečná jak pokud jde o kvantitu, tak i především tím, že je předváděly soubory, které tímto způsobem dlouho rozvíjely svou poetiku a uměly tropy realizovat v přesvědčivém divadelním tvaru. Na 55. Hronově se však tato tendence začala prosazovat skoro masově. Vlastně tu nebylo představení, které by neusilovalo o to, aby nějak porušilo pouhou logiku pravděpodobnosti a věrohodnosti. A nastolilo přinejmenším strukturální vazby, v nichž by se tropy objevily jako výraz mimořádného, jedinečného charakteru, který bychom pocítili jako objev a plod fantazie.

Upozornil jsem v předcházejících částech tohoto seriálu na některé konkrétní projevy, jimiž se tato tendence k mimořádnosti projevovала. A pozorný čtenář si jistě všimnul, že jsem bohužel musel velice často konstatovat, že zůstalo jenom u vůle a snahy; že s výsledky to bylo horší. Což jistě také znepočetňovalo možnost diváků pochopit podstatu, jestliže se nemohli orientovat v konkrétní situaci, aby z ní získali klíč k luštění a řešení kon-
textu.

Ale to nic nemění na tom, že jsem měl stále silnější pocit, že ono nejvyspělejší a nejpoučenější hronovské publikum si s tímto vnímáním a reflektováním tohoto typu divadla zatím neví příliš rady. Dokonce se tu zformovala skupina, která se ani nesnažila pochopit a proniknout věci na kloub, ale velice apodikticky, aniž by připouštěla cokoliv jiného, kritizovala všechny tyto pokusy na základě své představy o tom, jak má divadlo vypadat. A kdybych měl alespoň stručně charakterizovat v základním obrysu tuto představu, potom bych ji označil – jistě zjednodušeně – jako divadlo, v němž lze pojmově, slovně vystihnout téměř v úplnosti téma, jež je zjištěl především z textu.

Nepochybně že toto úsilí takto postihnout představení a inscenace Hronova 85 naráželo důsledně a nekompromisně na všechno, čím se ona tendence k tropům vyjevovала. Především na princip autorství, který tak osamostatňuje jevištní subsystém, i na způsob zacházení s textem jako s otevřeným systémem. A také na montáž, o níž doposud nebyla řeč, ale která nutně tvoří rozhodující strukturální vztahy tropů, protože konfrontující dva spolu zdánlivě nesouvisející jevy realizuje jejich zcela nový kontext, jenž obsahuje jak konkrétnost, tak i zevšeobecňující obraz.

Ale ponechme teď stranou onu skupinu klubových diskutérů, která přímo cd-

mítla na bázi své nezměnitelné představy o divadle pátrat po jeho jiných možných podobách a projevech. A vraťme se k těm, jichž bylo nepochybně více a kteří v duchu tradice hronovských diskusních klubů toto pátrání podnikat chtěli. Nemohu si pomoci, i oni se střetávali s tím, co jsem vyjmenoval před chvílí a jaksi ztráceli pevnou půdu pod nohama, protože jsou navyklí konečkonců také na divadlo, které lze poměrně snadno posuzovat v linii tematická hodnota textu, způsob převedení této tematické hodnoty do jevištní realizace. A znovu podotýkám: tematická hodnota je tu slovním, pojmovým pojmenováním dosažitelným intelektuální, racionální operací, zatímco ony objevy a plody fantazie jsou už takto méně uchopitelné.

Zkrátka a dobře: po řadu let jsme učili amatéry – a činil jsem to také – že pro skutečnou hodnotu ideově – uměleckou je rozhodující téma. Samozřejmě jsme všichni toto téma určovali intelektuálně, racionálně v pojmech a slovech. Je to a bude to vždycky východisko každé divadelní aktivity, předpoklad zrodu každé inscenace. Odjinud práce na ní začínat nemůže. A také i nadále budeme všechna svá školení a všechny vzdělávací akce zejména pro režiséry začínat odtud. Ale divadlo se dnes dostává dál. A budeme muset proto učinit další krok. Nezbude nám než vymezit téma sice jako nutné a naprosto evidentní východisko, ale zároveň i jenom jako součást celistvého obsahu, jenž má i další vrstvy. A budeme se muset asi vrátit k pojmu idea v celé její šíři jako centru subjektivní hodnotící činnosti i jako krajně prospěšnému prostředku skutečně věcné analýzy, jenž zachycuje reálnou strukturní zvláštnost obsahu v jeho nejvyšší, zevšeobecňující rovině, která určuje vnitřní spojení různorodých konkrétních prvků.

Jestliže tak neučiníme, potom nás vývoj divadla bude čím dále tím více zaskakovat a překvapovat. A budeme stát bezmocně před řadou představení a inscenací. Nejenom na hronovských diskusích, ale především v samotné tvořivé činnosti, jež ony inscenace a představení produkuje. Protože jinak se ona tendence k tropičnosti stane čímsi povrchním, neorganickým, módním. Neboť bude chybět ona nevěseobecnější rovina, která uskutěčňuje vazby všech prvků jako projev obsahové zvláštnosti. A nebude tedy ani možné pochopit a provést v samotném materiálu divadla – právě a jenom v materiálu divadla – jakýkoliv kontext, jenž by dovolil přechít a učinit přenesený, nezvyklý význam. Tím méně potom složit tyto významy ve smysluplný celek.

Posuzováno z hlediska celku 55. Jiráskova Hronova, jsme v této fázi. Jenom některé inscenace dokázaly k tomuto celku i kontextu směřovat – a také i to nejvzdělanější obecnstvo se nedokázalo často přes nedostatečné a neprůkazné výsledky na jevišti probít k samému jádru věci, oddělit zrna od plev. Není to vůbec chyba. Je to skutečně vývojová fáze. Můžeme považovat za pozitivní, že hronovský seismograf ve svém 55. jubilejním ročníku tento rozpor v takové šíři obnažil. Ale nebylo by už pozitivní, kdybychom na něj v našem myšlení nereagovali.

JAN ČISÁŘ

V Načeradci Brychta za nic nemohl



Autor Jiří Štych a režisér Jiří Kulich (vpravo) mezi herci po premiéře.

Pomalou končil letošní květen a vesnice byly vyzdobeny a muziky vyhrávaly. Byl první den voleb. A právě k této příležitosti nastudovali ochotníci v Načeradci na Vlašimsku hru z vesnického prostředí, kde zemědělské družstvo není pouhou kulisou. Protože hra Jiřího Štycha Brychta za nic nemůže se odehrávat na vsi a nikde jinde by se tento příběh odehrát nemohl; je z vesnice, o vesnici i pro ni.

Ochotníci mají v Načeradci více než stoletou tradici a k jejich vzniku přispěla i Beseda, kterou založil v minulém století spisovatel František Jaromír Rubes. Načeradec býval městečkem ševců. Fidlovačky se nemohly obejít bez divadla a kultury, proto není divu, že spolek po Besedě převzal jejich dělnický spo-

lek. Tak se hrálo divadlo až do první světové války. Po ní provozoval ochotnickou činnost Sokol. Hrávalo se často a hodně. Například v roce 1934 se tu hrála Jiráskova Lucerna a od té doby se opakuje v každém desetiletí tradičně. Po osvobození v roce 1945 hráli ochotníci pod různými zřizovateli. V posledních dvou desetiletích to je zdejší MNV.

„Ochotnické divadlo v Načeradci má své téměř pravidelné vlny,“ vypráví Ladislav Holub, zdejší rodák, dnes pracovník ONV v Benešově, který do rodného Načeradce přijel jako zmocněnec okresu pro průběh voleb. Ale pro zdejší ochotnický soubor už nejednou sám přiložil ruku k dílu. „Vždycky je čas úspěchů a konjunktury, pak přijde stagnace a dá práci znovu soubor oživit. Jenže těch pár

ochotníků tělem i duší se nedá moc pobízet. A najdou-li se mladí, zase se tady hraje divadlo.“

Stalo se tak i tentokrát. Po třileté odmlce právě volby a tedy slavnostní příležitost znovuzkřísila načeradecké milovníky Thalie a vzbudila zájem mladých. Iniciativy se ujal Jiří Kulich, který hru režijně připravil. Je vedoucím klubového zařízení MNV a tak má k této činnosti blízko i svým povoláním. Soubor má dnes kolem pětadvaceti členů, a „Brychtu“ studovali tři měsíce. Vybrali si ho z několika textů, které jim doporučilo okresní kulturní středisko v Benešově.

„Právě tahle hra to u nás vyhrála,“ říká režisér Kulich. „Sedí nám počtem osob, problematikou, i u nás je sídlo sloučeného JZD.“

Malá pikantnost? Předsedu ve Štychově komedii hraje bývalý předseda družstva Míra Zeman, jinak dlouholetý ochotnický pracovník. A hlavního hrdinu, mladého ekonoma Brychta, zase družstevní traktorista Jiří Hochman.

„Dvě představení hrajeme k volbám. V pátek a v neděli. Pak další celé představení koupilo pro své členy JZD,“ říká Jiří Kulich.

Do tělocvičny zdejší školy, kde mají ochotníci odedávna své sídlo i své šatny a zázemí, přišlo opravdu hodně lidí. Bylo prakticky plno a sál je to prostorný. V něm se odehrává všechna zdejší kultura a společenská činnost, taneční zábavy. Stavělo se v akci Z a ochotníci sami patřili k pilným, kteří se na práci podíleli. Přispěli dokonce i finančně.

Představení se podařilo. Zahajoval je Ladislav Holub malým proslowem a pak už se na jevišti rozpoutalo veselí, protože zasvěcené publikum vtipné repliky i zasvěceně vychutnávalo. Sál bouřil potleskem a nikomu nevadily drobné kosmetické vady pramenící z premiérového vzruchu a z dlouhého odmlčení. A autor, který se přijel na tuto premiéru ochotně podívat, byl také spokojen. Po představení pak strávil dlouhé chvíle s herci nad textem, protože vzájemná výměna zkušeností byla oboustranně užitečná.

„Rád jezdím na ochotnická uvedení svých her,“ říká dr. Jiří Štych. „Mohu si ověřit reakci publika, účinnost jevištního humoru, ale i objevit slabší místa textu a čerpat tak pro příští dramatické práce.“

Jiří Štych je zkušeným autorem řady televizních inscenací, na ně navazuje tato veselohra, která měla v roce 1974 premiéru v Šumperku a pak se hrála v Příbrami, na oblastních divadlech, v Divadle Vítězného února v Hradci Králové měla premiéru veselohra To by v tom byl čert a v uplynulém roce nové libreto operety Rozvedená paní na hudbu Leo Fally. A docela nejnovější je hudební komedie My chceme gól aneb Kdo nedá, dostane. Ta je na hudbu zesnulého zasl. umělce Vlastimila Hály — je to, žel, jeho poslední dílo — a pojednává o zákulisi velkého fotbalu. Premiéru měla letos na jaře v teplickém Divadle bratří Čapků. I ta zřejmě zdomácní na ochot-



Zootechnička, ekonom Brychta a drbna Kratochvílová, tři stěžejní postavy komedie.



Ekonom se dokáže postavit i na hlavu, ale peníze nevypadnou.



Přistižení u rybníka.



Tak bude svatba nebo ne?

nickém jevišti, protože se může uplatnit ve „zpívajících“ činoherních souborech a má líbivé, svižné svingové melodie, které získají herce i publikum.

Autor, kromě potlesku na závěr představení, vyslechl i užitečné připomínky načeradských ochotníků, i když se netýkaly právě jeho. Nebo naopak: když zdejší divadelníci zdůvodňovali, proč právě „Brychta“ je upoutal:

„Dnešní moderní hra má nevýhodu v tom, že je většinou pro tři čtyři herce. Na to nám lidé nepřijdou. Dají-li deset korun za lístek, řeknou si: To je moc za tak málo divadla. Nebo naopak je postav plné jeviště a na to zase vesnický soubor nemá představitele. Právě těch deset, dvanáct postav je pro nás

ideální. Komédie ze současnosti má další výhody, nepotřebuje nákladné kostýmy. Hraje se prostě v civilu. Také scéna nesmí být příliš náročná. Ne všude je jeviště s bohatým fundusem kulís. A náznakovou scénu vesnický divák nebere. Avantgarda proniká na vesnici velmi pomalu a těžko.“

Nová éra načeradských ochotníků tedy začíná tímto představením, uvedeným při tak slavnostní příležitosti. O budoucnost je postaráno, zájem veřejnosti byl vzbuzen, ohlas byl kladný. Mladí tu jsou. Nejmladší devatenáctiletá Maruška Zemanová, která nezapře, že je z ochotnické rodiny, kde mají divadlo v krvi.

„Zase budeme jezdit,“ slibuje Jiří Kulich. Vždyť divadlo z Načeradce před

časem jezdilo do Lukavce, Louňovic, do dalších okolních obcí. Pořádalo výměnná představení s jinými ochotnickými soubory. K tomu všemu se zase začíná nově probuzený kolektiv vracet.

A dnešní představitelé — Jiří Hochman, Marie Zemanová, Míra Zeman, Karel Chaluš, Věra Chalušová, Jindra Forejt, Marie Trojanová, Marie Čálková, Helel Martinková, Antonín Charvát a Vladka Bublová jistě brzy získají další zájemce. Už dnes se vybírá, opět z širší nabídky textů od okresního kulturního střediska, příští představení.

V Načeradci vykročili znovu a snaživě. Výsledky se jistě dostaví v kvalitě i vytrvalosti dnešních divadelníků. (er)

FOTO AUTOR

Dr. ZDENĚK KOKTA, MÍSTOPŘEDSEDA SČDO, ZEMŘEL



Je strašně těžké se naposledy loučit s přítelem, když srdce bolí. Lépe je vzpomínat společné práce, společných tužeb a společných plánů. Ochotnické hnutí ztrácí jeho odchodem jeden ze stěžejních pilířů, jímž Dr. Zdeněk Kokta doslova i do písmene byl. Stál u zrodu Svazu českých divadelních ochotníků s posláním uplatnit všechny své síly ve prospěch ochotnického hnutí.

Byl účastníkem mnoha Jiráskových Hronovů, mnoha národních a jiných přehlídek jako porotce, jako lektor a hlavně jako přítel všeho toho ochotnického hemžení. Jak by nezavzpomínali ve Vysokém nad Jizerou, Krnově, Bystřici a v dalších a dalších místech na jeho vysoce taktní a přátelská vystoupení, na jeho vřelá slova určená všem. Jeho publicistická činnost byla prochnuta oním nedefinovatelným spojením poezie a kritiky, fluidem obrovské náklonnosti k práci tisíců ochotnických přátel.

Budeme ho postrádat nejen jako místopředsedu našeho Svazu, jako dobré-

ho funkcionáře, ředitele svazové školy a klubu režisérů, ale hlavně jako přítele z nejvěrnějších. Budeme vděčně vzpomínat na všechna ta milá setkání, která se svou paní tak pečlivě připravoval v Mohelnici. Budeme se s ním v duchu stále radit a uvažovat, jak by v různých situacích jednal on.

Byl skutečně velkou postavou našeho hnutí a zanechal v něm hlubokou brázdu. O to je naše ztráta bolestnější, loučení těžší. Miloval svou ženu, děti, rodinu, miloval slunce, víno a jižní Moravu. Na oslavu tohoto kraje napsal nádhernou Baladu na počest turecké mlynářky a jihomoravské Provence, jež jímž posláním se s ním loučím:

Poslyšte, malověrní, košťářův žalozpěv:
Líbezná vína svět mizerný napraví,
a korouhvi vína však pobouří krev!
Ach, sladká Provence jižní mé Moravy.

JOSEF SVOBODA
SČDO

Želeč 1986

Když ústřední výbor Svazu českých divadelních ochotníků vyhlášoval v roce 1982 soutěž jednoaktových her pro členské soubory, nebylo zcela jasné, zda tato soutěž najde očekávanou odezvu. Přihlásilo se tenkrát 18 souborů s 22 aktovkami. A první národní přehlídka, která se pak uskutečnila v Roce českého divadla byla velmi úspěšná. Především díky tomu, že se pro její realizaci spojilo úsilí obětavých želečských ochotníků a občanů, kterým se dostalo významné podpory státních a stranických orgánů tábořského okresu. Jihočeská Želeč připravila pro tuto divadelní akci takové hmotné a organizační podmínky, a tak krásné ovzduší, že bylo zcela samozřejmé rozhodnutí ústředního výboru SČDO vyhlásit po třech letech soutěž znovu a přehlídku svěřit opět želečským členům Svazu, kteří se tak výborně osvědčili.

Ústřední výbor SČDO vyhlásil druhou soutěž na podzim roku 1985. Skončila v březnu letošního roku, tentokrát již soutěžilo 40 souborů, které uvedly 54 aktůvek. Porota, která z těchto inscenací vybírala šest titulů pro dva přehlídkové večery, neměla snadný úkol, protože výkony soutěžících souborů byly většinou na dobré úrovni. Také dramaturgický výběr prokázal, že ochotníci dovedou nejen nalézat v dramatické literatuře zajímavé tituly, ale i v textech, které se běžně hrají, odkrývat nové neotřelé významy. Šest inscenací uvedených na přehlídce dokumentuje šíři a pestrost přístupů a postupů současného ochotnického dění a z tohoto hlediska jsou výsledky II. národní přehlídky jednoaktových her bezvýhradně kladné, i když návrh výběrové poroty přijatý přípravným výborem přehlídky byl dosti nekonvenční a znamenal experiment, který nemusel vyjít. Vyšel.

Podnětná byla konfrontace dvou souborů, které uvedly stejný titul Příběh uherský z Daňkova hry Zdaleka ne tak ošklivá, jak se původně zdálo. Dvě různá pojetí, dva odlišné režijní postupy, ale v obou případech velice dobrý výsledek. Zatímco v představení Divadelního studia D3 OKS Karlovy Vary byl výkon krále (Jiří Hnilička) odměněn cenou OKS Tábor, v inscenaci Divadla JZD Bystřice u Benešova získala Marie Neradová za roli abatyše cenu krajského výboru SČDO.

Bankovní jubileum A. P. Čechova v interpretaci Divadelního studia DK ROH Děčín bylo poněkud poznamenáno izolovaností figur, které jednaly bez potřebného kontaktu s partnery. Závěr však vyzněl tak dokonale, že diváci odměnili herce dlouhým potleskem.

Člen Studia MěstKS Volyně Jaroslav Kubeš uvedl Osamělost fotbalového brankáře Didiera Kaminky. Hodinové „činoherní sólo“ bylo v amatérských dimenzích zcela výjimečné. Jaroslav Kubeš se osvědčil jako režisér, ale zejména jako interpret. Jeho výkon byl perfektní a porota jej označila za virtuózní. Toto hodnocení se pak zcela zákonitě projevilo udělením poháru ústředního výboru SČDO za nejlepší herecký výkon přehlídky.

Do druhého večera byla zařazena Romance o Viktorce, označená jako Kompozice a la Concerto Grosso. Scénář z tvor-

by Boženy Němcové a národního umělce Jaroslava Seiferta, nositele Nobelovy ceny, vytvořil Jiří Hraše a se skupinou posluchačů LSU Pardubice nastudoval Miloslav Kučera. Zařazení poetického textu do pořadu přehlídky bylo dost odvážné, protože tragédie krásné Viktorky svou křehkostí ostře kontrastuje se zemitou tvorbou Daňkovou, groteskností Bankovního jubilea i absurditou Smočkova textu. Pokus vyšel, jak prokázala reakce obecnosti, které velmi pozorně a zaujatě sledovalo skupinu mladých dívek a chlapců. Bylo zřejmé, že věnovali nastudování Romance obrovské úsilí. Škoda jen, že komornost projevu byla někdy v rozporu s velikostí divadelního sálu.

Přehlídku uzavřelo Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho Ladislava Smočka v podání Divadelního souboru ZK ROH Přerovských strojůren. Přerovští ochotníci prokázali velmi dobré herecké kvality. Pod vedením profesionálního herce vytvořili představení plné gagů a špílů, které poutaly pozornost diváků a odezva hlediště byla velice živá. Ve druhé části by však bývalo užitečné sáhnout k radikálním škrtům. Škoda, že režisér neodhadl únosnou míru a dopustil, aby diváci nakonec pocítili téměř únavu. Z dobrých hereckých výkonů vybrala porota představitele titulní role Slavomíra Odložila a navrhla udělení ceny okresního výboru SČDO Tábor.

Nezávisle na porotě věnoval domácí divadelní soubor svou cenu (obrazovou publikaci) Studiu uměleckého přednesu LSU Pardubice za velmi působivě a zajímavě zpestření přehlídky.

Pořadatelé přehlídky nezapomněli ani na děti a zařadili do programu pořad Studia Nehajanky SKP ROH Sezimovo Ústí nazvaný Pohádkové drobečky. Pořad tvo-

řily nápadité a vtipné individuální výstupy s loutkou.

Dospělým, nejen účastníkům přehlídky, ale i místním návštěvníkům byla určena beseda s Janem Faltýnkem, který dovedl téměř celé dvě hodiny výborně bavít obecenstvo. Beseda patřila k aktivům přehlídky.

Samozřejmou součástí pracovního programu byly besedy poroty se soubory. Porota jmenovaná ústředním výborem SČDO pracovala ve složení: Dr. Milan Kyška, předseda (za onemocnělého Dr. Koktu), Dr. Stanislava Weigová, Petr Svoboda, člen činohry Národního divadla, Josef Svoboda a Josef Konrád. Besedy, zcela neformální a živé, potřebovaly ještě více času, aby ozřejmily všechno to aktuální a zajímavé, co přehlídka přinesla.

Při hodnocení přehlídky je třeba připomenout, že to nebylo pouze těch šest přehlídkových představení zařazených do dvou večerů! Přívětivé prostředí pro návštěvníky vytvářel už pravý jihočeský dudák, který vítal každého, kdo přišel k prezenci v předstání kina. Důstojným vstupem do významné divadelní akce byl zahajovací ceremoniál, na němž pořadatelé upřímně a prostě přivítali účastníky a hosty přehlídky. Velmi působivý byl hlas národního umělce Zdeňka Štěpánka v monologu Petra Voka, milý byl i amatérský film o minulosti želečského souboru. Srdečné prostředí vytvořili souborům patroni: Plemenářský podnik Veselí nad Lužnicí, středisko zemědělské výroby Želeč, Jihočeské mlékárny k. p. České Budějovice, závod Madeta Planá nad Lužnicí, provozovna Želeč a základní škola Želeč. Přípravný výbor pozval po folklórním souboru, který uzavíral I. národní přehlídku jednoaktových her v roce českého divadla, k vystoupení smíšený pěvecký sbor Hlahol MěstKS Tábor, který v hodinovém pořadu prokázal vysoké kvality.

Hodnocení inscenací předsedou poroty vyústilo v udělení čtyř cen, tentokrát všechny za herecké výkony. Rovněž z pověření ústředního výboru SČDO oznámil, že třetí soutěž jednoaktových her bude vyhlášena v roce 1988 a III. národní přehlídka jednoaktových her se bude konat opět v květnu 1989 v Želči.

I když Želeč 86 byla nesporně úspěšná, byli bychom sami proti sobě, kdybychom si neuvědomili, že přinesla některé podněty k zamyšlení. Tak se například ve výkonech některých souborů, resp. jednotlivců, projevila typicky amatérská nestabilita výkonů. Výběrová představení měla v některých případech vyšší úroveň než na přehlídce. To ovšem bude platit vždy a je třeba vzít to na vědomí. Další zkušeností je též poznatek, že třeba i tak zdánlivě banální záležitost, zda bude uvedena jako první ta či ona aktovka, může mít pro umělecký účín a vyznění večera značný význam. Napříště bude také nutno brát představení pro děti jako plnohodnotnou část přehlídky a vyloučit kolizi s jiným programem. Bude také třeba zvážit meze volnosti při výběru programu přehlídky, protože experimentování, které našťastí letos vyšlo, by příště nemuselo najít stejně příznivou odezvu.

Všechny tyto podněty budou podkladem podrobného rozboru pléna ústředního výboru Svazu a přípravného výboru přehlídky.

Dr. MILAN KYŠKA



Studio MKS Volyně — D. Kaminka Osamělost fotbalového brankáře. Jaroslav Kubeš získal cenu za nejlepší herecký výkon přehlídky.

FOTO PAVEL HRDINA

Festival současné divadelní tvorby

Času neunikneme. Stále je v nás, stále je kolem nás. Tu něco zhodnotí, tam něco znehodnotí. Hodnoty i mínění se v jeho horizontu proměňují: něco stárne a umírá, jiné jako by se stále rodilo. Čas nám tu nabízí vlastní čas; tu se nám zatočí hlava z jeho úprku, tu nám nabízí vyprázdněnou nudu. Netušil jsem, jaké zamyšlení mě čeká, když jsem spolu s dalšími účastníky byl přítomen otevření renovovaného divadla v Úpici. Ta neokázalá slavnost za účasti oficiálních hostů i tvůrců, v krásném, vkusném a moderním stánku. Technické možnosti, průmyslová televize, video záznam. To byla milá, překvapivá ouvertura. A pak něco, co jsme očekávali: perfektnost, která provází celý festival. Organizační manévry, které vždy dopadnou „výtečně“. Ano, tento festival dovede pěkně zatnout drápky do srdcí a paměti účastníků. Scházíme se na něm rádi a jako staří milovníci očekáváme s jistotou dávkou netrpělivosti jeho zahájení. Nuže, mezi 9. až 17. květnem se zrodil a proběhl jeho devátý ročník. A přišel právě včas před tím desátým, neboť přinesl nejenom řadu problémů, otázek a úvah.

Festival na rozcestí či rozcestí na festivalu? Z hlediska výměru festivalu — Současná divadelní tvorba — můžeme postihnout několik hledisek, s nimiž pracovala výběrová komise pro Úpici '86.

1) Hledisko současné hry a její interpretace: Šotola — Bitva u Kresčaku, Horníček — Dva muži v šachu, Bouček — Noc pastýřů;

2) Současná hra s radikálním dramaturgickým zásahem, vytvářející dramatic-

ký novotvar a v důsledku toho i jiný interpretační akcent: Palotaiová — Přísní milenci, Dumbadze — Zákon věčnosti, Smoček — Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho;

3) Autorské divadlo: Vonnegut Jr. — Groteska, Čechov, Pokorný — Svůj k svěmu;

4) Výrazný divadelní počín: Brecht — Matka Kuráž.

Sama skladba devátého ročníku úpického festivalu poukázala na možnosti, které se skrývají ve výměru, smyslu tohoto festivalu. Již v tomto ročníku se hrálo mimo tradiční prostor divadla, a to hned dvakrát (Groteska, Přísní milenci). Již v tomto ročníku nešlo pouze o soudobou hru a její interpretaci, ale i o autorský přístup k tématu, vytvářející specifický neinscenační tvar (Groteska, Svůj k svěmu), již v tomto ročníku nešlo vždy pouze o současné téma, ale o současné inscenování na tématu „klasickém“ (Brecht, Čechov).

Devátý ročník zcela spontánně poukázal na nezbytnost opravit či změnit model dosavadního festivalu. Je dnes zcela luxusní předvést 10 představení v devíti dnech, když lze daleko efektivněji předvést více představení v menším počtu dnů. (Jak to ostatně dokazují některé festivaly již delší dobu).

A tak jsme mohli zaznamenat před jubilejním 10. ročníkem festivalu dominující trend na téma: co s festivalem v budoucnosti? Festivalový zpravodaj prakticky v každém svém čísle přinášel článek na toto téma od osob svázaných s úpickým festivalem zcela bytostně, uva-



Dramatický odbor SKP ROH Červený Kostelec: Jiří Šotola Bitva u Kresčaku.

žovaly odpovědné, oficiální osoby i ti, jimž leží festival na srdci jaksi z libosti. Budoucnost festivalu byla přetřásána v kuloárech, v debatách poroty, štábu atd. Celý festival jakoby se díval ke své budoucnosti, nabíral dechu a zvažoval své možnosti.

Současná divadelní tvorba včera, dnes a zítra; V roce 1974 byl úpický festival povolán k životu rodiči, kteří oplývali nadšením (a jak nyní připouštějí i neuvěřitelnou naivitou, která je ruku v ruce s tvrdohlavostí přivedla k cíli). Záměr byl jasný: podpořit soudobou angažovanou dramatickou tvorbu. Před těmi 12 lety se tím jednoznačně mýnila současná, zejména česká, divadelní hra a její jevištní interpretace. Tato iniciativa založila tradici, která dodnes silně akcentuje smysl festivalu. V devátém ročníku tomuto výměru odpovídaly zejména inscenace: Šotolova Bitva u Kresčaku (DS Červený Kostelec), Boučkova Noc pastýřů (DS DK Krupka), Horníčkovy Dva muži v šachu (Nové divadlo KD kpt. O. Jaroše, Mělník).

Dnešek současné divadelní tvorby ovšem výrazně akcentuje model autorský, „neinterpretační“, výpovědní atd., který snad nevytváří co do kvantity převahu, ale vytváří patrně nejsvébytnější model amatérského divadla. Model, kterým amatérské divadlo vytváří svéprávnou hodnotu ve spektru našeho kulturního života. Tyto dva modely a jejich vzájemná konfrontace jsou v současné době jedním z několika kardinálních problémů amatérského divadla u nás. Vytvořit uvědomělou platformu pro vzájemnou konfrontaci, vytvořit tematizované diskuse a analýzy je nanejvýše aktuální a po-



Divadelní soubor Doprapo Praha: Kurt Vonnegut Jr., P. Lébl Groteska.

třebné. Oba modely uchopují téma vlastními prostředky, vlastním jazykem, vlastní tradicí. Oba modely vytvářejí svébytné hodnoty. Oprávněnost obou modelů je nesporná, jako je nesporná jejich umělecká účinnost v případě kvalitního inscenování a jejich fiasko v případě prohry. Jestliže Úpice '86 vykročila [byť velmi nesměle] i tímto směrem — je to dobře, byť je to pouhý začátek.

Chybělo však jednotící konfrontační téma, zdařilý seminář s Jiřím Šotolou, Františkem Laurínem a Janem Čiškem o současné hře mohli být tematizován více k inscenování kupř. právě Šotolovy hry atd.

A zítřek? Listuji-li s odstupem času návrhy, které otiskl Zpravodaj, vidím, že

Úpičtí myslí směle: myslí směrem k totálnímu postižení současné divadelní tvorby ve smyslu stylu, žánru, jazyka, profese. Tyto nároky ovšem že přivolávají další nároky. Maximální činorodost je opakem prázdné slavnostnosti (do níž ovšem „Úpice“ nikdy nespadla); činorodost předpokládá maximum představení s tematizovanou i řízenou diskusí. V kratším čase podat větší míru informací. A v neposlední řadě skloubit tento záměr s požadavky místa. Neboť úpičský festival má svého vděčného diváka, který odevzdaně a s vděčností žije svým festivalem. Toto zázemí, které může závidět Úpici řada daleko větších měst, nelze ovšem ztratit.

A tak se snad stane 10. ročník Součas-

né divadelní tvorby v Úpici poutním místem mnoha těch, jimž leží na srdci budoucnost amatérského divadla.

Tím dospíváme k závěru: souběh času — „současnost“ — je nárokem nejvyšším, pokud na tento výměr budeme mít nejvyšší nárok. Současnost je tedy hodnota, být na výši současnosti, jako hodnotě. Soudobá konfrontace, soudobé divadelní oslovení všech divadelních prostředků — toť onen nárok. Pokud úpičtí organizátoři přijmou na sebe tento závazek — stane se jejich divadelní festival prvořadou kulturní událostí.

Výsledky 9. ročníku Festivalu současné divadelní tvorby Úpice 1986: Cenu ONV Trutnov za inscenaci nejlépe vyjadřující myšlenku festivalu Dramatickému odboru SKP ROH Červený Kostelec za inscenaci hry Jiřího Šotoly Bitva u Kresčaku, Cenu MěstNV za nejlepší inscenaci z hlediska celkového provedení Malému divadlu ZK ROH Ústí n. Labem za inscenaci hry Bertolta Brechta Matka Kuráž a její děti. Cenu KKS Hradec Králové za inspirativní přínos k rozvoji současného amatérského divadla divadelnímu souboru Doprapo DK ROH Dopravních podniků hl. m. Prahy za inscenaci textu Kurta Vonneguta Jr. Groteska. Cenu Krajské mírové rady Hradec Králové za inscenaci nejlépe vyjadřující myšlenku míru Malému divadlu Ústí n. L. za inscenaci hry B. Brechta Matka Kuráž. Cenu MV SČSP Úpice Dramatickému odboru Alois Jirásek za inscenaci Zákona věčnosti Nodara Dumbadzeho. Ceny za individuální herecké výkony: Mile Richtertové za postavu Žofky ve hře B. Palotaiové Přísní milenci (Úpice). Jiřímu Kubinovi za postavu Jana ve hře J. Šotoly Bitva u Kresčaku (Červený Kostelec). Josefu Hruškovi za postavu Albrechta ve hře J. Šotoly Bitva u Kresčaku. Jiřině Lhotské za postavu Biancy ve hře M. Horníčka Dva muži v šachu (Mělník). Evě Čejchanové za postavu Matky Kuráže ve hře B. Brechta Matka Kuráž (Ústí n. L.). Václavu Vašákovi za postavu Jakuba Ryby ve hře J. Boučka Noc pastýřů (Krupka). Cenu diváků, udělenou ZK ROH Úpice za inscenaci hry Miroslava Horníčka Dva muži v šachu Novému divadlu KD kpt. O. Jaroše Mělník.



Dramatický odbor Alois Jirásek ZK ROH Úpice: Nodar Dumbadze Zákon věčnosti.



Nové divadlo KD kpt. O. Jaroše Mělník. Miroslav Horníček Dva muži v šachu.

JOSEF VINAŘ
FOTO VÁCLAV ŠPÜR

Volyňské divadelní jaro

Na počest 65. výročí založení Komunistické strany Československa, XVII. sjezdu KSČ a voleb do zastupitelských orgánů se letos koncem dubna konala ve Volyňi přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů Jihočeského kraje Volyňské divadelní jaro 1986. Zúčastnily se jí soubory: Divadlo ve stínu Osvětové besedy Stádlec, DS Osvětové besedy Horní Pěna, DS Bohumil Hlavsa kulturního zařízení MNV Dub, DS Osvětové besedy Strážkovice, DS Josef Kajetán Tyl Osvětové besedy Kardašova Řečice a DS Studio Městského kulturního střediska Volyně. Mimo soutěž se představil Divadelní soubor Scéna Kulturního a společenského střediska Kralupy nad Vltavou s inscenací Jiřího Šotoly Bitva u Kresčaku nastudovanou k Mezinárodnímu roku míru.

Cena Městského kulturního střediska Volyně byla udělena Stanislavu Červenkovi za vytvoření postavy Josefa Tuláčka ve hře M. Kubátové Jak přišla basa do nebe. Cenu Okresního výboru svazu českých divadelních ochotníků Strakonice získal Karel Von-

troba za netradiční režijní zpracování hry N. V. Gogola Ženitba. Cena Okresního výboru socialistického svazu mládeže Strakonice (mladý herecký talent) byla udělena Pavlině Kristínkové za vytvoření postavy Jany Zimové ve hře O. Zelenky Košílka. Cenu Okresního výboru svazu družstevních rolníků Strakonice si odvezl Divadelní soubor Osvětové besedy Horní Pěna za uvedení hry ze současnosti J. Jílka Dvojité tep srdce. Cenu okresního kulturního střediska Strakonice převzali František Žižka a Bohuslav Kubů za nápadité řešení výpravy hry M. Kubátové Jak přišla basa do nebe. O dvě ceny Krajského pracovního svazu družstevních rolníků České Budějovice se podělili Josef Kalát za vytvoření postavy Matouše ve hře O. Zahradníka Čas do svítání a Divadelní soubor Osvětové besedy Strážkovice za aktuální zpracování téže hry. Putovním pohárem a Cenou rady Městského národního výboru ve Volyňi ocenila porota Divadlo ve stínu Osvětové besedy Stádlec za vítěznou inscenaci N. V. Gogola Ženitba.

(do)

Strádání, postrádání, naděje

Z původní sumy jedenácti přijelo v prvním květnovém týdnu do moravské metropole na přehlídku českých vysokoškolských divadel osm soutěžících souborů, k nimž bylo přidáno i něco nesoutěžního podiváně – pět hostů a jedno představení inspirativní. Uhrnem bylo tedy opravdu co srovnávat a posuzovat. Tedy: sytější co do množství, pestřejší co do kvality.

Zdánlivě nešťastným, leč svým způsobem adekvátním zahájením bylo vystoupení libereckého Divadla recese a náhody. Soubor totiž předvedl záležitost ryze odpočinkovou bez jakékoli stimulace druhé signální soustavy. Jednalo se o volnou sérii pohybových, němoherních, klaunizovaných, ale nikoli pantomimických etud na společné téma – olympijské sporty.

Soubor, jenž funguje již pět let, trpěl nedostatkem smyslu pro divadelnost ve smyslu dramatickosti. Etudy a skeče byly tu viditelně, onde skryté (či vůbec ne) pointovány, ale chyběla jim jakákoli vnitřní spojitost. Vnější rámec – satira na věci ve sportu a kolem něj – zdaleka neunesl délku a vskutku nahodilou výstavbu představení a jevil se spíš pojátkem dodatečným než záměrným.

Divadlo recese a náhody zachovalo věrnost svému proklamovanému študáctví, představení neslo jasné stopy svého jednoúčelového zaměření. Kolejní zábava tohoto druhu a rozměru užce a nezbytně počítá se svým recipientem a přizpůsobuje se mu, a to nejen v oné celkové relaxační, varietní bezobsažnosti, ale i formou, tj. jejím zlevněním mýsty až za hranice únosného vkusu (samoúčelně a nadměrně využitý vulgarismus atp.).

Ze zcela jiného soudku těžil svou tvář i své omyly olomoucký Exces (přeloženo do lidštiny – Experimentální cefeidická scéna), jenž svému názvu dostal věrně jen v jedné z jeho částí. Cefeidy jsou totiž hvězdy s proměnlivou jasností, tu zářící naplno, jindy zase vůbec. Exces na Akademickém Brně prožíval zatmění. Záměrně naivní montáž dětských veršů M. Cerníka jevila známky jisté dramaturgické představy: příjemce byl čitelný – dětský divák. Celý projev pak tohoto diváka až zbytečně denuncoval a podcenil.

Vymyšlená, sterilní recitace místo aby hřála hravostí, studila kalkulací. Vzhledem k novosti souboru lze čistý amatérismus přičíst nezkoušenosti, nebyla však příliš patrná ani režijní invence. Prostorové rozpoložení přednášených textů nebylo podpořeno, nýbrž popřeno nedůslednou stylizací a užitím scénických prostředků. Polovičatost a besidkovost tvaru scénář oddělila od divadla, místo aby obě složky spojila a prolula.

K předpokládaným favoritům díky své dlouhotrvalosti, zkušenosti a koneckonců i někdejší úspěšnosti patřilo českobudějovické Provizorium, soubor odedávna nálepkovaný vlastní poeti-

kou, vyjasněnou a vtipnou dramaturgií a pevným, celistvým a jednotným režijním pohledem.

Provizorium si vybralo nelehkou cestu, pokus o nové inscenační ztvárnění populárních Hrabalových textů, především z nejruznějších morytátů a Morytátů, za použití své otevřené techniky, která slavila úspěch zvláště v případě někdejší inscenace textů Ch. Morgensterna. Jak se však ukázalo na Akademickém Brně, mechanická aplikace režijních a hereckých postupů, charakterizovatelných velmi hrubě jako nespontánní, naučená spontánnost, nesouzněla s výrazovou barvitostí a panoptikálností Hrabalovou, obě poetiky se nesetkaly.

I to by bylo možné kvitovat v tom případě, že si inscenátoři předlohu přepoetizují, přeloží do svého jazyka, důsledně pomínou autora a vyjádří výhradně sama sebe. Ani k tomu však nedošlo, Provizorium přesláplo na místě. Hrabalovská panoptikálnost a smutný pivní optimismus byl pojat pouze vnějškově, vnitřní drama chybělo. Původně slibný scénář tak ztroskotal na neadekvátním herectví, takže i náznaky katarze splynuly s obecnou nevyjovostí, nevybojností a absencí gradace a vrcholu. Závěr sice mírnou ilustrací a ojediněle pěkným herectvím dojem poněkud vylepšil, ale jen poněkud.

Problém neodpovídajícího herectví na platformě dobrého a názorově vyhraněného scénáře pronásledoval i Pavla Joneše jakožto herce v monodramatu pardubického Podivadla Dítě naší doby podle novely O. von Horvátha. Představení vykazovalo zřejmě ještě kratký tvůrčí boj, nedotažený posun od scénáře k realizaci. Monodrama zvíci 70 minut uložilo herci jen nesnadno zvládnutelný úkol, počítající možná až přespříliš s dokonalou technikou a schopností herce stínovat a nuancovat jednotlivě hrané polohy. Režie připravila herce navíc o možnost opřít se o vnější inscenační prostředky (minimum rekvizit), strohý a záměrně schematický text byl předveden stroze a nezáměrně schematicky. Osa: dramaturgie – režie – herectví tak nesla klesající tendenci s nejdříve zatím nenaplněným příslibem.

Nesmírně sporným momentem přehlídky bylo představení ostravského divadla Barák – autorská hra P. Motýla Sprcha na modro. Barák v loňském Tajném řediteli prokázal svou názorovou nepevnost a přesnadnou inspirovatelnost vnějšími podněty, v tomto případě se soubor nechal okouzlit osobitou jevištní řečí pražské Vizity. Nejinak, ač v kvalitativně jiné míře, tomu bylo i letos. Barák přes všechna loňská upozornění na epigonství opět přinesl na pódium více Vizity než sebe samého, a potažmo Vizity povrchní, nepřesné a neúplně pochopené, převažené a sterilizované, zbavené její hlavní a prvotní devízy – smyslu pro situační grotesknost a radosti z improvizovaných, k absurdnosti vedoucích slovních pŮtek.

Motýlova hra vykazovala až příliš upachtěnou věrnost autor-skému textu, čímž se připravila o efekt vznikající z nespoutané hravosti. Co však bylo ještě příznačnějším problémem představení – anachronismus vnitřních složek hry a její realizace. Barák učinil vizitní předlohu či inspiraci vnějším rámcem svého počínu, dovnitř kterého implantoval už vlastní interludia, čili výsledek vypadal takto: fantastní, mystifikační, text-appelový komentář – vysloveně činoherní epizoda – komentář – epizoda etc., přičemž švy mezi pokusem o absurdní stylizaci a mezi ochotnickým, dejme tomu klasicky komediálním herectvím, byly patrnější než bylo únosno. Barák se tak, dle mého názoru, ocitl v půli cesty mezi ještě dozrívající přímou inspirací a už se rodící aspirací na vlastní pohled.

Velice rozporuplně zapůsobilo představení A člověk... v podání zcela nového, teprve z plenek vykukujícího Kyborgu z Ústí nad Labem. Ivona Karásková, autorka konceptu textů i režie, pokusila se de facto o originální a sympatickou syntézu dvou zdánlivě nesourodých a neslučitelných prvků: počítačovou, sci-fiktivní tematiku vyjádřit formou poezie (a vzápětí divadla poezie). Mnohé faktory, z nichž nezkoušenost je tím nejhlavnějším, zapůsobily, že princip jakési nové komunikace nezafungoval.

Představení bylo v nejednom ohledu ploché, statické, didakticky poukazující namísto toho, aby bylo dramaticky naznačující. Kyborg měl na pomoc různé mimoslovní berličky (diaprojekci, hudbu, pokus o balet, kostýmování atd.), kterých ovšem nevyužil zdaleka na tolik procent, aby se přestaly jevit zbytečnými. Kybernetismus, vyjádřený v názvu souboru, nenalezl výraz ani ve strojové přesnosti ani v netušené fantazii či utajované vědo-



Pardubické Visuvadlo nově nastudovalo Poému konce Mariny Cvetajevové.

mosti. Základní dramatický rozpor stroj versus člověk korunoval hru mentorským ukazovákem. Přesto všechno mi snažení tohoto druhu, objevování nového pokusu a omylu přijde být sympatičtější a ostatně v možném důsledku i plodnější než opisovačství a přespřílišná demonstrace východisek.

Závěrečný den přehlídky přinesl i dva vrcholy, každý v jiném smyslu. Loni tolik diskutovaná a chaoticky se teprve ve světě forbín orientující Úhrnná divadelní společnost z Prahy provedla ku letošku milový krok vpřed. Druhdy ztajený herecký talent jejího vůdčího a tvůrčího ducha, Miroslava Strádala, přiblížil se tentokrát na samý dosah své pravé parkety. Představení Hra ... o východiscích mělo zřetelnější výstavbu a znaky autorského směřování. Koláž z kdejakých útržků Joyce, Flauberta, Desnosa, Andersona, Rezníčka, opeřená spojovacím textem původním a průvodním, sice nenesla vlastní, vnitřní hybný dramatický moment, sváděla k domněnce, že tu jde o jakési nahodilý etos, slovem vyjádřené nonverbální sdělení, ale byla ze všech stran obalena nezbytnými inscenačními prostředky. Zvláště vynikala citlivá a chytrá, k minimalismu inklinující hudba, již bylo užito jako skladebného prvku.

V téže smyslu tu fungovala spousta jevištních efektů (ohně a ohýnky, světla a stíny, méně i více bizarní a hlavně časté převleky ...). Představení bylo porotou vyčteno totální rozostření a zašifrování sdělovaného problému, nedefinovatelnost etosu hry. Tento argument, myslím, může do jisté míry vyvrátit název hry, v němž jde proklamativně o východiska v tom nejobecnějším slova smyslu. Je pak možné vysvětlit si inscenaci jako nabídku spektrálně rozvržených možností řešení, z níž si lze při vlastní, do extrému vypjaté divácké fantazii vybrat to své. Otázkou pak nutně je, nakolik jsou dosavadní cesty a tvary divadla na takový přístup zvyklé a únosné, nakolik takové subjektivní relativizování a předestírání „všeho a ničeho“ má uzačínat dramatický smysl atd. Faktem zůstává, že Úhrnná divadelní společnost se svými prostředky a způsoby snažila promluvit k tomuto světu, což je vždy cenné neodvislé na jazyku, jakým přitom hovoří.

V úplném závěru soutěže se představilo zkušené pardubické Visuvadlo, jež už podruhé ve své historii sáhlo po předloze Mariny Cvetajevové Poema konce. Oproti někdejší verzi byla ta letošní ve všech směrech odlišná, leckdy až protichůdná, což souvisí pochopitelně s mentální a teoretickou vyzrálostí tvůrců i interpretů.

Tentokrát se režie totálně oprostila od vší povrchnosti a vnější efektivosti, stejně jako v případě Podivadla se režijní ruka (ostatně totožná) daleko více věnovala hloubce sdělení skrze větší ponor do textu, což opět kladlo nebyvalé nároky na barvitost a přesné stínění hereckého projevu.

V inscenování Rozhovoru (jde o vnitřní dialog hrdinky a jejího alter ego) se to však podařilo na nesrovnatelně vyšší úrovni. Práce se zámkami a na druhé straně s dynamikou a gradací vytvořila přesný a čitelný temporytmus, jenž umožnil, aby sdělení takto divadelně pronesené, došlo skutečně až k divákovi, aniž by cestou naráželo na překážky zásadního rázu.

Osm představení, osm pohledů na divadlo. Ne už osm pohledů na svět. Dramaturgie festivalu přinesla sice méně bezcenného laškování a humoru pro humor než jindy, leč ve vyjetých kolejkách uvedla diváka do průměru, leckdy i pod něj. Že v divadelních kruzích tohoto rámce chybí naprostá, elitní a nezadržitelná osobnost, je známá věc. Ale i perfektnějšího nadprůměru bylo jako šafránu.

Poměrně prostou úvahou dojdeme v dané otázce ke dvěma možnostem odpovědi: Pokles úrovně Akademického Brna může být způsoben stagnací českého vysokoškolského dění, jistě. Ale to je velmi laskavý alibismus. Zakopaný pes bude mnohem spíše v samotném statutu soutěže, již se smí účastnit výlučně soubory zřizované vysokými školami. Kdyby (podobně jako na Akademickém Prešovu, slovenské období akce) bylo možno zúčastnit též práci vysokoškoláků v souborech mimo akademickou půdu, věc by se jevila v příznivějších konturách. Za těchto okolností by se totiž mohl publiku Akademického Brna představit například takový Baret z Jičína či Elipsa z Brna (což jsou jen dva exemplární příklady), které jsou takto institucionálně odsunuty do role nesoutěžních hostů (Elipsa, jež namnoze předčila leccos soutěžního) či zapomenutých neúčastníků (Baret, jehož účast by právě letos byla zajímavá proto, že svými prostředky zpracoval stejnou předlohu jako hostující ročník z JAMU; komparací by se pak zjistilo, že proti profesní dokonalosti a rutině v technice je postavena amatérská intuice a veskrze invenčnější dramaturgicko-režijní práce).

To vše je zde otázka do diskuse, již však nelze vést s cílem jiným, než je snaha o pozvednutí přinejmenším inspirativního a zúčastňujícího smyslu přehlídky. Diskuse, jež by měla vyloučit vše, co není živé a pulsující. V tom je naděje na další neštědání.

PETR ŽANTOVSKÝ
FOTO LADISLAV VOGAL



Úhrnná divadelní společnost z Prahy byla příjemným překvapením letošního Akademického Brna.

Puškinův památník - Rossiana

Finále dvacátého ročníku soutěže Puškinův památník-Rossiana, kterou pořádá český ústřední výbor Svazu československo-sovětského přátelství, se konalo letos v květnu v Domě sovětské vědy a kultury v Praze. Účastnilo se ho na čtyři sta žáků základních, středních a vysokých škol. Ve čtrnácti kategoriích soutěžili v interpretaci děl ruských a sovětských autorů v ruském jazyce. Zahájení finále se zúčastnil vedoucí tajemník ČUV SČSP Jaroslav Šlézar.

Odborná porota vyhlásila tyto výsledky: V kategorii žáků 5. a 6. tříd zvítězila v sólové recitaci Angelika Červenková z Prahy, z kolektivů byli nejlepší žáci základní školy v Zelené ulici v Ostravě. Ve stejném oboru v kategorii žáků 7. a 8. tříd vyhrála Jana Határová z Ostravy a nejúspěšnějším kolektivem byli chlapci a děvčata ze základní školy v Gagarinově ulici v Třebíči. Nejvyšší ocenění za

hudební sólový projev patří Věře Kavanové z Jablonce nad Nisou a v kategorii pěveckých skupin získalo první cenu trio ze základní školy v Podlahové ulici v Ostravě. V jednotlivých kategoriích recitace patřila první místa Zdeňce Šítalové (gymnázium České Budějovice), Zuzaně Gulové (SOU Spoju Opava), Ivaně Kůrkové (pedagogická fakulta České Budějovice) a kolektivu střední pedagogické školy v Litoměřicích. V hudebním projevu zvítězila Michaela Dekojová (LŠU Tachov), Jana Rampasová (lékařská fakulta UJEP Brno) a trio střední pedagogické školy Krnov.

Této nejmasovější soutěže SČSP se v třídních kolech zúčastnilo více než 350.000 žáků základních, středních a vysokých škol. Vedle zdokonalování se v ruském jazyce rozvíjejí účastníci své estetické citlivosti i talent, poznávají důvěrněji ruskou a sovětskou tvorbu. (dp)

Šťastné děti

Stalo se již tradicí, že v polovině května se do Mělníka sjíždějí děti. Ve srovnání s jinými šťastnější o to, že se setkaly s dospělým, který je přivedl k vztahu k literatuře, k poezii, naučil je nejen ji vnímat, ale aktivně se jí zmocňovat — recitovat ji. Že to není tak samozřejmé, ukazuje úroveň základních kol jedné z nejmasovějších soutěží dětské tvořivosti — soutěže v dětské recitaci, která má v polovině května v Mělníku národní přehlídku.

Národní přehlídka je tradičně nejlepší školou pro všechny, kteří se chtějí dovědět maximum o stavu a rozvoji oboru, kteří chtějí načerpat impulsy pro vlastní práci. Přitom — zdánlivě paradoxně — právě tady, na nejvyšší úrovni soutěže dochází v mnoha případech jak u sólistů, tak u souborů k jistému poklesu úrovně ve srovnání s krajskými koly. Vědomí odpovědnosti za výkon v náročnější národní konfrontaci často omezuje spontánní bezprostřednost a tím i přesvědčivost projevu. Tvar výkonu se v průběhu času častým opakováním zafixuje natolik, že u dětí, které nemají ještě takovou schopnost obrodit vždy svou vnitřní představou, může dojít k netvořivému stereotypu, k pouhému naplňování technické stránky výkonu. Dětskému vystoupení pak chybí vnitřní vztah, zaujetí signalizující tvořivou aktivitu dítěte a podněcující emocionální prožitek diváka, posluchače.

Stalo se to pražskému Větrníku, který uváděl pásmo z tvorby T. Janovice pod názvem Třikrát z roku 2000 — Bude takový? Několik alternativ v souboru vedlo děti k přílišnému sledování technické stránky přednesu a zmechanizovalo jejich projev.

Větrník byl jedním z třinácti souborů, které na přehlídce vystoupily. Výraznější optika národní přehlídky odkryla u mnoha počátek větších či menších pro-

blémů už v dramaturgické práci a znovu potvrdila, že dobrá dramaturgie je jak u souborů, tak u sólistů prvním předpokladem rozvoje tvořivosti dětí. Např. Recitační kroužek ZŠ Dukelská Benešov v pořadu Čas supervysokého napětí spojil výrazně formálně vystavěnou Záčkovu báseň Křik s příležitostnou, mnohem explicitnější básní, která měla být jakýmsi přímočarým dopovězením poselství. Myšlenka však tímto „výkladem“ získala pouze na proklamativnosti, která zvláště v dětských ústech není totožná s přesvědčivostí. Nekvalitní textovou předlohou vznikly mnohé problémy přerovskému M—SKIPu (uváděl vlastní poezii pod pseudonymem D. D. Dandarin a názvem Předloni, loni, napřesrok), ale i LŠU Jičín (J. Noha: Aby člověk na světě stále někoho měl, nesmí být válka).

Účinnějším stavebním prostředkem než např. důsledný výběr veršů, které je možno ilustrovat pohybem (soubor ZŠ Bystřany — J. Záček Kolik má Praha věží), je rytmus. Ukázalo to vystoupení česko-budějovického souboru Plamen s jedno- duchými jazykovými cvičeními F. Kabeleho Abeceda, ale především Křepelky z Křepic s montáží poezie různých autorů Chvilku se divěj, chvilku si zpívej. Na jazykové kultuře, melodickém a rytmickém zvládnutí textů se projevil jak živý vztah dětí k hudbě, tak zkušenost vedoucí souboru, která je sbornistyní. Rytmické zpracování do značné míry až suplovalo text souboru LŠU Písek v pořadu Mým snem jsou malé červené ponožky, který na námět Macourkovy povídky napsala M. Husinecká.

O dobrých východiscích práce svědčila vystoupení kolektivů Kvítka z Liberce, RSSD ze Sobotky a ZŠ z Hrádku. Nejpresvědčivější ukázkou dobrého pedagogického vedení — učitelky a vedoucí J. Kurandové — bylo vystoupení Děti z

I. E. ze Sedlčan s Klubíčkem pohádek F. Hrubína, v němž se podařilo dokonale skloubit kultivovanost i bezprostřednost dětí, přesný vztah k členění textu i funkční a přitom esteticky působivé pohybové aranžmá. Vedle sedlčanských prvňáčků měli největší ohlas — a právem — osmáci z Recitačního souboru ZŠ Gagari-nova v Třebíči. Už minulý rok projevili svůj smysl pro humor i cit pro autor-ský styl v Maršakově Zavazadle. Letos pod stejným vedením — J. Dejla a M. Scigelové — prokázali v Hesle Nezval, že literárně naučné pásmo o slavném rodákovi vůbec nemusí být nezábavné, ale naopak může být gejízrem oslnivých nápadů, humoru i poezie.

Situace v sólovém přednesu signalizuje pozitivní posun: po léta byly problémy s třetí věkovou kategorií — žáky sedmých a osmých tříd, těmi ne už dětmi a zdaleka ne dospělými. Zdálo se, že se pro ně nejlépe vybírají texty — zvláště v období, kdy se proti kultivovanému, ale vnějškovému projevu prosazoval bezprostřední, hravý dětský přednes. Letošní ročník potvrdil, že v tomto věku je možné — a dokonce potřebné — klást na dětského přednášeče požadavek vyjádření vlastního názoru, myšlenky, postoje k životu, bytí na úrovni odpovídající věku. Mimo jiné se tak dětská interpreti připravují na přechod k uměleckému přednesu.

Slabší byla druhá věková kategorie, do níž jako by se přesunuly problémy s výběrem textů — byl mnohdy pod interpretačními možnostmi dětí. Tradičně nejzajímavější byli nejmladší recitátoři, na něž příliš nedoléhá „závažnost chvíle“ a jimž ještě nedělají problémy úsměvné a humorné texty. Ve všech kategoriích však bylo zřejmé, oč vybavenější jsou sólisté, kteří mají předchozí průpravu z kolektivu. Národní přehlídka tak potvrdila oprávněnost a aktuálnost požadavku zřizovat kluby či studia dětského sólového přednesu při domech pionýrů, aby nejmasovější základna oboru nezůstávala bez pomoci a výchovného vlivu.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Dramatická výchova a rozvoj osobnosti

Okresní dům pionýrů a mládeže, Okresní kulturní středisko ve Frýdku-Místku ve spolupráci s JKS ve Vratimově a Okresní radou zájmové umělecké činnosti ve Frýdku-Místku, uspořádaly letos v květnu na počest 65. výročí založení KSČ a voleb do zastupitelských orgánů okresní přehlídku dětských divadelních souborů ve Vratimově. V okrese Frýdek-Místek působí při domech pionýrů a mládeže, závodních klubech a JKS deset dětských divadelních souborů. Okresní přehlídky mají v tomto okrese již svou tradici a pravidelně se konají v květnu.

„První přehlídky“, ochotně vysvětluje Zlata Redlová z Okresního domu pionýrů a mládeže ve Frýdku-Místku, začaly v šedesátých letech a pokračují dodnes. Jde o soustavnou práci s dětskými kolektivy, zejména o výchovné působení na děti. Nemáme vychovávat herce, ale rozvíjet osobnost mladých lidí, jejich citové vnímání, myšlení a řeč, pozornost, paměť, obrazotvornost a vyjadřovací schopnosti. Myslím, že se nám to daří. Dramatická výchova významně ovlivňuje i výchovu mravní. Na děti působí také etický obsah literárních děl.“

Na okresní přehlídku do Vratimova přijely čtyři dětské divadelní soubory z Třince, Kozlovic, Jablunkova a Frýdlantu nad Ostravicí. Pátý soubor z Palkovic vystupoval v domácím prostředí.

Divadelní soubor Domu pionýrů a mládeže v Třinci nastudoval pod vedením Stanislava Krzyzovského pohádku Jaromíra Sypala Kouzelník Dik. Na okresní přehlídce byl poprvé, ale má za sebou již dvacetiletou divadelní činnost. Tradice zůstává, i když děti se neustále střídají. Láska k divadlu přechází z generace na generaci. A totéž lze říci o dětském divadelním souboru Osvětové besedy v Kozlovicích, který vede Irena Mičulková. Krátká scénka O nafoukané žabce se všem líbila. Hodně dětí po vyjítí ze školy přechází do ochotnického souboru dospělých, který má též dlouholetou tradici. Loni vystupoval i na celostátní přehlídce.

Pozoruhodné bylo vystoupení dětského baletního souboru z Ostravice ve scénce Zvířátka a Petrovští, které připravila Kristina Oršulíková a slovně doprovázel Josef Chvalina. Líbila se též inscenace

divadelního souboru Olšoveček Domu pionýrů a mládeže v Jablunkově O heřmánkové víle, kterou s dětmi nastudovala Štěpánka Bojová. Mladým publikem byla vřele přijata zejména hlavní role, v níž se představila žákyně 4. třídy Kateřina Chybidziurová.

Závěr přehlídky patřil souboru ZK ROH Norma a základní školy Komenského ve Frýdlantě nad Ostravicí, který uvedl pod vedením Drahomíry Šmírové pohádku Anny Jandové Čarodějný bál. Tento soubor se každoročně objevuje na okresních přehlídkách dětských souborů.

Po každém divadelním představení se konaly krátké semináře, kde si vedoucí souborů, scenáristé a pedagogičti pracovníci vyměňovali zkušenosti. Okresní přehlídka dětských divadelních souborů ve Vratimově splnila své poslání. Ukázala na tvořivou činnost dětí, které nejenom hrají divadlo, ale samy si připravují scény a kostýmy. Vytvářejí dobrý dětský kolektiv, který velmi dobře ovládá i jevištní techniku. A to je smysl dramatické výchovy.

VÁCLAV PASTOR

Od stolové společnosti k divadlu

Historie vzniku ochotnických divadel, jejichž kořeny sahají do minulého století, bývá různá až nejrůznější. Napřesrok oslaví 95. výročí svého založení divadelní soubor Bozděch, který působí při Obvodním kulturním domě v Praze 10. Jak přišla na svět myšlenka ustavit toto divadlo? Na počátku byla skupina lidí, kteří se scházeli pravidelně na své pívko a kus řeči kolem, jako tisíce jiných. Jenže v roce 1891 si řekli, že mluvit stále dokola nemá smysl. A tak si vzali užitečný cíl: vzdělání, dobročinnost a zábavu. Motto činnosti Stolové společnosti mládců, která se dala zaregistrovat jako řádný spolek. „Mládců“ začali zpívat. Záhy k pěveckému sboru přibyl i dramatický kroužek. Tak 21. srpna 1892 se mohli přátelé i ostatní občané zábavy chtít přijít podívat na aktovku Ženich bez nevěsty.

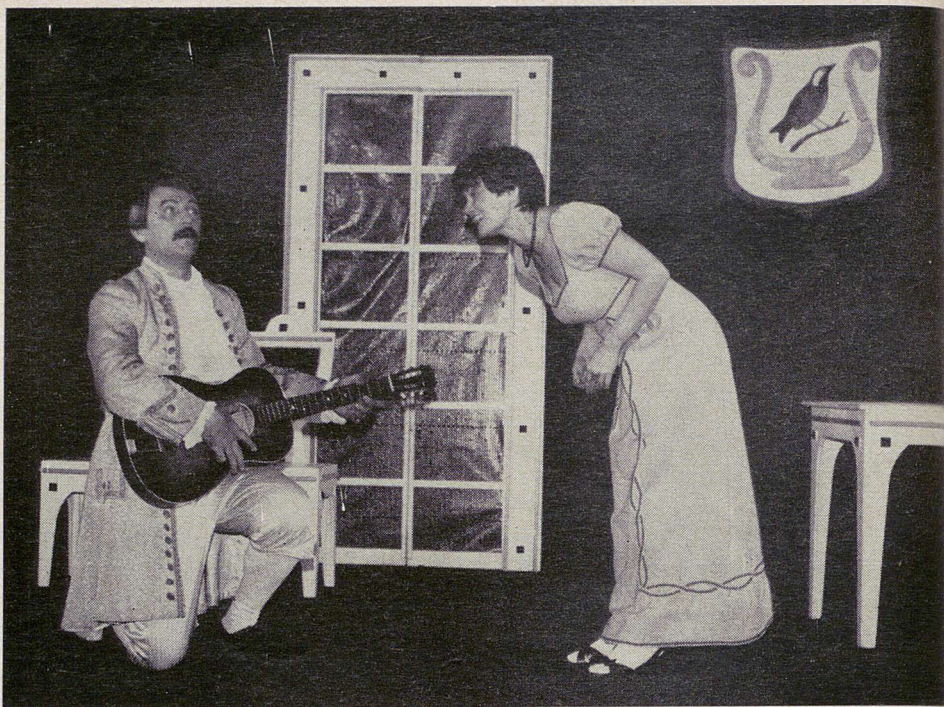
To byl skutečný začátek. Nezámožní, spíše chudí zakládající členové spolku sami věnovali peněžité dary a od přátel vybrali zbytek částky, potřebné k zakoupení jeviště. Získali je od Besedy v Okoři za 38 zlatých. Začátky jsou spojeny se jmény režisérů Konětopského a Froňka. V létě 1883 uvedl soubor aktovku Věno, jako premiéru na novém vlastním jevišti, kde se pak čile rozvíjel divadelní ruch. Dramatický kroužek se stal hlavním článkem spolku a v roce 1895 vyslal delegaci na Sjezd ochotníků českých na Horách Kutných. Přišla léta stěhování. Hrál se u Bohatů, na kovárně a na dalších místech. Pak se soubor rozhodl přijmout nové jméno. Po Tylově následovník, dramatikovi, autoru řady veseloher, dramaturgovi Prozatímního divadla Emanuelovi Bozděchovi. Byl to buditel, navíc jeho osobnosti dodával vzrušující příchut' jeho záhadný konec. Zmizel totiž beze stopy. S Bozděchovým jménem v názvu pak začala éra úspěchů.

Bozděch byl jedním z prvních pražských spolků, organizovaných v tehdejší Matici. Jsou to léta, kdy se zdokonalily výkony divadelníků i jeho repertoár. Hrál se Kvapilova Princezna Pampeliška, Tylův Jan Hus, Bozděchova Zkouška státníkova. Hrál se Jirásek, Klicpera, Kolár, Nestroy a další autoři prvního řádu. Jen od Tyla se hráli Bozděchovci dvanáct titulů. Všechno je přesně podchyceno, kronikáři spolku se netajili ani programy, poctivě zaznamenávali úspěchy, kterých bylo mnoho. Vždyť 95 let nepřetržité ochotnické práce, stále v dnešní Praze 10, představuje stovky her a představení, tisíce diváků a příznivců.

Mám ty letopisy před sebou, vypisují z nich to nejpodstatnější. A povídám si se dvěma muži, kteří představují současnost DS Bozděch. S Václavem Pechem, který je vedoucím souboru, a Josefem Povolným, dřívějším vedoucím a nyní uměleckým poradcem.

„Dnes je našim zřizovatelem OKD Praha 10 a působíme v divadelním sále Solidarity nebo v kulturním domě Cíl v Zahradním městě. Máme 35 aktivních členů. Ročně nastudujeme dvě pohádky a každý druhý rok k tomu jednu celovečerní divadelní hru. Zaměřujeme se hlavně na mládež. Tam je totiž divácký zájem největší“.

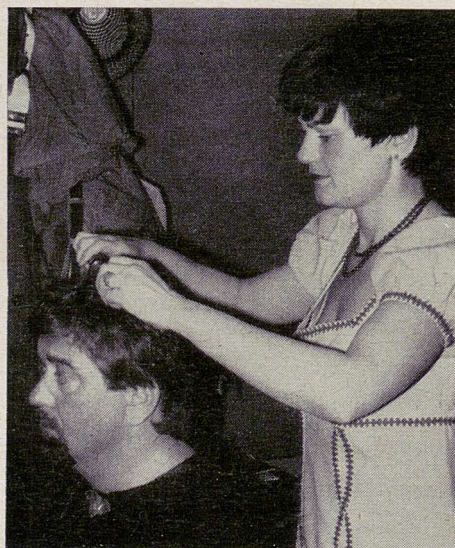
Bozděchovci si nemohou stěžovat na nezáměr mladých diváků. A dovedou si najít i uměleckou pomoc. Většinou sami, ale i za přispění svého zřizovatele. Tak pohád-



Záběr z vystoupení souboru na letošní přehlídce v pražském Paláci kultury Divadla dětem a mládeži s inscenací Kdo rozezpívá princeznu.

ku Šterce – Holečkové Kdo rozezpívá princeznu režíroval Mir. Grisa, člen Hudebního divadla v Karlíně. K úspěchům pohádkového repertoáru patřil i Čert a Káča, Vodník Mařenka nebo pohádka O ševci Ondrovi a princezně Julince. Zeň posledních let v repertoáru pro dospělé tvoří Zenitba, Lucerna, Strakonický dudák, Zuzana Vojířová, Voskovce a Wericha Balada z hadrů, kterou soubor nastudoval hned dvakrát. Z toho jednou v režii M. Stehlíka z pražského Národního divadla. A nyní jsou to Cervantesovy Mezihrý.

A co připravují k 95. výročí založení svého souboru? Bude to hra Jana Drdy Dalskabáty, hříšná ves aneb Zapomenutý čert. Proč právě Dalskabáty?



Princezna v šatně (K. Rohanová) upevňuje čertovi (P. Sova) do vlasů rohy...

„Na to je jednoduchá odpověď,“ shodují se oba vedoucí Bozděcha. „Je to hra pro dospělé, ale po menších dramaturgických zásazích v textu se dá hrát i pro děti. A tak plníme zároveň dva své úkoly.“

DS Bozděch z Prahy 10 se zúčastňuje pravidelně pražských přehlídek souborů, které hrají pro děti. Letos byl v druhé polovině dubna v Paláci kultury s pohádkou Kdo rozezpívá princeznu? V létě vystupují v Lysé, v Kopidlně, v Černčicích u Loun.

„Dost jsme hrávali i v pražském Parku kultury,“ připomíná Josef Povolný.

Václava Pecha se zeptáme na největší problémy dnešního souboru.

„Největší problém je divadlo na Solidaritě. Dříve patřilo toto jeviště především nám. Pak je převzal soubor Jára Cimrmana a začaly potíže. Když hrájeme, je nám sál k dispozici. Ale zkusit už nemáme kde. Zkušebnu jsme dostali v tělocvičně, ale je to komplikovaná situace, znamená neustálé převážení potřebných věcí. Prostě – chybí nám zázemí. Ale myslím, že to je celopražská bolest dramatických souborů, které působí při obvodních domech kultury.“

„Naše nejúspěšnější poválečná léta byla 1947 – 1962“, dodává J. Povolný. Tehdy jsme měli pro sebe Jiráskovo divadlo ve Vršovicích. Tam se hrálo i několikrát v týdnu, nastudovali jsme i shakespearovský repertoár, Shawa, Voskovce a Wericha a další úspěšné hry. Z tohoto divadla se pak stalo skladiště a kanceláře. Přitom tu bylo 365 míst s bohatým divadelním zázemím.“

„A ani v novém kulturním domě, který se staví v Praze 10“, připomíná Václav Pech, „se nepamatovalo na speciální prostor pro divadlo a jeho zázemí. Což je samozřejmě škoda.“

Loni byli Bozděchovci s pohádkou v Turnově. Hráli ji k Mezinárodnímu dni dětí. Líbili se. Možností by bylo mnoho, především jako výměnná představení. Jenže jak mohou nabízet výměnná představení, když nemohou nabídnout jeviště? To jsou vážné problémy. Tak soubor cestuje se svými inscenacemi alespoň v pražském okolí. Kolovraty, Uhřetěves, Říčany, Dubeč, Měcholupy, to jsou jejich hlavní občasné „stace“.

Při oslavách 40. výročí osvobození dostal soubor významání za aktivitu, udělené Městskou radou zájmové umělecké činnosti. A nebylo to poprvé. Bozděchovci studují pravidelně umělecká pásma k různým politickým a kulturním výročím a jiným příležitostem. I řada jednotlivců z tohoto souboru se může pochlubit osobním oceněním, úspěchy v soutěžích. Pražský Pohár SCDO, celopražská akce, se koná každoročně na Solidaritě a soubor je jedním ze spoluorganizátorů.

A kdo tvoří DS Bozděch OKD Praha 10? „Většinou jsou to dělníci, úředníci a lidé jiných povolání. Právě mladí přicházejí z dělnických řad. Z našeho souboru vyšla za léta řada umělců, kteří dosáhli úspěchů na profesionálním divadle. Například J. Havel z divadla SKN, Viktor Maurer a Víta Jirsák z kladenského divadla J. Průchy, Myriam Kantorková z divadla EFB a další. Petr Jančařík nyní například studuje AMU.“

A některá jména herců, s nimiž je spjata současnost DS Bozděch Praha 10?

„Především jmenujme nejstarší členku našeho souboru Slávku Povolnou, Janu Markovou, Darju Valešovou, Petra Sklenáře, Petra Sovu, Květu Rohanovou... Samozřejmě bych mohl pokračovat.“

Dodejme, že V. Pech sám pracuje u spoju jako vedoucí listovní výpravy pošty Praha 022, že kromě vedení Bozděcha je předsedou občanského výboru v Praze 10 a zastává ještě další funkce v obvodu i v odborech. Absolvoval režisérský kurs, který vedl František Laurin, režisér Národního divadla.

„Co nám chybí v seminářích jako byl tento? Především kursy líčení. Ty bychom opravdu nutně potřebovali, protože přístup k líčení se neustále mění, zdokona-

luje, modernizuje. Nechceme zůstat na „ochotnické“ úrovni, ale jít s dobou“, shodují se dřívější i dnešní vedoucí.

A co by potřebovali? Více mladých členů, novou krev do souboru. Proto pořádají konkursy a věří, že i tímto způsobem získají potřebnou posilu, aby opět mohli studovat více her, hrát více představení. Prostě, navázat na slavnou tradici divadla, jež nese již deváté desetiletí jméno Emanuela Bozděcha a které se chystá na oslavy 95. výročí svého trvání. (er)



Václav Pech a Josef Povolný připravují novou hru.

FOTO AUTOR

Blanenské nabírání sil?

Krajské kulturní středisko v Brně spolu s Krajskou odborovou radou, OKS Blanska a dalšími orgány a institucemi hostitelského města uspořádalo v dubnu 1986 v ZK ROH Metra v rámci Festivalu ZÚC na počest XVII. sjezdu KSČ, voleb do zastupitelských orgánů a Mezinárodního roku míru soutěžní festival vyspělých amatérských divadel Jihomoravského kraje. Díky obětavosti místních pořadatelů se už počtvrté podařilo soustředit do Blanska sedm kolektivů z šesti okresů. Svou dramaturgickou orientací a uměleckými kvalitami předvedených inscenací dokázala většina z nich naplnit letošní specifické ideové zaměření festivalu a potvrdnout myšlenky humanismu, boje za mír a nastolení spravedlivých vztahů mezi lidmi. Na několika nastudováních se podíleli profesionální divadelníci – režiséři, herci i scenografové.

Divácky hojně navštěvovanou přehlídku poprvé zaznamenávalo videozařízení, její průběh odrážel speciální Zpravodaj a doprovázela výstava divadelních fotografií Evžena Navrátila a jevištních návrhů Jiřího Poláška.

Zahájilo ji zdařilé mimosoutěžní vystoupení Pantomimy Svazu invalidů, složené z nejlepších členů všech kolektivů onoho typu u nás, s invenční Strukturou hmoty Paula Katzmányho (režie Kaj Kostelník a Jindřich Zemánek).

Soubor Klicpera DK ROH Jihlava si zvolil hru běloruského autora Andreje Makajonka Tribunál; hostujícímu režisérovi Jaroslavu Dostálovi se však nedařilo for-

movat věrohodné charaktery obyvatel Němci okupované vesnice a jejich vztahy, ani dodržet obtížný žánr tragikomedie.

V tomto směru daleko lépe uspěl domácí soubor ZK ROH Metra Blanska, jehož režisér a současně poprvé udělenou Cenou Antonína Vorla poctěný scenograf Jiří Polášek sáhl k Podivnému odpoledni dr. Zvonka Burkeho od Ladislava Smočka. S výhradou sporné dramaturgické úpravy zaujaly některé herecké výkony (odměněný Vladimír Vrtěl v titulní roli), takže nápaditá inscenace skončila jako třetí.

Při neudělení prvního místa bylo jakožto druhé ohodnoceno a pro výběrovou komisi Jiráskova Hronova doporučeno představení souboru SK ROH Kroměříž, leňského vítěze a hronovského reprezentanta jižní Moravy. Hostující gottwaldovský režisér František Houdek vyložil „černou“ komedii Féliciena Marceaua Vajíčko jako konverzačně laděnou tragikomedii opět s výraznými groteskními rysy a představitele Magise Františka Nedbala přivedl k individuálnímu ocenění.

Účastník mnohých přehlídek, Malá scéna LŠU a OKS Gottwaldov, známá až dosud experimenty v oblasti pohybového gagového divadla, vyzkoušela si na Brněnských protiválečných Husarech (režie Aneta Navrátilová) první kroky ve směru realistického herectví (čestné uznání Zdeňku Julínovi za postavu vojáka Flicota).

Nováček festivalu, soubor SKP ROH Velké Opatovice, nabídl na filozofické hře Brazilce Guilherma Figueireda Liška a hrozny v režii Zdeňka Modráka ukázkou so-

lidní, dosud však divácky méně vzrušivé ochotnické práce (cena Tomáši Dosedlovi za úlohu Ezopa).

Z ideových nároků přehlídky se poněkud vymykala bulvární komedie Piera Benedetto Bertoliho Deníky (režie Hugo Domes j. h.) v podání divadelníků ze Žďáru nad Sázavou, mezi nimiž zaujala v roli služby Anety Zuzana Kolářová.

Dobrou tečku za celou týdenní akci udělal studiový Cyklindr OKVS Brno III s kolektivně režirovaným jevištním přepisem publicistické prózy Ilji Erenburga Trust D. E. S oceněním vynalézavé dramaturgie byl navržen k postupu do národní přehlídky inscenací ruských a sovětských her ve Svitavách a nadto poněkud překvapivě získal Cenu diváka.

Odborná porota, vedená doc. Pravoslavem Nebeským z Divadla bratří Mrštíků, konstatovala, že celková úroveň festivalu zůstala o něco nižší nežli v minulých letech. Vedle odklonu od české klasiky, která se zde letos neobjevila vůbec, byl naopak patrný příklon k oblasti tragikomedie a grotesky. Ukázalo se však, že zdaleka ne každý soubor dokázal této specifické orientaci vhodně přizpůsobit dosavadní styl své práce a v režijní či herecké složce naplnit onen žánrový posun odpovídající proměnou poetiky – nadto při zachování nutného ideového a společenského akcentu. Spíše nežli snahy po napodobování postupů profesionálního divadla zaznamenali jsme mnohé nedůslednosti a polovičatosti ve vlastním naplňování dramaturgicky vcelku ujasněného inscenačního záměru a tedy i rozpaky nad předvedeným konečným výsledkem. (vz)

Jak se v Hlinsku soutěžilo

„Hlinsko je velmi starobylé město, které vzniklo na obchodní stezce spojující markrabství moravské a království české. První zmínky o něm jsou už z roku 1073. Naše město má však i bohatou kulturní tradici. Například ochotnické divadlo se u nás hrálo už v r. 1772 a to tady přímo na náměstí. V r. 1864 byl založen divadelní spolek Pokrok a od tohoto roku se udržuje místní ochotnická tradice. Na konci minulého století tu mívaly čtyři ochotnické spolky až dvanáct premiér ročně. V současné době bývá už jen 1–2 premiéry ročně. A já osobně jsem hrál poprvé v r. 1958 v Casonově hře Stromy umírají vstoje.“

Tak začal na naše vyzvání svůj monolog aktivní a obětavý funkcionář Svazu českých divadelních ochotníků a především ředitel Sdruženého klubu ROH v Hlinsku, Jan Benda. Pověděl nám ještě hodně zajímavého o tradičních výstavách Výtvarné Hlinsko a o čilé mládeži, která v Klubu působí v 19 kroužcích zájmové umělecké činnosti. Soutěž monologů a dialogů o pohárek SČDO je prý na Hlinecku velmi známá a ochotníci se do ní každoročně s vervou zapojují.

Naše dialogy s některými účastníky letošního národního kola této soutěže se odehrály hned po vyhodnocení soutěže. Vítězové jednotlivých kategorií už spokojeně seděli u stolu i s vyhranými keramickými pohárky a poháry SČDO. Mezi nimi i nejstarší mnohonásobná účastnice soutěže, sedmaosmdesátiletá Anna Pourková z Volyně. Na jevišti jsme jí s uznáním tleskali jako dámě z Hejkal T. Gottwalih. Teď s ní rozpráváme první posoutěžní dialog.

Mám takový pocit, že jste ze staré ochotnické rodiny?

„Ano, je to tak. Hrával tatínek i jeho sestra Lojzi a tak mě podporovali už od dětství. Nejvíce jsem však začala ochotničit od svých sedmnácti let, a pak na Podkarpatské Rusi, když jsem se provdala a odešla tam s manželem. V malé vesničce na maďarských hranicích, kde jsme bydleli, byla tehdy celá kolonie Čechů a Slováků, kteří si tu koupili pastviny a postavili domky a já jsem se tady stala jakousi průkopnicí divadla. Napsala jsem jednomu režisérovi do Volyně, ten mi poslal jednoaktovky a s těmi jsme začínali.“

Vyžadovalo to od vás jistě hodně času a obětavosti.

„To víte, že ano. Zvláště, když jsme se přestěhovali potom na polské hranice — to už jsem měla obě dcery. A na divadelní zkoušky jsem musela chodit za každého počasí hodinu pěšky. Když jsme se potom vrátili do Železného Brodu, navrhovala jsem divadlo hlavně s dětmi, různé pohádky.“

A jak pokračuje dnes vaše rodinná tradice ochotníků?

„Teď je ve Volyni Studio mladých a tam pracuje můj vnuk Vladimír. Jezdí tam mladí i z Vimperku a ze Strakonice. Chtějí nastudovat Maratón.

Získali dokonce od francouzského autora, pana Conforta, svolení, že mohou hrát jeho hru bez poplatků a sám jim napsal, že se přijde na premiéru podívat. A představte si, že můj vnuk začal kvůli své roli držet dietu, nechal si ostříhat vlasy a oholit plnovous! Tak vidíte, co dokáže udělat s člověkem divadlo.“

Všichni kolem stolu se rozesmáli. Shodou okolností tu sedí i nejmladší účastnice letošní soutěže, šestnáctiletá Hanka Götzová, která s obdivem konstatuje, jak paní Pourková stále ještě hraje a soutěží.

A ta se spontánně přiznává: „Pokud jsem si myslela, že už budu končit. Také letos. Ale nevím, jestli mě to zase posedne...“

Čím dříve začne tahle nádherná posedlost divadlem, tím lépe, nemyslíš? — Otázka platí Hance Götzové, která dostala čestné uznání za talentovaný mladý herecký výkon.

„Však já už chodím dlouho do Mladé scény. Ta je u nás ve Strakonici při ochotnickém souboru Čelakovský. Je nás tam asi dvacet, bohužel máme málo chlapců. Hrajeme teď pohádku, Kopretinku od Vladimíra Renčina a máme u dětí docela úspěch. Také děláme pásmo, takže se uplatní každý.“

A princeznu Pampelišku sis vybrala sama?

„Ne, tu mi vyhledala, upravila a nacvičila ji se mnou naše režisérka, soudružka Říčařová. Řekla mi, že jsem takový typ a že bych to mohla zkusit. A mně se ta role moc líbila.“

Jak myslíš, Hanka, že by se měla mládež získávat pro divadlo?

„Já si myslím, že by se měla vždycky přivést třeba celá třída na nějaké dobré divadlo, ale na takové, aby to každý pochopil a zároveň, aby se i pobavil, aby ho to neodradilo, aby měl prostě pocit, že zažil něco opravdu pěkného. Jinak se těžko někdo sám do divadla vypraví.“

Co říkají tvému hraní rodiče?

„Maminka má pochopení, protože sama hrávala, i když se jí zdá, že mi divadlo spolká moc času. Ale je ráda, že mám takový zájem. Kromě toho také trochu fotografuji. Jinak se maminka obávat nemusí, že bych šla na konzervatoř, asi bych stejně zapadla. Zůstanu raději při ochotničení a budu učitelkou.“

„Ani se Haničce nedivím. Práce s dětmi je ohromně vděčná věc“, připojuje se vítězka ženské kategorie, Jiřina Cvancigerová. „My jsme například v Řevnicích dali dohromady dva dětské soubory a chystáme teď Kouzelníka Dyka od Věry Sypalové. Je to až k nevíře, s jakým nadšením se naučily role i děti, které ani neumějí číst. Úžasně je to baví a mě také.“

A jak vy sama jste se dostala k amatérskému divadlu a ke svému monologu?

„Já jsem vlastně začínala v divadelním souboru v Příbrami. V řevnickém souboru jsem pak hrála hned

napoprvé Haničku v Jiráskově Lucerně a pak mnoho dalších rolí, poslední byla Káča z Drdových Hrátek s čertem. Mým snem je však zahrát si Emilii Marty — vidíte, zase Čapek! A o monolog mě požádala naše režisérka, se kterou jsme však musely upravit pekaře z Čapkových Apokryfů na pekařku, protože v našem souboru je nedostatek mužů. Tahle soutěž byla velká náhoda, protože jsem se o ní dozvěděla z novin. A když už Apokryfy byly nastudovány...“

Jaký máte u vás v souboru kolektiv?

„Máme tam i mládež, chtěli bychom ji udržet, ale nemůžeme se nějak dát pořádně dohromady. Vždycky jsem měla o divadelním souboru představu jako o výborné partě lidí, která se schází nejen kvůli zkoušce nebo představení. Nám to bohužel stále nějak skřípe. Doufám, že se to zlepší.“

K závěrečnému pobesedování se postavili otec a syn Dosedloví z Velkých Opatovic, rovněž úspěšní účastníci soutěže.

„Já jsem měl také s mladým potíže“, prohlásil otec, Tomáš Dosedla. „Ze začátku jsem ho skoro donutil hrát v dětských rolích. Nechtěl. A přitom já sám jsem s potěšením hrál od školních let. A pak jsem měl štěstí, že si mě režisér brzy vzal mezi dospěláky. Později, když jsem už hrál a režíroval, bylo mi líto, že se ve Velkých Opatovicích přestalo hrát s dětmi a tak jsem obnovil školní divadlo, kde právě náš Martin musel hrát své malé roličky.“

„Ze začátku to tak bylo, ale teď už mě nutit nikdo nemusí“, hlásí se Martin ke slovu. „Teď jsem hrál i dost velké role, třeba Martina v Horníčkově hře Můj strýček kovboj.“

Takže jste přece jen našel pokračovatele ve svých šlépějích, Tomáši?

„Ano. Jednak v tom, že jsem vyučený opravář zemědělských strojů a Martin studuje na Střední zemědělské technické škole v Boskovicích. A pak je to naše společná tvůrčí práce, když jsem dával dohromady monolog pro Martina. Napsal jsem pro něho text Toníka podle povídky Kynžál, kterou jsem četl před dvaceti lety. Syn mi zpočátku vyčítal, že je to kostrbaté a tak jsme dělali společně úpravy tak dlouho, až mu šel text dobře „do pusy“. Pak už se do toho doopravdy — jak my říkáme — zahřejbl.“

Budete se dál věnovat psaní?

„Myslím, že ne. Vždyť k tomu monologu jsem se dostal náhodou. Dřív jsem psal sem tam nějaké příležitostné básničky, ale já se raději věnuji herectví a v poslední době režii.“

„A taky nám“, doplňuje Martin. „My jsme se totiž ve třídě rozhodli, že budeme hrát Baladu z hadrů Voskovce a Wericha. A táta slíbil, že nám bude dělat odborného poradce.“

„Zeptal jsem se, jestli mě budou chtít a když mi syn odpověděl, že všemi deseti, tak mě to potěšilo. Stejně těm mladým nepřestanu fandit...“

STANISLAVA WEIGOVÁ

ANFAS V KOTLI

Lipany roku 1434. Mezi dvěma vojsky připravenými k rozhodnému bratrovražednému boji se ocitá skupinka potulných komediantů. Chtějí jen projít, přežít, hrát takovou „komedii“, s kterou lze souhlasit na obou stranách. Jenže svár vstupuje i mezi ně, do místa mimo prostor a čas, kde zatím „Lipany nejsou“, ale mohou být, pokud se lidé nedohodnou. Co je vlastně pravda a kdo na tomto místě v této chvíli má pravdu? Znovu si navzájem přehrávají scény ze života Husa, Jeronýma a Pálče, z nichž jeden se obětoval, druhý odvolal a třetí zradil. Každý z nich měl svůj důvod, proč jednal právě takto, měl svou pravdu. Naděje symbolizovaná dívkou hrající na flétnu komediantům uniká, svár hereckou tlupu pohltí, vlny útočících armád se přes ně převálí, a jen ten nejmladší odchází za hlasem flétny se slovy Jeronýma, jemuž bývala vytýkána zbabělost: „Kdybych se vskutku bál, nebyl bych sem chodil!“

Ve své nové autorské inscenaci, nazvané *Kotel*, zvolil soubor *Anfas* MěKS Černošice náročnou formu hry – sporu, která má svůj předobraz ve středověkých moralitách, ovšem posunutý k dialektickému nazírání současného člověka. Postavy Husa, Jeronýma a Pálče si jednotlivě členové skupiny mezi sebou „půjčují“, aby skrze ně vyjádřili své stanovisko k problému. Každá postava jako taková je určena symbolickou rekvizitou zavěšenou na krku herce: pro Husa kniha, pro Jeronýma dyka, pro Pálče měšec. Ze středověkých mysterií jsou převzata i alegorická zosobnění Smrti, Dábla a Duše, charakterizovaná maskami. Scénu tvoří „ulice“ z praktickůbů nestejné výšky obklopená z obou stran diváky, kteří tu vlastně zastupují ony dvě

neprátelské strany, přihlízející zoufalé produkci komediantů, hrajících o svůj život a hlavně o jeho smysl.

Pro soubor *Anfas* je to vykročení do nových, dosud neověřených oblastí. Ve svém dosavadním vývoji směřoval soubor k pohybovému znakovému divadlu a na epických příbězích konkrétních hrdinů (The-seus, K. H. Mácha, Grigorij Melechov) korigovaných či komentovaných „chórem“, hledal odpověď na základní otázky člověka ve společnosti. V předposlední hře Štvanec na hlavní třídě světa na motivy Šolochovova románu *Tichý Don* dosáhl své krajní hranice v epické stylizaci látky.

Kotel, jehož scénář na základě kolektivních etud a diskusí opět sepsali Vladimír a Eva Zajícovi, je pokusem o nalezení nového směru. Nad výtvarným gestem tentokrát převažuje slovo. Je opuštěn průběžný děj (epický příběh) a nahrazen dra-

matickou situací: jediné místo a jediný krizový okamžik, v němž jsou však obsazena všechna podobná místa a všechny podobné okamžiky. Hrdinou není jedinec, ale kolektiv; proto nelze ani mluvit o hlavních a vedlejších rolích. Herecké výkony se pohybují v bohaté škále od „civilních“ výrazů až po expresivní gesto a vesměs velmi plasticky odlišují několikere polohy postav v tomto „divadle na divadle“. Občasné nedostatky v temporytmu a v nadbytečné slovní popisnosti „komediantského reálu“ jsou odstranitelné další prací na inscenaci.

Možno říci, že touto hrou soubor *Anfas* nejen přispěl k připomenutí Jeronýma Pražského, od jehož smrti uplyne letos 570 let, ale též se na historickém příkladu zapojil do aktuální diskuse o hodnotách.

OTOMAR DVOŘÁK
FOTO ZDENĚK BURDA



Pavel Černoch, Ivana Říhová a Petr Vorel ve hře *Kotel*.

TRAGIKOMEDIE O ZROZENÍ DIVADLA

Divadelní soubor Sdruženého klubu ROH Kroměříž je zkušený amatérský kolektiv, nositel Ceny Antonína Zápotockého, pracující už téměř pětáctilet. Zejména díky obětavé pomoci režiséra Aloise Hajdy v sedmdesátých letech vícekrát reprezentoval Jihomoravský kraj na Jiráskově Hronovu i dalších soutěžích, a to s náročným moderním repertoárem (K. Čapek, F. Hrubín, B. Brecht, J. Mahen). V posledních třech letech se slibně rozvinula spolupráce Kroměřížských s hercem a režisérem Divadla pracujících Gottwaldov Františkem Houdkem. Po dvou domácích novinkách (Z. Kaláč: *Mejdan na písku*; O. Daněk: *Životopis mého strýce* – účast na JH 1985) dospěla k volbě komedie belgického, v Paříži naturalizovaného romanopisce a dramatika Féliciena Marceaua *Vajíčko*.

Tato téměř třicet let stará hra, která v překladu Mileny a Josefa Tomáškových zejména v šedesátých letech prošla řadou našich profesionálních scén, je v přítomné době v nápadité Hajdově režii ra repertoáru činohry Státního divadla v Brně, odkud Kroměřížští nejeden podnět přijali. Jde o dovedně napsanou a divácky vděčnou „černou“ komedii – retrospektivní zповěď průměrného človíčka Emila Magise, který hledá „systém“ v buržoazní společnosti, založené na lži a pokrytectví, a kariéru ministerského úředníka si

vybuduje stále stupňovaným darebáctvím, vrcholícím beztestně spáchanou vraždou, za niž je odsouzen nevinný.

Režisér František Houdek podrobil předlohu mnoha průběžným škrtům včetně vypuštění některých epizodních postavíček i celých výjevů; její motivickou srozumitelnost ani promyšlenou stavbu tím však nenarušil. Z několika možných žánrových pojetí ji vložil jakožto konverzačně laděnou tragikomedii s výraznými groteskními rysy. Tento schůdný přístup plně dodrželo také jednoduché a nepopisné scénografické řešení Josefa Pulce, pracujícího např. jen s nezbytným bíle natřeným „kavárnským“ mobiliárem, odlišujícími kostýmními znaky a nápadným stylizovaným maskováním. Větší důraz nežli na monodramu samotného Magise položila režie na obnažený mechanismus oportunistické měšťácké společnosti, respektive obecněji řečeno na modelové vystupování jakéhokoli prostředí, které posuzuje člověka výhradně podle vnějších znaků. V divácky přehledném nastudování respektoval F. Houdek autorskou metodu filmových střihů a montáže, prolínání časových rovin, volný pohyb postav v příběhu, simultánní řešení mizanscén atp. Bez samoučelnosti a schválností dosáhl jednotící stylizace a zejména v druhém díle večera nechal historii o zrodu darebáka odehrát dynamicky a gradovaně.

Složitou ústřední postavu Emila Magise vytvořil František Nedbal, přičemž si ji byl nucen v celkovém pojetí značně přizpůsobit svému hereckému naturelu. Měli jsme před sebou ani ne tak nebezpečného rafinovaného cynika, jehož vnitřní vykořeněnost a prázdnota ústí do vědomé destruktivního jednání, nýbrž spíše na první pohled docela sympatického, zdravého mladíka odněkud z periferie, který nicméně brzy pochopil „pravidla hry“ a ve svých nejsuggestivnějších momentech dokázal v bezprostředním kontaktu s hledištěm vystihnout nejjednodušší dialektiku oběti daného prostředí a současně viníka, bezohledně zneužívajícího okolních lidí ke svému prospěchu.

Ostatní aktéři příběhu jsou v rámci protagonistovy zkreslující projekce zobrazení jako živočichopis panoptikálně karikovaných figurek. Výkony takřka všech interpretů (mnozí z nich vytvářejí několik úloh) byly vedeny snahou o kolektivní znakovou stylizaci, založenou pochopitelně nikoli na psychologické drobnokresbě, nýbrž opět na zgroteskující demonstraci daného typu. Z tohoto hlediska se dařilo hlavně osvědčeným hercům Otakaru Vízdalovi (Berthouillet), Marii Valachové (paní Berthouilletová) nebo Jaroslavu Andříškovi (Raffard), zatímco např. v odlišení mladých ženských rolí byly dosud rezervy. (ký)



HEREC CELÉHO PŮLSTOLETÍ

Zdá se to až neuvěřitelné. Stále mladistvý a svěží herec, významná postava českého divadla, filmu a televize, zasloužilý umělec SVATOPLUK BENEŠ už bude padesát let věrný svému prvnímu profesionálnímu angažmá Městským divadlům pražským. Půlstoletí na jejich scénách, nespočetné role v nespočetných filmech, dlouhá řada televizních úloh poznamenává vývoj herecké osobnosti se všemi proměnami, úskalími, vítězstvími i prohrami, jež přináší herecký život.

S divadlem jsem začal koketovat už jako chlapec. Bylo to, tuším, v kvartě, kdy nás strhl ten první mladistvý zápal, inspirovaný především Osvobozeným divadlem, ale i počátky českého mluveného filmu, gramofonovými deskami, cizími filmovými herci, hlavně zámořskými, a my jsme začali „dělat divadlo“. Já jsem z Roudnice nad Labem. Tatínek byl traťmistrem u dráhy a tak jsem měl železničářskou „režii“, proto jsem mohl jezdit na V + W do Prahy bez potíží a velkých nákladů. Samozřejmě k stání. Toho jsem využíval vrchovatě. A tak není divu, že ve mně vznikla nepotlačitelná touha opustit gymnázium a bez rodičovského povolení se dát na hereckou dráhu. Hovořit o tom, že jsem chtěl „utéct k divadlu“ by ovšem bylo směšné. Kam mohl takový klouček utíkat a kde by ho u divadla vzali? Alespoň doma jsem tvrdošíjně prosazoval svou touhu odejít na konzervatoř...

V té době jste tedy začal hrát?

Ano. Založili jsme v Roudnici Mladou scénu. Ne, že by v tomhle podřípském městě nebyli tehdy ochotníci. Dokonce na svou dobu velmi vyspělí, oblíbení a široce daleko známí. Jenže, my jsme chtěli mít své divadlo, mluvit vlastním

jazykem a za svou generaci. Konečně i při profesionálních divadlech vřadycky vyrůstala studia, malé scény, kde byly větší možnosti experimentovat a hledat nové výrazové prostředky, volit jiný a odvážnější repertoár. Proto jsme založili Mladou scénu.

Měli jsme všechno. Autora, hudebníka, textaře, malý sbor šesti baletek na způsoby jenčkových girls. Tak jsme připravili první premiéru. Byla to revue, námetově čerpající z výpravy generála Nobileho na severní točnu. Pak následovala druhá, jmenovala se Zelený démant. Měla slušný děj, byla to veselohra, detektivka s určitým nadhledem. Dnes by se tomu řeklo „muzikál“. Přijel se na naše pozvání podívat i Jaroslav Ježek a my na to byli náramně pyšní. Po pravdě řečeno, Ježek už tehdy málo viděl, vše ho brzy unavilo, takže vydržel naše amatérské dílo jen do poloviny. Ale i tak nás jeho zájem nesmírně povzbudil.

Co jste hrál vy?

V první hře Eskymáka. Nevzpomínám si, že bych v ní pronesl větu. Snad ani slovo. Jen vím, že jsem byl zahalen do kožešiny a bylo mi strašlivě horko. V té druhé jsem dostal roli Sherlocka Holmese. Patrně proto, že v té době jsem

dělal zkoušku na konzervatoř a to mě pasovalo na budoucího herce. Byl to patrně nejmladší Sherlock na jevišti a nepomohly mi ani nalepené vousy. To bylo v roce 1933.

Udělal jsem zkoušku, i když s tím tatínek nesouhlasil. Nastoupil jsem do ročníku Rudolfa Deyla staršího. Otec svůj nesouhlas dovedl do důsledků: odmítl financovat můj studijní pobyt v Praze. Tak jsem musel denně dojíždět. Vlak vyjížděl z Roudnice ráno po páté a po osmé večer jsem se vracíval. Když jsme později jako adepti herectví statovali na Vinohradech nebo na Národním divadle, jezdil jsem domů „flamendrákem“ ve dvě ráno.

A vaši oblíbení herci?

Kromě V + W to byl Vlasta Burian, Jindřich Plachta, Theodor Pištěk, Eman Fiala... snad všechny ani nevymenuji. Ale zajímavé bylo, že nejvíce se mi líbili komici. Přitom jsem věděl, že bych se jako komik sám mohl těžko uplatnit. Jak se později ukázalo, režiséři si mě vybírali především do konverzaček. Herec si nemůže volit role, které by chtěl. A tak se konverzační hry staly na dosti dlouhý čas mým oborem.

Litujete toho?

Ale ne. Dnes málokdo z mladých herců pochopí, jak mnoho se dá naučit na takovém Shawovi. Já jsem hrál v deseti nebo jedenácti jeho hrách. To bylo důkladné cvičení, věřte mi. I když byl konverzační herec někdy podceňován, jevištní jazyk, řeč, uměřené gesto musel ovládat perfektně, měl-li mít úspěch. Přiznám se ovšem, že už od mládí jsem se snažil z mladého a úspěšného „milovníka“, ani nevíte, jak mám to slovo nerad, přehrát na charakterního herce. Tenhle svůj boj jsem vlastně nikdy nevzdal, a to byla perná práce přesvědčit režiséry, že charakterní role mohu hrát. Když si vás jednou zařadí do určité příhrádky, nesnadno se z ní dostanete. Může to být hercovo štěstí nebo neštěstí. Divadlo jde s dobou. Takže každý herecký typ není žádoucí v každé době. Tím těžší je prosadit se, přehrát se do jiných rolí.

I výrazové prostředky se během půlstoletí měnily...

Velice podstatně. Například ve třicátých letech bylo fantastické, když herec dokázal změnit svou tvář a projev, že ho diváci nepoznávali. Pamatuji se, jak jednou Otomar Korbelář v Komorním divadle hrál v detektivní hře Černá věž dvě role. Jednu za sebe, druhou „tajně“. Samozřejmě se pak odmaskoval a diváci ho poznali. A proto je prosilo vedení divadla v tištěném programu, aby to ostatním neprozrazovali. Aby je prostě předeem nepřipravili o příjemné překvapení, o dohady, kdo to vlastně je.

Herecká maska třicátých let se vytratila z jeviště...

Pro proměnu herecké tváře se začaly stále víc používat minimální vnější prostředky. A tak si dnešní režisér volí pro roli typ herce, který už v civilní podobě odpovídá jeho postavě. Tuhle změnu přinesl především film, později i televize. Někteří velcí světoví herci však masku neopouštějí, například Olivier, abych sáhl po nejvýraznějším představiteli.

Dnešní herec většinou roli přizpůsobuje sobě.

Ještě jste vlastně neřekl, jak jste se dostal do Městských divadel pražských...

Když jsem končil školu, trnul jsem v obavách, jestli dostanu angažmá. Bylo mi devatenáct, nebyl jsem ještě ani „milovník“. Byl jsem klouček. Přesto jsem dostal nabídku do Bratislavy a pak mě pozval režisér Jiříkovský do Brna. Začal jsem zkoušet Lysandra ve Snu noci svatojánské v režii Jaroslava Kvapila. Zkoušky přerušily velikonoce. To byly tradiční herecké svátky, kdy se všichni sjížděli do Prahy a tam se uzavíraly nové dohody, získávala se nová angažmá. Doma jsem našel nabídku z Vinohradského divadla. Co tam budu dělat? obával jsem se. Mladíček v tak vynikajícím souboru. Váhal jsem. Režisér Podhorský mi tehdy dodal odvalu a já jsem přijal. Vinohradské spolu s Komorním divadlem byla Městská divadla pražská. A dvě jeviště dávala herci více příležitosti. Předpověď režiséra Podhorského se splnila.

Pak jste přešel do Komorního?

Ovšem, v 50. roce se Vinohradské a Komorní dělilo na Armádní a MDP. Zaměstnavatel zůstal stejný, jen jeviště jsem vyměnil. Já byl v té době zrovna na vojenském cvičení, takže volba byla jednoznačná. Půjdu do Komorního. A už jsem mu zůstal věrný. I když se nejednou proměnil skoro celý soubor.

Cítil jste někdy zklamání?

Snad není herec, který by v určitých obdobích svého života nepocítil zklamání. To je přece přirozené pro každého člověka, tím víc pro herce. Je to mento. Znamená to zamyslet se nad sebou, nespokojovat se s pocitem suverenity na jevišti, s popularitou u obecnosti. Kdyby nebylo zklamání, nebylo by ani radosti. Tomu se nelze vyhnout. Ale člověk by neměl dopustit, aby mu zklamání vzalo zdravé sebevědomí. To je totiž stejně nutné, jako pochybnosti. Všichni mladí herci musí počítat s tím, že jim život připraví nejedno trpké zklamání. Pak záleží na houževnatosti, plíli a trpělivosti. Jen tak se takové období překoná.

Vaše cesta k filmu začínala — teď si netroufám hádat...

Začínala filmem režiséra Inemanna Hudba srdcí. Bylo to několik vět. Za půl roku pak přišel režisér Slavinský. Film se jmenoval Studentská máma. Mně bylo šestnáct let a ani na tenhle tehdejší svůj výkon nevzpomínám s nadšením. Pak to byly filmy K. H. Mácha, Velbloud uchem jehly... Filosofská historie. První opravdu velkou a krásnou roli jsem dostal teprve ve filmu Ohnivě léto. Režirovali V. Krška a F. Čáp. Byla to moje první hlavní role a patrně jsem uspěl, protože pak přišla řada nabídek, Pohádka máje, Noční motýl, Minulost Jany Kosinové..., bylo jich moc. Nevím kolik. Ale je důležité zůstat v povědomí diváka třeba jen jediným filmem. Počet není měřítkem.

Pak nastával čas televize?

Nástup televize jsem očekával s nadšením, zda se také uplatní v tomhle novém umění. Tušil jsem, že televizní technika nabídne herci nové možnosti, že bude vyžadovat i nové přístupy k tvorbě. Nevzpomínám si už kdy a v čem jsem v televizi vystoupil poprvé. Vplouval jsem do ní postupně. Radost mi přinesla pro-

to, že tady jsem se začínal uplatňovat v charakterních rolích. Dnes dává televize možnost kontrolovat si herecký projev a doslova na místě opravit chyby. Nejlepší totiž herec pochopí své nedostatky sám, když se vidí. Jede-li se scéna podruhé a mezitím se může promítnout předchozí sekvence, máte kontrolu, příležitost se podruhé vyvarovat předešlých chyb. Škoda, že se tato metoda u nás používá tak zřídka u filmu.

Začínal jste v televizi ještě když se vysílalo „živě“?

A tehdy jsem si také prožil jeden horor. Hráli jsme v Komorním divadle Shawův Pygmalion. Režisér Krejčík přenesl z jeviště hru do studia v Městanské besedě. Vysílalo se ovšem živě. Vše bylo domyšleno do poslední maličkosti, jak je u Krejčíka zvykem. Která kamera bude snímat který záběr postavy i aranžmá na jednotlivé kamery, tváře. Pak na jedinou odešla jedna kamera. Zbyly dvě. Krátce na to se porouchala i druhá. Na scénu se nahrnuli technici a začali ty dvě vadné opravovat nám před nosem. A my jsme se Zdenkou Procházkovou, která hrála Lizu, dohrávali vše na jednu kameru. Museli jsme si sami tvořit nové aranžmá. Přitom divák nesměl poznat, že došlo k nějakému malému. Zhlédl jsem koutkem oka, jak režisér Krejčík doslova šílí ve svém odděleném prostoru. To bylo největší napětí, jaké jsem před kamerami prožil.

To se ovšem ve filmu stát nemůže.

Ale i při filmování se ledacos přihodí. Natáčeli jsme seriál pro německou televizi na hradě Pernštejně. Jeden záběr se odehrával i v hradním příkopu, kde byli lvi. Přivezli tedy z cirkusu lva. Domptéři otec a syn Málkovi. Bylo to koncem listopadu, už ležel i sníh a všichni byli zvědaví, jak se bude lev chovat. Vypustili ho z klece do hradního příkopu a my jsme se zájmem sledovali opření o zábradlí, co se bude dít. Zvíře najednou dostalo strach, rozběhlo se proti stěně, o níž jsme se opírali, vyskočilo... a měl jsem lvi tlamu půl metru od hlavy. Samozřejmě stěna vydržela, nic se nestalo, ale pocit to byl hrozný. A přál bych vám vidět tu smečku filmařů, jak prchala a klouzala na útěku. Shodou okolností k hradní hospodě. Tohle se mělo natáčet! Mohlo to konkurovat starým groteskám.

Vraťme se k ochotníkům. Vy jste už jako známý herec s ochotníky nejednou hostoval?

Jezdával jsem k ochotníkům. Do Nymburka, do Vysokého, do Litvle a do dalších měst. Samozřejmě je to trochu riskantní, když soubor musí hru nastudovat bez vás a pak si vzájemně na jevišti porozumět. Někdy se to zdařilo, někdy ne. Vzpomínám si, že jsem si jednou musel dojít z jeviště pro svého partnera až do šatny, kde byl, řekněme, v povzneseném stavu. Dal si na kuráž. Dnes jsou herci moc zaměstnaní, takže pohostinská vystoupení s ochotníky už patří minulosti. Dnešní formy pomoci amatérům jsou jiné. Přiznám se, že nemám moc času, abych dnes udržoval kontakty s amatérským divadlem. Ale můj syn, režisér v Krátkém filmu, mě dost podrobně informuje, doporučuje, co bych měl vidět.

Myslíte, že je rozdíl mezi dnešními amatéry a ochotníky vašeho mládí?

Už se mi trochu vytratilo z paměti, jaké bylo doopravdy naše ochotnické di-

vadlo tehdy. Víím, že mu tenkrát lidé dávali více času a nadšení. Na druhé straně nebylo tolik jiných lákadel a zábav. Když jezdím na pohostinské hry do oblastních divadel nebo na zájezdy, někdy s tamními ochotníky hovoříme. A z těch rozhovorů mám občas dojem, že dnešní amatérské divadlo sem tam přebírá některé nezdravé manýry profesionálů. Takový ten poněkud povýšený dojem: Dneska hrajem tady, zítra to zmáknem támhle.

My jsme se scházeli každý večer, i když se třeba zrovna nezkoušelo. Když jsme dvakrát, třikrát opakovali hru, byli jsme radostí bez sebe a premiéra, to byla událost pro nás i pro město. Inu, časy se mění a lidé s nimi.

Divadlo, profesionální i ochotnické, mělo vůbec vážnější postavení, nemělo konkurenci televize, estrád, sportu a jiných podniků jako dnes...

Ani vývoji herce se nevěnuje dnes taková pozornost. Herci rostli na úkolech. Na hrách klasických i tehdy současných světových autorů. Dnes se herec více „používá“, „nasazuje“. Divadlo se stalo spíše provozem než uměleckým ústavem. Dramaturgie se plánuje na léta dopředu. Přitom by divadlo mělo reagovat na současnost — doslova na dny, které v tuto chvíli prožíváme.

S kým jste na jevišti hrával nejraději?

Poznal jsem mnoho herců, kteří byli příjemnými partnery. Ale kdybych si měl vybrat jednoho, pak je tu Václav Voska. Rozuměli jsme si nejen na jevišti, ale i v životě. Byla to pro mne velká ztráta, když zemřel a stále na něho vzpomínám. A moc mi chybí.

Jakou největší radost vám přineslo divadlo?

Myslím, že se občas dá věřit divákům vlastní generace, kteří s vámi šli celý život. A když vám připomínají některé detaily z představení, která viděli, to herce potěší. Myslím, že to pro každého herce může vyvolat příjemné uspokojení. Protože bez diváka herec není nic.

Profesionál i amatér. A váš dnešní názor na amatérské divadlo vůbec?

K lidem, co jsou ochotni věnovat čas divadlu, které se stalo jejich zálibou, chovám úctu, protože mají kolem sebe příliš mnoho nástrah k pasívní zábavě, které nemusí nic obětovat, ani námahu, ani čas. Čím bude takových lidí víc, tím líp. Z mnoha amatérských scén přece vznikly profesionální soubory a přinášely často něco nového. I divadlo potřebuje nové pohledy, čerstvou krev. A právě amatéři mají někdy více odvahy i možností k netradičním přístupům a prostředkům, než profesionálové. K pokusům, které se nemusí vždy podařit a přesto jsou užitečné.

Poslední otázka: Chtěl byste dnes začínat jako mladý herec?

Škoda, že tahle poslední otázka je v našem povídání první, na kterou se nedá odpovědět. Jak to může vědět člověk, když už není mladý? Co já vím, jak bych smýšlel, kdyby mi bylo dneska dvacet...

Takže nezbyvá než poděkovat. Herci, který si dokázal své jevištní mládí udržet půl století. A ještě mnoho, mnoho úspěchů!

(er)

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

Publicistická hra představovala jednu z magistralních linií sovětské dramatiky, jež se prosadila na scéně a nepopíratelně zapůsobila na mentalitu hlediště. Snad v jistém polemickém kontrastu utvářela se dramatika tzn. nové vlny, označovaná nejdou za „postvampilovské drama“, jež našla snadnější cestu na stránky časopisů a nalezla pochopení u kritiky, zatímco se obtížněji prosazovala v divadelní praxi. Spojila autory různých generací, odlišných profesí i krajně rozdílných představ o tvaru současného dramatu: L. Petruševskou, V. Slavkina, A. Sokolovovou, R. Solnceva, N. Pavlovovou, V. Arro, A. Dudareva, A. Galina, Z. Tobolkina, A. Červinského, S. Mamlina aj. Shoda mezi nimi vznikla v odhodlání nejen psát pravdu, ale také neponechávat stranou nic z toho, co existuje v životní realitě. Pátrat po příčinách bolestných nedorozumění, objasňovat „rubové stránky“ lidské existence. Přiznávat možnost ztráty zájmu o dříve milovanou práci, stresových situací nevyvolávaných jen pocitem životních jistot a sociálních samozřejmostí, převahou materiálního nad duchovním, ale zejména díky stereotypní činnosti, kde nemohly být dokonaleji uplatněny osobní vlohy a zájmy. Lidská psychika v náročném rámci dnešního velkoměsta, člověk v komplikovaném světě ohrožovaném jadernou katastrofou, lidská psychika vystavená náporu náročné průmyslové výroby s jejím rytmem práce u pásu, náporu hluku, chvatu atd.

Na jedné straně nezvyklost tematických přínosů, jež se na prvý pohled zdály jako příliš otevřené – ve skutečnosti srovnání s výsledky např. tzv. moskevské literární školy naznačuje jejich zjevnou ukázněnost a střízlivost, na straně druhé obtížná scénická interpretace, vyžadující jiné uspořádání zkoušek, proměny hereckého stylu. Takové jsou důvody, proč dramatika tohoto typu našla pochopení v prostředí amatérských studiových scén, zatímco řadové profesionální divadlo se s ní nedovedlo vyrovnat. Mimořádně jedním 6. sjezdu Svazu spisovatelů RSFSR plně rehabilitovalo zmíněný proud a konstatovalo nutnost, aby se dostával na scéně profesionálních souborů ve shodě s diskusí o smyslu a poslání sovětského divadelního umění.

Dramatika nové vlny odlišným způsobem chápe scéničnost: pod domněle poklid-

ným až jakoby statickým příběhem se skrývají mocné síly, které pozvolna roztvářejí idyllické ovzduší a v kontrastu s ním akcentují lidské vlastnosti nepatřící právě k nejlepším. A tak se zde snoubí povzdech, které doprovázejí zánik přírody a venkova v duchu představ ruské klasické komedie s křečovitou groteskností prostoupenou nenávistí ke všemu, co znevažuje vztahy mezi lidmi a obětuje je hysteričnosti, lhostejnosti, sobeckosti atd. Takto koncipovaný děj vylučuje černobílou charakteristiku, záměrně dává přednost paralelním liniím, jejichž význam nelze předem odhadnout. Nic tu není jisté, všechno připomíná zažité a odpozorované, leč záhy se ukáže pravý opak a do popředí vystupují „rubové strany“ reality. Hlediště je nuceno přemýšlet, jsou mu adresovány nepřijímavé otázky, sílí nápor na jeho svědomí. Samozřejmě řešení se nejdou změnit v řečnickou otázku a stěží je může obsáhnout dramatický text.

Takto koncipovaná hra odvádí od stereotypních návyků v práci i domácím životě, programově se diferencuje od bezduché televizní produkce, na niž divák rázem zapomíná. Snaží se vrýt do citové paměti, někdy prostředky nadnesenými. Rozhoduje snaha, jak se orientovat v méně přehledných zákoutích života, kde se vzájemně překrývají pozoruhodné lidské vlastnosti s tím, co nemůže prospívat rozvinutému socialismu a co zatím dramatika na rozdíl od prózy poznávala jen výjimečně. Šíře tematického záběru určuje rozsah žánrů a něco, co může vyhlížet jako nevyhraněnost. Proto se střídají lyrické motivy s melodramatickými, sentimentální s dramatickými, poetické s málem až popisnou nápodobou scének ze života. Tragikomické potlačuje sentiment, vaudevillová komediálnost odvádí od ilustrativnosti. Účel svět prostředky, a tak se hranice jednotlivých žánrů stírají a vzájemně prolínají, vstupují sem podněty odvozené ze soudobé filmové scenáristiky. Snaha „psát pravdu“ diktuje neúprosné požadavky, proto výchozí dramatické situace nápadně připomínají neorealisticke drama. Prudké a nečekané ponory do nitra postav, zlomy napětí jež jsou výběrem záměru, a nikoli autorovy únavy či nezkušenosti, naruby obrácené principy her A. Vampilova.

Podstata netkví v absenci dramatického příběhu či výrazných událostí společensky

motivovaných, ale v jiném chápání scéničnosti, jež respektuje objevy čechovovské hry. Proud méně významných událostí: milostná dramata a zrady, zoufalé pokusy zachytit nit života a zrušit pocit promarněného času, marné pokusy o sebevraždu jako východisko z neřešitelných situací a totální beznaděje, prahnutí po slávě a finančním úspěchu ve chvílích, kdy je zřejmá nemožnost podobných záměrů, bolestné prohry v důsledku zbytečného ponížení se a nedůstojných kompromisů. Postupný proces mravního napřímení, nenásilná obhajoba hodnoty vlastního života, cti, důstojnosti a neodvolatelného minima mravních zásad. Stále zde sílí odpor vůči „novodobým barbarům“ obdařeným sice vědomostmi, ale zbavených jakýchkoliv etických zábran, což jim dovoluje stavět elektrárny ničící legendární architektonické památky a chrlící jedovatá mračna. Na prvý pohled banální zápletky: postavy vzpomínající na dětství, vyrovnávající se s minulostí, sentimentálně rozjímající, svěřují se... A náhle nastupují nečekané rány osudu, které nastolují neodvolatelnost volby. Člověk v představách tohoto proudu není připraven na neštěstí, musí mu však vzdorovat. Ztráta pevné půdy pod nohama představuje ořes, návrat do života či domova není automatickou záležitostí, jak dokládá Dudarevův Práh.

Nezvyklost myšlenkové koncepce, ojedinělost chápání scéničnosti, jinak formulované poslání dramatického díla počítající nejen se zvyšováním kulturní úrovně, ale především s diferencovaností vkusu obecnosti – takové jsou důvody, proč drama tohoto typu nachází obtížněji společnou řeč s divadelní praxí. Naše zkušenosti v tomto ohledu zůstávají nulové a prokazatelně neprospívají postupu domácího dramatu i hereckého stylu, který se užívá v hranicích návyků sedmdesátých let. A tak v sovětském prostředí prošla publicistická hra podstatnými změnami, shodně jako dramatika nové vlny. Jestliže před deseti lety se dalo hovořit o tvorbě začátečníků, dnes máme před sebou vyzrálé autory, jejichž texty vycházejí ve sbornících a vydávají svědectví o ucelené dramatické koncepci. Zkusme si představit situaci českého dramatu padesátých let, do níž by nevstoupily zkušenosti odvozené z her V. Rozova a A. Volodina – a něco podobného bohužel vzniklo v praxi soudobé dramaturgie, nikoliv z její neinformovanosti či zaoštalosti, ale díky tomu, co v sovětské diskusi o poslání divadla označil A. V. Efros za „estetický konzervatismus“ řídících institucí. A nejde jen o společensko kritické pojetí dramatu, důsledky přesvědčení o neodvolatelnosti autorovy občanské statečnosti a odpovědnosti vůči divákovi – ale o prokazatelnou dialektickou závislost dramatu a hereckého stylu. Přetrvává tvar české dramatiky omlazovaného principu střídavě odvozanými ze symbolismu či impresionismu zákonitě podvazuje stylotvorné proměny v koncepci představení a uchovává na scéně tříšť nejrůznějších výrazových prostředků.

Jak za takovýchto okolností vytýkat J. Jilkovi zjevnou monotematicnost jeho dramatického díla snažícího se využívat půvabu rodinného syžetu, aby vynikala roz-

dílnost maloměstáctvím zasažené starší generace a mladistvý elán dětí. Mimocho-dem, všeobecně lze uvažovat o podání generačního konfliktu v českém dramatu jako nanejvýš staromilském a odvozeném spíše z předchozí literární tradice. Dnes ptáčata neopouštějí se slovy prokletí otcovská hnízda, naopak se tu snaží uchovat co nejdéle ve jménu materiálních výhod a prestižních výhod. Když se odvoláme na poznatky sovětského dramatu uplynulého desetiletí, pak je zřejmé, že generační konflikt v podání V. Rozova – postací se rozpomenout na Šťastnou cestu! – vymizel v životě i sešel ze scény, aby jej vystřídal vidění zprostředkované Kru-tými hrami A. Arbuzova. Jestliže pro roz-zovovské postavy představoval sebelepší kompromis počátek mravního pádu a ne-odvolatelného zániku, pak soudobé mládí spatřuje v kompromisu výraz životní moud-rosti a naději na úspěšné vyřešení čeho-koliv. Nezáleží na kategoričnosti mravní-ho maximalismu počátku šedesátých let, významné je něco odlišného, tj. pozná-ní proměn uvnitř společnosti, které se do takového chápání etických kategorií zá-konitě promítají – a nemohou mítet dra-matickou tvorbu.

Nejúspěšnější Jílkovou hrou zůstává zřej-mě Silvestr, dílo scénickou realizací ne-doceněné. Z něho se odvíjejí všechny dal-ší dramatické texty a s větší či menší dů-sledností obměňují monotematický princip, aby se kompozičně vzdalovaly jistému řá-du a měnily se ve volnější sled drama-tických výjevů, jak naznačují Diamantovi kluci. Pokus o generační výpověď těch, kteří s výstavbou socialismu spojili vět-šinu života a dostávají se do situace, kdy se může zdát, jako by jejich dílo ztrá-celo smysl. Autorovo odhodlání zaslouží obdiv, tematický záběr je nezvykle široký, leč příliš důvěřoval v adresnost vzpomí-nek a motivů čitelných pouze pro paměť-níky. Chvályhodný záměr, nezbytný pokus zbavený však jednoznačně zformovaného konfliktu a jistého etického nadhledu. Ne-má smysl srovnávat s texty A. Gelmána, z nichž se v pražském prostředí podařilo prosadit jen *My*, níže podepsaní... Mnohem důležitější je autora snaha ob-racet se „retropásmý“ k pamětníkům, a tím dosahovat něčeho na způsob kon-frontace rozdílných životních stanovisek, v nichž je právem zdůrazněna schopnost o-bětování se, nezištnost a schopnost pro-sazovat společensky prospěšné dílo bez ohledu na možná protivenství. Konfronta-ce však nemůže nahradit stěžejní dra-matický konflikt a zejména řád díla úměrný autorově společensky významnému zá-měru.

Mnohé z her J. Šotoly se přiklání k něčemu, co lze označit za úporné hledá-ní stylizace a scénické básnickosti popírá-jící neúměrnou ilustrativnost českého dra-matu sedmdesátých let. Není bez zájma-vosti, že důraz kladený na postupy od-vozované ze symbolistického dramatu má analogie v produkci tzv. nové vlny, jak dokládají hry A. Arro a A. Červinského – Hledte, kdo přišel, *Sad* a *Papírový gramofon*. Dramatik J. Šotola preferuje motivy a situace, jež jej vzdalují od ma-ximální věrohodnosti. Proto sahá v *Pěších* ptáčích po nepravděpodobné zápletky, kdy se žena proslaveného dirigenta navrací do venkovského hostince, aby zde půso-bila jako servírka. Důvěra v takto konci-povanou zápletku, kde záleží více na psy-chickém stavu postavy než jeho zdůvod-nění, podmiňuje vývoj dramatického typu,

kteří se odehrává cestou neustálých sko-ků a obrátů, aby obhajoval smysluplnost života, nezbytnost rozchodu s navyklym stylem o vztahy, jež ztratily oprávnění. Člověk v zajetí stereotypu, člověk mimo podobné konvenční závislosti, člověk zou-fale tápající v důvěře, že lze objevit opě-rný bod a poznamenat to, co se jeví jako bežvýchodné a neřešitelné. Člověk na po-kraji zoufalství, ale odhodlávající se k poznání nutnosti změny. Opětovně spoju-jící článek s novou vlnou s tím rozdílem, že v sovětském prostředí má hlubší filo-zofické zdůvodnění. Ve většině nesporně zajímavých her J. Šotoly se myšlenka bo-hužel dostává do rozporu se zvolenými principy, takže vzniká pocit jisté vyumě-lkovanosti. Není vyloučeno, že zmíněný ná-dech vykonstruovanosti je umožněn scé-nickou praxí, která zatím nedovedla de-šifrovat scéničnost podobného typu dra-matu a nadsazuje výrazové prostředky vnějškového rázu, které disharmonují se Šotolovým textem.

Každopádně se zde rodí typus básnic-kého dramatu, který se nemusí přec sblí-žovat s čechovovským pojetím a má prá-vo obhajovat teatralnost jiného typu. Scé-ničnost úměrnou osmdesátým letům, ji-nému rytmu života a především reagující na citovou vyprahlost hlediště zásobova-ného televizní produkcí se vši problema-tičností pohádkovitých seriálů, nevkusných zábav a estrádní pseudolidovosti. Divák se nedovede mnohdy vyznat, tápá, bloudí, zachytává se toho, co mu připomíná ži-votní situace, nejednou je však dojat. Mnohdy jej odráží zmíněná vykonstruo-vanost a kontrastnost myšlenky nesouzně-jící s méně dramatickými principy. Ostat-ně odklon od výrazného dramatického kon-fliktu, snaha vystačit s kolizí má zdůvod-nění ve společenské praxi pokrizového údobí.

Hry O. Daňka pokračují v linii novodo-bých scénických morálit a precizně pro-komponovaná výchozí dramatická situace se neustále obměňuje, aby přinášela no-vé a nové pohledy na vztah člověka k ži-votu, práci, okolí. Straní mnohostrannosti života proti pouhému vegetování, odsuzu-je amorálnost, přetvářku i zradu. Analy-zuje národní povahu s potřebnými histo-rizujícími analogiemi a dramatika pocho-pitelně přitahují stránky problematičtější, v nichž hledá zárodky dnešních chorob rozrůstajících se do šíře. Nevzrušuje jej pouhopouhá posedlost materiální zbytně-lostí, mnohem více jej zajímají příčiny a důsledky morálních zrad, proher a kom-promisů, jak naznačuje Zpráva o chirur-gii města N. a Vévodkyně valdštejských vojsk. Kde se vzala ona lavina neodpo-vědnosti, nezájmu a nelidskosti; kde hle-dat prapříčiny kariérismu, nemožných vzta-hů, které v profesích nanejvýš odpově-dných mohou znevažovat profesionalitu a ohrožovat lidské životy. Jistá zjednoduše-ní, rovnítka kladená mezi etické záměry a charakteristiku postavy mohou oslabovat podobnou morální koncepci díla vtělenou do příliš zjednodušených průměrů. Řád Daň-kova dramatu je strojově přesný, prokom-ponovaný a nejednou udivuje množstvím krajně logických motivací, jež stále pod-porují stěžejní záměr díla. Novodobá mo-ralita by mohla odpuzovat jistou mírou statickosti a didaktičnosti, proto zákoni-tě vzniká nutnost modernizace jejího scé-nického tvaru odvozovaná z díla B. Brech-ta. Jednoduché a přímočaré se tak do-stává do jiného světla a daňkovská mo-ralita obohacená prvky Brechtovy dezilu-

zívní podívané nabývá na přitažlivosti, aby současně autora varovala před přeháně-ním podobných postupů, jež mohou vy-ústit ve stereotyp, jak dokládá *Životopis mého strýce*.

Mnohem důležitější je, že Daňkovo dí-lo se snaží odpovídat na otázky spojené s morální problematikou dnešního spo-lečství. Mnohé z ústupků, jak naznačuje např. vývoj hlavní postavy „mého strýce“ v druhé části díla lokalizované do pade-sátých let a směřující k současnosti, sou-visejí s navyklymi představami o tom, co je a není možné na divadelní scéně, což má pochopitelně nepříznivé důsledky pro narůstání dramatického konfliktu. Jak však požadovat něco podobného od autora, když dílo dozrávalo ve stínu jubilejní se-zóny, oficiální soutěže a škrobených před-stav o reprezentativnosti prvé scény celo-státního významu. Ostatně autor má po-dobné zkušenosti s nádherným scénářem Škola lásky zachycujícím proměny milost-ného vztahu mezi pracovníci Veřejné bez-pečnosti, jejíž muž padl při plnění slu-žebních povinností, a člověkem pohybují-cím se na hranici trestního řádu. Nyněj-ší podoba tohoto díla, kde je vztah pře-nesen do jiného prostředí, aby předmětem milostného úsilí recidivisty se stala pra-covnice vinohradské spořitelny, nevyžadu-je komentáře.

Lámání ledů navykého a nezvyklého, tradičního a novátorského v zájmu celo-společenského postupu nepředstavuje au-tomatickou záležitost a předběžně lze kon-statovat, že shodně jako náš průmysl pro-je v příštích patnácti letech obtížnou cestou modernizace, zvědečnění a předlo-ží jiné nároky na odbornost, a na samot-ný vztah k práci, pak analogickými pro-měnami bude procházet domácí drama. To, co bylo napsáno o výsledcích sově-tského dramatu v žánru publicistické hry i nové vlny naznačuje, že se zde objevují závažné průhledy do budoucnosti socia-listického umění. Není zapotřebí dokazo-vat, nakolik jejich neznalost díky minimu existujících překladů a nemožnost ověřovat v praxi jejich osobitou scéničnost, pod-vazuje postup české soudobé dramatiky.

OPUSTIL NÁS NÁHLE

Členové Nového divadla, souboru Kul-turního domu kpt. Otakara Jaroše, Mě-lník se 17. dubna 1986 rozloučili se svým zakládajícím členem Jiřím Novým. Věnoval se amatérskému divadlu po celý svůj život. Byl neúnavným funkcionářem souboru, příkladným organiza-torem, který své trvalé zálibě věnoval svůj veškerý volný čas.

Okresní kulturní středisko, Kulturní dům kpt. Otakara Jaroše a soubor No-vé divadlo ocenili jeho dlouholetou čin-nost a jeho zásluhy o amatérské di-vadlo veřejným uznáním k jeho nedáv-nému životnímu jubileu, dovršeným še-desátým pátým narozeninám.

JIŘÍ CHLUMSKÝ,
za Nové divadlo, Mělník

● JAK DÁT VŠEM PŘÍLEŽITOST

Praxe v našich souborech staví vedení před otázku, jak sestavit plán práce, aby využil všechny možnosti, které má (z nichž prvořadě jsou schopnosti a zájem členské kapacity souboru) a dal příležitost každému příslušníku kolektivu. Tato činnost bývá často směřována s požadavkem sestavit dramaturgický plán na příští sezónu nebo kalendářní rok. Tyto dva úkoly se spojit dají, ale jen za předpokladu, že dramaturgický plán se nebude omezovat na to, co hrát, ale bude doplněn vším, co odpovídá na otázku: co bude soubor dělat? Podívejme se pro objasnění problému na praktický příklad.

Soubor má v plánu hrát 1 – X titulů a nastudovat s přibližnou premiérou v tom kterém měsíci další tituly. Když si tento plán promítneme do zaměstnanosti (vytížení) všech členů souboru, zjistíme, že několik osob je plně vytíženo, další však podle termínů představení a zkoušek mají volná „okénka“, někteří dokonce nejsou zaměstnaní. Po roce zjišťujeme, že ti, kteří nedostali příležitost, chodili zpočátku z vlastního zájmu na zkoušky a občasně celosouborové schůzky, ale pak začali ve své docházce ochabovat, až si buď našli uplatnění v jiném souboru (a to je to nejkladnější řešení „nezaměstnanosti“), nebo si postupně zvolili jiný způsob využití volného času a soubor trvale opustili. Jejich navyklý rytmus činnosti byl porušen nevhodným plánem souboru.

Titulní otázka by se tedy dala vyjádřit i takto: Jak všechny zaměstnat? Takový ideální stav, že se všichni členové souboru rovnoměrně podle svých schopností a možností podílejí na realizaci divadelních titulů, je snad jen opravdu náhodný a výjimečný.

Domnívám se, že námět k řešení tohoto problému nabízí svými akcemi Svaz českých divadelních ochotníků.

Každoročně je vyhlášována a stále s větším zájmem realizována soutěž monologů a dialogů pod názvem Pohárek SČDO. Dává možnost všem, aby se pokusili divadelně ztvárnit úryvek ze hry, která je upoutala. Každý takový pokus, má-li mít naději častějšího uplatnění, vyžaduje sice režijní vedení, ale to je přece v souborech řešitelné. A často je to příležitost i pro „nevytížené“ režiséry.

Druhou akcí je každé tři roky vyhlášovaná soutěž jednoaktových her. V zásadě

je nastudování jednoaktové hry méně náročné na časové zatížení, počet osob, složitost scény i scénického prostoru, režijní a herecké úkoly. Samozřejmě, že soutěž je jen pobídkou. Studium jednoaktových her může souboru pomoci nejen zaměstnat „nezaměstnané“ nebo málo zaměstnané, ale postupně nastudovat i celovečerní pořad, nebo spolupracovat s dalším souborem, který jednoaktovou hru nastudoval. Takové spojení ještě nebylo veřejně doceněno, ale klady jsou většinou obrovské. Soubory se více poznávají, přenášejí se vzájemně vhodné pracovní postupy, vzniká zdravá inspirovaná soutěživost i vzájemné fandění, jehož výsledkem bývá často vzájemná praktická výpomoc a trvalá spolupráce.

Využitím monologů, dialogů a jednoaktových her k vystoupením na akcích sborů pro občanské záležitosti nebo na slavnostních akcích různých organizací dostává pak tento druh divadelní práce velký význam i uplatnění a prokazuje sepětí ochotníků s veřejným životem vůbec.

Další příležitost nabízí soutěž v uměleckém přednesu, která je každoročně pořádána snad ve všech okresech. Kromě možného postupu soutěžících do krajských i celonárodních kol mohou recitátoři uplatnit svůj nastudovaný program v akcích sborů pro občanské záležitosti a při slavnostních akcích organizací. Přitom bez náročnosti na prostor a přípravu. Informace o termínech soutěží v uměleckém přednesu podá každé okresní kulturní středisko. V dřívějších dobách pracovaly při ochotnických souborech i recitační sbozy. Škoda, že tato praxe je dnes jen výjimečná. Kromě zpestření repertoáru souboru umocňují tato seskupení přípravu v jevištní řeči a poskytují dobrý základ pro rozbor textu i temporytmické členění. Ani zamyšlení nad pokusem o divadlo jednoho herce by nemuselo být neúžitečné.

Významným druhem náplně práce souborů jsou tituly určené dětem, převážně pohádky. Je to snad jediná oblast, v níž ochotníci stále ještě splňují funkci profesionálů. Důvody jsou převážně ekonomické. Ze však jde o závažnou aktivitu, dokazují i statistiky o veřejných vystoupeních ochotníků. Z celkového počtu představení činí podíl her pro děti třetinu, z celkového počtu diváků pak polovinu všech návštěvníků ochotnických představení.

Aniž bych chtěl podceňovat představení určená dětem, neboť souhlasím s názorem,

že dětem by se mělo předkládat to nejlepší z hlediska jejich dalšího citového vývoje a estetickým i etickým návykům, z hlediska herecké práce je přece jen studium pohádky ve srovnání s hrou pro dospělé jednodušší. Jevištní postavy jsou většinou jednostranné, fabule hry prostší a zřetelnější. Soubor, který se zabývá pohádkami pro děti, dává možnost začátečníkům uplatnit svůj talent na snazších úkolech a poskytuje jim vhodnou přípravu pro ztvárnění složitějších postav. I takové zvýšení komparsu v pohádkách, či rozepsání epizodních postav do více rolí, umožňuje začátečníkům seznámit se se základy herecké práce a dává první poznání z dialogu herce s divákem. Osvědčuje se i spolupráce se sousedními soubory v tom, že méně zaměstnaní herci v nich hostují, a přenášejí do vlastního souboru nové zkušenosti.

Samozřejmě, že uplatnění v souboru má jeho člen nejen jako herce. Vždyť jde o syntetický umělecký druh. Mnohdy je uplatnění zájemců v technických složkách divadla (svícení, zvuk, výroba rekvizit, kostýmů i dekorace) celému souboru prospěšnější, než jejich přínos herecký. A to nám zbývají ještě často neprávem podceňované, ale pro divadlo důležité funkce, jako je inspic, sledování textu a asistence režie.

Každý soubor má ještě řadu starostí organizačních. U někoho se musí soustředit plán zkoušek a představení, smlouvy o souboru, vedení kroniky, statistiky a výkazy o činnosti, seznam členů souboru a jejich adresář, sestavování finančních plánů, starost o fundus kulís, rekvizit i kostýmů a plnění ještě celé řady dalších úkolů propagací počínaje a třeba správcovstvím vlastní klubovny konče.

Všechny tyto náměty i další zde neuvedené, k nimž soubor dospěl vlastní praxí, by vedení souboru mělo při sestavování plánu práce zvažovat, aby soubor svou činností umožnil uplatnění všem svým členům. Předpokládá to ovšem znát přesně složení souboru podle věku, pohlaví, zaměstnání i stavu, vědět, kdo půjde na vojenskou prezenční službu, kdo maturuje, odchází na vysokou školu, připravuje se změnit zaměstnání či vstoupit do stavu manželského, kdo stává, dále studuje a ještě mnoho dalších faktů ovlivňujících dobrovolnou činnost.

JOSEF DOLEŽAL

● OSLAVY PO DIVADELNICKU

Šedesáté výročí založení souboru je už důvodem k oslavě, zvláště, když se jedná o oblast, v níž české divadlo v předmnichovské republice mezi německým obyvatelstvem nemělo na různých ústláno. Divadelní klub Jirásek v České Lípě připravil oslavu důstojnou a hodnotnou. Pozval všechny své přátele a bývalé členy a v sobotu 19. dubna 1986 se stal hostitelem cca 100 lidí, z místa i vzdálených obcí a měst.

V Jiráskově divadle uvedl odpoledne úspěšnou inscenaci z 55. Jiráskova Hronova Jak se vám líbí Jak se vám líbí? Po společné večeři byl zahájen vzpomínkový večer v divadle. Místopředsedkyně ONV v České Lípě velmi zaslouženě připomněla

významné akce divadelníků v šedesátileté historii a konferenciérská dvojice členů souboru pak uváděla ukázky z různých inscenací Českolipských.

Diváci zhlédli úryvky z Jiráskovy Lucerny, kterou hrál soubor od svého založení vždy u příležitosti významných výročí, Ibsenových Strašidel, Boučkovy Nocí pastýřů, Klicperova Hadriána, Čapkovy Bílé nemoci, Götzových Soupeřů, Daňkovy Sklenky krétského vína, Flaubertovy Paní Bovaryové aj..

Zástupce souboru převzal čestná uznání ONV, OOR, OKS i KNV Severočeského kraje. Vkusná výstava plakátů, fotografií i článků, dopisů a programů dokumentující bohatou šedesátiletou činnost souboru

stačila zaplnit nejen foyer divadla, ale vlnula se po všech chodbách i schodištích. Ve všech klubovnách divadla pak pokračovalo do pozdních hodin přátelské setkání ochotníků.

Divadelní klub Jirásek, jehož zřizovatelem je Sdružený klub pracujících v České Lípě, je členským souborem SČDO. Je prakticky stálým účastníkem krajské přehlídky vyspělých souborů kraje v Žatci, účastníkem Festivalu mladého amatérského divadla v Poděbradech i Jiráskova Hronova a dalších významných přehlídek. Sám pak organizuje každoročně vlastní přehlídku divadelní klasiky, na niž zve úspěšné inscenace z celé republiky.

(jd)

K problematice kritiky v amatérském divadle

ZADÁNO PRO KLUB
REŽISÉRŮ SČDO

Kritika se nechce nijak nadřazovat ochotnické praxi a nedělá si ani přehnané představy o tom, že by mohla každý ze zhlédnutých souborů ideově vést (stejně tak nelze přeceňovat např. vliv negativní kritiky na návštěvnost jednotlivých titulů, a to ani u profesionálních scén). Jak již řečeno, je kritika jen částí veřejného mínění – malou, ale zasvěcenou, a proto i důležitou. Rozhodující vlivy na zaměření práce amatérských kolektivů jsou, jak víme, jiné: ostatně tam, kde se v souboru (nebo mezi jeho blízkými spolupracovníky) vyskytnou lidé s hlubokým vnitřním vztahem k divadlu a také s jistým divadelním názorem, mívají vlastní spolehlivý kompas.

Divadelní kritika prostě ani tak neví víc, nežli opravdový poučený umělec, ale ví to jinak. Má poslání potřebného korektivu: tím, že se dívá na zrodilý se dílo zvenčí, vidívá i to, co „vnitřnímu“ pohledu tvůrců samotných, pohroužených do své práce, uniká. Jejím úkolem není vynášet kategorické soudy, ale vstupovat s amatérskými herci a režiséry (případně i diváky) do taktického partnerského dialogu. Ten třeba nepostrádá vzájemné napětí, avšak je konstruktivní, je na prospěch oběma stranám, protože jsou takřka jisté na jedné lodi a jde jim o společnou věc.

Toto široké pojetí kritiky v amatérském divadelnictví je potřebí ještě častokrát zdůraznit a nepřipouštět jeho zbytečné zužování, s nímž se v praxi nejednou setkáváme. Kritické hodnocení není například totéž, co poradenská služba (týká se nejčastěji dramaturgie a zde nelze nic doporučit „na dálku“ bez důvěrné znalosti složení jednotlivých kolektivů) nebo metodická pomoc, kterou mají oficiálně na starosti OKS a KKS (Optimální dělbá práce přitom přirozeně nevylučuje, aby si na hodnocení především pozoruhodnějších inscenací vyspělých ansámblů, kandidátů na přehlídkovou reprezentaci atp. pozvali externí spolupracovníky odjinud.) Také členové poradních sborů pro divadlo pokládají tuto nezavídanou dobrovolnou práci za svou povinnost.

Kritické posouzení hodné toho jména nelze také zaměňovat s reklamou, propagací nebo „bezplatnou inzercí“ některého souboru – i když společenská prospěšnost amatérského divadelnictví popularizací stále ještě potřebuje. Z praxe víme, že téměř každý z písících kritiků podle svých pracovních a časových možností využije příležitosti, aby o zhlédnutém amatérském představení referoval v denním tisku nebo i odborných časopisech.

Konečně nelze objektivní kritiku zaměňovat se sousedským, pseudopřátelským službičkováním nebo dokonce s objednanou „klakou“. Navazování důvěrných osobních styků nelze se pochopitelně ani v oblasti amatérského divadla vyhýbat. Jedna věc však je znát detailně podmínky činnosti jistého kolektivu (nebo ještě spíše umělecké a lidské slabůstky divadelníků) a druhá a priori trvale jim podřizovat soud, který má být co možná nezáujatý. míra objektivnosti, operativnosti i průběžná kontrola postupu porotců obecně plně neuplatněna.) A zase: jiná věc je po zásluze docenit již zmíněný mimoestetický

význam amatérské aktivity v místě působení souboru, její společenský dosah.

V komplexu obecných problémů hodnocení amatérského divadelnictví vynoří se dříve či později také jedna velmi konkrétní otázka: kdo by měl vlastně tuto kritickou funkci vykonávat? Ochotníci sami, metodici osvětových zařízení, novináři, kritikové

Jde tedy vlastně o etickou stránku, o morálku kritiky. Prostě: je možno „vypít mnoho číši spolu“, ale nutno si uchovat vlastní měřítko, kuloárovými záležitostmi nedeformovaný soud a odstup stůj co stůj. (Mimoděk se vybaví dlouholetá praxe celostátní recitační soutěže O štít města Valašského Meziříčí, spočívající ve veřejném bodování účastníků porotou pomocí číselných tabulek bezprostředně po odeznění každého přednesu, kde je právě žádoucí zabývající se profesionálním divadlem, speciální kritici jen pro amatérské soubory? Všeobecně řečeno každý, kdo problematice rozumí a má i umí lidem co nového seriózně říci. Ve skutečnosti však odpověď nebude tak jednoduchá ani lakonická.

Domníváme se, že nejméně lze v této věci spoléhat na pomoc novinářů z povolání. Univerzalita jejich profese jim neumožňuje věnovat se ochotnické sféře se všemi jejími specifiky soustředěněji ani soustavněji. Občasná pohotovost (ale i ta je někdy sporná) platí se povrchností soudů a uplatňováním frází a klišé, které snad naplní jednorázový informativní článek, ale těžko mohou nabídnout hlubší analýzu inscenace nebo celkového vývoje souboru.

Objektivně může o divadelním umění hovořit či psát jen ten, kdo mu teoreticky dobře rozumí, kdo je prostě v daném okruhu odborníkem. (K tomuto náhledu se vesměs přiklání také respondenti rozličných anket.) Těch ovšem není nikdy nadbytek. Při převážně administrativní náplni a systému agendy kulturních středisek a fluktuaci jejich metodických pracovníků nebude dostatečný rezervuár kritických adeptů s puncem tvořivé osobnosti patrně ani zde.

Možnost, že by amatérské divadlo nestranně posuzovali kolegové z jiných souborů, odmítají většinou sami ochotníci; protože však část členské základny poradních sborů tvoří právě hrající nebo režisující amatéři, využívá se jí zejména v okresním měřítku v činnosti porot poměrně běžně.

Máme za to, že by se kritikou amatérského divadla měli zabývat především kritičtí, kteří píší o divadle profesionálním, ale zároveň znají také zvláštnosti a limitující faktory ochotnické práce i její organizační strukturu (kategorizace, postupové soutěže atd.) a mají tedy možnost široké konfrontace. Vzhledem k tomu, že u nás kritičtí z profese prakticky neexistují, půjde zpravidla o pracovníky v oblasti uměleckého a vědeckého školství a v kultuře vůbec. O kritičích, kteří by se věnovali systematicky výhradně divadlu amatérskému, téměř nevíme.

Vhodné pole pro získání prvních ostruh našli by tu jistě také vyspělejší posluchači divadelní vědy na filozofických fakultách (obdobně jako ve spolupráci s vybranými ochotnickými kolektivy mohou nabírat zkušenosti studenti oboru dramaturgie, režie

i herectví AMU, JAMU a VŠMU), kde by ovšem katedry a semináře neměly specifickou problematiku amatérské práce víceméně ignorovat, ale naopak ji ústojně začleňovat do svých učebních plánů a osnov, do témat ročníkových a diplomových prací, referátů na studentských vědeckých konferencích atp. Pro některé z těchto adeptů Thálie může se tu odehrát nejedno cenné inspirativní setkání s divadly poezie, malých jevištních forem a autorského zaměření vůbec, s kolektivy dětskými a mládežnickými, s loutkáři, agitkami a dalšími, které profesionální sféra nabídnout nedokáže.

Věc má nicméně i další, i když pro nás řekněme méně aktuální stránku. Jestliže se v určitém vývojovém momentu dopracuje ochotnické divadlo takových výsledků, které zřetelně obohacují národní divadelní kulturu jako celek (několik vln divadel malých jevištních forem, divadla poezie, experimentující skupiny autorského typu atp.), je zasvěcené sledování této aktivity potřebou a povinností i od kritiků – profesionálů, protože by jejich pohled na divadelní dění té které doby zůstal jinak neúplný, zúžený a zkreslený.

Fundované hodnocení měl by ovšem příslušný soubor nejen naoko formálně přivítat a pracovat konzervativně dál po svém, ale také se nad ním zamýšlet a vyvozovat z něho poučení pro svou další činnost. Kritický článek o ní v denním či odborném tisku neměl by proto zapadnout, založen v kronice (a to bývá ještě ten lepší případ) jen jako dokumentární důkaz o tom, že si nás někdo všimnul (i když i tato stránka je z divadelněhistorického hlediska důležitá). Bylo by záhodno, aby se stal východiskem diskusí a úvah alespoň ve vedení souboru, impulsem k novému internímu rozboru inscenace a podnětem k rychlému odstranění jejích nejmarkantnějších nedostatků. Má se promítnout bezprostředně ještě do další práce na konkrétním nastudování, protože ta, jak známo, premiérovým večerem zdaleka nekonečí. Má-li ovšem celý kolektiv po odborně podloženém a taktně formulovaném hodnocení pouze pocit krivdy, kombinovaný s obluzujícím sebeuspokojením, který mu zásadně zabraňuje akceptovat cizí názor nikoli jako projev apriorního nepřátelství, nýbrž jako upřímně podávanou pomocnou ruku, pak je každá dobrá rada drahá.

Abý tuto funkci východiska nejbližší činnosti divadla mohl kritický soud plnit, je ovšem třeba, aby byl nejen pozorně pasivně vyslechnut, ale také alespoň v hlavních bodech ze strany hodnoceného kolektivu zaznamenán. Ve věku magnetofonů nemusel by to být žádný problém. Ale ruku na srdce: Kolik členů posuzovaného souboru řekněme při ústním zhodnocení svého vystoupení na okresní nebo krajské přehlídce koncentrovaně naslouchá? Kolik přítomných režisérů, metodiků a zástupců zřizovatelů si alespoň otevře bloček a dělá si průběžně poznámky – nejen k momentálnímu oponování mluvčímu, ale především pro dodatečné zamyšlení nad jednotlivými výhradami k představení.

(Pokračování)

VÍT ZÁVODSKÝ

Mejerchold a revoluce v divadle

Vsevolod Emiljevič Mejerchold (1874—1940), režisér ruské předrevoluční moderny a sovětské avantgardy, fascinoval dodnes svou osobností i dílem. Mnozí jej považují za největšího režiséra 20. stol. a dodejme, že to bylo v době kolem Říjnové revoluce, jedné z nejvýznamnějších událostí tohoto století, kdy tvořil své převratné inscenace. V přímé souvislosti tu stál pokrokový umělec s přestavbou divadla a revoluční doba, která ji vyžadovala. Je obtížné zachytit tuto osobnost i její dílo na několika stránkách. Představoval generaci divadla, která polemizovala s tradicí, živelně i provokujícími experimenty ji překonávala a razila cestu k dalšímu vývoji moderního režijně hereckého divadla.

MODERNISTICKÉ EXPERIMENTY

Mejerchold pochází z Penzy, kde vystudoval gymnázium. Odešel do Moskvy studovat právo, ale brzy vstoupil do Moskevské filharmonie a vyučil se pod vedením V. I. Němiroviče-Dančenka hercem. V r. 1898 byl jedním ze zakládajících členů souboru MCHAT a brzy se osvědčil jako talentovaný herec — např. v rolích Trepleva nebo Tuzenbacha z Čechovových hrách. Ostatně A. P. Čechov jej považoval za jakéhosi osobního tajemníka, jemuž svěřoval kritické námítky k inscenacím jeho her v MCHATu.

Fodle svědectví byl v jeho tvorbě už od začátku neklid, který jej hnál k hledání nových divadelních forem. Už v r. 1902 odchází z MCHATu a zakládá soubor Tovaryšstvo nového dramatu (1902-4), s nímž putoval po ruské provincii. Odputává se od mchatovské naturalistické poetiky a uvádí symbolistické hry (M. Maeterlincka, L. Andrejeva, S. Przybyszewského) v novém inscenačním stylu. Přidáme-li k tomu ještě řadu manifestů prohlášení, kterými se hlásil k názorům symbolistické generace, je pochopitelné, že získal rychle věhlas divadelního modernisty a experimentátora.

Takového člověka hledal Stanislavskij v r. 1905, když zakládal Studio na Povarské, nespokojený s rutinou mchatovských herců a hledající nové inscenační prostředky k uvádění moderních her. Ale spolupráce ztroskotala a Stanislavskij Studio po veřejné zkoušce uzavřel. Pro Mejercholda to byla první prohra, i když i on časem pochopil Stanislavského, že mu ani tak nešlo o nové inscenační prostředky jako o výchovu nového herce a divadelníka.

V lednu 1906 odejel Mejerchold do Petrohradu, kde se přátelil s výtvarníky z okruhu Mir iskusstva (byli přívrženci syntetické koncepce umění) a zúčastňoval se besed o „divadle budoucnosti“ u V. Ivanova (na středních setkáních se objevoval i M. Gorkij nebo A. Lunačarskij). Brzy získal angažmá jako hlavní režisér v divadle významné ruské herečky V. F. Komissarževské, ale po roce tato spolupráce skončila. Přesto se tu Mejercholdovi podařilo několik inscenací stylizovaného divadla — jarmareční a zdivadelněný Balagančik A. Bloka a sošně recitativní Sestra Beatrice M. Maeterlincka. Dvě polohy a linie, charakter-

istické pro modernistické divadlo: v komedii návraty k pohybové rozpoutanému a improvizovanému divadlu komedie dell'arte, ve vážném repertoáru obřadnost a státnost hereckého projevu, zapadající plně do výtvarných obrazů scénického prostředí.

Poté se Mejerchold stal režisérem dvorského Alexandrinského divadla a zůstal zde až do revoluce. Prováz oficiálního dvorského divadla ho musel nutně svazovat a proto experimentuje v četných studiích a na malých scénách, z nichž některé sám založil. Vzniká Dům intermédií nebo Studio na Borodinské a mnohé další podniky, kde si vyzkoušel výrazové prostředky, hledá nové herecké techniky a snaží se narušovat rampu, oddělující jeviště od hlediště. Už zde se zformuje jeho výrazná autorsko režijní osobnost craigovského „umělece divadla“, který na sebe bere před divákem odpovědnost za celé představení. A protože nemůže jako dvorský režisér vystupovat v experimentálních scénách pod vlastním jménem, přijímá masku — pseudonym Doktor Dappertutto.

Byla to zvláštní doba, plná předtuch proměny a revoluce. Teoretici vedli diskuse o „negaci divadla“, Majakovskij se předváděl s futuristickými pokusy a rovněž i Mejerchold se jakoby připravoval se svými experimenty k porevoluční „přeměně divadla“. V Studiu na Borodinské učil herce pantomimě, improvizaci a dalším technikám, z nichž pak vytvořil později svou biomechaniku. V letech 1914—16 vydával časopis Lásky ke třem pomerancům, orientovaný na výzkum improvizovaného divadla. Uváděl na jeviště scénáře italské improvizované komedie (např. Závoj Kolombíny), úspěch měly jeho inscenace oper v Mariinském divadle (Tristan a Izolda R. Wagnera nebo Gluckův Orfeus a Euridika, ovlivněné názory R. Wagnera a A. Appii) a polemiky vyvolávaly i představení v dvorském Alexandrinském divadle, zvl. Molierův Don Juan a Lermontovova Maškara. Zajímá se o cirkus, klaunádu i orientální divadlo (z němčiny přeložil a uvedl hru japonského divadla Kabuki).

Je to jen nepatrná část jeho mnohostranné činnosti a experimentování. Všechno spojuje úsilí obnovit divadelnost v protikladu k tradičnímu psychologicko-iluzivnímu divadlu. Inscenace hýří parodií, burleskou a zvláště groteskními rysy, které se znovu velmi výrazně projevily v jeho tvorbě z druhé pol. 20. let.

Ale za všemi experimenty se objevuje stále aktuálnější problém nového diváka. Hledání divadelního výrazu, rušení rampy nebo zdůrazňování hry na prosocení, to všechno byly jen prostředky otevírání se hledišti a jeho vtahování do společné akce. Ve svém časopisu napsal: „Ranění vojáci, kteří přišli 17. listopadu 1914 na představení etud a pantomim, připravených pro první večer Studia, vytvořili vztahem ke hře komediantů takové hlediště, kterému bude sloužit nové divadlo, divadlo opravdu lidové.“

DIVADELNÍ ŘÍJEN

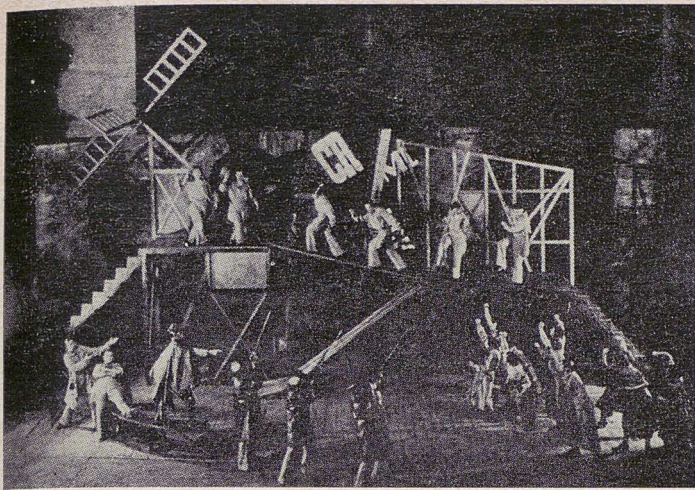
Do zápasů o sovětské divadlo vstoupil Mejerchold už jako zkušený divadelník.

V r. 1918 se stal členem komunistické strany a k ideálům revoluce se přihlásil jako jeden z prvních. Mnohým se to zdálo nepochopitelné a proto později hledali dvě podoby Mejercholda — před a porevoluční. Poněkud je překvapil tento oficiální režisér dvorského divadla, ještě nedávno portrétovaný Grigorjevem jako kultivovaný estét v cylindru a rukavičkách, když hned po revoluci uvedl k zděšení členů Alexandrinského divadla kubofuturistické představení Majakovského Mysterie-Buffo ve výpravě suprematisty K. Maleviče. Ale vedle bouře protestů stihla inscenaci i oprávněná kritika za naivní schematicismus a byla proto po několika reprízách stažena.

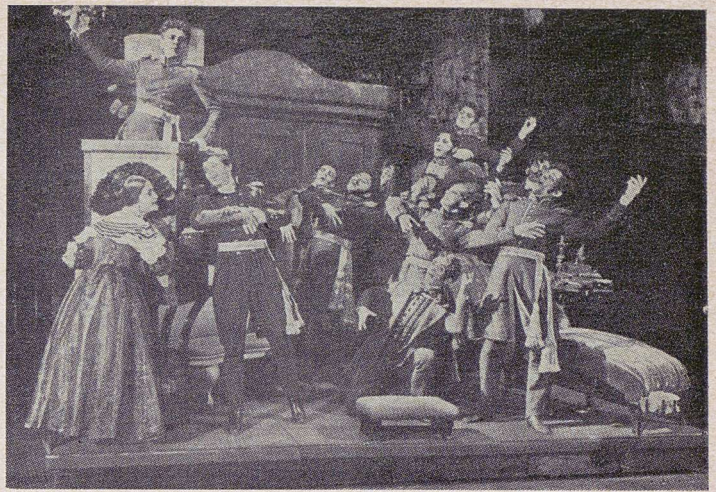
Mejerchold se stal vedoucím petrohradského divadelního oddělení a v letech 1920—21 řídil divadelní oddělení Narkomprosu (lidový komisariát osvěty, v jehož čele stál Lunačarskij) neboli TEO. Měl se starat o divadla z předrevoluční doby a podporovat vznik divadel nových, revolučních a experimentálních. V dané situaci bylo pochopitelné, že se jako novátor zabýval především druhým úkolem, i když měl víc nepřátel než pomocníků. Bojovalo se však tvrdě a neúspěšně nejen na frontách, ale i o divadlo. V r. 1920 doslova dobyli a obsadili členové amatérského souboru Rudé armády jedno z moskevských divadel a Mejerchold z něj učinil divadlo RSFSR č. 1. Předpokládal, že vzniknou další divadla — č. 2, 3 atd. — jako oddíly v armádě. Spolupracoval s vojenským velitelem Moskvy při zavádění vojenského režimu v divadlech a vydal nařízení, aby se lístky nahradily žetony, rozdělované mezi lidi. Ale to už ztratil trpělivost i sám Lunačarskij: „Mohu svěřit s. Mejercholdovi rozbití starého špatného a vytvoření nového dobrého. Ale uchování starého dobrého a zároveň i živého a schopného vyvíjet se svým způsobem v revoluční atmosféře, to mu svěřit nemohu.“ Proto činnost Mejercholda v TEO brzy končí. Neboť šlo tehdy o uchování významných kulturních hodnot a divadel, např. MCHATu.

Mejerchold byl hlavním iniciátorem hnutí Divadelní Říjen, které představovalo proces kulturní revoluce v divadle. Nová společnost si měla vytvořit nová divadla, analogická továrním dílnám, kde by vystupovali herci-dělníci. Šlo také o důslednou demokratizaci divadla, a to nejen ve skladbě publika, ale i o jeho aktivnější spoluúčast na představení nebo na zkouškách. Byl odmítnut psychologismus — považovaný za buržoazní jev — a vedle zrušení rampy usiloval Mejerchold v prvních představeních i o zrušení hranice mezi divadlem (hledištěm) a ulicí — diváci mohli volně přicházet a odcházet.

Navazují se kontakty s amatérským divadlem. Jestliže program Mejercholda měl význam pro profesionální divadlo, snahy P. Kerženceva určovaly vývoj hnutí agitačních souborů Proletkultu. Mezi oběma programy a ideologi docházelo ke sporům — Keržencev a Proletkult byli proti profesionalizaci, která by mo-



Herecká akce na konstrukci Velkolepého paroháče.



Revizor: Z. Rajchová (Anna Andrejevna) ve scéně s důstojníky.

hla zničit mladou proletářskou kulturu, i proti staré kulturní tradici. I když právě zde byli ještě radikálnější představitelé levé fronty (LEF), potírající vehementně Puškina, Tolstého i Dostojevského. Mejerchold se názorově blížil jak k představitelům Proletkultu, tak i LEFu. Ale především byl divadelním praktikem a tvořivým režisérem.

K třetímu výročí revoluce nastudoval adaptaci Verhaerenova Svitání, která je manifestací idejí Divadelního Října. Hrál se bez lístků, s osvětleným hledištěm, zbaveným všech výtvarných ozdob. Na jevišti se předváděly monumentální kompozice geometrických figur na černém pozadí. Chór chlapců a dívek recitoval v orchestru. Kostýmy herců byly jednotné. Mezi herci a diváky nebyla přehrada a představení bylo spíše politickou manifestací než divadlem. Divák byl vtahován do akce, jedna postava hry sdělovala průběžně poslední zprávy z fronty a v závěru se společně zpívala Internacionála. Občas na jeviště vystoupil nějaký divák a pronesl projev ke cti padlým na frontě. K představení se konaly veřejné diskuse a byl to opět Lunačarskij, který musel Mejercholda bránit před ostrými útoky, i když si byl vědom nebezpečí schematismu představení.

Ale uvědomme si, že představení zapadalo svou poetikou do revoluční atmosféry, plné teatralizovaných mítinků, manifestací a slavností, které rekonstruovaly slavné historické události (Pařížskou komunu, Dobytí Zimního paláce apod.). Umění divadelníků, básníků (vzpomeňme na Majakovského verše) i výtvarníků vycházelo na ulici a barevně pomalované vlaky nebo říční lodě agitovaly pro revoluci po celé zemi.

Po nové verzi Majakovského Mysterie Buffo, rozvíjející jarmareční principy divadla, plné cirkusových výstupů, uvedl Mejerchold v r. 1922 ve svém hereckém studiu Velkolepého paroháče F. Crommelyncka. Byla to první demonstrace konstruktivismu a biomechaniky.

KONSTRUKTIVISMUS A BIOMECHANIKA

Konstruktivismus nebyl abstraktním stylem, ale zespolečenštěním umění. Měl organizovat a systematizovat emoce a snahy revolučního proletariátu. Tvořit formy lapidární a čitelné, odpovídající potřebám agitace. Díky vzájemným kontaktům, do nichž tyto elementární a sym-

bolické formy vstupovaly, pak utvářely funkční obrazné dílo. Např. známý obraz El Lissitzkého: rudý klín proniká do bílého kruhu, překrývá jej a tedy vítězí nad ním. Stejně symbolicky byla vystavěna konstrukce větrného mlýna L. S. Popovové ve Velkolepém paroháči. Oživena hereckou akcí, demonstrovala základní ideje a revoluční myšlenky.

Herci hráli v pracovním obleku a s dokonalou technikou svého pohybu šplhali po konstrukci jako cirkusáci, v dynamickém a prudkém tempu. Jevištní konstrukce se tedy stala zvláštním „strojem na hraní“, pomocí kterého dynamizoval a rytmižoval herec časoprostor představení. Text dramatika posloužil jen jako předloha k realizaci režisérovy vize bez ohledu na strukturu, žánr nebo obsahové zaměření.

Mejerchold na základě textů postupně vypracoval systém montážní skladby epizod, z nichž každá byla malým dramatem a vystupovala kontrastně vůči epizodám následujícím. Tím se stal i dramatický děj diskontinuální, budovaný montážně, analogicky filmům S. Ejzenštejna [Ejzenštejn byl žákem režijního studia Mejercholda a vděčí mu za mnohé objevy]. Umělec — režisér, výtvarník i herec — se tedy stávali „inženýry umění“, odhadovali logické formální struktury a expresivnost jevištního materiálu. V tom je patrný vliv vědy a techniky na umění, které mělo být produktivní činností, jemuž je vlastní ideologie a technologie.

Biomechanická herecká metoda je dosud zastřena dohady. Měla být alternativní metodou v boji proti „buržoazní“ psychologické metodě prožívání (Stanislavského „systému“) a současně vědeckou organizací práce v divadle. Představuje systém cvičení, založený na znalosti fyziologie těla a pohybu a dovolující herci realizovat jednání s reflexivní reaktivností, přesností a účelností. Pěstovala se ve studiu vedle boxu, tance, šermu aj. cvičení. Pro ilustraci předvedme etudu zvanou Skok na prsa (cvičilo se s doprovodem klavíru):

Dva herci stojí od sebe ve větší vzdálenosti a provedou daktyl (vstupní a závěrečná uvolňující cvičení) — první se prudce rozběhne, odrazí se pravou nohou a skáče na partnera, který si musí zajistit rovnováhu — když je ve vzduchu, nasměruje kolena na hrudník partnera — když dopadá, zahákne se o part-

nerova ramena — ten vypne horní část hrudníku dozadu, aby udržel tíhu prvního herce, který zachytí levou rukou krk partnera — pravou rukou vytahuje fiktivní dýku — mávne dýkou partnerovi po krku — ten pomalu vypíná tělo dozadu a vydává zvuky umírání — první herec uvolní stisk na krku a pomalu sklouzává z partnerova těla, přitom stále mává imaginární dýkou po jeho těle — oba padnou na zem současně. Cíl: cvičení pro přesný odhad vzdálenosti; udržování váhy na hrudníku přesným nastavením nohou; rozvíjení reaktivní vznětlivosti složitějšími podněty.

Podobné etudy byly začleněny přímo do inscenace velkolepého paroháče, ale pak už byly jen součástí tréninku herce.

Po uzavření Divadla RSFSR (1921) režíruje Mejerchold v Divadle revoluce a v r. 1923 otevírá vlastní Mejercholdovo divadlo. Do tohoto období patří inscenace Smrti Tarelkina Suchovo-Kobyлина, Země naruby M. Martineta, Les Ostrovského, Sem s Evropou (Trust D. E.), Učitel Bubaš A. Fajka, Mandát N. Erdmana aj. Každá premiéra vyvolávala diskuse a spory. Mejerchold zaplňoval strohou konstruktivistickou dekorací auty nebo motocykly, používal filmové projekce s komentáři a hesly. Text tvořil jen východisko pro režijní obrazy a herec demonstroval postavy výrazným biomechanickým pohybem. Byla to představení režisérská, zrozená revolucí.

DIVADLO SOCIÁLNÍ MASKY

Mejerchold nebyl spokojen se současnou dramatickou tvorbou. Hry byly často schematické, bezkonfliktní, plné hesel a komisařů v kožených kabátech. Přitom v sovětské společnosti začaly narůstat projevy maloměstství a buržoazní morálky. Proto sahá nejdříve po klasických hrách, které adaptuje a zvýrazňuje v nich parodii a grotesknost. Tak vzniká jeho nejslavnější inscenace Gogolova Revizora (1926), představení výrazné a soustředěné ke studiu problému „chlesta-kovštiny“. Starý obsah dostal novou formu.

Jeviště uzavírala vřada půlkruhová stěna s mnoha dveřmi. Prostředními vjížděly před diváky platformy s nábytkem a herci. Groteskně přexponované postavy vyznačovaly negativní a chorobné znaky vnitřní zkaženosti. Pohybovaly se rytmicky, mechanizovaně, jako karikatury nebo komici filmových grotesek.

Gogolův text považoval Mejerchold o-
pět za partituru a to vyvolalo okamžitě
velikou bouří protestů. Také proto, že
prý zradil ideje Divadelního Října a před-
váděl podivnou mystiku. I tady jej
bránil moudrý Lunačarskij: „Chápal bych
ještě, kdyby úpravy vyvolaly pobouření
mezi konzervativci v naší společnosti,
ale když slyším komunisty, kteří volají
— Ale to je skandál, to vůbec není Go-
gol! — zbývá mi jen pokrčit rameny
a myslet na to, jak se ve stejné hlavě
může spojit nejevůličejší politika
s šosáckou estetikou.“

Další skandál přineslo představení Bě-
da z rozumu (1928), které Mejerchold
volně zpracoval podle Gribojedova. Také
zde se Čackij, hlavní hrdina hry, pohy-
buje ve světě masek a podivných obličej-
ů, z nichž se už vytratila lidskost. By-
lo to „divadlo sociální masky“, které
režisér zdokonaloval i v současných
hrách V. Majakovského Štěnice (1929)
a Horká lázeň (1930). V poznámkách
k Horké lázni najdeme tuto Mejerchol-
dovu větu: „Divadlo není odrážejícím zrc-
cadlem, ale zvětšovací sklem.“

Mezitím se nad sovětskou avantgar-
dou pomalu stahovaly mraky. Horká lá-
zeň byla prohlášena za hru nepravdivou
a nepřátelskou. Mělo to vliv na osudy
Majakovského, který měsíc po premié-
ře spáchal sebevraždu. I Mejerchold se
postupně ocitá ve stále větší izolaci. Byl
obviňován z formalismu, ale bránil se
a žádá právo na experiment a výraz-
nost v umění: chceme-li, aby idea a ob-
sah přešly do mysli diváka, musíme
zdokonalit a zvýraznit jevištní prostřed-
ky. Obviňovali jej, že zacházel s hercem
tvrdě, jako s loutkou. Jenže on vyžado-
val hereckou fantazii a tvořivost: „Me-
jerchold nikdy nesouhlasil s akademick-
ým odchodem statiky; řekněme, že se
otevrou dveře, vejde člověk, postaví na
stůl samovar, otočí se a vyjde ven. Ten
samovar se musel u Mejercholda obje-
vit neobvyklým způsobem. Jenže někteří
herci nedokázali vlastní fantazií vyplnit
příkaz mistra. Maximálně dokázali s
potížemi opakovat suché schéma. A prá-
vě tehdy, po hledání tisíce variant, když
už nic nepomáhalo, popadl Mejerchold
vtzek. Stával se diktátorem a drezérem“,
vzpomíná M. Sadovskij.

Stal se obětí magických termínů jako
např. „realismus“, který používala kri-
tika jako zaklínadlo. Přitom se v po-
sledních letech sblížil se Stanislavským
a jeho metodou: Když v lednu 1938
skončila historie Mejercholdova divadla,
které bývalý spolubojovník z Divadelní-
ho Října P. Keržencev nazval „cizím di-
vadlem“, přijal jej Stanislavskij do oper-
ního studia. Ale po poradě režisérů v
r. 1939, kde se opět bránil nařčení z
formalismu, byl zatčen a rok na to od-
souzen ve vězení k smrti. Po XX. sjezdu
byl rehabilitován jako komunista i umě-
lec.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Georg Büchner:
VOJCEK

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

Vasilij Šukšin:
ČÁRY NA DLANI

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

A. P. Čechov
RACEK

(přel. Leoš Suchařípa; 8 m, 5 ž; dekora-
ce: náznaková)

Georg Büchner
VOJCEK

Vojcek je poslední dílo talentovaného
německého spisovatele G. Büchnera, kte-
ré smrtelně nemocný třiatřicetiletý autor
napsal v letech 1836–7 v různých verzích
a zanechal bez titulu. Expresionistické dra-
ma, v jehož středu je ponížený člověk,
především svým myšlenkovým záměrem a
především formálním výrazem svou dobu.
Každé inscenování Vojcka znamenalo od-
vážný umělecký čin, znamenalo osobitý
tvůrčí přínos dramaturgický i režijní.

Büchnerova hra vypráví o lidech v ex-
trémních duševních situacích. Hejtman se
bojí všeho a všech, doktor je apokalyptik,
Vojcek je pronásledovaný úzkostí z vněj-
ších mocenských sil, jejichž přítomnost cí-
tí kolem sebe, ale i v sobě. Vojcek umírá
na podvýživu, tragické nepochopení, ale
také na svou slaboborskou, pasivní povahu.
Vojcek se sice stává obětí pseudoosvícen-
ské společnosti, ale také obětí vlastní ne-
dokonalosti.

Význam Büchnerova díla je v tom, že
nepředvádí přímočarý model vykořisťování,
neboť i ti, kteří Vojcka trápí, jsou sami
trpící a nešťastní. V tříšti stručných výjevů
načrtl Büchner příběh vojáka, v jehož dět-
sky naivní duši přerůstá obrovská bolest
nad zradou milované ženy v tragický očis-
ťující čin. Büchner nestaví dramatickou
kostru děje, aby dojal diváka, nýbrž aby
surově odhalil úzkou souvislost vražednic-
kých pohnutek klamaného ubožáka s ne-
citlivostí a neomaleností mocenského ná-
tlaku.

Revidovaný překlad Ludvíka Kundery ak-
centuje všechny rysy moderního současné-
ho divadla a v souvislosti s výročí (1987
— 150 let od smrti G. Büchnera) bude
jistě vítaným titulem pro mnohé profesio-
nální i amatérské scény.

Vasilij Šukšin
ČÁRY NA DLANI

Mnohostranná tvorba předčasně zesnu-
lého Vasilije Šukšina si díky osobitému
pohledu na život našich současníků ziska-
la nespočet příznivců. Také pro českou
kulturní veřejnost má Šukšinovo dílo ne-
opakovatelnou chuť milého humoru, tak
blízkého české mentalitě, mistrné kresby
charakterů a laskavé shovívavosti k lid-
ským slabostem a nedokonalostem.

Tyto aspekty se v plné míře uplatňují
v dramaturgii Šukšinových povídek Na pod-
zim, Črty k portrétu, Tluchy, Štěpka, Lis-
tek na druhé představení, Poděs a Věřim.
Divadelní text plně respektuje Šukšinův
specifický humor, plastičnost postav i ne-
násilnou mravní katarzi. Dramatizátoři cit-
livě propojili jednotlivé povídky, přičemž
některé postavy mají prostor pouze v jed-
nom mikropříběhu, zatímco jiné procházejí
celým dějem. Působné figurky jsou vykres-
leny s notnou dávkou neurážející komiky,
jejíž neoddelitelnou součástí je veskrze
humánní, optimistický vztah k lidem, k svě-
tu. V této rovině lze spatřovat nejsilnější
pozitivum dramaturgie Čar na dlaní.

Divadelní text představuje zajímavé tvůr-
čí možnosti pro herecké soubory; nejen
vzhledem k dokonale vykresleným charak-
terům a k vděčným komickým situacím,
ale především díky stále aktuální myšlen-
ce o potřebě lidského citu a vzájemné
pomoci.

A. P. Čechov
RACEK

Od roku 1898, kdy se poprvé objevil na
scéně MCHATU, se Racek stal inspirativní
výpovědí každé divadelní generace o smys-
lu a marnosti života, o křížovkách lá-
sek a nenaplněných vztahů, o ideálech u-
mění. Čechovská poetika je tu umocně-
na všepřítomným tématem lidské odpověd-
nosti v oblasti tvůrčí práce a pro tuto myš-
lenku je Racek stále vyhledávaným dra-
matickým titulem.

Jemně fabulovaný příběh, v jehož cent-
ru je osudové setkání mladické talentované
herečky Niny Zarečné s úspěšným spisovatelem
Trigorinem, rozehrává předivo o-
pravdivých i povrchních mezilidských vztahů,
konfrontuje ideály s malostí a sla-
bostí a přitakává lidské činnosti a aktiv-
tivě. Komplikované vztahy mezi partne-
ry v životě i v umění, služba lidem i pou-
hý laciný efekt často deformují charakte-
ry, to vše je obnaženo v niterném příbě-
hu, kde autor psychologicky přesvědčivými
prostředky kreslí obraz konkrétní společ-
nosti, konkrétní lidských osudů. Hru pie-
ložil Leoš Suchařípa, obsazení je 8 mužů
a 5 žen, dekorace náznaková.

DANIELA ŘEŘICHOVÁ

amatérská scéna

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v naklada-
telství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hájkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímec. Redaktorka Mi-
chaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, Jan Císar (před-
chaze), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyška, Ladislav Lhota, Eva Mach-
ková, 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, provoz 53, Vyškov, Komenského nám. 1, 682 01 Vyškov.
Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a objednávky přijímá každá administrace PNS, pošta, doručovatel
a PNS-ÚED Praha — závod 01 — AOT, Kafka 19, 160 00 Praha 6, PNS-ÚED Praha — závod 02, Obránců míru 2,
656 07 Brno, PNS-ÚED Praha — závod 03, Kubánská 1539, 708 72 Ostrava-Poruba. Objednávky do zahraničí vyřizuje
PNS — ústřední expedice a dovoz tisku Praha, závod 01, administrace vývozu tisku, Kafka 19, 160 00 Praha 6.
Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 7/1986 redakčně uzavřeno v červnu 1986.

© Panorama, Praha 1986

46 027



Kravaři ve hře Bohumila Matuly Veronika, kterou uvedl ZK ROH Kotouč Štramberk.

Štramberské divadelní úterky

Starou pravdu, že divadlo je jen tehdy divadlem, zajišťuje-li souhru jeviště s hledištěm, zdůraznil na závěrečném večeru 23. Štramberských divadelních úterků herec Národního divadla, zasloužilý umělec Radovan Lukavský. Současně vyznal, že nikde v divadelní Evropě se dosud neseťkal s tím, že by někde na festivalu byl vyznamenáván a odměňován vedle „lidu jevištního“ i divák. To poprvé viděl na Štramberku, kde to dělají už 23 let. Za tento počín pochválil organizátory Štramberských divadelních úterků a pod bezprostředním dojmem zvláštního zážitku upoutal publikum zajímavými úvahami o úloze diváků v divadle.

Při divadelních ústavěch mnoha zemí byly ustaveny vědecké týmy, které se zabývají výzkumy v oboru bioenergie a psychotechniky, které např. zkoumají příčiny kvalitativně se lišících dopadů třeba jedné a téže inscenace na diváky: jednou je dokáže plně zaujmout, čile s nimi koresponduje a uvádí do varu, podruhé ji publikum přijme chladně. Posluchači se dověděli o „elektrickém oblouku“ mezi jevištěm a hledištěm, o metasignálech vysílaných herci z jeviště do hlediště, kde jako v baterii se hromadí, zesílují, umocňují a zpětně „nabíjejí“ vysílačku jeviště — herecký tým i jednotlivé herce bezprostředně při představení. Teprve takto teoreticky poučeným divákům přednesl Radovan Lukavský několik monologů ze Shakespearova Hamleta. Aplaudující obecenstvo ho doslova nechťelo pustit z jeviště. Po vystoupení členové divadelního souboru ZK ROH Kotouč si s ním vynutili přátelskou besedu, která se protáhla do ranních hodin.

Ve světle tak výrazné herecké osobnosti ustoupily poněkud do stínu i ko-

nečné výsledky 23. ročníku ŠDÚ pořádaného pod záštitou OOR a odboru kultury ONV Nový Jičín na počest XVII. sjezdu KSČ a jejího 65. výročí. Kromě kraje soutěžil letos i zástupce nejvyšších souborů Slovenské socialistické republiky, divadelní soubor Julia Zborovjana ZK ROH Imuna Šarišské Michalany.

Vstup do letošních ŠDÚ byl vyhrazen haviřům Dolu maršál Jeremenko, kteří se hráli Kákošův Dům pro nejmladšího syna. Uvedli se angažovanou tematikou, dramatem o přerodu myšlení konzervativního otce Demetera, typického představitele jednoho vesnického rodu v době Slovenského národního povstání. Evžen Frydrych v hlavní roli ete byl tak věrohodný a přesvědčivý, že 12 předplatitelů v závěrečném hodnocení jej navrhlo na cenu za nejlepší mužský herecký výkon festivalu.

Jistým zklamáním bylo vystoupení souboru Radost Optimist Odry, který dost neuspěl Druceho dramatem Ve jménu země a slunce. Nehledě k tomu, že mentalita lidu Moldavie a jeho problémy, jsou našemu chápání hodně vzdálené, nepodařilo se souboru, a to i přes snahu profesionální režie, odvést víc než jen představení běžné ochotnické konvence. Hercům nebylo dobře rozumět, představení místy nudilo. Rušilo i nejednotné kostýmování. Škoda, že sympatickému mládí souboru (velká část byla začátečníků) se nepodařilo dostat autorovo poslání přes rampu.

Zato klasická Aristofanova ironizující předloha Ptáci v nastudování zkušeného souboru Impuls DK Vítkovic a v rukou tvořivého a vynalézavého televizního režiséra Aloise Müllera, který ji ještě pa-

tříčně okořenil a nabrousil, vzbudila respekt, obdiv i aplaus. Tak poutavé a úsměvné, myšlenkou umocněné a režijně do posledního puntiku pečlivě vymyšlené podání (kéž by i s dostatečným prostorem pro samostatný herecký přínos), je vidět u amatérů jen zřídkakdy. Souhra všech složek, standardní herecké výkony, mezi nimiž dřičství a tahounství Pisthetairovo (Dušan Zakopal) bylo evidentní. Výborná práce s decentně akcentujícím komparesem, to vše pomohlo pikantně komediálnímu vyznění inscenace, která přes jedinou snad výhradu (zda totiž marnotratné plýtvání fasádami ozdobkami nezasouvá do pozadí myšlenku), signalizovala již zde opodstatněně zařazení do programu letošního Jiráskova Hronova.

S poněkud pozměněnou tváří, méně atraktivní, oduševnělejší a přesvědčivější se tentokrát představil přerovský Dostavník ZK ROH železničářů. A to v muzikálu V + W Balada z hadrů, upraveného Pavlem Dostálem. Oč méně tu bylo V + W, o to víc zde bylo veršů Villonových, které přece jen interprety poněkud svazovaly. Přesto však tato inscenace čile korespondovala s hledištěm a vytvořila tu pravou divadelní atmosféru.

Ze slovenské kuchyně to zavonělo peprným, často i hořkým humorem. Soubor Julia Zborovjana ZK ROH Imuna Šarišské Michalany rozprostřel zde lepo-relo Stanislava Štepy Ako bolo. Vtipně exponované, retrospektivní ohlédnutí po 35 letech života na Slovači vděčně přijalo štramberské publikum. Představení nadlehčené řadou režijních nápadů s odvahou a adresně poukázalo na „krivou hubu“ padni, komu padni. Předvedlo též, jak ukázněný soubor s minimem cudné použitých prostředků dosáhne maxima lapidárního účinku. V závěrečném hodnocení řada předplatitelů vzpomínala hereckých výkonů Evy Arvayové a Jána Murinčáka. Představení slovenského souboru splnilo všechny požadavky reprezentace a přispělo k dalšímu prohloubení navazaného přátelství.

Amatérské studio Státního divadla Oldřicha Stibora z Olomouce uvedlo první reprízu čerstvě nastudovaného muzikálu Jaroslava Pochmona Tome, ty jsi číslo! Tuto dramatizaci populárního románu Marka Twaina nastudoval omládlý soubor s řadou nováčků. Opravdový, čerstvý, půvabně plachý vztah Becky a Toma zazněl z jeviště jako zřetelná výzva současnému mládí.

S největším zájmem byla očekávaná poslední soutěžní inscenace, kterou pro místní soubor ZK ROH Kotouč napsal jeho režisér, lidová balada Veronika, z větší části napsaná v lašském nářečí a věnovaná Mezinárodnímu roku míru. Překvapila, diváky nadchla, zvítězila. K jejímu vítězství značně přispěly lidové písně.

V závěrečném tajném hlasování, drtivou většinou hlasů rozhodli předplatitelé udělit hlavní ceny: za inscenaci Veroniky divadelnímu souboru ZK ROH Kotouč (na snímcích), za režii jejímu autoru Bohumilu Matulovi, za ztvárnění její titulní role Dr. Pavle Jurkové, za scénografii této hry Aleně Ščáferové a za nejlepší mužskou roli Františku Večeřovi (Huck Fin) z AS SDOS Olomouc.

BOHUMIL MATULA

FOTO BOHDAN VOJKOVSKÝ



Radoslav Lošťák

Je mu padesát, pracuje jako dramaturg Národního divadla v Praze. Narodil se v Olomouci, maturoval na gymnáziu v Prostějově. Asi čtyři roky učil na školách v Podkrkonoší a v roce 1961 se stal krajským metodikem pro umělecký přednes a začínající autory v Prostějově. Tam se zcela zákonitě podílel na přípravě několika ročníků Wolkrova Prostějova. Tajemník vysokoškolského klubu univerzity Palackého, redaktor večerníku v Ostravě, až konečně v roce 1967 působil jako dramaturg činohry Státního divadla O. Stibora v Olomouci. A od roku 1978 jako dramaturg Národního divadla v Praze. Verše, články v novinách a časopisech. Účast při zakládání souboru Větrník, na jehož pořadech se scénářisticky i režijně podílel.

Má na kontě knihy povídek: Čistota, Sníh pro příští noc. Divadelní hry: Příběh jednoho manželství, Opožděný ptačí zpěv, Chůze po kamení, Dům, kde nesněží. Pro děti: Sůl nad zlato, Poněkud ztracená princezna, Princezna se zlatou hvězdou na čele.

Vášim pracím pro divadlo a rozhlas předcházely dvě prozaické knihy Čistota a Sníh pro příští noc. Co způsobilo, že jste se rozhodl opustit prózu a věnovat se dramatické literatuře?

Mé pokoušení zkoušet možnosti šlo paralelně s pokoušením prozaika. V letech 1960–65 jsem se svými přáteli působil v amatérském divadle poezie Větrník, kde jsme se snažili najít adekvátně metaforický způsob pro inscenaci moderní poezie. Zkoušeli jsme to jak na uzavřených básnických tvarech, jako byl Nezvalův Akrobat, tak – a to nejčastěji – na „montovaných“ pořadech z více autorů. Příkladem by mohla být naše Abeceda moderní poezie (Appolinaire, Ritsos, Prévert, Majakovskij), či pořad nazývaný Oči a paměť (Aragon, Eluard, Desmos).

Ten pojem „montovaný“ zní trochu nespisovně, ale odpovídal našemu dramaturgickému i inscenačnímu zaujetí vytvářet dramatické napětí právě pečlivým hledáním dvou „sousedících“ básní, naší snaze vytvářet „montáží“ nové, neekvané kontexty. Že v tom bylo kus okouzlení z Ejzenštejnových filmařských teorií, není třeba ani dokládat.

Obdobně jsem si zkoušel něco podobného i ve svých povídkách – „proštíhy“ různých časových rovin jsou tiskařsky v čistotě odlišeny i jinou sazbou. Některé povídky jsou založeny na postupném prolínání dvou příběhů. Jsem přesvědčen, že tento méně obvyklý způsob konfrontace může dobře zviditelnit a podtrhnout nerozlučitelnou spojitost s osudy jiných lidí.

Tento konfrontační postup je také typický pro vaši první hru Chůze po kamení...

Ano. Je však také uplatněn jak v Opožděném ptačím zpěvu, tak v Domě, kde nesněží. Teprve Dubnová noc je založena na jiných postupech.

Chůze po kamení hrálo několik divadel, řada amatérských souborů. Co motivovalo její vznik a jaký smysl jí přikládáte?

Po absolutoriu filozofické fakulty jsem rok učil na škole v Rudníku, to je vesnice v Podkrkonoší. Někde z toho času a pak z nespočetných cest po Jeseníkách jsem čerpal něco z neopakovatelnosti atmosféry podhorské vesnice i poezie hor, které jí tvoří pozadí. Obecněji mi však v této hře, stejně jako v Opožděném ptačím zpěvu šlo o oslavu nevšednosti všedního dne.

V textu, který jsem psal do divadelního programu k prvnímu uvedení hry v Olomouci jsem myslím tuto tendenci vysvětloval svým obdivem k obrazům holandských mistrů 17. století, jmenovitě k Vermeerovi z Delftu, kterému na celé dílo stačilo tak málo – jedna místnost, obvykle prosvětlená zleva padajícím světlem a zevnitř zářícím, opakujícím se ženským obličejem. A přece, kolik tajuplnosti má každý jeho obraz. Odhalování tajemství všedního dne naší současnosti prostřednictvím neustálé dramatické konfrontace jednotlivých postav hry, snaha o simultánní obraz jednání při tvorbě vzájemného společenství, tak bych snad mohl chápat smysl své práce jako dramatika při hře Chůze po kamení.

Rekl jste, že mnoho obdobného platí také o vaši druhé hře Opožděný ptačí zpěv. V čem vidíte její odlišnost proti Chůze po kamení?

Mám asi k této hře nekritický vztah. Jako většina autorů také já jsem nejvíc zahleděn do své dosud nenapsané hry, ale Opožděný ptačí zpěv mám z dosud napsaných her nejraději. Je v ní kus atmosféry starého města, konkrétně Olomouce, kde jsem se narodil, vystudoval univerzitu a zažil asi rozhodující čas života, třebaže jsem se z města často vzdaloval a prožil mnoho let jinde. Nechtěl bych ale vidět odlišnost této hry jen ve změně prostředí.

Jestli byla Chůze po kamení jakýmsi pokusem zdůraznit šíři záběru – jde v ní o vznikající pospolitost lidí, kteří si teprve vytvářejí pravidla takového společenství, v Opožděném ptačím zpěvu mi šlo spíš o hloubku záběru, tedy o pokus ukázat na vzorku jedné rodiny něco obecně typického pro náš dnešek. Proti časovému limitu čtyř dnů, v nichž se odehrává děj Chůze po kamení, je skutečný čas Opožděného ptačího zpěvu sice ještě kratší, ale umělecky mě zajímal v jiné perspektivě – jako čas lidského života, který je nutno žít a plně dožít.

Proto také ta pozornost nejen mladé dvojici, ale řadě starých lidí, z nichž starý lepič plakátů Ferda Málek se mi s přibývajícím lety stává čím dál bližší svým nepatetickým úsměvem nad péknotí nepromeškaného života.

Jaká je souvislost mezi hrami Dům, kde nesněží, a Dubnová noc?

Hra Dům, kde nesněží, je v mnoha ohledech spojena s dvěma předchozími. Mimo jiné také tím, že je pokračováním v projektu čtyř her, které se odehrají ve čtyřech ročních dobách. Po letním Opožděném ptačím zpěvu, podzimní Chůzi po kamení byl od počátku Dům, kde nesněží, chápán jako hra, kde je dána do kontrastu čistota s chladnou potmělostí přežitků. Jinými slovy čistota lidských vztahů v kontrastu s potměným pokrytectvím a sobectvím.

Sníh byl pro mne symbolem očisty už v předchozích prozaických knihách. Je to nejspíš můj osobní symbol od dětství. Narodil jsem se na Martina a jako součást dárků jsem vždycky očekával tu velkou proměnu světa za oknem ve prospěch bílého.

Dubnová noc je hra napsaná na podkladě antického mýtu, lokalizovaná do doby II. světové války, je psána ve verších, v nerýmovaných blankversech a je součástí mého nového hledání specifiky dnešního divadla, nutné především proto, aby byly ozřejměny postupy bytostně divadelní od postupů televizní dramatiky.

Divadla hrají i vaše pohádkové hry Sůl nad zlato a Poněkud ztracená princezna.

Mám rád tu druhou. Kromě profesionálního provedení ve Státním divadle v Ostravě jsem měl možnost vidět velice hezké amatérské představení v Celákovcích v režii Josefa Kettnera, choreografii Blanky Vítové a s hudbou Zdeňka Bartáka ml.

Můžete shrnout své dosavadní zkušenosti s amatérským divadlem?

Kromě té rané s divadly poezie – teď čerstvou jako porotce na celostátní přehlídce ve Svitavách. Právě tam mne vodňanská Šupina znovu přesvědčila, jak závažný může být kulturní počín, když soubor s režisérem Zborníkem dovede jít výrazně svou vlastní cestou. V tom asi je také největší šance amatérské divadelní činnosti – že nebude napodobovat profesionální divadlo, ale – se všemi riziky hledání – promluví k současníkům za sebe, svým vlastním hlasem. (jv)