

a.s/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

12



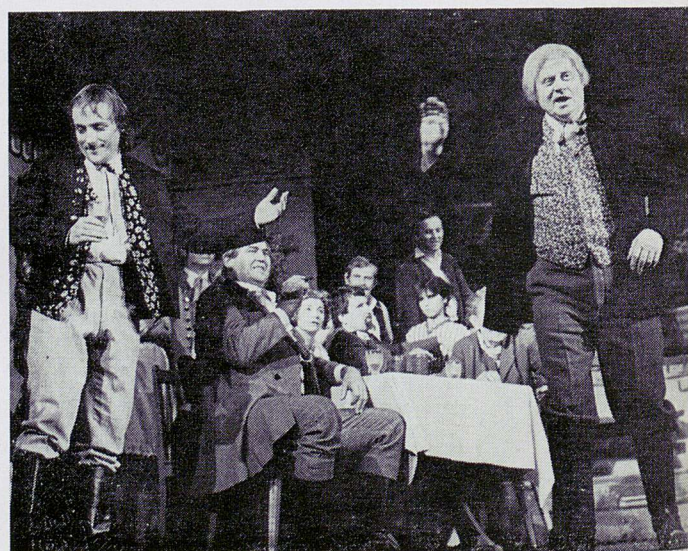


KRAKONOŠ PŘÁL DIVADLU

Ti, kdož se letos sjeli do Vysokého nad Jizerou na XVII. národní přehlídku vesnických a zemědělských divadelních souborů byli potěšeni nejen divadelním děním, ale i krásným počasím, které prý zařídil pán hor Krakonoš. Zřejmě i díky jeho přízni se souborům dobře hrálo na prknech jeho divadla. Divadelní soubor z Vejprnic si za inscenaci hry V. Šukšina Energičtí lidé odvezl cenu za inscenaci, stejně jako divadelní soubor z Ořechova u Brna za inscenaci Ať žije Charleyova teta! Divadelní soubor z Brodku u Přerova se představil Gogolovou Zenitbou, další reprezentant severní Moravy, divadelní soubor z Velké Bystřice nastudoval Macháčkovu úpravu Stroupežnického Našich furiantů, po současné české hře J. Hu- bače Stará dobrá kapela sáhl divadelní soubor z Újezdu u Brna a Divadelní studio z Maštova si vyzkoušelo své síly na hře B. Brechta Bubny a trumplety. Podrobné informace o přehlídce najdete v článku uvnitř čísla. Na titulu Divadelní studio OB Maštov.

(mg)

FOTO VLADIMÍR BARTON



● K ROZVOJI TVOŘIVÉ AKTIVITY

Funkcionáři a pracovníci národních výborů, zástupci společenských organizací a uměleckých tvůrčích svazů z České socialistické republiky se 17. října v Pražském Paláci kultury zúčastnili aktivu, který k rozpracování závěrů XVII. sjezdu KSČ pro oblast kultury a umění uspořádalo ministerstvo kultury ČSR. Jednání byli přítomni tajemník ÚV KSČ Josef Havlín, předsedkyně českého výboru Odborového svazu pracovníků umění, kultury a společenských organizací Hana Lagová a další představitelé našeho politického, veřejného a kulturního života.

S hlavním referátem na téma Úkoly a cíle dalšího rozvoje kultury a umění po XVII. sjezdu KSČ a Hlavní směry rozvoje kultury v ČSR v letech 1986–1990 vystoupil ministr kultury ČSR Milan Klusák.

V úvodu poukázal na skutečnost, že z jednání XVII. sjezdu KSČ vyplynuly pro oblast kultury a umění náročné úkoly zaměřené na další rozvoj duchovního života naší socialistické společnosti, na rozvoj aktivity a tvořivých sil lidí. Jsou neoddelitelně spjaty s uskutečňováním strategické linie strany, s novým dynamickým rozvojem výrobních sil a výrobních vztahů, s modernizací materiálně technické základny společnosti, s intenzifikací rozvoje vědy a techniky, ale i se zdokonalováním socialistických společenských vztahů, s růstem socialistické uvědomělosti, kultury a vzdělanosti lidu. Závěry vrcholného jednání československých komunistů pro oblast kultury se spolu s myšlenkami a podněty XXVII. sjezdu KSSS staly inspirací i aktivizujícím činitelem při přípravě programového dokumentu Hlavní směry rozvoje kultury v ČSR v letech 1986–1990.

Za důležitý úkol ministr kultury ČSR označil rozvoj tvořivé aktivity pracujících. „Společně budeme usilovat o to, aby se kultura a umění v krajích a okre-

sech rozvíjely komplexněji v jednotném působení a uplatňování všech svých funkcí,“ řekl mimo jiné. „V tomto směru je úloha národních výborů nezastupitelná. Proto musí společně s ministerstvem kultury ČSR usilovat o účinnější koordinaci a využívání místních sil, zdrojů a prostředků, šířit skutečné kulturní hodnoty a společně působit proti všemu, co kazí vkus a neumožňuje plno uplatnit sílu umění ve výchově prací a v estetice našeho života. Máme k tomu stále více možností v nové tvorbě, v autorském interpretacním zázemí i v síti kulturních zařízení.“

Upozornil na to, že dalším společným zájmem bude realizace celospolečenského programu estetické výchovy, počínaje systémem Mládež a kultura, výchovou uměním k umění, zájmovou uměleckou činností, mimoškolskou výchovou i prací knihoven, klubů, muzeí, galérií a dalších kulturních zařízení. Středem společné pozornosti se musí stát rozšiřování možností pro aktivní socialistický kulturní život mládeže i řešení otázek spojených se společenskou zábavou a zábavnou hudbou. V rozvoji kulturně výchovné práce je třeba více než doposud využívat revolučních a pokrokových tradic našich národů a kulturního dědictví v souladu s potřebami naší socialistické společnosti.

Perspektivu nejbližšího období — 70. výročí VŘSR v příštím roce a 40. výročí Vítězného února v roce 1988 — jsou pro naše umělce a kulturní pracovníky velkou výzvou. Ministr kultury ČSR vyjádřil přesvědčení, že celá oblast kultury a umění odpoví na tato významná jubilea tvůrčími činy. Připomněl výzvu Michaela Gorbačova ze setkání v Reykjavíku všem realistickým silám na světě k podpoře odzbrojení a míru.

„Nepochybuji“ — řekl M. Klusák — „že i naši umělci a kulturní pracovníci

na ni odpoví svými jednoznačnými postoji, tvůrčími činy a všestrannou aktivitou doma i na mezinárodním poli. Aktuální nezbytnost konstruktivních návrhů Sovětského svazu je dnes přesvědčivě prokázána. Odpovídají plně i našim životním zájmům, zájmům budoucnosti naší planety. Toto přesvědčení a odhodlání se musí odrazit i v naší každodenní práci, v úsilí o prosazení a realizaci celého programu XVII. sjezdu KSČ.“

V diskusi vystoupil tajemník ÚV KSČ Josef Havlín. Konstatoval mimo jiné, že XVII. sjezd KSČ otevřel pro tvořivou práci umělců a pracovníků v kultuře široký prostor, navodil dělnou a náročnou atmosféru. „Není náhodné“ řekl, „že právě v této době vedeme tak ostrý a úporný zápas za výrazné změny v přístupu našich pracujících a všech, kteří se podílejí na plnění sjezdové linie, k úkolům, jež pro každého z nás ze sjezdu vyplývají. Nadešla doba, kdy je nezbytné vypořádat se se vším, co patří již minulosti, s nedůsledností, lhostejností, nepořádky a nekvalitní prací, s malou náročností na sebe i spolupracovníky.“

Zdůraznil, že i v kultuře a umění je potřebné měnit styl a metody práce, objektivněji hodnotit dosažené výsledky, překonávat nedostatky a takzvané objektivní překážky. Na všech stupních řízení je třeba dbát o to, aby stanovené cíle byly reálné a byly důsledně plněny, aby se prohlubovalo sepětí kulturně výchovné práce s veřejným, kulturním a politickým životem, se všemi významnými společenskopolitickými událostmi a s plněním výrobních úkolů, uvedl J. Havlín.

V další diskusi hovořili účastníci aktivu o zkušenostech z organizování kulturní činnosti obyvatelstva všech věkových skupin, o práci kulturních institucí a o řízení při výchově socialistického člověka.

(čt)

● VZPOMÍNKA NA TVŮRCE MÁJE

K pomníku Karla Hynka Máchy v Litoměřicích položili 23. října představitelé našeho kulturního života kytky květů. Uctili tak v předvečer 150. výročí úmrtí památku velkého českého básníka. Současně se u symbolického hrobu Karla Hynka Máchy na litoměřickém hřbitově sešli mladí lidé z Litoměřicka, aby se poklonili umělci, jehož verše se staly majetkem především mladé generace. Na slavnostním shromáždění v Litoměřicích promluvil ministr kultury ČSR M. Klusák. Jménem českých básníků připomněl odkaz K. H. Máchy předseda Českého svazu

spisovatelů národní umělec I. Skála. Pietní akty zahájily 24. ročník kulturně politické akce Máchovy Litoměřice, která byla součástí bohatého celostátního programu letošního roku, kdy vzpomínáme 150. výročí prvního vydání Máje a stejného výročí úmrtí jeho autora.

Při této příležitosti uspořádaly na zámku v Dobříši Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Svaz českých spisovatelů a Český literární fond pod záštitou ministerstva kultury ČSR vědeckou konferenci. Zakladatelskou úlohu tvůrce, jemuž čas neubral z vysokých hodnot

jeho díla, vyzvedl v úvodním projevu předseda Svazu českých spisovatelů národní umělec I. Skála. Na téma Máchův svět a současný člověk promluvil dr. P. Vašek, DrSc., z Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Konstatoval, že Máchův Máj je česky nejvydávanější knihou, která vyšla už více než dvěstěkrát a byla přeložena do všech světových jazyků. V diskusi analyzovali jednotliví vědci některé motivy Máchova díla, vyjadřovali se o širokých souvislostech chápání jeho tvorby.

(čt)

● DNY BULHARSKÉ KULTURY V ČESKOSLOVENSKU

Koncertem Symfonického orchestru Sofijské filharmonie byly zahájeny 29. října v pražském Domě umělců Dny kultury BLR a ČSSR, které pořádala ministerstva kultury ČSR a SSR s Výborem pro kulturu BLR. Slavnostního večera se zúčastnili tajemník ÚV KSČ Josef Havlín, místopředseda vlády ČSSR Matej Lúčan, ministr kultury ČSR Milan Klusák a další představitelé našeho politického a kulturního života. Čestná místa chargée d'affaires a. i. BLR v ČSSR Bogomil Veličkov a členové oficiální bulharské delegace. Úvodem večera promluvil vedoucí oficiální bulharské delegace, první náměstek

předsedy Rady pro duchovní rozvoj při radě ministrů BLR a první náměstek předsedy Výboru pro kulturu BLR Ljubomír Pavlov a náměstek ministra kultury ČSR Josef Svagera.

Soudruh Ljubomír Pavlov označil Dny bulharské kultury v Československu za nový výrazný projev vzrůstajícího rozvoje kulturní spolupráce mezi ČSSR a BLR a potvrzení dlouholetého bulharsko-československého přátelství. Připomněl tradici kulturních styků mezi našimi slovanskými národy a konstatoval, že se upevnila a prohloubila v době obrození a v průběhu národně osvobozených

bojů našich národů. Zdůraznil, že zcela nový obsah a rozměr dostaly v období budování socialistické společnosti v našich zemích.

Svátek bratrské kultury byl velmi bohatý. Konaly se desítky akcí, které naši veřejnost představily prostřednictvím výstav, koncertů, divadelních představení, filmů, besed, ale také setkání s bulharskými spisovateli, herci a baletními umělci současnou kulturu a umění země našich přátel. Příznačné pro Dny kultury bylo, že se do nich zapojili i českoslovenští umělci.

(čt)

Souvislosti

Že se s naším divadlem, myslím tím nyní celek divadla, jeho profesionální i amatérskou větev, v současnosti (řekněme i v uplynulých zhruba patnácti letech) cosi děje, to víme všichni. Můžeme to dění nazývat jakkoliv, skutečností zůstává, že jsme tu svědky pohybu, na nějž plně platí Marxova slova z Bída filozofie: „A jako z dialektického pohybu jednoduchých kategorií vzniká skupina, vzniká z dialektického pohybu skupin řada a z dialektického pohybu řad celý systém.“ Takto je vyjádřena zásadně obecná souvislost jevů a procesů, jichž jsme dnes v divadle svědky a účastníky.

Zároveň se tu také jasně říká, že každý systém má nutně procesuální charakter; že pohyb je podstatou jeho existence, jenž také vyvolává vzájemné působení všech jeho složek. Neboli: pohyb našeho současného systému divadla nelze chápat jako něco nepřírozeného nebo alespoň zvláštního. Je to naopak přirozený stav systému, jenž zaručuje jeho životnost. Což však není důvod domnívat se, že každý jednotlivý pohyb některé části či skupiny částí systému musí být buď v celku nebo v dílčích aspektech svého směřování správný; že tu nemohou být kroky do prázdna i cesty, jež nikam nevedou. Ale rozhodně pro tyto dílčí problémy nelze nevidět, že podstata tohoto pohybu tvoří zákonitost vývoje, který nemůže být pouze popisován a konstatován, ale musí být analyzován ve všech svých aspektech od revoluční a evoluční stránky k hierarchii, v níž se prolínají mikroprocesy, makroprocesy i megaprocesy.

Nejsem samozřejmě tak naivní ani tak drzý, abych si troufl všechno tohle učinit na stránkách Amatérské scény v pokračování seriálu, jež právě začínám. Mám-li odvahu přistoupit k tomu, že se pokusím na některé rysy takto pojetého pohybu poukázat, činím tak jenom proto, že je na co navazovat; že je tu řada statí a studií, které z toho nebo onoho úhlu pohledu už analyzovaly leckteré znaky tohoto pohybu. Jenom pro příklad – v okamžiku, kdy píšu tyto řádky, mám před sebou právě výše číslo Dramatického umění 85, v němž je stať Jana Dvořáka Divadlo v pohybu. V této stati snáší řadu důkazů různého druhu (sám o nich říká, že jsou singulární povahy), jimiž potvrzuje, že dnešní divadlo uskutečňuje pohyb, který by mu „mohly jiné umělecké druhy jen závidět“. Právě tato singularnost důkazů je na této stati nejzajímavější, neboť skrze její mnohotvárnost se zřetelně prokazuje, že v pohybu jsou všechny komponenty systému – a tím i celá jeho struktura. Což je asi v této chvíli to nejmarkantnější, co nás zajímá a svým způsobem i znepokojuje. Neboť takto se otrácejí a občas i zpochybňují mnohé pevné body, na nichž naše divadlo stavělo nejen po dlouhá desetiletí, ale i dvě staletí – od konce 18. století, kdy vzniklo jako novodobý divadelní systém konstituujícího se novodobého národa.

To je zřejmě to, co v přítomnosti tohoto pohybu dává tak dynamický a leckdy i razantní ráz, jež všichni intenzivně vnímáme. Neboť bylo-li řečeno, že systém má vždycky procesuální charakter, potom zajisté nikdy nebylo údobí, kdy by systém našeho divadla nejevil určitý pohyb. Ale málokdy

měl tento pohyb tak totální ráz a málokdy se tak výrazně dotýkal všech strukturálních, funkčních i vývojových – to jest evolučních i revolučních – aspektů jako v současnosti. O to více vystupuje proto do popředí nutnost čím dále tím více pronikat od vlastních souvislostí – i jednotlivostí – divadelních do souvislostí širších, jež činí pohyb divadelního systému součástí procesu širších. Řekněme uměleckých, kulturních, sociálních a společenských.

Zase: neodvažuji se – a ani nechci – sledovat všechny tyto souvislosti. Soustředím se na jednu jedinou – a také ji jenom naznačím v nejobyčejnějších obrysech. Je pro mne dána kategorií zájmu tak, jak o něm mluví Marx: „... soukromý zájem je už společensky určený a (lze) ho dosáhnout jen v podmínkách kladených společností a jen prostředky danými touto společností; ... je tedy vázán na reprodukci těchto podmínek a prostředků. Je to zájem soukromníku; ale jeho obsah, a právě tak i forma i prostředky k jeho uskutečnění jsou dány společenskými podmínkami, které nejsou na nikom závislé.“

Vycházíme-li z toho, že v současné etapě socialistické kulturní revoluce, jež se rozvíjí na vlastní socialistické základně za vysoké vzdělanosti a kulturnosti pracujících, je zájem společnosti soustředěn přednostně také na rozvoj osobnostní kultury, rozvoj schopností člověka, potom za předpokladu, že v socialistické společnosti existuje shoda základních společenských, třídních, kolektivních, soukromých zájmů, je tento zájem o osobnostní kulturu i zájem soukromým, zájem jednotlivců.

Což samozřejmě lze promítat i do dalších sfér našich úvah, například do přemýšlení o tom, co tvoří současnou občanskou angažovanost našeho umění, zda v těchto souvislostech právě i soukromá individuální sféra nemůže být maximálním a průkazným obrazem společenského vědomí. Aniž bych si tu činil nároky na jakékoliv zobecnění, kladu v tomto kontextu třeba otázku směřování našeho dramatu posledního období, jemuž vytýkáme, že se stáhlo z pozic, které už svým vnějším tématem, námětem zajišťují zobrazení rozhodujících problémů doby, ale na straně druhé málokdy – ba téměř vůbec ne – zkoumáme, zda tento posun nemá v sobě přinejmenším příznaky pokusu – v souladu s nazznačeným vývojem – objevit dimenze socialistického vědomí v nejsoukromější oblasti.

V každém případě zájem projevovaný i v divadle o osobnost, individualitu koresponduje ve svých nejhlubších a nejpodstatnějších principech s jedním ze základních zájmů společenských; tvoří v dnešní etapě vývoje divadla jednu z určujících souvislostí celkového pohybu systému. Napíše-li například Jan Dvořák v už vzpomenuté stati, že proměna diváka se projevuje také tím, že: „... jde o divadla pouze za hercem, kdy jej nezajímá téma, hra, její autor, režisér, inscenátoři, ale právě jen herec, kterého zná z televizního seriálu a u kterého není schopen rozpoznat míru zainteresovanosti na zdaru představení a na výsledku inscenace,“ je to jen jiná strana téhož jevu, který Dvořák charakterizuje ta-

ké jako skutečnost, že divák „hledá cestu za divadlem, které jej zajímá, bez ohledu na obtížnou dostupnost...“.

V obou případech je tu prapůvodní příčinou osobní, soukromý zájem diváka o divadelní představení jako o projev zájmů jiných osobností. A oba zájmy splývají na bázi společenského zájmu socialistické kultury o osobnostní formy umění. Můžeme samozřejmě jako Dvořák v případě prvého hovořit „se skepsí o kultu seriálových hvězd a hvězdiček a jejich divadelních diváčích,“ ale tím se stále dotýkáme různých podob i různých hodnot téhož jevu. Ci lépe: podstaty téhož jevu,

Což ostatně důrazně připomíná, že pohyb divadelního systému se neděje přímočaře, ale ve složitých křivkách, v nichž nechybějí ani momenty retardační, které jsou ovlivňovány řadou dalších okolností. A je především na teorii a kritice, aby uměly rozpoznat, kde tato křivka je překonáním starého, nebo kde je pouze návratem či dokonce slepou uličkou, z níž není východisko. Což samozřejmě platí i pro amatérské divadlo. Prohry i vítězství, omyly i jistoty, pády i vrcholy jeho dnešních dnů jsou dány ve své rozhodující příčině tím, jak dokáže mnoha způsoby rozvíjet tvůrčosti svých souborů osobnost jejich jednotlivých členů a uspokojovat tak posleze zájem svých diváků právě o tuto vrstvu obsahu představení. Tvrdí-li Dvořák, že amatérské divadlo se stalo rovnocenným partnerem divadla profesionálního a může s ním pozvolna vstupovat do přímé konfrontace, je to především proto, že si jistotu svou částí (tvůrčivou částí) našlo prostor pro zmnožení a oživení souvislostí pohybu divadelního systému.

Ovšem shoda zájmů není dána jednou provždy. Je to proces, v němž se vyskytují neustále rozpory, které musejí být překonávány. A jak známo, překonávání rozporů není nikdy jednoduchým, hladkým bezkonfliktním stavem. V roce 1890 napsal B. Engels v dopise J. Blochovi: „... dějiny se dělají tak, že konečný výsledek vyplývá vždycky z konfliktu mnoha jednotlivých vůlí, z nichž zase každá se stává takovou, jakou je, působením spousty zvláštních životních podmínek. Jsou to tedy nespočetné vzájemně se křížící síly, nekonečná skupina paralelogramů sil, a z toho vyplývá výslednice – dějinná událost – jež sama může být opět považována za produkt jedné síly, působící jakožto celek nevědomě a bezděčně. Neboť co chce jeden, je mářeno druhým, a z toho vychází něco, co nikdo nechtěl.“

Pokládáme-li pohyb divadelního systému také za tvorbu dějin současného českého divadla, potom ony singulární jevy – abych se opět odvolal na Dvořáka – nejsou jenom vnějším projevem vnitřní hlubinné objektivní tendence, ale i výrazem subjektivních vůlí, aktivit a postojů, které sice ve svém úhrnu pracují k oné shodě, ale aktuálně, teď se mohou jevit jako protikladnost mnoha protichůdných zájmů. Což konečnou opěť vede k tomu, abychom se trvale vraceli k hlavnímu a základnímu souvislostem, jež dělají pohyb divadelního systému smysluplným – to jest činí z něj proces lidské činnosti, na jehož základě je možné uskutečnit člověkem stanovené cíle. A dojit tak k oné shodě zájmů na novém, vyšším stupni.

JAN CÍSAŘ

Divadlo a život

Národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou má za sebou už sedmáct ročníků. Za tuto dobu nedošlo sice k nějaké zásadní změně v koncepci přehlídky, ale přesto značnou proměnou prošla. Především se proměnila kvalitativně. Od pouhé pomoci souborům pracujícím mimo větší centra, pro které bylo důležité již hledisko účasti na přehlídce, lze po letošním ročníku hovořit o náročné konfrontaci výsledků jejich práce. To, že smysl své tvorby vidí dnes i vesničtí divadelníci především v hledání témat, která živě rezonují s hledištěm, potvrdila dramaturgie letošní přehlídky. Nejen její náročnost a pestrost, ale především její angažovanost a apelativnost ve sféře morální, etické i společenské.

Seďm souborů přivezlo do Vysokého texty, které svědčí o promyšlené volbě nejen vzhledem k jejich možnostem a zkušenostem, ale právě vzhledem k oslovení současného hlediště. Ne vždy se samozřejmě dařilo vše vyjádřit tak, aby byl divák zasažen více než jen pouhými slovy textu. Ostatně náskok dramaturgie před konkrétní jevištní realizací nebyl charakteristický jen pro letošní Vysoké, ale byl konstatován i na řadě krajských a dalších národních přehlídek. Divadelní amatéři dnes již přesně vědí, co chtějí sdělit hledišti, ale často tápou v tom jak, jakými prostředky proměnit slova textu v obrazivou výpověď o světě, ve kterém žijeme. Přesto, že v chápání divadla jako kopie života není ještě zcela jasno, objevily se ve Vysokém inscenace, které právě naopak a programově preferovaly divadlo jako hru, jako skutečnost veskrze umělou a to je fakt potěšitelný. Nejdůležitější v tomto směru byly oba soubory, které obdržely cenu za inscenaci.

Divadelní soubor Havlíček OB Vejprnice zvolil Šukšiny Energické lidi, kde je základem právě kontrast reality a fantazie, kontrast života a hry na životní sny. Groteskní poloha textu, ve které autor přistupuje bez předpojatosti ke svým „neučeným“ hrdinům, má ráz soudnič-

kové anekdoty. Hostující profesionální režisér V. Beránek ji inscenuje v otevřeném prostoru, aby ještě více zdůraznil, že Šukšinoi hrdinové jsou jedni z nás. Ve Vysokém často diskutovaný otevřený prostor tak slouží ke sdělení tématu inscenace, není to samoúčelný, módní prvek. Navíc tento prostor umožňuje prostřednictvím hravosti, fantazie a obrazivého znaku aktivizovat přítomného diváka všemi prostředky divadla.

Režisér V. Beránek dává volně pole hercům, těží z jejich lidské autenticity a neznásilňuje ji ve prospěch stylového sjednocení celku inscenace. Vychází z osobnostních předpokladů, ze zkušenosti i z různých možností, takže v představení existují vedle sebe výkony vysoce stylizované i výkony těžící především z fyzických dispozic nebo prostě lidského typu. Tato symbióza nefunguje vždycky beze zbytku, poněkud problematické je i závěrečné řešení, ale vedle pocitu radosti ze hry se souboru podařilo sdělit to, co je v Šukšinově tvorbě tak podstatné: to, že autor nechce, aby divák jeho hrdiny obdivoval, ale aby se je snažil pochopit.

Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna si za výchozí bod ke své inscenaci zvolilo dnes už značně ohraný text J. Brandona-Thomase Charleyova teta. Profesionál-

ní režisér V. Peška, který se souborem pracuje několik let, přetvořil známou komedii do podoby divadelní přednášky nazvané Ať žije Charleyova teta! Tato forma přednášky s ukázkami mu pak dovolila osobitý, humorný a přitom kritický zaujatý pohled na různé konvenční divadelní postupy. Díky tomuto hodnoticému stanovisku však není inscenace jen perzifláž některých divadelních forem, ale především kritikou nejrůznějších podob formálnosti v lidských vztazích i společenských vazbách.

Bezprostřednost, radost ze hry, nepolevující nasazení, vynalézavá hudební stránka inscenace a tvořivá scénografie — to jsou kamínky, které skládají mozaiku tohoto divadelního celku. Přesná herecká práce, která má stejně jako v dřívější Komedii o chytrosti především kolektivní ráz, tu však už dává tušit rostoucí herecké individuality. Škoda, že ořechovský soubor zatím nedostal příležitost ke konfrontaci například na Jiráskově Hronově, protože podněty, které přináší amatérskému divadelnictví, jsou už dnes nepřehlédnutelné.

Podobný pokus o atak na diváka všemi složkami divadelního výrazu podniklo i Divadelní studio OB Mašfov, které si vybralo obtížný text B. Brechta Bubny a trumpety. I když divák z inscenace asi vyčetl její protimilitaristické poslání, zůstalo toto sdělení především v rovině textu. Snaha o zdivadelnění tématu různými stylovými prostředky vyšla naprázdno, protože struktura inscenace byla budována zcela nahodile. Omyl Mašovských spočívá v tom, že si neuvědomili, že lze použít prostředky různé, ale ne jakékoliv. A v jejich inscenaci nebyl učiněn výběr směrem k tématu, ale zcela nad ním převažovaly bez ladu a skladu kupené nápady, vtípky, fóry — občas bohužel i na hranici vkusu. Po svých dosavadních výsledcích má mašovský soubor právo i na omyl. Pokud se tato inscenace stane hledáním další cesty souboru, je všechno v pořádku. Cesty totiž většinou nebývají jen rovné a pohodlně vyšlapané.

Také divadelní soubor OB Velká Bystřice tím, že zvolil Macháčkovu úpravu Stroupežnického Našich furiantů naznačil, že bude hledat divadelní kvalitu stále současně české klasiky. Skutečně však pouze naznačil, protože princip divadla na divadle opustil bohužel ve prospěch jakési obecné selanky, která vychází ze smírného konce hry a zcela pomíjí, jak nelehce se k němu postavy dostávají. V inscenaci nefunguje sociální motivace postav ani jejich společenské vazby, zato sem vstupuje příliš často konvence a přejímání tzv. tradičních hereckých typů. Základní nedorozumění je však v tématu inscenace — interpretovat dnes Stroupežnického Furianty jako úsměvný obrázek ze starých časů je přece jen málo. To, že se představení setkal s ohlasem publika, je především dokladem stále živého zájmu o českou klasiku, a to je rozhodně dobře.

Ale vlastně o klasiku vůbec, protože podobným ohlasem se může pochlubit i divadelní soubor J. K. Tyl při ZV ROH MO ČSD Brodek u Přerova, který uvedl Gogolovu Ženitbu. Soubor zvolil nový, osobitý překlad L. Suchařípy, který už sám o sobě hru aktualizuje. Kolektiv z Brodku však realizoval především příběh, který se navíc snažil ještě dopovědět jakýmsi přidaným šťastným koncem. Interpretovat Ženitbu jako hru o nesplněném



Divadelní soubor z Vejprnic si za Šukšiny Energické lidi odvezl z Vysokého cenu za inscenaci.



Divadelní soubor J. K. Tyl z Brodku u Přerova se představil vysokým divákům inscenací hry N. V. Gogola *Ženitba*.



Divadelní studio z Mašтова si vybralo náročnou a málo známou Brechtovu hru *Bubny a trumpety*.



Třináctý předseda A. Abdullina v nastudování divadelního souboru z Bystřice u Benešova získal ocenění za angažovanou dramaturgii.

lidském snu znamená asi přece jen příliš zúžený pohled na text, který nabízí témata mnohem širší. V inscenaci je položen důraz hlavně na hereckou tvorbu. Soubor má k dispozici řadu zkušených a dobře připravených herců, kteří však opět pouze reprodukuji text, aniž by sdělovali témata postav. Záměr inscenátorů si tak spíše přečteme v programu, než aby byl čitelně a divadelními prostředky realizován na jevišti.

Současná tematika zazněla ve Vysokém především v inscenaci Abdullinovy hry *Třináctý předseda* v podání souboru JZD SKP při MNV Bystřice u Benešova, která na výrobní problematice řeší závažné etické téma. Soubor byl právem oceněn za angažovanou dramaturgii, protože volba tohoto publicistického dramatu u nás hraného pouze na Slovensku je bezesporu podnětným činem. Pokud téma hry nezaznělo v hledišti tak apelativně, jak to text předpokládá, je to dáno tím, že se zde občas poruší určitá dvojpólovost hlavních postav — především ve vztazích a reakcích ostatních aktérů hry, které tak nabývají až příliš lineární podoby. Přesto se však L. Němcovi st. daří v hlavní roli Sagadejeva sdělit téma hry, zejména v rovině morální, velmi naléhavě.

Z původní české dramatiky se ve Vysokém objevila hra J. Hubače *Stará dobrá kapela*, kterou uvedlo Tylovo divadlo OB Újezd u Brna. V inscenaci byl ponechán velký prostor především hercům, kteří se značnou mírou autenticity naplnili Hubačovy postavy lidským obsahem. Komorní lyrický příběh o přátelství, životních bilancích, o stáří, ale i o šanci, kterou člověk nabízí člověku, byl vřele aplaudován vysokým obecenstvem. Přesto, že v přesném rozkrytí vztahů mezi postavami a režijním řešením jednotlivých situací zůstalo ještě dost rezerv, hlavní téma hry se podařilo sdělit právě prostřednictvím hereckých výkonů, zvláště J. Jakubce jako Sáňy, F. Karlička v roli Ády a F. Skulínka v postavě Bedara.

Co tedy přinesla letošní XVII. národní přehlídka vesnických a zemědělských divadelních souborů ve Vysokém nad Jizerou? Náročnost témat, vyšší dramaturgickou kvalitu, markantní úsilí o naléhavé oslovení současného hlediště. Slouží k tomu všechny žánry, styly a formy od klasického textu až po autorské divadlo. Tato témata však zatím zůstávají více ve slovech, méně v osobité scénické výpovědi.

Přes nejrůznější přístupy k textu je kladem letošního Vysokého také kvalita herecké tvorby. V souborech je řada zkušených herců, dobře technicky vybavených, nechybí zde ani mladá generace. Herecký styl je pochopitelně různorodý, je zde obsaženo vše od typového herectví přes psychologický realismus až po vybroušenou groteskní stylizaci. Ne vždy se daří čitelně sdělit téma postavy, což však logicky souvisí s výše zmíněným problémem režie. Přes dílčí nedostatky znamená letošní přehlídka ve Vysokém další kvalitativní posun v nárocích na smysl divadelní práce na vesnici a v malých obcích. Nejde zde totiž už jen o koncepci vlastního repertoáru, ale vůbec o vztah divadla k životu. A tento trend letošní přehlídka ve Vysokém nad Jizerou plně potvrdila.

JANA PATEROVÁ

FOTO VLADIMÍR BARTON

Podzim v České Lípě pod heslem Klasika dnešku

Ve dnech 9. až 12. října 1986 proběhl v České Lípě XI. ročník Českolipského divadelního podzimu, přehlídky amatérských divadelních souborů pod heslem Klasika dnešku. Ve svém jubilejním, X. ročníku, vyzkoušela přehlídka novou koncepci, která sjednotila soutěžní představení do čtyř dnů jednoho týdne, přičemž dvě představení pro děti jsou nesoutěžně uváděna týden před hlavní částí. Letos to byla Jílkova dramaturgická pohádka Pták Ohnivák a liška Ryška v nastudování Mladé scény z Ústí nad Labem a hra H. Lisické a J. Bourka Ženich pro čertici, kterou uvedl divadelní soubor DK ROH z Ústí nad Labem.

Hlavní část přehlídky zahájil divadelní soubor Kolár z Mladé Boleslavi. Místo původně plánované Euripidovy tragédie Ifigenie v Aulidě uvedl Kainarova Nasredina, který i přes některé dramaturgicko-režijní problémy zaujal důsledným vyjádřením tématu a vyrovnanými hereckými výkony, zejména představitele titulní role.

Domácí DK Jirásek sehrál Shakespeara Krále Leara. Odborná porota ocenila cílevědomou snahu souboru pokračovat v poetice nastolené v předchozí úspěšné inscenaci jak se vám líbí Jak se vám líbí?, i když nová hra její úroveň nedosáhla. Předností však je touha hledat a rozšiřovat možnosti souboru. Výrazně se projevila i scénografická složka inscenace.

V sobotu pokračovala přehlídka dalšími dvěma inscenacemi. Tou první bylo rozmarné lepoporelo Tragédie masopustu aneb Poslechněte lidé! v provedení Divadla AHA! z Lysé nad Labem. Snaha tohoto souboru o syntetické divadlo vychází z nevšedních schopností členů kolektivu, kteří jsou disponováni herecky, hudebně i pohybově. Byl oceněn kolektivní přístup k tvorbě a hudební složka inscenace.

Závěr letošního Českolipského divadelního podzimu obstaral divadelní soubor SK ROH Mistra Aloise Jiráska z Hronova s Jiráskovou hrou Otec. Inscenace se soustředila ve větší míře na interpretaci příběhové roviny. Zůstalo otázkou, zda téma vztahu rodičů a dětí, které tvůrci chtěli sdělit a které je pouze jedním z plánů hry, lze zprostředkovat dostatečně sdělným způsobem dnešnímu divákovi. Přes veškeré problémy inscenace je na souboru velice sympatická snaha znovu a znovu přibližovat divákovi dílo našeho předního klasika.

Součástí přehlídky byly diskusní semináře s porotou po představení. V porotě zasedali odborníci z Prahy: akademický architekt Zdeněk Pavel, režisér Městských divadel pražských Karel Kříž, dramaturgyně Realistického divadla Zdeňka Nejedlého v Praze Vlasta Galerová a choreograf Pražského komorního baletu Jan Klár. Pod jejich vedením se v sobotu uskutečnil seminář o poslání amatérského divadla.

V neděli byl XI. Českolipský divadelní podzim slavnostně zakončen závěrečnou zprávou poroty o uvedených inscenacích a vyhlášením výsledků. Cenu za mužský herecký výkon si odnesl Milan Koníček z Mladé Boleslavi za roli Nasredina, Renata Grolmusová z České Lípy získala cenu za osobitou scénografii inscenace Král Lear, Petru Moravcovi z Lysé nad Labem byla udělena Cena Věry Zavřelové (cena mladého talentu) za stylotvornou hudební složku inscenace Tragédie masopustu. Divadelní klub Jirásek a Divadlo AHA! obdržely cenu za cílevědomé usilování o kolektivní tvorbu ve svých inscenacích. V soutěži o cenu diváka zvítězila Tragédie masopustu.

Letošní Českolipský divadelní podzim potvrdil, že si našel své místo v kulturním a společenském dění města i okresu a že má i širokou diváckou obec.

Další ročník divadelní přehlídky v České Lípě skončil. Na samý závěr jsme požádali Janu Važanovou, dramaturgyni Spojeného klubu pracujících v České Lípě, o několik slov z pohledu dramaturga:

„Na přípravě přehlídky se podílel přípravný výbor, ve kterém byli zastoupeni všichni spolupřátelé (odbor kultury ONV, OKS a MěNV) a dále organizační štáb, tedy část pracovníků Sdruženého klubu pracujících. Přípravný výbor rozpracoval v hrubém nárysu koncepci, která byla daná v loňském roce, organizační štáb potom pracoval na konkrétních úkolech a tzv. maličkostech, bez kterých by však přehlídka těžko mohla proběhnout. Rozsáhlá propagace všech inscenací přispěla k diváckému zájmu, se kterým jsme mohli být spokojeni. Za to patří úseku propagace velký dík.

Příjezd souborů v soutěžní části přehlídky byl ve znamení slavnostního přijetí představiteli města a okresu na MěNV v České Lípě. Všechno ostatní se už odehrávalo v budově Jiráskova divadla: představení, diskusní semináře i přátelská posezení v klubovně domácího souboru. A právě tady se pak dozvíte, že se naše divadlo líbí, že jsou soubory potěšeny milým přijetím, přátelskou atmosférou i dobrou organizací. A to je právě ta chvíle, kdy si můžete i za své kolegy s čistým svědomím říci: snad to tedy všechno klaplo a naše práce kolem přehlídky i v jejím průběhu nebyla zbytečná. To je vlastně poděkování, kterého si pak vážíte ze všech nejvíce.“

(jav)

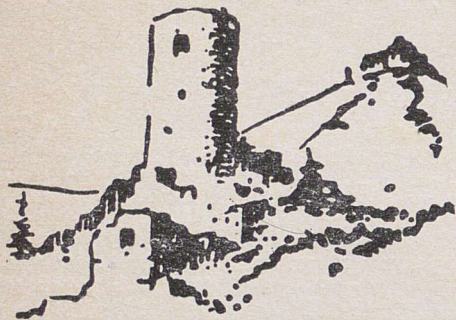


Divadlo AHA! z Lysé nad Labem — Tragédie masopustu. Na snímku vpravo Petr Moravec, který obdržel Cenu Věry Zavřelové.
FOTO JAROMÍR SRBA



Divadelní soubor Mistra Aloise Jiráska z Hronova přijel s Mistrovou hrou Otec.
FOTO JIŘÍ GLÜCK

Erbenův Žebrák 1986



V rámci Festivalu ZUČ 1986 a na počest 65. výročí založení KSČ a Mezinárodního roku míru se uskutečnil v druhé polovině října už XIX. ročník krajské divadelní přehlídky české a světové klasiky — Memoriál Jiřího Beneše. Dostal jsem za úkol seznámit čtenáře s tím, jak byla přehlídka zajištěna, které soubory se zúčastnily, jaká byla atmosféra. Nikoliv tedy s rozбором inscenací, protože některé byly už hodnoceny na úrovni nejvyšších přehlídek, některé soubory si tady vlastně ověřovaly, kam dospěly, než půjdou na přehlídku krajskou.

Kdybych měl zhodnotit organizační zajištění a úroveň, stačilo by říci stejně jako v minulých letech: na jedničku pro všechny! A tak alespoň

stručně. Péče o soubory i celá organizace je v Žebráku každoročně příkladná, stejně jako neformální zájem všech stranických a státních orgánů i společenských organizací okresu i MNV, patronů, místního souboru a pracovníků SKP Žebrák.

Málokdy se stává, aby přehlídku zahajoval předseda ONV zasvěceným referátem o amatérském divadle a o úloze, kterou ve své době sehrála organizace DDOČ. Aby denně byli „u věci“ zástupci OKS Beroun i s ředitelem, zástupci OOR i všech místních stranických a státních orgánů. Aby zástupci patronátních závodů a institucí byli přítomni na besedách se soubory, takže nezůstalo jen u formálního předání upomínkového dárku. A to nechci rozvádět milá a neformální přijetí souborů v obřadní síni MNV, bezvadné stravování, ochotu domácí techniky či organizaci svozů diváků z okolních obcí. Vždyť nevelký Žebrák by těžko obsadil deset představení, takto vyprodaných.

Obecenstvo v Žebráku je vlastně samostatná kapitola. Například pohádka Drak pro princeznu, Jiráskův Otec, Naši furianti, to vše se hrálo ve velkém sále odpoledne i večer, jen tyto tři inscenace vidělo zhruba 2 000 diváků. Ale i malý komorní sál, kde jsme viděli Výtečníky, Nasredina a Revizora, praskal ve švech. Co by na to řekla některá pražská profesionální divadla či ty ochotnické soubory, kde si stěžují na nezáměr diváků? Je to organizací a propagací, či úrovní divácké obce či touhou vyzout televizní bačkory a jít na dobré živé divadlo? Nebo od každého trochu?

O odbornou část přehlídky, výběr souborů a besedy po představení se

postaralo KKS Středočeského kraje. I z hlediska vybraných inscenací byla akce na dobré úrovni. Zahájil domácí soubor známým muzikálem Výtečníci. Podle statutu nemusi uvést „na svém hřišti“ klasiku. S radostí jsme zhlédli téměř dvacítku nových mladých tváří, s chutí si zahráli a zazpívali, samozřejmě s problémy, které vždy doprovázejí první kroky zvláště v tak obtížném žánru. Ale parta mladých je rozhodně nadějí a příslibem.

Soubor z České Lípy jen potvrdil oprávněnost své účasti na přehlídce a potvrdil své kvality na hře Jak se vám líbí Jak se vám líbí?, Jiráskův Otec hronovského souboru byl velmi příznivě přijat diváky stejně jako pohádka mělnického souboru. Nasredin a Revizor potvrdili dramaturgicko-režijní koncepci i hereckými výkony tvůrčí ambice souborů z Mladé Boleslavi a Mnichova Hradiště. Zklamáním bylo představení Macháčkovy úpravy Stroupežnického Našich furiantů. Soubor z Vysoké Libně po delší odmlce přijel s inscenací nehotovou, režijně i herecky v koncepci nedomyšlenou a tak dvacítkou mladých lidí zůstala v inscenaci nevyužitá, záměr Macháčkovy úpravy se vytratil a zůstalo jen několik hereckých výkonů zkušenějších členů souboru. Pro celý kolektiv zůstane jistě poučení pro další zodpovědnou divadelní práci.

Přehlídku po závěrečném představení zakončila předsedkyně ÚV SČDO dr. Stanislava Weigová. Erbenův Žebrák 1987 bude Festivalem souborů se stoletou a starší tradicí. Domácí kolektiv současně oslaví 175. výročí divadla v Žebráku. A tak se tedy můžeme už teď právem těšit.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ

Ochotnické Letovice

Město Letovice má zdravou ctižádost stát se jedním z trvalých středisek ochotnické aktivity Jihomoravského kraje. Kromě soutěží v přednesu dramatických monologů konává se tu v dvouletých intervalech okresní přehlídka amatérských divadel Blanenska. V roce 1986 proběhla — ovšem po čtyřleté odmlce — již posedmé. Jejího pořadatelsví se ujaly OKS Blansko, OV Svazu družstevních rolníků a místní Sdružený klub pracujících pod záštitou MěstNV hostitelské obce.

Třeba zdůraznit, že součinnost těchto orgánů a institucí naprosto nebyla toliko formální: jejich funkcionáři se účastnili nejen všech představení, ale také závěrečného vyhlášení vítězů před publikem a především zevrubného a otevřeného následného hodnocení každého vystoupení odbornou porotou v čele s členem brněnského Divadla bratří Mrštíků Václavem Müllerem.

Právě zde se v otevřené výměně názorů poukazovalo na klady, nečetné nedostatky i rezervy všech večerů přehlídky [konala se bohužel až po krajském festivalu, pořádaném navíc v témže okrese]. Přítomní veřejní činitelé projeví o rozvoj amatérského divadelnictví svého regionu upřímný zájem, podepře-

ný vlastním přínosem, s čímž se ještě zdaleka všude nesetkáme. Součástí akce byly také dva samostatné dopolední semináře, na které přijeli rovněž frekventanti z Brna.

Dobře organizovaná nesoutěžní přehlídka představila čtveřici souborů, shodou okolností pracujících „pod hlavičkou“ odborů. Dramaturgická skladba byla žánrově pestrá a divácky vděčná, průběh čtyřdenní akce měl umělecky vzestupnou úroveň. Zahájení patřilo domácímu souboru SKP ROH Letovice, který uvedl Tylovu Paní Marjánku, matku pluku. Individuální ocenění získali Miloš Chládek (Kilián), hrající režisér Josef Procházka (učitel Vorlícký) a vedoucí hudební nahrávky Petr Halamka.

Známost satirickou komedii A. N. Ostrovského I chytrák se spálí nastudoval s kolektivem SKP ROH Boskovice režisér Karel Klemsa. Ceny si odváželi Pavel Kleveta (Glumov) a ing. Jaroslav Polák (Mamajev), čestná uznání představitelů rolí Glumovové Dagmar Staviňohová a Krutického Oldřich Veselý.

Další dva soubory vystoupily také na jihomoravské krajské přehlídce. Ochotníci z Velkých Opatovic nabídli alegorický text Guilherma Figueireda Liška

a hrozny, režírovaný dr. Zdeňkem Modrákem. Mezi vyhodnoceními tu vedle režiséra byli Tomáš Dosedla (Ezop), Petr Foreth (Xanthos) a Jiřina Rádová (Klea).

Závěrečný večer náležel zkušenému souboru ZK ROH Metra Blansko, kde oceněný režisér a zároveň scénograf Jiří Polášek vynalézavě, byť i diskusně aktualizoval Smočkovo Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho; k odměněným jednotlivcům se tentokrát přiřadili herci Vladimír Vrtěl (Burke), Libuše Münsterová (Svatava) a Eduard Hofman (Tichý).

V blanenském okrese soustavněji pracuje patnáct amatérských divadel, pro něž OKS čas od času organizuje rozličné semináře a školení. Část z nich ve snaze získat stálou diváckou obec tenduje k zábavnému repertoáru, některé se však houževnatě pokoušejí o ideově závažné a umělecky náročné předlohy. Přehlídka Letovice 1986 potvrdila, že jednou ze záruk její rostoucí kvality není jen vklad vystupujících souborů nebo spolehlivé divácké zázemí, nýbrž také příkladná spolupráce různých pořadatelských složek v zájmu společného cíle.

VÍT ZÁVODSKÝ

Humanistické poselství versus racionální kalkulace

Celoslovenská přehlídka uměleckého přednesu, Hviezdoslavův Kubín, získala ve svém XXXII. ročníku nový slánek — nově zbudovaný Městský dům osvěty. Architektonicky velice pěkná stavba je prostorná, ne však bombastická, odpovídá možnostem města i potřebám okresu a národní přehlídky. Vkusně řešený stupňovitý divadelní sál pro 399 diváků přes značnou prostornost zachovává pocit intimity a má i dobrou akustiku, takže v něm nezanikají ani sólové přednesy. Horší individuální pocit má nejspíš recitátor, který se na obrovském proscénium musí cítit ztracený. Dalším velkým prostorem je estrádní sál, v němž probíhala představení divadel poezie. V průběhu přehlídky jsme ovšem přišli na různé nedomyšlenosti a chybičky stavby, ale přesto: kdybychom takový kulturní dům měli v Prostějově!

V popředí zájmu účastníků Hviezdoslavova Kubína jsou tradičně více sólové přednesy než divadla poezie jako na Wolckrově Prostějově. Před deseti a více lety se tu poukazovalo na skutečnost, že se z repertoáru sólistů začíná vytrácet slovenská klasika. Mladí lidé už necítili potřebu utvrzovat se ve svém národním sebeuvědomění a sahalí po současné poezii, která lépe vyjadřovala jejich pocity. V posledních letech ovšem klesá i počet přednesů současné slovenské literatury, víc se recituje tvorba překladová. V minulém roce dokonce pouze třetina přednášečů sáhla po slovenské předloze. Letos se skóre poněkud zlepšilo — slovenský text si vybralo 14 přednášečů z 31 — což je téměř polovina. Jak tento jev hodnotit z hlediska stavu původní literatury a co přináší uměleckému přednesu?

Zajímavým příspěvkem k této problematice byl letošní Zápisník XXXII. HK. Brožura, která vychází každoročně, se vždy zabývá aktuální problematikou uměleckého přednesu či divadel poezie. Tentokrát se soustředila na problém „recitovatelnosti“ současné slovenské poezie a prózy. K její interpretaci se vyjadřovali literární vědci, spisovatelé, odborníci z oblasti uměleckého přednesu a recitátoři. Zajímavé byly výsledky čtenářské ankety, v níž středoškoláci u slovenské literatury z hlediska čtenářských i recitátorských požadavků postrádali větší míru autentičnosti, hodnověrnosti a tím i přesvědčivosti výpovědi. Uváděl to dr. R. Lesňák, který se dlouhá léta problematikou přednesu i čtenářských aktivit zabývá. V článku dále dochází k závěrům, které by mohly být aplikovány i na vztah českého přednesu a naší literatury: „Umělecký přednes, zvláště soutěžní, předpokládá přiměřený prostor, stejně jako dynamickou strukturu předlohy, které by umožnily prokázat interpretační možnosti, vystavět přednes jako „mikrodílo“, a tak zapůsobit. V současné slovenské poezii však mají drtivou převahu krátké básničky, napsané často ústrojně, ale příliš stručně a poklidně. Proti tomu naši prozaici dávají přednost „velkým plátnům“ a ši-

rokým gestům, z nichž je těžké vyparovat krátký, ale hutný text (jak to zpravidla činí špičkoví recitátoři), zatímco kratší povídkové útvary často bývají jen popisným nebo „žánrovým“ obrazkem, momentkou bez výrazné myšlenky, napětí a dynamiky.“

Společným obsahovým rysem všech sólových přednesů — ostatně i divadel poezie — letošního Hviezdoslavova Kubína byl silný prožitek ohrožení života a základních lidských hodnot, z něhož vycházel výrazný humanistický apel přednesů, mnohdy až útočně směřovaný do diváckých řad. Dramaturgie svědčila o velké citlivosti interpretů, kteří se každý rok snaží přijít s originálním, objevným textem, a proto sahají po překladových, obsahově i formálně velmi náročných rozsáhlých textech, v nichž se nese snadně orientuje čtenář, natož posluchač. Zvolené předlohy tak velice podstatně ovlivnily dosahovaný výsledek. Zkušenosti interpretů na nich sice prokázali důkladnou myšlenkovou i formální

analýzu, ba i své vnitřní zaujetí a záměr, ovšem analýza textu se nestala východiskem k originální syntéze, neproměnila se v poselství; většinou se nepodařilo, aby byl divák skutečně vnitřně účasten, emocionálně stržen.

Celek uměleckého díla totiž není a nemůže být pouhým součtem jednotlivostí a umělecký přednes není pouze racionálním propočtem s vědomým, přesně odváženým využíváním všech výrazových prostředků a nejrůznějších zvukových ozvláštňení. Tento problém jistě nedominoval ve všech výkonech, ve většině však byl v různé míře latentně přítomen, až vytvářel pocit převažujícího jednotného stylu. Skutečně se zdálo, že slovenský přednes ustoupil od výrazné citového, expresivního projevu k racionálnímu, vykladačskému apelu a předem propočítanému afektu. Divák však zatím zůstal ve většině případů citově nezasazen. K trpělivému naslouchání ho nepřimělo ani hluboké soustředění interpretů, ani promyšlené zacílení projevu.



Divadlo poezie Versus při pedagogické fakultě v Prešově — A. Blok: Dvanáct.



Jako český host XXXII. Hviezdoslavova Kubínu vystoupilo brněnské Nehouse s Mikuláškovou poezií pod názvem Pivorum(bum).



Divadlo poezie při PF v Nitre — Henri Michaux: Keď sa neponáhlaš.

Divadlo poezie Špagát z gymnázia v Komárně — Malí zúriví Robinsoni.

FOTO FILIP LAŠUT

Společným jmenovatelem vystoupení čtyř soutěžních divadel poezie byl opět vášnivý, rozhořčený protest proti všemu, co překáží lidskému štěstí, spravedlnosti, plnosti života. Adekvátní výraz našel především v rovině scénářů, které nepostrádaly vnitřní napětí, významovou mnohovrstevnatost a obraznost. Slabé vyznění inscenací se však dostávalo do rozporu jak s jejich záměrem, tak s možnostmi scénáře.

Divadélko poezie Špagát z gymnázia v Komárně, vedené několikanásobným vítězem HK Petrem Zemaníkem, sáhlo po slovenském básnickém bestselleru — prvotině Jozefa Urbana. Jeho poezii inscenovalo pod názvem Malí zúriví Robinsoni. Černobílá kombinace ve výtvarné složce (černé trikoty, bílé tváře, rukavice, rekvizity) se jakoby promítala do zjednodušeného, jednostranného výkladu básnického textu, který byl jevištním děním víceméně ilustrován. Nadměrná akcentace významů neatakovala diváka, naopak ho ponechala téměř chladným.

Vyjádření pocitu mladého člověka ve světě, jeho podílu na osudech tohoto světa byla podřízena i poezie Henri Michauxe, která v inscenaci divadla Iktus pedagogické fakulty v Nitre nazvané Keď sa neponáhlaš pouze dokládala tézi. Poezie nebyla prostředkem sdělení, nebyla sdělována, ale byla sdělení podřazena, dostala se do služební role. A při nekvalitním slovním projevu není divu, že více působily mimojazykové složky — výtvarná a hudební — i ty ovšem příliš zjednodušeně, nekoncepčně, takže nedokázaly nadlouho upoutat a výrazněji zapůsobit.

Skoro nepomenované takmer predstavenie Plastického divadla z Bratislavy vycházelo ze scénáře umně poskládaného z úryvků básní současných slovenských autorů. Scénář opět nepostrádal jiskření významů, metafor, ale jevištní konkretizaci se sdělení tříštilo, zplošťovalo. Základní významová, racionální konstrukce byla zřejmá, interpretační nasazení přednášečů veliké, ale vytváření příběhu o ponižování a o nebezpečí militarismu bylo příliš chtěné, umně šroubované, takže diváci zůstali pasivními pozorovateli.

Naopak jakoby pouze z emoce, z okouzlení předlohou vycházelo efektně komponované představení Blokových Dvanácti v provedení prešovského souboru Versus. Dynamická, rytmická i dramatická inscenace nápaditě využívala mnohostranných výrazových prostředků — od bohaté orchestrace hlasů přes výrazový pohyb až po téměř hýřivá světla. Ke škodě výsledku i diváka však tyto prostředky byly použity bez přesného nároku, neakcentovaly významy, neorientovaly v ideovém poselství inscenátorů, nerozšiřovaly, spíše zplošťovaly prostor poemy, rozostřovaly obraz revoluce. Prešovská inscenace vycházela pouze z celkového dojmu, nikoli z přesné artikulace tématu, již by se podřídily všechny její složky.

Přes dosud malý účín letošních kubínských divadel poezie, který se odrazil i v rozhodnutí poroty neudělit hlavní cenu, ale pouze cenu za dramaturgii Plastickému divadlu, je usilovnost, ctížádost a cílevědomost práce slovenských souborů rysem, který často postrádáme u českých divadel poezie. Ocenění zasloučí českých divadel poezie.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Amatéri na Divadelním mládí '86

Nebyl jsem zdaleka sám, kdo pravidelně po uplynulých devíti ročnících festivalu Divadelní mládí protestoval na stránkách denního tisku i časopisů proti neúčasti amatérů. Letos, při desátém ročníku (19. až 24. 10. 86) bylo tomuto volání konečně vyhověno a pokud jde o divadlo české (tedy v CSR), lze říci, že to bylo z nezbytnosti. Již samotný název přehlídky i její statut (žádající inscenace umělců do 35 let) předpokládají díla takových kolektivů, které se v našich statutárních profesionálních divadlech prakticky nevyskytují. Jedinou výjimkou je Hanácké divadlo, původně v Prostějově, dnes studiový soubor Státního divadla v Brně, poslední profesionální (statutární) divadlo, které v CSR vzniklo (1975). Čas plyne neúprosně, a tak i soubory ustavené původně na generační platformě (Ypsilonka, Divadlo na provázku) přes dílčí omlazování přirozeně stárnou a přestávají být reprezentanty mladého divadla. Konečně ani Ha-divadlo dnešních třicátníků a přestřícátníků už mnoho let do festivalové hranice nezbyvá, v Českých Budějovicích je už uvidíme maximálně jedenkrát – v roce 1990. (Festival se koná ob rok, střídavě v Českých Budějovicích a v Prešově.)

Vedle „Hanáků“ reprezentovaly tedy české profesionální divadlo výhradně inscenace agenturní, ostatní prostor zaujaly amatéři. (Prodanou nevěstu hradeckého DRÁKU nepočítám, byla tu spíš jen jako bonbónka po závěru, „moučník“, který měl všem „spravit chuť“ a také to suverénně dokázal.)

Z dosud řečeného by se mohlo zdát, že ochotnické divadlo na festivalu alespoň kvantitativně triumfovalo, ale není tomu bohužel tak. Ze čtrnácti inscenací z celé ČSSR byla čistě amatérská jen jedna jediná – Groteska studia Jak se vám jelo (dříve Doprapo). V relacích festivalových konfrontací lze její představení označit za úspěch, o čemž svědčí i slova Jiřího Hájka v závěrečném čísle budějovického bulletinu: „Grotesku považuji za jedno z nejzajímavějších představení, která jsem tu viděl. ... Tato inscenace je pro mne jedinou z nejzávažnějších a nejkrutějších výpovědí o situaci člověka v dnešní době. Přestože je konkrétně spjata se světem kapitalistickým, hovoří výmluvně o lidské samotě, což je naléhavé téma např. v současném sovětském průzvě. Je to divadlo nápadité, byť technicky nevyrovnané. Obdivuji absolutní bezprostřednost a fantazijnost, což se na tomto festivalu tak často nevidělo. Zdá se mi totiž, že divadlo se stává pro část mladé generace nezávislým artefaktem svého druhu, zřikajícím se výpovědi a komunikace.“

O Grotesce tu již bylo mnoho pochvalného napsáno, přesto si však dovoluji některé výhrady, především dramaturgické. Ačkoli jsem viděl již druhé představení, jeví se mi struktura inscenace nedostatečně artikulovaná, málo přehledná a pro diváka, který nečetl předlohu, lehce zmatečná. Jistě, zmatek, ztráta organizovanosti, porušení řádu světa a jeho harmonie, jinými slovy „narůstání entropie“, to je přímo jedno z témat. Domnívám se však, že by bylo sdělováno úderněji a přesvědčivěji tehdy, když by nezahlovalo představení celé, ale jenom dílčím způsobem. Teprve v kontrastu a na pozadí svého opaku vyniklo by lépe zobrazení zmateného, položeného a člověku nepřátelského světa. Druhým vel-

kým problémem jsou satirické pasáže. Společenská satira, podobně jako parodie, funguje nejlépe tam, kde publikum důvěrně zná její předmět. Proto Vonnegut u nás příliš satiricky (neříkám, že komicky nebo společensko-kriticky) působit nemůže a je zcela mylné domnívat se, že jeho uváděním se bourají nějaká tabu. (Uvádějí jej i profesionálové, např. Divadlo na provázku nebo Divadlo Jiřího Wolkra.) Konečně se zdá, že soubor si tuto skutečnost alespoň částečně uvědomuje, nasvědčují tomu alespoň improvizovaná „interludia“, která časově i lokálně celou záležitost poněkud aktualizují a zcela zákonitě docházejí i nejintenzivnějších smíchových reakcí.

I když – opakuji – vystoupení Doprapa (pardon: Jak se vám jelo) na FDM bylo v zásadě úspěchem, nepovažuji jeho účast za dostatečně reprezentativní z hlediska československého amatérského divadelnictví jako celku. Amatéri zde byli poprvé, a proto bylo možno vybírat ze všeho, co vůbec v celé republice je momentálně na repertoárech a nikoli pouze z posledního Šrámkova Písku. Nepopírám, že Groteska do Budějovic patřila, ale rozhodně ne sama.

Upně sama však na FDM nebyla, částečně je nutno za amatérskou produkci považovat i inscenaci Hořký Maxim, společný projekt Divadla na okraji a jeho A-studia, to vše v produkci PKS, tedy profesionální agentury. Inscenaci z života a díla M. Gorkého, jejíž představení trvá plně tři hodiny, bude třeba se věnovat samostatně; do té doby konstatujeme, že ani ona v českobudějovickém klání nezapadla, naopak, byla oceňována jako skutečně průrazný experiment, který přinesl nemalé hodnoty. Konečně není náhodou, že celý inscenační tým tvoří profesionálové, a že profesionálové a posluchači uměleckých škol jsou i mezi herci.

Přehlídka ukázala to, co nám nejnovější dějiny našeho divadla potvrzují již dávno: mezi profesionálním a amatérským divadlem nelze vést ostrou dělící čáru, ani v teorii, ani v institucionální praxi, protože život, společenská skutečnost ji vždy znovu a znovu nabourá. Tak, jako nevíme, kolik zrněk pisku tvoří hromadu, nelze ani říci, jak velká účast profesionálů ruší amatérský statut inscenace (a naopak). Původně amatérský režisér Grotesky Petr Lébl je

dnes již posluchačem režie na DAMU. FDM se letos měly zúčastnit všechny československé vysoké divadelní školy a s výjimkou onemocněným zasaženě bratislavské VŠMU se i zúčastnily. (DAMU – Žebrácká opera, KLAMU – Džezinbed, JAMU – Generální zpověď.) Ekonomicky vzato jde stále ještě o amatéry, neboť nejsou placeni. Ale... ale stanou se z nich opravdu všichni profesionály? A nestávají se každoročně profesionály (elévny) neškolení členové amatérských souborů?

Amatérské hnutí bylo vždy živnou půdou naší divadelní kultury. Je jí i dnes – málo je herců, kteří před odchodem do angažmá nebo na některou z hereckých škol, nehráli amatérsky. Z amatérského divadla však přicházeli vždy do profese nejenom jednotlivci, ale i celé soubory, které často psaly nejprogressivnější dějiny našeho divadla: Osvobozené divadlo, Semafor, Studio Ypsilon, Divadlo na provázku, Není podstatné, že v posledně jmenovaných případech šlo hned z kraje o profesionály. Jako divadelní soubor, jako umělecký kolektiv se společnou poetikou a vůbec všemi atributy, které k dobrému divadlu patří, se ustavily a po první léta působily na zcela amatérské bázi. Jak jsme již řekli, posledním souborem, kterému se toto podařilo, bylo Ha-divadlo, a proto na FDM reprezentovali české divadelní mládí v kontinuální tvorbě pouze amatéři. (U uměleckých škol ani u agenturních inscenací nelze hovořit o kontinuitě souboru – Divadlo na okraji je pouze výjimkou, potvrzující pravidlo.)

Česká divadelní kultura čeká tedy již přes deset let na další injekci mládí, na nová divadla, vzniklá z tvůrčího přetlaku nejmladší generace. O tom, že je to možné, nás dokonale přesvědčil zahraniční host festivalu, Divadlo na jihozápadě z Moskvy. Jeho Ženitba (hráli ji též v DJW v Praze) patřila k tomu nejlepšímu, co jsme za celý týden viděli. O divadle se již v Amatérské scéně psalo (1985, 11), sovětský delegát na FDM nás v diskusi informoval o tom, že divadlo je dnes již profesionalizováno, a že v tomto smyslu bude v rámci nového experimentu dále rozvíjeno i celé sovětské divadelnictví, protože bude umožněn nejenom vznik nových divadel, ale i zánik starých.

PETR PAVLOVSKÝ



Moskevské Divadlo Na jihozápadě, jehož vystoupení v Československu bylo se zájmem očekáváno, přivezlo Gogolovu Ženitbu.

Měli jsme štěstí

Na okamžik, kdy se mi konečně podaří polapit Z—divadlo ze Zelenče tak, aby obě strany měly trochu času, jsem čekala víc jak čtyři roky. A těšila jsem se. Čtyři roky jsme se na různých festivalech a přehlídkách mýjeli, protože soubor většinou musel po představení odjet domů. Až jsme se přece jenom sešli v Praze při přehlídce v Žižkovském divadle, kde Zelenečtí vystupovali jako hosté s Matkou Guráží. Mezi odpoledním a večerním představením jsme seděli ve foyeru a povídali si o všem možném. V zápalu debaty mě ani nenapadlo, že vlastně uskutečňuji svůj sen — rozhovor s tímto souborem. Na poslední chvíli jsem sepsala spoustu otázek, které jsem dala pak do rukou Luba Jedličky, aby doma v klidu a pohodě, sepsal společně s ostatními odpovědi. Když lze hrát korespondenční šach, proč bychom my nemohli udělat korespondenční rozhovor. Pak opět plynuly týdny, až přišla objemná obálka s omluvou za zdržení, neboť soubor byl v Jugoslávii, a s odpověďmi. Zde je tedy náš korespondenční rozhovor se Z—divadlem ze Zelenče u Trnavy, souborem, který svým uměním a svými divadelními výsledky upoutal pozornost řady diváků i v Čechách a na jehož — bohužel zřídka — vystoupení v krajích českých se vždycky s napětím a dychtivostí čeká.

Vím, že na stejnou otázku jste mnohokrát odpovídali, ale naši čtenáři s historií souboru nejsou tak dalece seznámeni. Proto: kdy soubor vznikl, za jakých podmínek, co bylo impulsem, s jakými představami o tom, jak by divadlo, které chcete dělat, mělo vypadat, vaše první inscenace?

„Často sa chce určit ten deň D, kedy táto a táto osoba prišla a povedala: Budeme robiť divadlo! Takto a takto, preto a preto! Nie, nebolo to tak. Nebol nijaký deň D, nijaká osoba. A už vôbec nebolo človeka, ktorý by mal jasnú predstavu o tom, ako to budeme robiť. Všetko sa dialo živé, pretože každý chcel! Motív? Áno, ten jediný bol jasný. Od začiatku. Dokázal učiteľovi Neumáhrovi a

iným, že predsa len niečo dotiahneme do konca. Predpoklady na zabezpečenie tohto cieľa sa vytvorili okamžite. Schádzali sme sa po večeroch v Klube mládeže na starom majeri, takže skúšobná miestnosť bola, režisérom nemohol byť nikto iný ako pani učiteľka Bednáriková, ktorá nás už na základnej škole začala do tajov divadla. Hodnú chvíľu trvalo, kým sme ju presvedčili, lebo už pred nami robili mládežníci podobné pokusy a stroskotalo to. Ani zo scénou neboli problémy, pretože na povale kultúrneho domu bolo kulís od výmyslu sveta a čo chýbalo sme podonášali z domu. A na otázku, čo budeme hrať, sme tiež našli odpoveď: V Nitre sa nám páčila Košielka O. Zelenku a tak sme sa rozhodli hrať ju i my. To stačilo. Na to, aby mali zelenečskí mládežníci za dlhých zimných večerov na prelome rokov 1973 a 1974 čo robiť, aby sa nenudili a nechodili po krčmách.“

Od kedy sa datuje spolupráca s Jozefom Bednárikom?

„Po prvej inscenácii sme sa, povzbudení, pustili do ďalšej: J. P. B. Molière Oklamáný manžel. Pár dní pred premiérou sme prizvali na posúdenie nášho roháka, priateľa, brata i syna, vtedy herca Divadla A. Bagára v Nitre, Joža Bednárika. On všetko pekne pozoroval a premiéra sa o niekoľko týždňov oddialila a svetlo sveta uzrel úplne iný Molière, než akého sme nacvičili.“

Naše predstavy o divadle, kým neprišiel Jožo, t. j. do marca 1975, boli veľmi obmedzené. Pod pojmom divadlo sme si predstavovali hrací priestor ohraničený tromi stenami, na ňom stolík, fotelky, kavička a to všetko s neodmysliteľným dodržaním predpísaného scenára. Takéto a podobné dogmy nám Jožo vymazal s pamäti vo veľmi krátkej dobe. Zrazu sme zistili, že napríklad kus handry nemusí byť v divadelnom stvárnení iba záclonou, ale v krátkej chvíli to môže byť šál, utierka, vlajka alebo obväz. Zistili sme, že v určitom momente sa nemusí na javisku nič diať a pôsobí to veľmi silno, že hra svetiel podporuje cel-

kovú atmosféru diela, že scénická hudba môže vyvolať zimomriavky na chrbte. Takéto a podobné poznatky sme brali skoro ako divy sveta, no nestávali sa pre nás novou dogmou, pretože obyčajne boli vzápätí vystriedané novým, ešte lepším nápadom.“

Jaký názor má soubor na spolupráci s profesionálnym divadelníkem?

„Spolupráca profesionála s amatéromi sa v podstate dá zúžiť na jedinú, základnú otázku: Či jedna strana vie, čo chce, a či jej druhá porozumela. Ak jedno i druhé je pozitívne, tak je zanedbateľné, či na mieste režiséra je profesionál alebo amatér a na mieste hercov amatéri alebo profesionáli. Mali sme vlastne šťastie, že o divadle sme toho moc nevedeli, keď sa nás ujal Jožo. Tým ľahšie sme pochopili jeho zábery bez zbytočných špekulácií. Významnou skutočnosťou bolo i to, že i on začínal s nami ako režisér — amatér, takže nebol viazaný akousi opotrebovanosťou či zábrami profesionála. Ak by som to mal vyjadriť poeticky, tak sa stretli dve práve vyliahnuté jahniatka a spoločne pili z priezračného prameňa vody.“

Od kedy sa datujú úspechy souboru? A v čem spočívajú?

„Úspech je vec veľmi relatívna. Posuďte sami: v roku 1974 sme boli veľmi šťastní, že sa podarilo nacvičiť prvú inscenáciu, pretože nikto nám neveril. V roku 1975 zavládla neopísateľná radosť pri víťazstve na okresnej súťaži, neskrutná radosť nás zachvátila pri správe, že ideme na Hronov v roku 1976. Po premiére „Hmyzu“ v roku 1977 sme sa radovali z toho, že dokážeme ľuďmi nielen rozosmiať, ale aj rozplakať, rok 1978 sa pre nás stal radostným pre prvé víťazstvo na Divadelnej Novej Vsi, radostnou udalosťou roku 1979 bolo trojnásobné udelenie ceny MK SSR za progresívny čin roka na Scénickej žatve v Martine. V roku 1980 nás nesmierne potešila už tretia účasť na Jiráskovom Hronove, s radosťou sme prijali pozvanie na svetový festival amatérskeho divadla v Monaku v roku 1981, veselá bola v roku 1982



Don Juan v provedení Z—divadla ze Zelenče.



Gogol: Mrtvé duše

FOTO Z. SVOBODA

družobná návšteva priateľov z Juhoslávie, radostné vydychnutie vyvolala v roku 1983 skutočnosť, že sme vyriešili generačnú krízu. I v roku 1984 bol dôvod na radosť, napríklad pri účasti na festivale v Úpici a na rok 1985 spomíname s radosťou pre krásne zážitky v Japonsku.

Nazývam všetky tieto spomenuté, ale i ostatné nespomenuté udalosti radostnými chvíľami súboru, pretože ich za úspechy v pravom slova zmysle nepovažujem. Boli akoby odplatou za hodiny úmornej driny na skúškach v nevykúrenom kultúrnom dome, akoby dôkaz dôvery ľudí v mladé pokolenie, akoby výraz uznania za to, že vieme, čo chceme. A možno príčina týchto radostí spočíva práve v prostredí, v ktorom sa naše inscenácie rodili. Mali sme toho málo na „veľké“ divadlo a tak sme robili z toho, čo bolo k dispozícii. Jednu vec sme museli stonásobne využiť, aby sa dalo povedať, že ju nemáme nadarmo. No a nadohľadli sme tri vlastnosti k takému druhu činnosti prepotrebné: chuť, tá sa zrodila zo zdravého hnevu urobiť niečo ako dôkaz životaschopnosti, disciplínu, tú nám vstúpil Jožo vlastným príkladom, a ctižiadosť, tá sa zrodila stupňovaním nárokov na našu prácu.“

Vytvorili ste si určitou, velice specifickou poetiku, na ktorou si divák zvykl a prijal ji. V inscenácii o Samsovi, nechci vypisovať ten dlhý názov, od ní ustupujete. Také to vyvolalo dost rozdielne reakcie divákov na Slovensku a v Čechách. Zajímalo by mě, zda se jedná o hledání nové cesty a proč reakce jsou tak rozdílné?

„Všeobecne sa tvrdí, že súbor prešiel vo svojom vývoji štyrmi etapami: zoznamovacou, učenicťou, hľadačskou a objaviteľskou. Do prvej zaraďujeme inscenácie Košielky a Oklamaneho manžela, do druhej Chvastúňa, Zo života hmyzu a Koniec všetko napravi, do tretej Mŕtve duše a Don Juana a do poslednej Gulôčku a Matku Guráž. Aká bude teda ďalšia etapa vo vývoji Z—divadla, keď chuť zostáva? Neveríme, že už nie je s čím sa zoznamovať, čo učiť sa, čosi hľadať, niečo objavovať. Preto sa púšťame ďalej, i za cenu nepochopenia. Ved začiatok každej etapy bol poznačený istými rozpakmi. Spomínam si na rozopre pri uvedení Chvastúňa na krajskej prehliadke v Novom Meste nad Váhom, na výhrady k Mŕtvym dušiam na Divadelnej Spišskej Novej Vsi a počiatočné dilemy zo strany odborníkov po uvedení Gulôčky. Nič z tohoto, čo som teraz uviedol, však nie je podstatné pre našu ďalšiu činnosť, pretože záleží iba na tom, čo som povedal na začiatku: pochopenie tvorcu a aktérov. Mám dojem, že poetika poslednej inscenácie (O tem, jako sa ráz zobudil pán Gregor Samsa vo svojej posteli a ziscil, že sa premenyl na obludný hmyz) sa nelíši od predošlých. Rozdielny je len výber použitých výrazových prostriedkov a prístup k práci s hercom. Doterajšie kolektívne herectvo sa pokúša režisér individualizovať, pretože tu ako problém vyvstáva nielen spoločnosť, ale i človek ako taký, zo všetkými svojimi kladmi a zápormi. Možno je problematické použitie výrazových prostriedkov, no iba vtedy, keď sa divák na túto inscenáciu díva ako na Premenu F. Kafku. A tu je akýsi rozdiel medzi chápaním českého a slovenského diváka.“

Již několikrát jste hráli v zahraničí. Jak vás chápou diváci v cizině?



Guy de Maupassant: Gulôčka.

FOTO PAVEL ŠTOLL

„Tvrdíme, že hráme divadlo odvodené od slova divať sa. Sprievodnými znakmi našich inscenácií sú jednoduchosť slova a scény, hudba, tanec, výrazná mimika podporená maskovaním, spev a svetlo. Preto, myslíme si, stačí vnímať očami a divák pochopí podstatu diela. Ak nepochopí očami, pochopí ušami podľa modulácie hlasu.“

Riká se, že deset let je pro soubor kritický věk, často se stane, že se kolektiv rozpadne. Jak to vypadá u vás?

„Kritický vek 10 rokov má súbor šťastne za sebou. A bol veru kritický, pretože zo súboru odišli dlhoročné opory, skratka nastala generačná kríza. A nielen to! Zrazu sme sa my, čo sme nemali v úmys-

le prestať, museli zaoberať myšlienkou robiť divadlo i bez Joža, ktorý vo veciach umenia znamenal pre nás všetko. Po mnohých diskuziách sme sa zhodli v názore, že budeme robiť i bez neho. Samozrejme, že sme si uvedomovali, že začneme prakticky od začiatku, že všetky radosti stráime a zostane len jedna, tak ako v roku 1974 — radosť z toho, že niečo dotiahneme do konca. Možno práve táto naša chuť donútila Joža pokračovať, vzoprieť sa množiacim povinnostiam profesionála a ďalej skúšať svoje tajné sny v práci s nami. Pevne verím, že keď opäť príde krízové obdobie, tak budeme naň dobre pripravený.“

MICHAELA GRIMMOVÁ



Brechtova a Bednárikova Matka Guráž.

FOTO JIŘÍ GLÜCK



Znovuzrození STUDIA R

Dalo by se říci, že Studio R je dítětem právě uplynulého roku. Před rokem bylo totiž založeno a jeho zřizovatelem je pražský Park kultury a oddechu Julia Fučíka. „Park“ se samozřejmě věnuje i pomoci amatérským souborům a zájemcům o ZUČ. A tak soubor měl svého předchůdce. Z toho však zůstaly jen

trosky. Tři svatby, sňehování a konec. To se někdy stává a není to zrovna výjimka. Zůstali jedinci...

Někdy se sejdou náhody a je to k prospěchu věci. Ve stejné době měl ing. Milan Kostínek připravenou kostru textu představení, které nazval Jarmareční epopej. Ing. Kostínek už prošel několika

pražskými soubory, posbíral dostatek zkušeností a napsal první písničkové texty. Autorská ctižádost byla tedy na místě. Proto hledal soubor, kde by mohl svůj námět uplatnit, a rád by si v něm byl i zahrál. Tak přijal nabídku, aby se stal vedoucím Studia R, které se mělo obrodit.

A RADAR BYL NA SVĚTĚ

Proč Studio R? Znamená to vlastně zkratku slova Radar. A Radar je kulturní zařízení Domu pionýrů, je zde divadelní sálek, velice útulný, s osvětlovacím mostem, jevištní technikou, i když se slovo „jevištní“ zdá příliš honosné a zdobnělina „jevišátková“ by asi nebyla správně česká (a i kdyby, není to zrovna pěkné slovo). Jenže je to opravdu jeviště více než komorní. Všechno je útulné a s'ovka diváků si tu může přijít na své. Akustika dobrá, prostředí intimní, vztah mezi jevištěm a hledištěm bezprostřední.

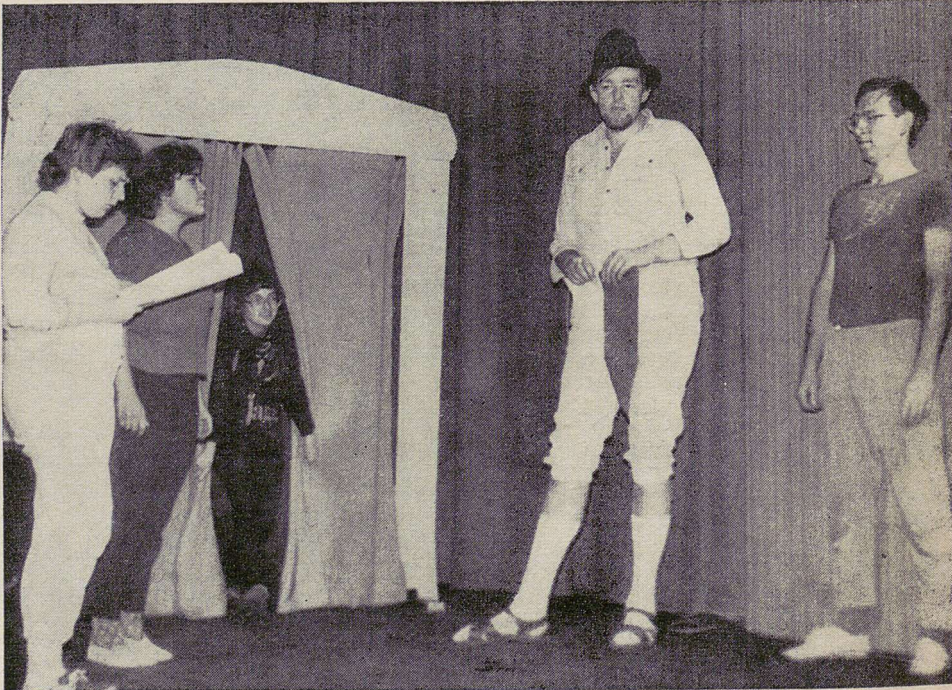
(Škoda, že o tomhle kulturním zařízení ví tak málo Pražanů, i když je sem spojení dobré. Vzdálenost od stanice metra Vltavská se dá počítat na kroky a směla je jen v tom, že je trochu stranou od Strossmayerova náměstí v Ulici podplukovníka Sochora. Ale stačilo by trochu propagace a bude-li Studio R pilné, životaschopné a najde-li své diváky, budoucnost je tu jistě otevřená).

KDYŽ SE PODÁ POMOCNÁ RUKA

Také metodička pro ZUČ pražského Parku kultury Eva Bartůňková dokázala, že má zájem pomoci při znovuzrození souboru a nabídla pomoc, jak se na zřizovatele sluší, i když to není vždycky obvyklé. A tak se od začátku roku 1986 až do března studovala Jarmareční epopej. Z polotovarů se stávalo představení, kterému přísluší epiteton autorské. Dotvářelo se vlastně pomocí celého kolektivu.



Ing. Milan Kostínek, autor, vedoucí souboru i režisér v jedné osobě.



Romana Slaninová, Lída Koudelková, Lenka Procházková, Zdeněk Šiller a Petr Adámek.



Režisérka Alice Flaxová



Zdeněk Šiller a Lída Koudelková.

Ten se trochu měnil, mládl. Z dřívějšího osazenstva zůstala jediná Alice Flaxová. Nejdříve jako asistentka režie, nyní už režíruje i samostatně a je vidět, že se cítí mezi novými lidmi dobře a její elán nenechává nikoho na pochybách, že dělá divadlo ráda a že není v té věci nováček.

JAK SE LIDÉ DÁVAJÍ DOHROMADY

Na reklamním plakátku, oznamujícím představení Jarmareční epopeje, láká Studio R další zájemce mezi amatérské herce, režiséry, autory, techniku. Přišli zájemci, jako chodí na takové akce vždycky. Porozhlédli se, popřemýšleli, někteří odešli hned, jiní za pár zkoušek. Několik zůstalo. Dneska má Studio R už více než desítku členů, což je počet, s nímž se už dá něco dělat. Potřebovali by ještě muzikanty. I se skladatelskými ambicemi. Protože prostor pro uplatnění tady je. A dosavadní kolektiv by takový přínos jen přivítal. Hudby je tu zapotřebí jako soli, protože se zpívá, texty písniček jsou na světě a melodie se víceméně kolektivně hledají.

Kdo je těch jedenáct, dvanáct lidí, co tvoří Studio dnes? Ing. Kostínek pracuje v ekonomickém výzkumu. Je tu pracovník zahraničního obchodu, stavař, učitelka, průmyslovák, studenti, prostě rozmanitost, která není na škodu. Naopak. Pomáhá k širšímu rozhledu, zasvěcenému pohledu na život, mohou se tříbit názory, podložené profesionální zkušeností z různých oborů.

PRÁCE V SOUBORU NENÍ LEHKÁ

„Zkoušíme každé úterý od 18 do 21 hodin,“ říká ing. Kostínek. „Začínáme rozcvičkou, přecházíme k výrazovému po-

hybu, etudám, zkoušíme vlastní text hry. Je to pokus skloubit divadlo poezie a divadlo akce. Dát do hry sami sebe. Rádi bychom dodrželi zásadu: nejméně jednu premiéru ročně. Ale raději dvě.“

Radarovci se hráli svou Jarmareční epopej několikrát v tomto vlídném divadelku, v létě v Bruselském pavilónu, který je součástí Parku kultury, dále na hradě Sloup u Nového Boru v pískovcovém kapu.

„Tady s námi účinkoval i loutkářský soubor Radar,“ dodává ing. Kostínek. „Spolupráce byla dobrá a měla by pokračovat. Vzájemná výpomoc jistě prospěje oběma.“

MAJÍ ZÁSOBU PRO BUDOUCNOST

I když je hra určena především dospělým, mezi nadšenými diváky byly i děti. Snad proto, že Zloduch a Kašpárek, prolínající se hrou, právě udržují dětskou pozornost.

„Věřím v budoucnost Studia R. Soubor, který hraje, má kontrolu své práce v podobě veřejnosti, je pro své členy jistě přitažlivější než takový, kde se víceméně jen diskutuje a záleží na tom, kolik se zrovna sejde členů. A proto se snažím i já mít v zásobě i něco pro budoucnost,“ říká vedoucí kolektivu.

To „něco“ znamená dva texty. Opět v nehotové podobě, aby se pilování a do tvoření mohli zúčastnit všichni, jak bývá u autorských divadel dobrým zvykem. A tak se může i počet jednajících postav v nové hře rozrůst, či zredukovat, podle toho, jaká bude nejbližší budoucnost Studia. Zdá se ovšem, že zájem podchycen byl a vyhlídky tedy nejsou špatné. Metodická pomoc, několik seminářů pro

všechny členy o jevištní řeči, pohybu, nezanedbatelných zákonech jeviště, by jistě souboru prospělo. Zde by právě zřizovatel s takovým kulturním zázemím, jako je PKOJF, mohl vydatně pomoci.

Epopej tvoří například jednotlivé výstupy. Jsou krátké, spojují je verše, pověky, tanec. Svou roli hraje zvuk i světlo. Rekvizita je jednoduchá, scéna prostá. Vzniká dramaturgický tok, který diváka dokáže zaujmout. Jarmareční styl je pro herecké začátečníky nejzvládnutelnější. Nevadí trochu naivitu ani trochu přehrávání. Začátek byl tedy zvolen dobře. Je však třeba zvyšovat náročnost.

S VERVOU DO ŽIVOTA

„Chceme se rozvinout do poloarény“ říká ing. Kostínek. Chceme se dopracovat i k výstupům na prosceniu, ačkoli víme, že nemáme ani Voskovce a Wericha, ani Suchého či Šlitru mezi svými členy.“

Ta nová hra, která se už začíná připravovat, je opět složena z historických textů, přetavených do dramatické podoby. Čerpá ze Španělska 15. století, z časů inkvizice, kdy statečnost a osobní odvaha tvořily základ hrdinů své doby. A v tom je věčná platnost tohoto tématu. Další připravovaný text je zase ryze současný. Takže i potřebná repertoárová pestrost zřejmě nebude chybět.

Takové jsou tedy začátky, perspektivy, problémy mladého divadla, které se s vervou rozběhlo do života a má za sebou první rok pokusů a hledání. A že je to práce, která láká a která také stojí za trochu námahy a osobních obětí, to je zcela přirozené.

(er)

FOTO AUTOR

● LOUSKÁNÍ ČAPKOVSKÉHO OŘÍSKU

Každoročně se novou premiérou hlásí zkušeny Divadelní soubor Domu kultury ROH Kyjov. Jeho doménou bývá myšlenkově závažná dramaturgie (J. London, J. Kainar, I. Ōkeny, M. Horníček aj.), jež zatím vyvrcholila loňskou úspěšnou účastí na krajské přehlídce městských amatérských kolektivů v Blansku. Naposledy nastudovali Kyjovští známé „kolektivní drama“ Karla Čapka z roku 1920 R.U.R. – varovnou alegorii, která se během pětadesátilet od svého vzniku dočkala mnoha, často protichůdných, jevištních či esejistických interpretací.

Program k inscenaci svědčí o tom, že se hrající režisér Ivo M. Ondrůšek nad zvoleným filozofickým textem zevrubně zamýšlel. Pokusil se vyložit předlohu směrem k současnosti, v níž na rozdíl od společenského kvasu po první světové válce přibýly lidské civilizaci další hrozby – nukleární, ekologická, biologická atp. Roboti jsou mu tedy zhmotněním jakéhokoli nebezpečí, o němž možná ještě ani nemáme tušení, leč které dnes naši planetu ohrožuje.

Čapkovu hru, sestávající ze „vstupní komedie“ a tří dějství, podrobil razantní a mnohdy diskusní dramaturgické úpravě, jež původní verzi téměř o třetinu krátí, některé postavy (např. dr. Hallemeiera nebo ro-

bota Radia) vypouští a jiné všelijak kontaminuje. Dvojici posléze polidštěných robotů, pojmenovaných zde Marius (Roman Sedlář) a Helena (Lucie Chleborádová), nechává procházet téměř celou hrou, a to už od dalšího, připsaného prologu.

Stroze pojatá scéna Jiřího Dunděry s otáčivými panely a funkcionalistickým mobiliárem rezignovala v rozporu s autorovou představou na odlišení jednotlivých prostředí (kancelář, Helenin salón, laboratoř) a naopak pracovala s diaprojekcí (kupř. nákresů Leonarda da Vinci) a stroboskopickým efektem. Tradičně vynalézavá zůstávala zvuková složka (Miloš Černý, Jaroslav Menšík), zatímco používání světla bylo v řadě míst sporné.

Při vši účtce k poctivému inscenátorskému úsilí jsme viděli nastudování, které čapkovské memento v jeho naléhavosti a jevištní působivosti našemu dnešku tlumočit nedokázalo. Velké rezervy byly v prokomponování temporytmu (zejména v první části představení), takže namísto přímého zasažení publika tragédií zanikajícího lidstva vanula ze scény nejednou umdlenost až nuda.

Ve srovnání s dřívějšími kyjovskými inscenacemi nezaupala příliš ani herecká složka, nad to tentokrát poznamenaná nad-

měnými dikčními prohrěšky a regionalismy. Relativně nejlépe si vedl Pavel Grufík, který u svého centrálního ředitele Harryho Domina potlačil čapkovské rysy mesiášského idealisty a ponechal mu hlavně šéfovskou věcnost a v kritických okamžicích vzpoury robotů nebezpečí maskující ležernost.

Vedle Ondrůškova snaživého výkonu v postavě stavitele Alquista nedokázali se už typově ani myšlenkově prosadit ostatní ředitelé továrny (inž. Fabry Jiřího Novosada, dr. Gall Jiřího Sojky, finančník Busman Pavla Rusňáka) – bez ohledu na malou vzájemnou diferencovanost jim svorně chyběl formát technokratických manažerů a protřelých byznysmenů. V protikladu s Nánou Evy Ambrozkové si s rolí Heleny Gloryové spolehlivě neporadila Eva Esterková, u níž jsme postrádali osobnost příjžděcí z velkého světa i schopnost navodit potřebný kontakt s partnerem.

Skutečnost, že mnohovýznamové drama Karla Čapka R.U.R. v podání kyjovských ochotníků domácí publikum příliš účinně neoslovilo (zato je však viděli návštěvníci festivalu v Napajedlích), chápeme jakožto přirozené riziko hledání nových cest a jsme proto zvědaví na nejbližší další pokus tohoto ambiciózního kolektivu.

VÍT ZAVODSKÝ

● LUCERNA NIKTERAK OSLŇUJÍCÍ

Divadelní soubor JZD Jiskra ze slováckých Čejkovic, který se donedávna rád orientoval na historickou tematiku (Kožíkovi Noci na Zvíkově, Cesta Karla IV. do Francie a zpět J. Šotoly), nastudoval nyní populární báchorku Aloise Jiráska Lucerna. Po tříleté odmlce tak volně navázal na svou úspěšnou inscenaci obdobného žánru – Drdovy Dalskabáty, hřišnou ves.

Notoricky známé předlohy se režijně ujal Ludvík Balát. Jeho zásahy do textu byly jen nepatrné a inscenační výklad zůstal v podstatě neaktualizovaně tradiční, s očekávaným důrazem na národní a demokracistický prvek i lyrizující pohádkové kouzlo. Jednotlivé situace vypracoval dosti prvoplánově a ploše; hudba Jany Trávníčkové a Jary Nováka (se sporným využitím Smetanovy Vltavy) měla spíše podkresovou nežli dramatickou funkci. Kamenem úrazu byl nezvládnutý temporytmus, což se projevilo jak v nekонтрастním řazení výstupů

a dějství, tak v nadměrné délce představení. Přispělo k tomu bohužel též scénografické řešení Dušana Grombiříka a Bohumila Bertlíka, které kombinovalo reálné prvky s náznakem (sít) a opakovaně vyžadovalo zdlouhavé a hluché přestavby. Kostýmy (hlavně u venkovských postav) ladila Marta Fialová do nažehlené svátečnosti.

Herecká složka početného obsazení se snažila respektovat typové předpoklady interpretů, z nichž ovšem jen někteří dokázali své role naplnit přirozeným jednáním. Trochu jednostrunný, jakoby mdle flegmatický Mlynář Stanislava Novotného, byl provázen strojeně vystupující Bábou (Marie Hubáčková), nepečlivě mluvícím sekerníkem Brahrou (Václav Herzán) a místy docela líbezně zahranou Haničku (Věra Opluštilová). Zatímco učitelský mládenec Zajíček Stanislava Stávka sklouzával od životně podaných expozičních výjevů k deklamaci v mezích situací střetů, žádoucí

vzruch vnášela na jeviště sehraná parta šumařů v čele s nejdynamičtější a nejplastičtější podanou dvojicí nastudování – manželi Kláskovými (Jan Kmenta, Olga Vaňhová). Zejména díky nápadnému kostýmování a maskování zapamatovali si diváci oba vodníky – opentličkovaného Michala (Josef Šašvata) a statného starého lva (Josef Martinec). Na průměrné úrovni zůstali všichni představitelé vrchnosti: Marie Bertliková jako půvabná a decentní Mladá kněžna, Jan Holomek coby Dvořan a Drahoslav Hnidák jakožto podmačený Vrchní.

Jiráskovy hry jsou v posledních letech na Hodonínsku oblíbeny. Po strážnické Lucerně, skronické Vojnarce a milotické Kolébce zůstalo nastudování Čejkovických patrně za očekáváním jeho tvůrců a ve srovnání s koncepčně pojatou inscenací Dalskabátů nedá se považovat za krok vpřed.

(vz)

● STANISLAV KOSTKA NEUMANN MILOSTNÝ

Blížící se čtyřicáté výročí úmrtí S. K. Neumanna přivádí recitátory k zájmu o jeho tvorbu. Tento zájem by se však měl odehrávat v daleko větší šíři a rozponu jeho mnohostranného díla. Přední sovětský recitátor a člen Vachtangovova divadla v Moskvě A. J. Smolenskij nám už před několika lety vyčítal, že zanedbáváme milostnou strunu Neumannovy poezie, která je zcela neodmyslitelnou součástí jeho díla. Domnívám se, že zcela právem, protože každý znalec jeho odkazu mi potvrdí, jak důležitý vliv měly básnickovy milostné vztahy na jednotlivé etapy jeho básnického vývoje.

Milostné intonace procházející jeho dílem od Knihy mládí a vzdoru přes Knihu erotiky, Knihu lesů, vod a strání ke sbírce

Bohyně, svěťce, ženy až k tak přečisté podobě, kterou nám podává sbírka Lásko. Nedávno jsme byli svědky zajímavého návratu právě k veršům z knížky Bohyně, svěťce, ženy, když celé pásmo z nich nastudoval Josef Velda podle vlastního scénáře s pěticí členek Národního divadla v Praze – zasloužilou umělkyní J. Krulišovou, N. Gajerovou, J. Březinovou, H. Matulovou a Z. Šavrdovou. Už tak bohatý výčet ženských interpretů ukazuje, že Neumannova milostná poezie dává příležitost k interpretaci skutečně „ženských“ básní, navíc s dokonalým proniknutím do ženské psychologie, jež se tu básníkovi podařilo.

Provedení ukázalo i úskalí, které přináší tyto verše na hranici lyriky a epiky, v některých případech v baladickém tvaru.

Neumann tu vytvořil galerii žen z různých staletí a v různých životních situacích, vždy se silným milostným nábojem, který dává i známým příběhům novou polohu a význam. Milostný Stanislav Kostka Neumann vyžaduje komornost a intimní vyznění, jak to ve zmíněném nastudování ukázaly zejména J. Březinová a H. Matulová. Ale nesporným přínosem tohoto pokusu byla dramaturgická připomínka, která by měla vést k otevření všech knížek, v nichž milostná lyrika velkého tvůrce proletářské poezie zaznívá. Jeho představa bojovníka za lepší a spravedlivější svět byla vždy spojena se záštitou a pochopením v srdci ženy, ve vztahu mezi mužem a ženou, který mění dny všední na sváteční a dává boji a práci smysl.

(ku)

Tvůrčí festival v Jílovém

V Jílovém na okrese Praha-západ se uskutečnil již druhý ročník amatérské přehlídky Jílovský divadelní festival. Diváci zhlédli šest inscenací pěti souborů, které na prknech jílovského divadla odvedly nemalou práci a představily se s tím nejlepším, co vzniklo z tvůrčí fantazie a tvrdé práce během roku po dobu mnoha zkoušek, z hledání a snad i nalézání přesného tvaru „svých“ inscenací.

Zároveň s novou divadelní tradicí v Jílovém vzniká i velice tvořivá atmosféra, především mezi soubory navzájem. Projevila se v mnoha hodinách diskusí, oázek a odpovědí, které pomáhali hledat a snad i nalézat odborní porotci — dlouholetý pracovník v divadelní oblasti Jaroslav Sindelář a Alexej Pernica z Kulturního domu hlavního města Prahy.

V Jílovém se setkala tradiční divadlo s tzv. netradičním, nacházelo však společnou řeč a jejich členové si otevřeně říkali své názory a chtěli upřímně slyšet i myšlenky druhé strany. Divadelní kolektivy projevily tu s větším, tu s menším úspěchem tvůrčí snahu — s výrazným autorským, režijním i hereckým přínosem — říci po svém vlastní názor na svět a život kolem nás. Projevily vůli poprat se s tvůrčími problémy a jít poctivě cestou současného divadla. Nebylo by však na závalu zvážet možnosti, které jsou souborům nabízeny OKS Praha-západ či zřizovateli a použít nejrůznější formy profesionální pomoci v dramaturgické, režijní, herecké či jiné oblasti divadelní činnosti.

Přehlídku, která byla obohacena i dětským divadlem a na závěr byla doplněna nesoutěžním představením pohádky S Kašpárkem za pohádkou v podání Divadla bez opony OKD Praha 8, zahájil domácí divadelní soubor Přemysl při MěKS Jílové u Prahy Molièrovou komedii Chudák manžel. Inscenaci ublížila skutečnost, že byla přenesena z nádvoří muzea na jeviště. Molièrovým postavám chyběla především lehkost, nadsázka, návaznost dialogů. Přesto soubor v režii Karla Skřivana odvedl kus poctivé práce na nesnadném textu.

Výrazným přínosem pro přehlídku byla hra Richarda Krause, kterou inscenoval divadelní soubor Paleta při ZV ROH Železniční stanice Hostivice pod názvem Odjezd vyvolených. Kolektiv již několik let intenzivně hledá své téma, svůj vlastní přístup k divadelní práci. Vytvořil v této inscenaci divadelní útvar o absurdních mechanismech manipulace s lidmi; „vyvolení“ jsou určení k výjimečnému osudu — k likvidaci. Inscenace své téma uvádí čitelně a přehledně až k závěrečné metafoře. Problémem zůstává míra divadelně emotivního účinku představení. Přesto je jasné autorské „proč“ a o důvodu výběru tohoto tématu není žádných pochyb. Vznikla zajímavá inscenace, která se nejvýrazněji projevuje v rovině autorské a v hudebně-výtvarné složce.

První část festivalu zakončil divadelní soubor Vizita při MKS Dolní Břežany s autorskou prací Jaroslava Duška a kolektivu Statek. Inscenace přinesla všechny znaky odpovědné autorské práce

ve všech složkách. Jde o tvar, který už není jen otevřenou dramatickou hrou, ale výraznou expresí lidského stavu hledání a nalézání. Jedná se o divadelní tvar promyšlený, který zřejmě dozrává při každé repríze. Vizita prokázala očiividnou snahu o takovou jevištní práci, ve které chce svými specifickými prostředky vyjádřit postoj k současnému světu.

Ve druhé části Jílovského divadelního festivalu se představil divadelní soubor Anfas při MěKS Černošice hrou Evy a Vladimíra Zajícových Kotel. Kolektiv hraje o hledání životních hodnot a o smyslu našeho konání, které výrazně určuje životní postoje. Jako východisko ke své hře si soubor zvolil historické období, Čechy v předvečer bitvy u Lipan. Na postavách Jana Husa, Štěpána Pálče a Jeronýma Pražského zkoumá a prověřuje své životní postoje skupina potulných komediantů. Složitost několika okruhů dramatických situací se nepodařilo vždy zcela čitelně zpracovat. Nicméně inscenace Kotel působí velice sympaticky svým tématem, dramatickým zpracováním, kolektivní hereckou prací i tvorbou obrazů a metafor.

Dětský divadelní soubor při MěKS Řevnice si vybral pro svoji druhou divadelní práci dramatizaci pohádek Ch. Andersena v úpravě dětského souboru Pírko. Vedoucí řevnických dětí Bedřiška a Eva Krejčokovy se vcelku snažily dodržet styl, jaký textová předloha nabízí: netvořit dramatické postavy, ale pomocí kostýmních náznaků a dětskou hrou předvést děj celého příběhu. Ne vždy se jim to v dostatečné míře podařilo, zvláště v rovině dětské hry, v dramatické gradaci

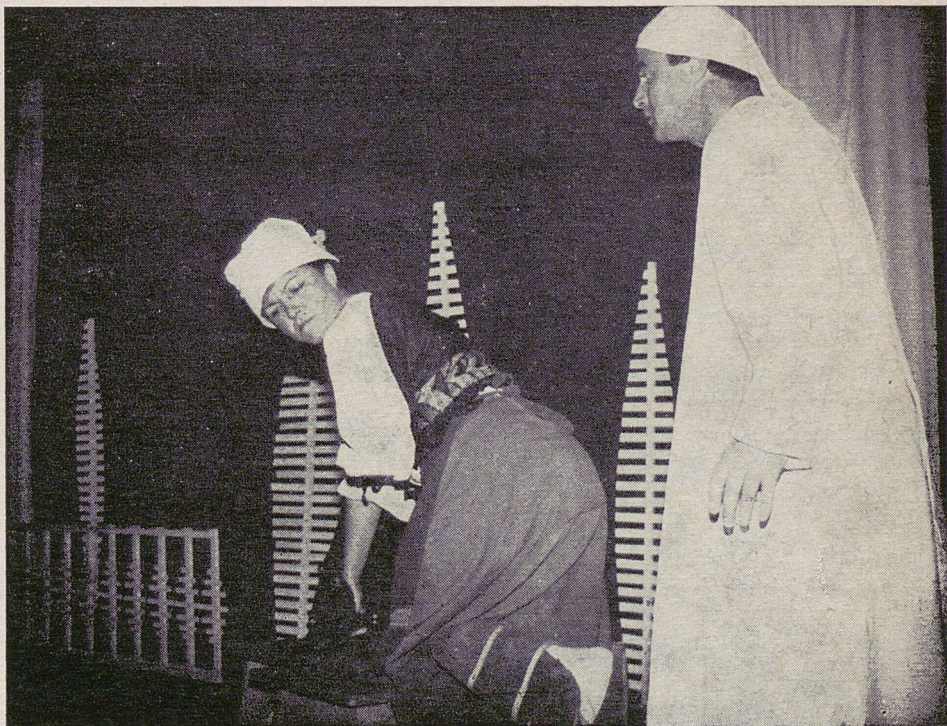
situací a celé hry jsou ještě určité rezervy. Vzniklo však představení příjemné a práce s dětským kolektivem se zdá být na dobré cestě.

O závěr festivalu se postaral dospělý divadelní soubor MěKS Řevnice. Režisérka Alena Sarounová upravila starou hru J. Kühnela Následky dostaveníčka pod názvem Thálie ve dřevácích aneb když jsou krávy podojeny. Šlo bezesporu o zajímavý a herecky i divácky jistě vděčný pokus ukázat na zlomcích fraškovité hry, téměř 100 let staré, představení ochotníků s obvyklými zmatky v zákulisí, s obecní smetánkou v hledišti, vše zarámované do patiny doby počátku našeho století. Obtížný úkol koncepčně dobře a vtipně vymyšlený nebyl však režijně a herecky „dotažen“, tím docházelo i k určité ztrátě rytmu a tempa. Je nutné ocenit autorský nápad i praktické vyřešení všech hracích prostorů. Zkušený řevnický soubor je však své inscenaci mnohé dlužen v režijní i herecké práci.

Jílovský divadelní festival byl ukončen slavnostním ceremoniálem, na kterém byl zhodnocen jeho přínos v kulturní sféře na okrese Praha-západ i snaha o poctivou tvůrčí práci v jednotlivých souborech. Byly předány diplomy, čestná uznání a věcné ceny. Do krajské přehlídky byl pořadatel na návrh odborné poroty doporučen divadelní soubor Vizita při MKS Dolní Břežany s autorskou inscenací Statek. Účast na krajské přehlídce je samozřejmě podmíněna konfrontací výsledků z ostatních okresů krajskou výběrovou porotou.

Zpracovala HANA GLASOVÁ

FOTO VLADIMÍR SVOBODA



Divadelní soubor Přemysl při MěKS Jílové — Molière: Chudák manžel.

Herec bez hravosti je bez fantazie...



JIRÍ ČÍSLER, herec pražského činoherního klubu, je jedním z těch, kteří nemají diplom z divadelní fakulty AMU. Původně totiž vystudoval hru na housle, pak skladbu. Jako hudebník také v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích začínal. A režisér Miroslav Macháček, který tehdy v jihočeské metropoli režíroval, objevil Číslerův herecký talent a „vytáhl“ ho prakticky na jeviště. Ale to ještě Jiřího Číslera jako herce znala hrstka diváků. Kdežto dneska patří k osobnostem našeho jeviště, televize, rozhlasu. Kde hledat ten přerod?

Hrál jsem v orchestru, skládal jsem scénickou hudbu, když mi šéf činohry Jihočeského divadla nabídl hereckou roli. Pak jsem jich sehrál mnoho. Hrál jsem milovníky, komiku, dramatické role, prosťáky všechno. Třeba Alexeje v Optimistické tragédii. A v čem to mělo svůj původ? Asi v tom, že jsem k tomu měl dispozici. Genový vklad. A pak štěstí, že se mnou pracovali vynikající režiséři. Zasluhou Miroslava Macháčka jsem postupně poznával taje jevištního umění. On byl vlastně moje divadelní škola.

Po vzoru Gorkého univerzit?

Já si myslím, že umělecká škola ještě není zárukou, že ten, kdo ji absolvoval, je opravdu kumštýř. Znam lidí, kteří vystudovali herectví a dělají dnes něco jiného. Přitom celá bývalá garnitura Národního divadla neměla žádnou konzervatoř a byla vynikající. Jestliže někdo má nebo nemá v sobě určité geny, talent, na tom škola nemůže nic změnit. Pokazit ano...

Vy jste i jako režisér z povolání byl vlastně „samouk“?

Dá se to tak říct. Režiroval jsem třicet let v různých divadlech.

Jestli dovolíte, já je připomenu. Po Budějovicích to bylo pražské Hudební divadlo v Nuslích, Oblastní divadlo v Pardubicích, Mladá Boleslav, Kladivadlo, Semafor...

Kladivadlo bylo v té době už součástí Státního divadelního studia. A Semafor také, takže šlo vlastně o jeden podnik. K nim můžete připočítat i Ateliér. Po nesmyslném zrušení Státního divadelního studia jsem nastoupil v Činoherním klubu jako herec. V Semaforu jsem působil sedm let, vlastně od smrti Jiřího Šlitra. Když chcete, připomenu tedy některé inscenace: Kytice, Elektrická puma...

Zajímali jste se o divadlo v dětském věku?

Chodil jsem na loutková představení, jako snad každý. Jsem Jihočeň. Měl jsem tedy štěstí, že jsem poznal zdejšího vynikajícího loutkáře pana Kopeckého, který měl svůj vlastní svět loutek. Dodneska je vystavuje. Některé jsou ještě podle návrhů Mikoláše Alše a jiných výtvarníků, kteří se stali v naší kultuře pojmem. Pan Kopecký si psal hry sám, měl specifickou řeč, která mě už jako dítě fascinovala. Na jeho představení jsem chodil na Hlubokou. Když jsme vycházeli ze školy, přicházel tam tenhle pan Kopecký a vysekl vycházejícím dětem hlubokou poklonu svým širákem a řekl: Má poklona, dámy a pánové! Občas se ho lidé ptali, proč to dělá. Odpovídal zcela prostě: Jsou to přece mí živitelé. Dodnes, po pětácti letech, si pamatuji některé jeho výroky, improvizace v textu.

Můžete citovat?

Proč ne? Tak tedy z role vůdce loutek: ... a po mé smrti z mého těla cerbunátle nadělejte a je pojídejte, abyste byli tak stateční a silní jako váš raubhauptman!

Otázku na tělo. Nebo, chcete-li na duši. Proč jste přešel od hudby k divadlu? Myslím k herectví a režii?

Dělám divadlo asi proto, že jsem hravej. Hudba mě samozřejmě neopustila, i když jsem dočasně opustil ji. Ale hudba svou matematicností a dokonalostí formy mi neposkytovala tolik možností, jako divadelní hra, aby se právě ta hravost nějak projevila. Zůstávám hravým dokonce ve svém věku...

Trochu přeháníte. S věkem, samozřejmě. Jinak vám rozumím.

Herec bez hravosti je totiž hercem bez fantazie, bez svobody. Myslím hravost

jako estetickou kategorii. Tedy nejen extempore, legrácky. Hravost je princip, základní kámen divadla. Není to jen můj názor. A není v tom rozdíl u mne a kolegů, s nimiž v tomto směru mám stejnou krevní skupinu. Jsem pro takové herectví, kde herec s tvůrčí fantazií je i trochu klaun, spolutvůrce představení, ne omezený interpret. Omezený autorem, režisérem zařazený do určité škatulky. Herec musí mít tvůrčí radost, má-li ji přenášet na diváka, pro něhož hraje. Divadlo vzniklo z hravosti. Neumím si představit, že by se někdo bez tohoto základního kamene mohl obejít. Určitě i Goethe musel být hravý, když psal Fausta. Hravost je základ fantazie a jak jeden řekl, je starší než sama kultura, protože už zvířata si hrála...

Jaký máte vztah k filmu, televizi, rozhlasu? Všude jste vytvořil nejen řadu postav, ale podílíte se na pořadech i jako průvodce, glosátor, řekněme i konferenciér...

Ve filmu jsem si samozřejmě zahrál nejednou. Ale upřímně řečeno moc mi to nevyhovuje. Vadí mi nekontinuitnost práce. Vše vzniká v malých úsecích. Ve filmu je u nás většinou všechno v rukách režiséra. A ona přece jen vždycky není záruka, že se na to dá spolehnout. Přitom herec nemá ten správný přehled o stavbě postav, role. I když zná scénář, skutečnost se může ze záměrem rozjet. Televize, to už je lepší. Ta mi totiž připomíná svým tvůrčím postupem nejvíce divadlo. Tam se postava tvoří po větších úsecích.

Televizi vděčí vlastně všichni dnešní známí herci za svou popularitu. Velká publicita udělá víc než může udělat i denně vyprodané divadlo, film, který má solidní návštěvnost. Teprve když je v televizi, dostává se prakticky k nejširším vrstvám diváků. Jak jste začínal v televizi vy?

Jednou onemocněl Josef Somr a já jsem za něho zaskočil v Inženýrské odysei. Byla to role Vozenilka a režíroval Evžen Sokolovský. No, a je to pravda, od té doby mě veřejnost začínala brát jako herce.

A rozhlas?

Rádio mám rád. Tam je totiž otázka pohotovosti. Herec může víc projevit svůj vlastní přístup k textu. To mi vyhovuje. Jsem rád, když mohu pracovat tak, jak chci. Film mě možná připravuje o osobitost. Může to být i moje vina. Rozhlas umožňuje, aby si ji člověk ponechal. A to je sympatické. Když herec musí dělat něco, co sám není, nebývá často pravdivý. A může-li si herec ponechat i v postavě své vlastní „já“, vyplývá z toho i jeho vlastní spokojenost. Víte, já moc nevěřím v převtělování se v něco, co člověk nemá sám v sobě.

Vy nikdy nehrajete takové role?

Tomu se profesionální herec nevyhne. Někdy musí brát i věci, které ho nezajímají. Ale naopak, když autor, režisér i herec se potkají na jedné struně, táhnou všichni za jeden provaz, pak připraví radost nejen divákovi, ale i sobě. A lidé v hledišti, nebo i u obrazovky, v kině, u rádia, dobře vycítí, kdy herec něco

předstírá a kdy v tom opravdu „jede“, kdy je mu postava vlastní, a to, co říká, je přirozené.

V Činoherním klubu taková tvůrčí atmosféra je. Chybí vám tam něco?

Činoherní klub je báječný soubor, pracovalo se tam hodně a kvalitně. Co mi trochu vadilo? Že je to orthodoxní činohra. Chybí mi osobně onen hudební motiv. A představení, ve kterém necítím hudbu, to je jako kdyby mi chyběla třeba ruka nebo noha. Nakonec nejde o to, aby se muzika hrála. I když tam žádná není, jde o to, abych ji tam cítil, jestli mi rozumíte. Hudba je základ všeho umění. I divadla. Melodika, rytmus, harmonie. Samozřejmě, že i bez toho může být divadlo kvalitní, ale mně osobně ta hudba chybí. Největší vzrušení přináší hudba, která konkrétně nemluví, o ničem nevypovídá a přesto o něčem je. Tajemná, ukrytá. Zjevuje se ve chvíli, kdy se má říci něco, co se vůbec nedá vyřknout. Ale jak herec, tak divák to cítí. Protože drama se zrodilo z hudby.

Divák přichází do hlediště ještě plný svých problémů, povinností. Vždycky není připraven se od nich hned odpoutat.

Povinnosti herce zase je vytrhnout ho z těch myšlenek, vyrvat diváka z prostředí, z něhož sem přišel. Musí prostě přeskočit jiskra mezi jevištěm a hledištěm. Pak teprve nastává ta správná vazba. Herec má povinnost zaujmout, nemá-li být na jevišti zbytečně. Musí přinést divákovi něco, co ho připoutá. Vytvořit předpoklady, aby mohl vzniknout ten báječný kontakt, pro který se to dělá. Nevznikne-li, nemá to všechno smysl.

Někdy se ovšem stává, že do hlediště přichází divák nejen nepřípravený, ale přímo sverepě chladný, bez ochoty se zapojit. Každý herec zná takové případy a mnozí o tom na těchto stránkách vyprávěli. Sváděli s nimi jakýsi boj...

Řekl bych, že to je nezaviněné nedorozumění. Divák by měl být informovaný. Vědět, na co přichází. Chyba je v tom, že se divadlo náboruje. Něco jiného je, když přicházejí lidé k pokladně s vědomím, že chtějí lístky na určité představení a proč to chtějí vidět. Pak vědí, co je asi čeká. V opačném případě dochází k oboustrannému oklamání. Herec i divák. Vzpomínám si na jeden cíát Miroslava Horníčka, který prý pronesl z jeviště při svých Hovorech. Jděte k pokladně, ať vám vrátí vstupné. Oklamali nás i vás, protože jste šli na něco jiného a mne, protože jsem si myslel, že v hledišti budou vědět, na koho přišli.

Ale Činoherní klub má své obecnstvo, své ctitele, kteří vědí, co očekávají. A většinou se jim toho dostává.

Ano. To bylo ve Smečkách. V Klicpeřově divadle je těchto návštěvníků jen menšina, protože jde o divadlo náborované. Vzpomínám si, jak jsme jednou vycházeli s Evou Jakoubkovou po představení a ve foyeru povídala jedna paní druhé s ohromným zklamáním: Já si myslela, že je to opereta a zatím to byl nákež Čechov.

Takže dobře, že už se generálka divadla ve Smečkách blíží ke konci.

Soubor se tam bude vracet rád. Pochoptitelně. Jako když se vracíte domů.

A vy sám?

Já se zase chci vrátit převážně k hudbě. V tom vidím těžiště své příští práce. Zároveň si budu moci herecké role vybírat. Bez hudby se opravdu cítím jako ryba bez vody, zmltám se na suchu. Nějaký čas jsem vůbec nepsal muziku a to mi moc chybělo.

Ale teď se vracíte zase k muzice jako skladatel. Prozradte o tom něco bližšího.

Je to muzikál pro Večerní Brno. Jmenuje se Zítřka touhle dobou a hru i texty písní napsal Ivo Fišer.

Vyprávěli jsme si o vašem dětství, o loutkových představeních. Jaké máte vzpomínky na vánoce? Tohle číslo se dostane ke čtenářům právě o svátcích...

Já jsem jako dítě neprožíval takové to kouzlo vánoc, jak si je asi představujete vy. Já je trávil ve větším kolektivu. Tatínek měl totiž hospodu. Tam chodili na své pivo a kus řeči samotáři. Lidé, kteří neměli doma ženu, rodinu, byli to více méně opuštěnci a ti hledali v hospodě nějaké to spojení se společností. Tatínek té jejich samotě rozuměl. A tak jsme vždycky náš rodinný obřad odbyli dost rychle, rozdali jsme si dárky a pak se hospoda znovu otevřela a tihle samotáři štamgasti se sem sešli na svou vánoční večeři. Byli to lidé, kteří v ten večer radosti chtěli udělat nějaké potěšení aspoň jeden druhému. Dávali si u nás dárky. Pekař něco upekl, rybář rozdával ryby, které nachytal, řezník donesl nějaké klobásky nebo něco od masa. Prostě, každý ze své branže. Skončilo to samozřejmě bujaře, až je tatínek všechny vyházal a hospodu zamkl. Pak jsme měli dokončit náš domácí obřad. Jenže ti štamgasti se nechťeli hnout, klepali na okno, prosili a žadonili:

Jeníčku, otevři, vždyť ty jsi náš jediný Ježíšek. Takže tatínek — díky svému měkkému srdci — zase otevřel a z rodinné oslavy většinou tak nebylo nic.

A vánoce dneska?

Po celém roku práce je to pár dní, které trávím opravdu v klidu, pohodě, uvolnění. To je stav, k němuž se jinak těžko dostanu.

Vím, že máte dvě dcery a od každé jedno vnouče. Neslavíte společně?

Ne. Myslím, že tu introvertnost vánoc cítíme všichni stejně.

Vaše dcery mají civilní povolání. Nikdy jste nechtěl, aby z nich byly herečky?

Každý člověk si musí najít v životě vlastní cestu. Kdyby prahly po hereckém povolání, nebránil bych jim. Ale také bych jim nepomáhal. Prostě bych to nechal na nich. Rodič nemá manipulovat osudem dítěte. Má ho jenom dokonale informovat. K čemu by byla taková pomoc, kdyby pak třeba nebyly ve svém povolání šťastny? Právě překážky jsou to, co překonáváme, které ovlivňují, jestli něco silně chceme a pak za tím také jdeme.

Máte nějakého koníčka?

Patřím k těm šťastným lidem, kteří se svými koníčky žijí. Ale taky se jimi trápím. Takže žádné další už nepotřebuji.

Děkuji za rozhovor. A hodně úspěchů v hudbě i v herectví.

(er)

FOTO AUTOR

ČESTNÉ TITULY PRACOVNÍKŮ KULTURY

Čestné tituly zasloužilých a vzorných pracovníků kultury byly 24. října předány na slavnostním shromáždění, které se konalo u příležitosti Dne pracovníků kultury ve Valdštejském paláci v Praze.

První náměstek ministra kultury ČSR Milan Kymlička na něm přivítal 180 nejlepších dobrovolných a profesionálních kulturních pracovníků, zástupce muzeí, galerií, knihoven a dalších kulturních zařízení z České socialistické republiky.

Shromáždění se zúčastnil ministr kultury ČSR Milan Klusák, představitelé stranických orgánů, Národní fronty a uměleckých tvůrčích svazů, místopředsedové a vedoucí odborů kultury krajských národních výborů a Národního výboru hlavního města Prahy a další hosté.

Náměstek ministra kultury ČSR Josef Švagera ve svém vystoupení poděkoval všem, kterým bylo nejvyšší resortní významání uděleno, za jejich obětavou a nezastupitelnou práci, směřující k tomu, aby se kultura stávala trvalou a živou součástí společenského života v obcích, ve městech i v závodech. (čt)

CENY DRAMATICKÝM UMĚLCŮM

Ceny Svazu českých dramatických umělců a prémie Českého literárního fondu za rok 1985 byly počátkem listopadu předány v Rytiřském sále Valdštejského paláce v Praze.

Ceny Jaroslava Průchy převzali Jana Janovská-Nebešská za roli Marie Jablončazové ve hře Magdy Szabové Starorůžová historie a zasloužilý umělec Karel Richter za herecký výkon v rolích Profesora ze hry Richarda Pogody a Pavla Dostála Gaudeamus igitur a Krutíka ve Fidlovače Josefa Kajetána Tyla.

Ceny Svazu českých dramatických umělců byly v oblasti divadla uděleny Janu Duškovi, Svatavě Hubeňákové, Čeňku Mičákovi, Jitce Molavcové, Františku Němcovi, Petru Novotnému, Pavlu Polákovi a Ivanu Rajmontovi. V oblasti rozhlasu Cenu SČDU převzal Jan Lorman, v oblasti filmu Jana Riháková, František Ulrich a Vladimír Goldmann, v oblasti televize Naděžda Vahalíková-Urbášková a Václav Sklenář. Poté byly uděleny 130 divadelním, filmovým, rozhlasovým a televizním hercům, režisérům, scenáristům, dramaturgům a dalším tvůrčím pracovníkům prémie Českého literárního fondu. Dalších 22 herců převzalo prémie za svou mimodivadelní činnost. (čt)

STÁLE PŘITAŽLIVĚJŠÍ

Třetí ročník Přehlídky divadla jednoho herce se konal koncem října v Jeseníku na Šumpersku. Divákům se představilo jedenáct profesionálních herců, pro něž je tato forma hereckého projevu ověřováním schopností a improvizace. Divadlo jednoho herce se v posledních letech stává stále přitažlivějším tvarem, zejména pro komorně laděné prostředí klubových zařízení. (čt)

Pozdrav mládí

V pražském Paláci kultury se koncem října uskutečnila obsáhlá akce, nazvaná Pozdrav mládí, připravená ústředním výborem Socialistického svazu mládeže, Palácem kultury a dalšími spolupřáteli jako bilance tvůrčích úspěchů mladých umělců i příležitost k vzájemné výměně zkušeností, názorů i společnému poznání. Záštitu nad akcí převzal předseda vlády ČSSR Lubomír Štrougal.

Zahajovacího aktivu se zúčastnili tajemník ÚV KSČ Josef Havlín, místopředseda vlády ČSSR Matej Lúčan, místopředseda ÚV Národní fronty ČSSR Tomáš Trávníček, ministr školství ČSR Milan Vondruška, předseda ÚV SSM Jaroslav Jenerál a další představitelé. Hlavní projev přednesl soudruh Matej Lúčan, který účastníky jednání pozdravil jménem ÚV KSČ a federální vlády. Konstatoval, že v současné etapě vědeckotechnického rozvoje vzrůstá úloha člověka a každý krok vpřed přímo závisí na kvalitě osobnosti jednotlivce, na jeho politické, odborné, mravní i kulturní úrovni. Připomněl závěry XVII. sjezdu KSČ, jež platí i pro oblast kultury a umění.

Vždyt dynamický rozvoj výroby, urychlení sociálně ekonomického rozvoje, růst produktivity práce, řekl, jsou neodmyslitelné bez mobilizace tvůrčích sil lidu a kultura i umění v tom mají nezastupitelné místo. Kultura může a musí vést lidi ke společenskému prospěšnému práci, k aktivitě, k tvořivému pokrokovému myšlení a k rozhodování, k zájmu o všechno, co se okolo nás děje doma i ve světě.

Matěj Lúčan se mj. věnoval také otázce umělecké kritiky. Nesmíme dopustit, řekl, aby se kolem některých osobností či děl vytvářela atmosféra nekritizovatelnosti anebo kritik, zejména odborný, se vyhýbal problémům, které jsou pro rozvoj daného žánru klíčové. Kritika a sebekritika jsou jednou ze základních leninských norem společenské praxe. Kdo jiný, než právě mládí tvůrci by měli být nositeli zdravého ruchu v našem umění?

V diskusní části vystoupil rovněž předseda ÚV SSM J. Jenerál. Na základě dosažených výsledků můžeme dnes oprávněně konstatovat, řekl mj. J. Jenerál, že SSM dosáhl v uplynulém období řady nesporných úspěchů jak při vytváření podmínek pro uplatňování talentu mladých tvůrců a interpretů a prohlubování jejich uměleckého mistrovství, tak při zkvalitňování podílu SSM na jejich ideové a odborné výchově.

Byl bych však neupřímý, pokračoval J. Jenerál, kdybych neřekl, že v práci s mladou uměleckou generací má SSM ještě hodně nedostatků. Naše působení není v této oblasti dostatečně plánovitě a systematické, je dost nahodilé, chybějí v něm komplexní přístupy a každodenní drobná práce s konkrétními lidmi. Rozhodující roli musí v tomto směru sehrát ZO SSM sdružující mladé tvůrce a interprety. Svou pozornost však nesmí omezovat jen na své členy, ale musí se snažit o rozšiřování vlivů na všechny pří-

slušníky mladé umělecké generace; a v tomto jim musí být více nápomocny i svazácké republikové a federální orgány.

Pozdrav mládí, přehlídka, již se čelní profesionální i amatérští představitelé mladého tvůrčího pokolení přihlásili k závěrům XVII. sjezdu KSČ a zároveň touto společensko-kulturní událostí uvedli období příprav nadcházejícího IV. sjezdu SSM, vyvrcholil 30. října. Kromě divadelních představení a kulturních pořadů, mezi něž patřilo také nepřetržitě promítání kreslených a hudebních videonámů, poslouchání přehrávek z kompaktních desek či prohlížení výstavních exponátů, se však návštěvníci Paláce kultury podíleli i na projevech společenské aktivity: připojovali své podpisy pod provolání Pozdrav mládí míru.

Tajemník ÚV SSM Vladislav Pravda na tiskové konferenci uvedl, že průběh přehlídky naplnil její požadovaný záměr a poslání, což, jak řekl, potvrzují jak názory diváků, tak i účinkujících. Zdůraznil rovněž motivační funkci Pozdravu mládí pro organizátory činnosti v klubech SSM a dalších kulturních zařízeních pro mládež. Tito pracovníci byli hojně zastoupeni mezi 15 000 návštěvníky, kteří do pražského Paláce kultury přijeli prostřednictvím CKM. Celkový počet těch, kteří se po všechny tři dny účastnili programu Pozdravu mládí, je odhadován na téměř 25 000 lidí.

(čt)

Nový přístup k problémům kultury

„V SSSR je dnes nižší úroveň vybavení divadel v přepočtu na milión lidí než v roce 1940,“ prohlásil náměstek ministra kultury SSSR B. Šabanov. „Porovnáme-li tento poměr se socialistickými zeměmi, pak je u nás nezavídnutelná situace.“

„A proč je nutné, aby u nás bylo více divadel než, řekněme, v NDR?“ namítl doktor filozofických věd B. Grušin. „Možná, že tam je jiná kulturní tradice. NDR beru podmíněně. Ale postavit otázku tak, že u nás musí být více divadel, více pěveckých sborů, také není správné.“

To jsou citáty jen ze dvou vystoupení „za kulatým stolem“ v redakci listu Sovětská kultura, která byla věnována problému Kultura — ekonomika — člověk. Diskuse se účastnili odpovědní zástupci ministerstev, vědci, ekonomové a kulturní pracovníci. Samozřejmě, autorita nechrání před nepřesnostmi a chybami. Proto bylo v tom, co bylo řečeno, mnohé, co se navzájem vylučovalo. Avšak pro ty, kdo se zabývají otázkami duchovního života v SSSR, může být seznámení se s postoji v této diskusi užitečné.

V SSSR je 138 tisíc klubových zařízení, 134 tisíce veřejných knihoven, 151 tisíc kin a 638 divadel. Tato čísla, která uvedl odpovědný pracovník Gosplanu V. Zinin, jsou celkově působivá. Řekl však současně, že kulturní domy nepracují ve všech okresních centrech a že 45 procent venkických klubů nemá potřebné vybavení. Ve 270 městech s více než 10 tisíci obyvateli schází kino.

„Ano, s kiny máme řadu problémů“, přiznává i náměstek předsedy Goskino SSSR S. Solomatin. „Na jedné straně počet kin nestačí a na druhé straně kina nejsou plná. To je paradox. Prostě se vyvinul nesoulad sítě kin s novými formami práce s divákem, které vyžadují diferencovaný přístup, dodržování principu každému divákovi — jeho film.“

Téměř vše, co bylo řečeno na XXVII. sjezdu KSSS pokud se týká rozvoje ekonomiky, má přímý vztah také k otázkám rozvoje kultury. Na tom není nic překvapujícího. Čím dál víc je jasné, že kultura je něco, co patří do pracovního procesu, mezi lidi, do všech forem jejich činnosti.

Co brzdí pohyb sovětské ekonomiky? Honba za kvantitou na úkor kvality, administrativní přístup, nedostatek iniciativy, byrokratismus. Tytéž faktory brání také rozvoji materiální základny kultury.

XXVII. sjezd KSSS se vši rozhodností postavil otázku: chceme-li rozšířit zónu vlivu kultury na sociální procesy, ke kterým ve společnosti dochází, musíme radikálním způsobem změnit situaci především v její materiálně technické základně. To znamená budovat nové objekty, efektivně využívat existující zařízení a aktivně zavádět do sféry kultury výsledky vědeckotechnického rozvoje.

Kandidát ekonomických věd I. Diskin v diskusi poznamenal, že ve vybavenosti kulturními zařízeními se oblastí země

výrazně liší. Vyrovnávání oblastních rozdílů v úrovni kulturních služeb přímo souvisí s prosazováním principu sociální spravedlnosti.

Současně je zřejmé, že není správné na účinnost kultury usuzovat podle množství hudebních nástrojů nebo počtu notových stojanů na jednoho obyvatele. Je samozřejmě, že množství prodaných harmonik a nakoupených obrazů cosi vypovídá a o něčem svědčí. Významnějším však je, nakolik snahy kulturních pracovníků odpovídají požadavkům lidí a jak ovlivňují jejich duchovní svět. Účastníci diskuse v souvislosti s tím podtrhli potřebu vědy o kultuře, která by byla schopna reálně zhodnotit situaci a dělat prognózy.

Tvorba zná jak úspěchy, tak i neúspěchy. Ale, jak je vidět, vedoucí divadel, jako vedoucí podniků, musí dostat více práv, aby plně odpovídali za svou činnost. Stát nemůže trvale pokrývat ztráty, které nejsou vyvolány objektivními příčinami. Je třeba hodnotit ty, kdo hledají, ale přednost se musí dávat těm, kdo nalézají.

Diskuse o ekonomice kultury teprve začala. Ale již je jasné, že má-li být hospodářství hospodárné, musí být kultura kulturní. Zbytečnosti a nedomyšlenosti jsou pro ni stejně škodlivé, jako přehnaná šetrnost a nedoceníení jevů.

GAVRIL PETROSJAN
(apn)

MOST NEJKRÁSNĚJŠÍ

Bylo to v prvních poválečných měsících, život kypěl na všech stranách, a taky na našem ochotnickém jevišti. Rozhodli jsme se hrát Most nejkrásnější, napsaný ředitelem Barnášem pro Jaroslava Hurta, kterého jsme chtěli požádat o hostování v hlavní roli převozníka Světlíka. Dostala jsem roli dcery Kristýny a měla jsem Jaroslava Hurta napsat.

Když přišla kladná odpověď, rozhodli jsme se, že premiéra bude za čtrnáct dní. Nevím, kdo měl tehdy tak bláznivý nápad. Zkoušeli jsme v bytě režisérky prakticky celý den „na střídačku“, jak měl kdo volno. Za pár dní ceměl člověk v hlavě nic, než věty role: „Jeníku, ty zde? U nás? — Ale, tatí, kdoví, koho jste viděl? Díváte se všude nepřítomným očima a říkáte na ulici ráno dobrý večer.“ Když jsme začínali ztrácet paměť i rozum, zjistilo se, že v tak krátké době je to neproveditelné. Změnili jsme datum. Pan profesor se zlobil, ale neodřekl.

Zkoušky byly teď jen večer a začínali jsme se pěkně rozjíždět. Sál, plakáty, všechno bylo zajištěno. Pár dní před představením se osazenstvo nepohodlo na nějaké výborové schůzi dvou spolků a dva mládenci vrátili role. Co teď? Hrát se musí. Odřeknout hosta? — takovou ostudu si neuděláme. Nejen lehké sehnat v malém městě tak narychlo náhradu. Ale našla se. Oba dostali tři dny volno. Režisérka začala zase zkoušet na střídačku i ve dne.

Za tři dny jsem dostala od Jaroslava Hurta dopis: „Milá slečno, nevím, budou-li moci přijet, dostal jsem těžký srdeční záchvat a lékař mi zakázal hrát. Ale je mi již mnohem líp, snad nám to přece vyjde. Zítra jdu na prohlídku a pak Vám pošlu telegram.“ Pomyslela jsem si: proč nás osud tak trestá? A schovala dopis do stolu. Dost času, až bude zpráva definitivní. Telegram nepřišel. Ale já jsem měla něco namluvit v jihočeském rozhlasu. Jela jsem tedy do Budějovic a zašla do divadla, abych se s Jaroslavem Hurtem domluvila osobně.

Čtyři léta jsem nosila roli Kristýny v srdci. Čtyři léta jsem ji v duchu hrála s Jaroslavem Hurtem. V kanceláři divadla jsem se s ním poprvé setkala osobně. Věděla jsem, že je laskavý, ale ve věci divadla velice přísný pán, proto jsem se ho trochu bála. Ale když jsem toho starého člověka slyšela hovořit o divadle, pochopila jsem, že možnost hrát po jeho boku je nesmírný, vzácný dar, zalil mě prudký pocit vděčnosti a pokorné lásky. Uzářla ve mně role. Stala jsem se jeho dcerou Kristýnou.

V den premiéry vstávali všichni s hlavou přeplněnou otázkami: Jaký bude? Nebude nafoukaný? Budeme s ním vůbec umět hrát? Přijede opravdu, když je ne-

mocný? V zimě, ve svízelných poválečných poměrech? V jednu hodinu jdeme poprvé k vlaku. Nájemné auto čeká (tehdy ještě neměl auto kdekdo). Pan profesor nepřišel. Auto odjelo. Ve dvě, ve tři, ve čtyři jsme čekali na nádraží bez auta. Pan profesor nikde. Do večera už neměl přijet žádný vlak.

Obecní bubeník prošel městem a vyvolával, že se divadlo hraje až zítra. V sedm večer jsem šla na nádraží sama. Zmrzlá na kost jsem u zpožděného vlaku přivítala Jaroslava Hurta. Auto se ještě nevrátilo. A tak jsme spolu klopýtali po namrzlém sněhu. Ale v hotelu seděl u kamen, už čerstvý jako rybička. Roli v ruce, chtěl hned hrát. Jako by ani nebyl nemocný člověk. Nicméně uznal, že tu jednu zkoušku s ním musíme mít a smířil se s představením až druhý den. Večerní zkouška byla přes půlnoc. Vyšla za celý kurs. Pan profesor neznal únavy, radil, ukazoval, posílal nás zpátky. Opadal z nás všechn strach, všechno to dobrodružství náhod a nehod bylo za námi.

A potom náš host tu s námi dva dny žil, chodil, jedl, hovořil. Jeho velké umění a hluboká láska k divadlu zářily z každého jeho slova. On sám byl nesmírně laskavý a skromný. Vypravoval nám svoje vzpomínky, naslouchal ochotně každému z nás, prohlížel s laskavým zájmem naše drobné divadelní památky. Ke všem byl stejně srdečný a vřelý, neodmítal žádné pozvání.

Hodinu před představením přišel do šatny. Mezi námi se líčil, seděl u kamen v koutě s knížkou v ruce jako jeden z nás. Dokonce nám pomáhal i přitloukat hřeby, snášet věci na jeviště a zase je odnášet. Nikdy se potom nešel na jeviště klanět sám při děkovačkách, vždycky nás zavolal všechny s sebou. Ani při hře nedominoval sebevědomě a nadnese se nad ostatními, jako by nás všechny „táhl“ za sebou. Hrál v Národním divadle, naposled v Jihočeském, pracoval v rozhlasu, učil na konzervatoři. Ale myslím, že nejlidštější a nejvzácnější byla jeho spolupráce s ochotníky.

Je těžko vypsat slovy, co ve vás hoří, když stojíte na jevišti proti někomu, kdo je vysoko nad vámi, ale dovede vás strhnout, abyste vydali ze sebe víc než jste normálně schopni. Když mě zavolal táta převozník k smíření, padla jsem mu na prsa tak horoucně, že na jeho bílé košili zůstala všechna mastná lícidla z mého obličej. Ale on pochopil mé nadšení a vzrušení. Dlouho jsme si potom psali s Jaroslavem Hurtem. Dopisy, končily: „Tvůj táta“ a „Tvá dcera Kristýna“.

—Je za léta mnoho rolí krásných, drahých a nezapomenutelných. Ale jedna je přece jenom jediná a nejnezapomenutelnější.

JARMILA HANZÁLKOVÁ

UČITEL A PŘÍTEL OCHOTNÍKŮ

Členské řady Divadelního souboru MKS v Radnicích v září navždy opustil čelný představitel amatérského divadla, herec, režisér, výtvarník, nositel Zlatého odznaku J. K. Tyla, učitel Rudolf Šimice.

Je jen málo lidí, kteří si svou zásluhou, čestným jednáním, tvůrčím přístupem ke každé vykonávané práci, svými schopnostmi a pedagogickým taktem získali srdce svých žáků a spoluobčanů a ovlivnili kulturní dění na Radnicku, jako právě on. Po absolutoriu hořovického učitelského ústavu působil R. Šimice na školách v Mlečicích, ve Stříbře, ve Stupně a dlouhá léta též v Radnicích. Tady také dosáhl největších úspěchů v práci pro ochotnické divadlo. Byl hercem a režisérem s nesmírnou invencí a talentem. Vytvořil několik desítek postav, z těch neúspěšnějších uveďme alespoň advokáta Helmera z Ibsenovy Nory, s níž soubor v roce 1956 zvítězil na 26. Jiráskově Hronově, Mikuláše Dačického z Heslova v Paní mincmistrové, Päckera v Trojanech, Filipa II. ve Verhaerenově stejnojmenné hře, Ezopa ve hře Liška a hrozny, Karla IV. v Noci na Karlštejně a mnoho dalších.

Jako režisér dosáhl největšího úspěchu v roce 1969, kdy radnický soubor dovedl podruhé na prkna Jiráskova divadla v Hronově s hrou W. S. Maughama Karolína. Předcházely a následovaly další režie, poslední v roce 1983, kdy nastudoval maďarskou hru Elektro, má lásko. Zásadním podílem přispěl k tomu, že souboru byla v roce 1971 udělena cena Západočeského krajského národního výboru. Jeho zásluhou soubor překonal generační krizi a tradice amatérského divadla v Radnicích tak trvá. Pripomeňme i významnou činnost výtvarnou, kterou Rudolf Šimice do poslední chvíle vykonával pro MKS i soubor.

V Rudolfovi Šimicovi ztrácejí radniční občané a hlavně ochotníci trpělivého spolupracovníka, herce, režiséra, výtvarníka, ale zejména nesmírně lidského kamaráda a přítele. Snad mohou oprávněně za všechny členy divadelního souboru prohlásit, že si velice vážíme těch let úzké spolupráce a že jsme hrdi na to, že jsme žáky (ve škole i v divadle) tak významného učitele, jakým byl Rudolf Šimice.

JAROSLAV VYČICHLO,
vedoucí DS Radnice

VÍTĚZOVÉ FESTIVALU V LITVÍNOVĚ

Festival amatérské pantomimy, který se konal koncem října v Litvínově, vyvrcholil večerním gala programem. Na setkání se představilo 117 mimů z celé České socialistické republiky. Za nejlepší účastníky letošního jubilejního ročníku označila odborná porota Libuši Petlachovou z brněnského souboru neslyšících Dikron, Stanislava Kleisera z pražské pantomimy neslyšících, dvojici Adriana Holdowiczová a Michaela Kyrčivová z Prahy a ústřední soubor neslyšících Pantomima Sl.

ŽÁDÁME O UVEŘEJNĚNÍ PŘILOŽENÉHO DOPISU . . .

Dovoľte, abychom vám sdělili některá upřesnění k článku M. Štrobly z Kutné Hory Kterak „chudí herci“ ku penězům přišli (Amatérská scéna č. 8/86). V článku je až v příliš obecné rovině bez konkrétních upřesnění vyjádřen údiv nad tím, jak umělecká agentura Středočeského KKS může zprostředkovávat inscenaci hry P. Shaffera Černá komedie s herci Národního divadla v Praze z důvodů špatné dramaturgie, režie, scénografie i hereckých výkonů.

Pro umělecký profil agentury SKKS je charakteristická bohatá nabídka divadelních inscenací v nejširší škále, od zábavných titulů až po tituly experimentálního charakteru, určené vyspělým divadelním divákům. Základním kritériem výběru je umělecká úroveň textu v tom kterém žánru a garantem rozsáhlá divadelní zkušenost dramaturgyně agentury s. Jarmily Černíkové, jejíž jméno je, domníváme se, dostatečně známé právě amatérským divadelním souborům v kraji, kde snad není vyspělejšího souboru, který by se na ni s důvěrou neobracel se žádostí o radu. Všechny inscenace jsou realizovány na základě dramaturgického plánu, který prochází konzultacemi a schvalováním odboru kultury SKNV, ministerstva kultury ČR, Divadelního ústavu v Praze a kulturní komise KV KSČ.

V programu k inscenaci Černá komedie uvádíme: „... Podle londýnské kritiky zná Peter Shaffer už zřejmě dvacet let figl, jak položit prst přesně tam, kde to rozezná struny v nitrech diváků na celém světě. Ještě než Shaffer napsal svého Amadea (zatím svou poslední hru), bylo už pět z jeho sedmi her zfilmováno, šest se jich hraje prakticky ve všech kulturních zemích a autorovi se dostalo poct na obou stranách Atlantiku. Jednoaktovou Černou komedii napsal P. Shaffer v roce 1965 pro divadelní festival v Chichestru, kde měla svou světovou premiéru. Inspirační podnět k napsání Černé komedie dala Shafferovi jedna z nejznámějších scén Pekingské opery, scéna souboje, který se odehrává ve tmě, ale na jevišti svítí plné světlo, zatímco herci se chovají jako kdyby byla tma. Tento prostý, ale brilantní efekt je v podstatě charakteristický pro Shafferův přístup k divadlu, které pokládá za nejpraktičtější umění.“

P. Shaffer patří ke skutečným hodnotám zábavného divadla nejen díky smyslu pro výrazný divadelní efekt, ale také díky hlubšímu jádru skrytému v zábavné slupce. U Černé komedie odkrývá tma skutečnou podobu postav, schovanou za denního světla za masku slušnosti. O kvalitě dialogů by se dalo napsat mnoho dalších řádků.

Komedie skýtá celou plejádu hereckých příležitostí, vyžaduje ovšem perfektní hereckou techniku, nápaditou režii a naprosto přesné aranžmá, tedy dlouhé a náročné období zkoušek. Nejde opravdu o „melouch“ nastudovaný v pauzách mezi televizí a představením, jak uvádí M. Štrobil. S vědomím náročnosti úkolu se členové činohry Národního divadla pustili do studia inscena-

ce, která pro ně není „kšeftem“, ale zájmovou mimodivadelní činností, obohacující jejich hereckou praxi o nové polohy. Důkazem, že jde právě o toto snažení, je i skutečnost, že ke spolupráci byly přizvány přední osobnosti československého divadla, režisér SND v Bratislavě, zasloužilý umělec Lubomír Vajdička a scénograf Josef Ciller.

Výsledný tvar inscenace, tak jako všechny tituly umělecké agentury SKKS, prošel schvalovací přehrávkou před odbornou komisí schválenou odborem kultury SKNV. Komise inscenaci jednoznačně přijala, o textových, režijních i hereckých kvalitách se vyjádřila velmi pochvalně. Cituji z odborných posudků na představení: „... Chytrý text je znamenitě zrežirován – narůstání skutečné vnitřní černoty v lidech je sdělováno bez psychologizování prostřednictvím stejných gagů, jakými byla komedie rozehrána. Zahrána s bravurou a důsledností... Vajdičková režie plně respektuje nutnost dokonalého řemeslného zvládnutí náročných hereckých partů i dramatických situací a gagů, ale ne pro vnější komický efekt, nýbrž proto, aby s bravurou odhalil typy lidí v okamžicích, kdy se domnívají, že je není vidět. O kvalitu se přičiňují vyrovnané a kvalitní herecké výkony i dobře řešený jevištní prostor...“

Kvalitní výsledek je i důkazem toho, že všichni zúčastnění si byli plně vědomi zodpovědnosti vyplývající z toho, že svým způsobem zároveň reprezentují i naši první scénu, které opravdu ostudu nedělají.

Autor článku uvádí, že se herci „vydali šířit umění po blízkém i dalekém okolí.“ Ano, a umělecká agentura SKKS tomu bude plně napomáhat, protože jedním z jejích úkolů je zprostředkovat dobré divadlo pro co nejširší okruh diváků. Doufáme, že možnost vidět Černou komedii budou mít i čtenáři Amatérské scény a necháváme pouze na nich, kterému z názorů dají zapravdu.

Tolik považujeme za nutné dodat k článku M. Štrobly.

**JIRÍ STRNAD, náměstek ředitele SKKS
pro agentážní činnost**

ANGAŽOVANÉ DIVADLO NEBOLI O DRAMATURGII

Stál jsem v Dilia a prohlížel jsem novinky. Pak mě upoutal mladý, i když už ne nejmladší, pár. On a ona. Přistoupili trochu rozpačitě k pultu a žádali:

„Kdybyste měla, prosím vás, něco angažovaného.“

„A co by to mělo být?“

„To je jedno, hlavně aby to bylo angažované.“

Tento kratičký dialog, který se pak rozvíjel dál, možná i ke spokojenosti obou zákazníků, mě donutil k zamyšlení ve chvíli, kdy jsem zaslechl větu:

„Náš zřizovatel chce totiž, aby se hrálo něco angažovaného.“

Tak tedy přání zřizovatele, jak se ukázalo osvětové besedy, bylo na počátku této návštěvy v prodejní divadelních textů. Jenže takový požadavek není jednoduchý. Nejen proto, že je otázka, kde se to bude hrát, kolik lidí je k dispozici, jaké je stáří a charakter herců, má-

me-li potřebné „hrdiny“ pro obsazení každé hry, kterou jim ochotný prodávč navrhně. Je tu i otázka, co si onen zřizovatel pod tím pojmem představuje.

Protože angažovanost, to je široký pojem a přece se dá vyjádřit docela stručně: Angažovaná hra by měla hovořit k lidem své doby, k jejím problémům. Ale to neznamená, že se nutně musí odehrát ve fabrice, na stavbě nebo v JZD. Protože dnešní lidé mají stejné vlastnosti a neduhy jako před staletími, tisíciletími. Touha po moci, prospěchářství, podlézavost, závist, intrikánství, neupřímnost, faleš, to všechno bujelo už za starého Říma a jsou to vlastnosti, které v lidech přezívají dodnes. Stejně jako na druhé straně osobní statečnost, přímost, poctivost, charakter a odvaha hrdinů, kteří se zlořádem bojují. Může být tedy antická hra mnohem angažovanější, je-li dobře a tvořivě sehrána a promlouvá k současníkovi a jeho duši naléhavěji, než špatný text o předsedovi JZD a krmičce skotu.

Naléhavé sdělení době a současníkům může být stejně dobře v alegorii, jako ve hře, zabývající se současnými problémy. A jde přece o lidský přístup, o vlastnosti lidí a ne o to, jestli se uplatní zlepšovací návrh, jaká je podstata nějakého vědeckého objevu nebo organizace práce v polní brigádě. Umění by mělo řešit podstatné, ne okrajové problémy. Nemá být návodem pro určitou konkrétní situaci, ale obecným návodem jednání.

Každé dobré umění bylo angažované, protože mluvilo k problémům své doby. A autorské divadlo dnes si může převést staletí starý text do moderní podoby a má-li sílu slova a hloubku myšlenky, pak splní své sdělení našim současníkům, stejně jako je zaplnil v době, kdy byl napsán. Základní problémy totiž hovoří k člověku o člověku. Tím líp, hovoří-li ovšem k skutečné současné situaci. Ale kulisa „dneška“ nesmí zůstat kulisou. Dobrá hra musí mít svou platnost i za sto let, je-li skutečně dobrá, musí dát našim pravňákům možnost nahlédnout do naší doby a jejích všelidských problémů tak dobře, aby jim porozuměli a vyhmátli z nich jejich podstatu.

Takže otázka angažovanosti zdaleka není jednoduchá a odpověď jednoznačná. A od toho je tu dramaturgie, aby vyhledávala nové texty, aby dovedla prezentovat i texty klasické v duchu současných problémů. Ta osvětová beseda našich dvou zákazníků zřejmě neměla dost sil, aby pomohla a poradila sama. Ale jsou tu okresní a krajská kulturní střediska, organizace Českého svazu divadelních ochotníků, profesionální divadla, jejichž dramaturgové bývají v zásadě ochotni poradit při výběru. A pořádají se, byť ne v dosti potřebné míře, i dramaturgické semináře, kde se zájemci mohou poučit o tom, co divadlo v průběhu věků i divadlo současných autorů nabízí našemu jevišti.

Není to v tom, že by publikum angažované téma nechtělo nebo odmítalo. Jde o to, jakým jazykem a jakými argumenty k němu z jeviště hra promluví.

(hs)

Inscenování v nepravdělném prostoru

(Zpráva z jednoho semináře)

V poslední části semináře režisér Scherhafer, na podkladě etudy „návrh vojáka z fronty“ v intencích jak ji zpracoval ruský režisér Ejzenštejn se svými žáky, demonstroval s účastníky, co je to tvořivý přístup inscenátora k dané úloze, co to je, když se řekne „udělat mizanscénu“. Vzhledem k tomu, že již v citovaném materiálu OÚ Bratislava je v jedné z kapitol uvedený postup podrobně uveden, není o této části semináře ve „zprávě“ podána informace. „Kapitoly“ byly vydány v SSR v počtu 600 kusů a jsou k nesehnání. Bude snahou KR SČDO, aby našel způsob, jak ztěžejší části citované publikace vydat v ČSR.

JAKÝ BY MĚL BÝT REŽISÉR?

Na semináři se velmi hovořilo o úloze, práci a významu režiséra v souvislosti s úlohami řešeními průběžně po dobu jeho režisérské činnosti. Ukázalo se, že jediné víkendové období stěží postačuje na objasnění metody režijní práce či dílčího režijního postupu při přípravě inscenace, a to nemluvě o vlastní režijní práci s hercem. O významu studia bylo řečeno:

„... studium nezastoupí talent, ale v žádném případě to není argument proti divadelnímu vzdělávání, protože čím jsou lidé vzdělanější, tím je větší šance, že se v divadle začne dít něco důležitého.

Abyste režisér dosáhl optimálního výsledku, musí využít všech předností svých spolupracovníků, které má k dispozici... musí vycházet z toho, co člověk může vykonat, ne z toho, co role (funkce, místo) vyžaduje.

Mezi vlastnosti či typické znaky režiséra lze zařadit:

- schopnost dorozumět se s jinými lidmi,
- umění vést lidský kolektiv,
- schopnost realizovat vlastní záměry s jinými lidmi,
- jistá fyzická zdatnost: ovládat řečový aparát, nemít vážné chyby zraku a sluchu, slušná fyzická kondice,
- jistá dávka sebevědomí, aby vzbuzoval důvěru, že ví, co chce a umí to realizovat,
- velitelské a vůdcovské schopnosti, být talentovaným strategem,
- musí umět poslouchat; i když nemusí využívat všech rad, které dostane od spolupracovníků, musí je přece jen občas využít a nebo při nejmenším předstírat, že je využívá, jestliže nechce zabít tvořivou invenci souboru a schopnost vlastní sebereflexe.

Nejdůležitější režisérská vlastnost:

- zásady Stanislavského systému a vidění v kategoriích divadla, v kategoriích představení.
- Co se dá naučit?

Základní klíč k režisérskému myšlení:

- zásady Stanislavského systému,
- Ejzenštejnov plán pro studenty režie.

Tyto materiály umožňují v určitém způsobu a pořádku formulovat otázky analýzy, vytvořit systém, který učí pořádku, disciplíně myšlení a pomáhá najít společný jazyk pro režiséra i herce.

Nerežuruje se však otázkami, ale odpověďmi, a ty pak nezávisí od znalosti metody, ale od inteligence režiséra, od jeho intuice, představitivosti, všímavosti a originalnosti myšlení.

ZADÁNO PRO KLUB
REŽISÉRŮ SČDO

Režijní vidění znamená hledat stále další řešení při analýze předlohy, protože v umělecké práci se počítá jen s tím, co je nové, svěží, neopakovatelné, originální a odhalující dosud neviděné. Naučit se dá potřeba dívat se a neuspokojovat se s povrchním viděním světa. Umělcem je ten, kdo je schopný najít v obklopujícím světě to, co uniklo pozornosti jiných a umí to představit ve svém díle tak, že to vidí také druzí.

Je známo, že soubory bez přiměřené tvořivé a soudružské atmosféry, bez starostlivé péče svého ideového vůdce ztrácejí pocit umělecké jednoty a společného zájmu. Ztrácí se v labyrintu protikladných osobních tužeb a nakonec se morálně rozpadají. Je to strašné zejména v období intenzivně se regulujících společenských vztahů.

... Kdy a jak se ztrácí tvořivý duch, to by měl vědět každý režisér ...

Tolik výtah z myšlenek režiséra P. Scherhaufera k problematice režijní práce.

A skutečný seminář chtěl ukázat na šíři a mnohotvárnost režijní práce a poodhalit aspoň částečně tajemství skrývajících se pod záměnou ne dost přesně chápaným či zúženým heslem inscenování v nepravdělném prostoru. Ukázalo se, že žádné tajemství neexistuje; jen se potvrdila dřina a pot, který je třeba vynaložit na to, abychom byli sdělní. Tím chtěl seminář Klubu režisérů SČDO přispět k ochotnickému vzdělávání, a to nejen režisérů. Neméně stejný cíl si kladla i tato „Zpráva z jednoho semináře.“

(Konec)

DUŠAN ZAKOPAL

POVOLÁNÍ: REŽISÉR

Už první Efrosova kniha Divadlo – má lásku (Panorama 1980) se setkala u čtenářů s velkým ohlasem a vzbudila i mimořádnou pozornost kritiky.

I pro svou druhou knihu Povolání: režisér (Panorama 1986) zvolil autor formu útržkovitých záznamů, navozujících ovzduší důvěrné rozmluvy o osobních i společenských problémech, o obavách a nadějích, o smělejších tvůrčích záměrech. Důvěrné rozmluvy se čtenářem umožňují nahlédnout do režisérovy tvůrčí dílny, která obvykle bývá divákům skryta. Čtenář poznává, jak se rodí a jak zraje režijní plán inscenace, které objektivní a subjektivní okolnosti práci napomáhají a které zasahují rušivě, jak je důležité pro uměleckou tvorbu společenské i osobní zázemí, jak je tvůrce ovlivňován životními zkušenostmi i poznatky z jiných druhů umění. Autor se vyznává z obdivu k Šostakovičově hudbě, k Felliniho filmům, k van Goghovi, k Hemingwayovi, vzpomíná na své učitele a kolegy.

Jeho kniha není jen zpodobnění jednoho tvůrce, který neustále přehodnocuje svoje zkušenosti v zájmu dosažení maximálního cíle a nikdy se nespokojuje svými úspěchy, ale zároveň je obrazem rušného divadelního dění v Sovětském svazu. Autor říká o poslání své práce:

„Za největší nemoc naší doby považuji úspěchanost. Ale uměním se nemůžeme zabývat ve spěchu. Vede to k povrchnosti. Někteří naši režiséři i herci touto chorobou rovněž trpí. Zkoušejí v divadle a hned nato vsednou do taxíku a odjíždějí do televize nebo do filmového studia, kde natáčejí. Třebaže dnes celý svět pospíchá, v umění, a neznám krásnější obor, i když uznávám význam vědy a techniky, je nutné soustředit se na detail.

Naše práce často trpí povrchností, všeobecností, málo se věnujeme konkrétnímu. I herci někdy hrávají povrchně, ale je zapotřebí hrát s milimetrovou přesností, a když milimetr zůstane neprozkoumán, napomáháme svým uměním všeobecné úspěchanosti. A zatím naopak by umění mělo této úspěchanosti čelit. Vezměme si práci hodináře – právě tak by měl režisér pracovat s herci.

V dobrém díle je všechno dokonale jako v přírodě nebo jako v květině. Když rozhodnete stvořit novou květinu, je záhodno, aby měla vůni, barvu, duši. Někdy lidé, kteří pracují v našem oboru, jako by usekali na běžící pás: za hlavní považují dostat se na ten pás, ale to je otázka sportovního výkonu a ne umění. Umění je především umění pracovat. Jen ten, kdo je

schopen se soustředit, vytvoří unikátní věc, a tím přináší užitek společnosti, pečuje o její duchovní život. Netvrdím, že já sám umím takhle pracovat, ale snažím se o to.“

Režisér Anatolij Vasiljevič Efros (narodil se roku 1925 v Charkově) je jedním z těch tvůrců, kteří vytvářejí dějiny soudobého sovětského divadla. Každá jeho inscenace představuje divadelní událost. V prvním období Efrosovy působnosti, v letech 1954 až 1963, získaly velký ohlas inscenace Rozovových her na scéně Ústředního divadla pro děti a mládež v Moskvě. Představení současných sovětských her reprezentují jeden ze dvou základních pólů Efrosovy režijní tvorby. Volodin, Arbuzov, Roščin, Radzinskij ...

Od počátečního buřičství, mladické snahy „upravovat“ klasiku a určité jednostrannosti k úsilí postihnout co nejúplněji dramatikův složitý svět a ltumčit co nejnaléhavěji současníkům jeho myšlenky. Nedávná inscenace Mrtvých duší dokazuje, že se režisér nezastavil na své cestě, ale že experimentuje a hledá dál.

Efros se hlásí k Stanislavského systému a rozvíjí ho v nových podmínkách. Současně za jednoho ze svých učitelů považuje J. B. Vachtangova. Jeho inscenace jsou suggestivní svou apelativností i bytostnou emotivností. Kniha Povolání: režisér nesporně přispěje i k prohloubení a zkvalitnění práce ochotnických režisérů.

(apn)

Jouvet - kníže francouzského divadla

Počátkem roku 1928 se Paříž bavila. Kolem divadla Ch. Dullina Atelier se právě odehrával legrační skandál, který měl ovšem velmi vážné pozadí. Na generálku Aristofanových Ptáků se opozdili někteří diváci a s nimi i jeden divadelní kritik. Aby nerušili začátek představení, rozhodl se Dullin zamknout dveře jako to kdysi dělal Copeau ve Starém holubníku. Jenže kritici v čele s předsedou jejich asociace P. Ginistim neměli smysl nejen pro pořádek, ale ani pro humor a v přesešávce prohlásili, že nevyjdou žádné recenze o představení. A kritika v novinách v té době ještě znamenala hodně. Pomáhala zaplnit nebo vyprázdnit hlediště. Recenze tedy nebyly, jenom dobrá reklama, protože noviny popisovaly výstřelky Dullina, který nejen že vystupoval před každým představením a žádal publikum o podporu, ale protože měl v sobě komediantskou národu, vyhazoval z kupole divadla papírové vlaštovky s pozvánkou na představení. A jeho nadšený přítel a milovník Atelieru, letec a mistr světa v létání v kruhu, Lionel de Marmier poletoval nad Paříží a shazoval letáky. Dokud mu jeden balík nespádl na nějakou mešitu a Dullin měl z toho soud.

A tehdy zasáhl Kartel (Cartel des quatre), sdružení čtyř nejvýznamnějších režisérů meziválečného divadla — L. Jouveta, Ch. Dullina, G. Batyho a G. Pitoëffa. Rozeslali dopisy všem pařížským novinám s oznámením, že pokud budou ignorovat Dullina a Atelier, nedovolí vytisknout jedinou recenzi o všech představeních Kartelu. To už si kritici dovolit nemohli. Noviny by riskovaly, že čtenář ztratí kontakt s tím, co bylo v Paříži v té době nejlepší a nejhodnotnější. A ustoupili.



Jouvet v roli Tartuffa

Byla to vzorná ukázka spolupráce režisérů, kteří pokračovali v obnově francouzského divadla po J. Copeauovi a museli se bránit vnějším tlakům zkomercializované kultury. Kartel byl přitom jen volné sdružení, které vzniklo v červenci 1927 a rozpadlo se s příchodem války. Chtěl bránit morální a profesionální zájmy uměleckých souborů s různou poetikou. Režiséři se vzájemně informovali o organizačních a technických problémech, o svých představeních i dramaturgii. Příklad: když přinesl J. Romain Jouvetovi překlad Jonsonovy hry Volpone, ten ji odevzdal Dullinovi, protože věděl, že on jediný může zahrát hlavní postavu. Bylo z toho jedno z nejslavnějších představení Atelieru a Kartelu. Svou činností si tak získal značnou morální autoritu i u diváků.

Velmi aktivním členem Kartelu byl režisér a herec Louis Jouvet (1887-1951), dědic Copeauovy reformy a po uzavření Starého holubníku i převážné části tohoto souboru. Byl však představitelem spíše tradiční až klasicistické linie a z jeho tvorby vyzařovala elegancie, jasnost a řád. Akceptoval i Molièrovu devízu, že v divadle je zapotřebí se především „líbit.“

APOŠTOLEM COPEAU:

Jednou Jouvet poznamenal, že už se vlastně nedá dělat nic, co by před tím nedělal Copeau. Musíme tomu ale rozumět tak, že tu nejde o napodobování asketického divadla Copeaua, jeho poetiky. V tom se od něj Jouvet nebo Dullin značně lišili. Byli však stejnými nositeli těchto etických principů, které se nakonec ukázaly u všech reformátorů — od Stanislavského po našeho Buriana — významnější než kouzla a vynálezy jeviště. I pro dnešek tu zůstává podstatným: milovat umění v sobě a ne sebe v umění, divadlem sloužit, ale neposluhovat, vychovávat nového člověka divadla, herce i diváka. A slovy Jouveta: „Nejsou pravidla, nejsou zákony. Leda právě ten náš vnitřní postoj, ono chování plné úsilí a pozornosti, hluboká pokora, upřímnost (láska k bližnímu, porozumění, účast, soucit), tedy pokládat sebe a druhé za rovnocenné partnery na základě vážnosti a úcty k druhým i sobě.

Znamená to nabídnout sebe sama, dát se, obětovat se, odevzdat a ztratit se v nejobdivuhodnější velkorysosti citu lásky.“ Odvykáme si dnes podobným tendencím, ale ti všichni, kteří si chtěli sáhnout na podstatu a kořeny divadla a měli k tomu odvahu, si nakonec museli podobnými slovy pomáhat k vyjádření tajemství divadla, v němž se to nejpodstatnější a nejkrásnější odehrává někde v prostoru mezi lidmi. Kdy něco najednou vzniká a v témže okamžiku mizí. Metafora lásky je tu na místě.

Jouvet se narodil v městečku Crozon na nejzápadnější výboji Francie. V mládí mu zemřel otec a strýcové se rozhodli, že bude studovat farmakologii v

Reims a pak i v Paříži, kde se v r. 1907 ocitl šťastný, že unikl přísnému dozoru rodiny. V r. 1913 získal titul farmaceuta 1. třídy, ale mezi tím vstoupil nejprve do skupiny Akce umění a založil tu první své divadlo. Potom se třikrát pokusil dostat na konzervatoř, ale bez výsledku. Prý v té době nevyhýbá na herce, mluvil trhaně, nebylo mu rozumět a partnerky poslouchal s otevřenou pusou. A přesto přivedl jednoho ředitele do rozpaků. Ten se ho nejdříve chtěl zbavit tím, že mu přidělil roli statisty, ale potom mu rychle dal větší roli, protože statista měl větší dar něčím zaujmout diváky než hlavní herec. Dar oné herecké „přítomnosti.“

Ta se ovšem při přijímacích zkouškách na konzervatoř nezkouší, a proto si musel Jouvet vzít soukromé hodiny herectví. Potom se zamířoval do hry starého romantického herce melodramů L. Noële, napsal mu dopis, učil se u něj a hrál s ním v periferiích divadelch postav jako emír Feofar v dramatizaci J. Vernea.

Někdy kolem r. 1911 se setkal s J. Copeauem, jejich ženy byly přítelkyně, a vstoupil do souboru Divadlo umění Rouché. Hrál v dramatizaci Bratrů Karamazových otce Zosimu a Copeau, ještě kritik, si ho už otiřoval: „Zaujal mne mladý herec p. Louis Jouvet, který v epizodní roli tesaře přitahuje svou postavou, sebeovládáním a dokonce jakousi hloubkou, která předpovídá umělce.“

A tak když otevřel Copeau Starý holubník, byl Jouvet mezi zakládajícími členy. Působil tu jako herec, hlavní režisér (což znamenalo, že se stal o techniku, provoz dílen a osvětlení — jeho oči a živý reflektorům se říkalo „žuveti“), byl autorem návrhu stabilního jeviště zv. dispositif, učil v herecké škole apod.

Ale především byl nejvěrnějším přítelem a druhým mozkiem Copeaua. Proto byl jejich rozchod v r. 1922 zklamáním pro patrona. Jenže ten se uzavíral do laboratoře a Jouvet měl 35 let a chtěl hrát, režimovat a mít úspěch. Nastoupil u J. Hébertota v Divadle Elysejských polí (Théâtre des Champs-Élysées) jako technický ředitel a brzy už byl uměleckým šéfem druhé scény Comédie des Champs-Élysées. Divadlo bylo podnikem pro velké zábavy, ale Hébertot chtěl, aby se tu dělalo i moderní divadlo. Proto tu působil vedle Jouveta soubor G. Pitoëffa a ve Studiu des Champs-Élysées i G. Baty se svými herci.

Jouvet uváděl většinou jen hry současných dramatiků. Z klasiků jen Gogolova Revizora a až od 30. let přišel s vynikajícími interpretacemi Molièra. První období patřilo hrám J. Romainse a M. Acharda. Romainse, příslušník Copeauovy generace, snil nejdříve o lyrickém divadle, ale v r. 1923 napsal komedii o naivním geografovi panu Trouhadec a tím v sobě prozradil komediální talent. Ve stejném roce vznikla i slavná komedie Knock čili Triumf medicíny, kterou uváděl Jouvet s aplausem 28 let. Když divadlu hrozilo finanční neštěstí, nasadil se Knock. Z her M. Acharda, dramatika sladkobolného žertování, měla největší úspěch komedie Honza z měsíce.

První sezóny byly pro Jouveta tvrdé. Měl sice v Kartelu, díky zkušeným hercům bývalého Starého holubníku nejvyšší soubor — byl to R. Bouquet, V. Tessierová, G. Vitray aj., ale úspěšnou inscenaci střídalo více proher s prázdným hledištěm. Sám na to vzpomíná: „Někdy bylo víc vozků na chodbách než diváků v hledišti.“ Ale pak došlo k významnému setkání, Jouvet našel „svého“ dramatika a stoupal k vrcholu slávy.

JOUVET A GIRAUDOUX

Moderní divadlo má několik autorsko režijních tandemů — psali jsme už o Stanislavském a Čechovovi nebo o Mejercholdovi a Majakovském — a k nejvýznamnějším patří i dvojice Jouvet-Giraudoux. Byl to příklad vzájemné a kolektivní spolupráce. Jouvet později řekl, že hrál jen Giraudoux a v přestávkách mezi jeho hrami si odskočil k jiným autorům. Giraudoux mu vrátil poklonu a prohlásil, že jím vládly dvě Múzy — Thálie a Jouveta.

V r. 1926, kdy byl Jean Giraudoux (1882—1944) už známým prozaikem, pokusil se zdramatizovat svůj román Sigfried a nabídl hru Comédii Française. Tam jim hra připadala tak na tři večery, a proto se autor obrátil na Jouveta. Začala tvrdá spolupráce. Giraudoux musel hrát 7 × přepsat, ale premiéra v květnu 1928 měla úspěch. Také díky herci P. Renoirovi, který nastoupil u Jouveta, hrál v Sigfriedovi hlavní roli a později byl v čele souboru s Jouvetem.

Následovaly další premiéry her Giraudoux — Amfitrion 38 (1929), Judith (1931), Intermezzo (1933), Trojská válka nebude (1935), Elektra (1937) a těsně před válkou Ondina (1939). Po válce, když se vrátil se souborem z Jižní Ameriky, uvedl ještě Bláznivou ze Chaillot. Giraudoux už nežil, ale na rukopis své poslední hry napsal: Bláznivá ze Chaillot byla poprvé uvedena 17. října 1945 na jevišti divadla Athénée L. Jouvetem. Skutečná premiéra byla 19. prosince 1945.

Musíme si uvědomit dosah této tvůrčí spolupráce. Antoine, symbolisté i Copeau hledali „svého“ dramatika. Mezi dramatem a divadlem se prohlubovala propast, což je problém, který Francie pocítovala zvláště palčivě. Inscenační prostředky a režijní umění reformátorů daleko předstihovaly vývoj nového dramatu. Bulvární dramatici šlapali pohodlně ve stopách E. Scriba, V. Sardoua nebo A. Dumase ml. a pokud jde o epické a totální drama P. Claudela, musel si počkat až na poválečné inscenace J. L. Barraulta.

Jouvet s Giraudouxem opět smířili divadlo s dramatem. Zkompromitovali bulvární produkci a navázali na klasicistickou tradici básnického slova a myšlenky. Moudrý nadhled a láskyplná ironie Giraudoux vyhovovala Jouvetrovi. Spolu pak připravili cestu do divadla dalším dramatikům — J. Anouilhovi, J. P. Sartrovi nebo A. Camusovi.

V r. 1930 bylo nabídnuto Jouvetrovi divadlo Pigalle s bohatou jevištní technikou a mašinérií. Jouvet odmítl, ale slíbil několik režii. Na tomto divadle totiž ztroskotalo už mnoho režisérů. Ale kupodivu, Jouvetrova inscenace hry J. Romainse Donogoo čili zázraky vědy, se hrála skoro 300 ×. V r. 1934 vypršela Jouvetrovi smlouva s Comédií des Champs-Élysées a soubor se přestěhoval do di-

vadla Athénée v centru Paříže. Bylo to původně bulvární divadlo, a proto se muselo začít s převýchovou diváka pomalu. Proto Jouvet nasadil tehdy populární dramatizaci anglického románu M. Kennedyové Tessa. Ale potom se už hrál opět Giraudoux a básnické filozofické divadlo, předvádějící zásadní etické problémy doby.

Jouvetrova činnost v té době byla velmi rozmanitá a bohatá. Stal se slavným režisérem a hercem. V r. 1933 začala jeho kariéra hvězdy filmového plátna. Pak byl jmenován profesorem pařížské konzervatoře, kam ho kdysi nechťeli přijmout do učení. Psal různé studie a přednášel. Objevil také dalšího významného spolupracovníka — scénografa čistě, elegantní a klasicistické linie Christiana Bérarda. O jeho scéně k Molièrově Škole žen napsal jeden kritik s nadšením: „Nikdy nikdo nedošel dál v umění vsugerovat styl bez jeho kopírování . . .

Jaká jednoduchost a přirozenost prostředků! Nesnaží se nám nic namalovat a užívá k proměnám starých materiálních prostředků jeviště. Vysmívá se bleskurychlým proměnám, otáčivým jevištím a výtahům z Pigalle. Hodí se na to jen jediný přívlastek: kouzelné!“

OBJEVOVÁNÍ MOLIÈRA

Škola žen měla premiéru v r. 1936 a byl to úspěch, ale i překvapení. Jouvet hrál postavu Arnolfa — „Tančící a kašlající, směšný i přirozený, plný tiků, slavnostní i zábavný, to je skutečný Arnolf, Arnolf, který si zaslouží, podobně jako jeho tvůrce, neustálé výbuchy smíchu z parteru. Ale když zamilovaného zasáhnu střely nevinné a kruté Anežky, jen se podívejte na tu zkamenělou tvář, na to utrpení, vyvolávající lítost, na tragédii nešťastné lásky. Obdivuhodný herec!“

Jouvet přišel se zcela novou interpretací Molièra. Když se herci jiných divadel dozvěděli, že chce hrát Školu žen, ptali se ho: A jak bude hrát tirádu o nevěrnosti? Jak hraješ tu a tu scénu, atd. Jouvet hru očistil od těchto stereotypů interpretační tradice, která je ve Francii neobyčejně silná. Vrstvila se po



Jouvet v roli dr. Knocka

staletí. Hrál prostý příběh, v němž žily lidské charaktery, mající svůj vnitřní život. Sám konstatoval: „Početnost historických dokladů, rozdílnost hledisek, složitost některých kritických vysvětlení nebo výkladů, obrovská spousta gest a hereckých zobrazení — to všechno znemožňuje seriózní, dokonalou dokumentaci; nevědomost je zde tedy nevyhnutelná. Herec musí mít co říci.“

Byla to slavná molièrovská role, která potěšila diváky celé Evropy během poválečných zájezdů. Byl s ní i u nás v r. 1948. Možná přispěla k tomu, že Jouvetrovi nabídli místo ředitele Comédie Française. Jouvet odmítl, na jeho místo se dostal dramatik E. Bourdet, který oživil tento národní pomník na čas tím, že pozval k režii Jouveta, Copeaua, Dullina a Batyho. Jouvet zde režíroval např. Komickou iluzi P. Corneilla s bohatými jevištními efekty.

Když přišla válka, soubor se na čas kvůli mobilizaci rozpadl. Za okupace zakazovali fašisté Jouvetrovi hrát Giraudoux a doporučovali Goetha nebo Schillera. Jouvet neměl zájem a podařilo se mu odjet se souborem natáčet Školu žen do Švýcarska, odtud se vydal do Jižní Ameriky a kočoval zde po různých zemích 4 roky. Když se vrátil v únoru 1945 do Paříže, zreorganizoval soubor a začal znovu s Bláznivou ze Chaillot, Školou žen a Knockem. Byl pořád hvězdou, vystupoval na mezinárodních festivalech po celé Evropě, učil na konzervatoři a psal studie.

V r. 1951 uvedl hru J. P. Sartra Dábel a Pán Bůh, ale nejvýznamnější inscenacemi se staly opět interpretace Molièra Dona Juana (1947) a Tartuffa (1950). Obě udivovaly neobvyklým pojetím.

Herec a přítel Jouveta L. Lapara si napsal do deníku: „Don Juan je v této chvíli jediným zájmem Jouveta. Duch Molièra je všudypřítomný. Je stále s ním. Snídá s ním, obědvá, večerí, odpočívá.

. . . Nekonečné rozmluvy, živé diskuse, časem bouřlivé, táhnoucí se dlouho do noci.“ Jouvet hrál hlavní postavu. Stejně u Tartuffa, ale tato interpretace už byla komplikovanější. I když publikum tleskalo, kritici se vzepřeli, a právem. Jouveta v té době už zapadl hluboko do náboženských a mystických představ, snad v předtuše blížící se smrti, a hrál Tartuffa jako upřímně věřícího člověka, nikoliv pokrytce. Člověka se slabostmi, z nichž největší byla láska k Elvire, která ho nakonec zahubí. „Neřekl jediného slova, o němž by nebyl upřímně přesvědčen“, vzpomíná Lapara. Podivná interpretace v tvrdé a surové dekoraci G. Braqua. Drama, zbavené smíchu. Jouveta zašel už daleko, stal se ochráncem dábského pokrytce, jehož láska měla vykoupit všechny hříchy.

NEPŘEVĚTENÝ HEREC

Jouvet neměl při divadle hereckou školu, vyučoval na konzervatoři. Po vzoru Copeaua však stále domýšlel onen zvláštní a tajemný vztah mezi hercovou osobností a dramatickou postavou. Připomeňme některé úvahy.

Postavou nelze být, jak tvrdí herci naturalistického divadla, je možné na ní svou osobností jen participovat, využívat svého já a přitom celý proces kontrolovat. Na začátku je herec diletant, je nad-

šený a naivní, chce vyjádřit „sebe“. Jenže herec se nemůže a nesmí zbavit sebe sama, vnutit se postavě. Je to nesmysl a možná i ješitnost, chce-li být někdo Alcestem. „Tuto fiktivní postavu, dokonalejší než skutečný člověk, nelze ztělesnit.“ Role je notový záznam, který se musí teprve zahrát, zatímco diletant by chtěl dělat okamžitě hudbu, výsledek. Exhibuje se vlastní senzibilitou a ztrácí pomalu vládu nad sebou.

Skutečný herec vkládá do role svou osobnost a přitom zůstává pánem svých činů. Vůči postavě, sobě samému i publiku musí dosáhnout dovednosti se vidět, slyšet a pocítovat. Tradice francouzského herectví je tu patrná, i když i Jovet se pokouší, stejně jako Copeau, překonat ostré Diderotovo oddělování citu a rozumu, herce a postavy.

U Joveta vládá železný zákon — podat se textu a nevymýšlet si nic, co v něm není. Posouvat se pomalu při tvorbě skrze text, vyznačit si v něm hlavní linii, najít správný tón postavy a zbavovat se postupně všech pochybností, vnitřních protikladů a neurčitostí. Mezi hercem a postavou musí proto existovat zvláštní přátelství a pozvolné pronikání. Nikoli znásilňování.

Zpočátku využívá herec vlastní představitelství a komentuje si text. Ale to ještě není hraní. Musí objevit tělesnou dispozici, fyzický stav v sobě, který umožňuje přirozeně vyslovit repliku. Přitom jde o možnost vyslovení, ne o předpokládaný účinek na diváka. Je to hledání stavu, kdy se rodí replika. Teprve tento stav si herec může automatizovat a tím získat jistotu. Oprostit se od vlastního egoismu, ovládnout se a dosáhnout okamžiku, „kdy se cítí zdvojen mezi pocitem a citem, rozerván napětím, v němž tělo a duše se staví proti sobě a vyjevují se, kdy však nejvíce záleží na tělesném pocitu.“ Tento stav je předpokladem dramatického citu.

Jovetovy úvahy a aforistické postřehy, plné paradoxů, prozrazují přemýšlivého herce, který se snažil v praxi i v teorii se vši odpovědností oprostit tuto profesi od diletantského komediantství. Vychází z veliké důvěry v slovo dramatika a hledá stav, kdy je herec osobnostně zapojen, ale má plně vědomí hry.

Jovetova osobnost je nesnadno uchopitelná. Jsou v ní protiklady i klasicistická či dokonce renesanční jasnost nebo rozlet. Byl hereckou hvězdou, která elektrizovala davy až k omdlávání. Ale i dobrý divadelní řemeslník a milovník jevištních mašin. Objevil jednoho z největších dramatiků našeho století — J. Giraudoux. Nebyl režisérem diktátorem, ale často až eklekticky přebíhal od přepychových férií s bohatou mašinérií k strohému slovu klasiků. Citlivý myslitel a nepřevržený herec života.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

VKLADY K MÁCHOVSKÝM VÝROČÍM

Dvojitě máchovské výročí roku 1986 se stalo inspirativním podnětem pro všechna umělecká odvětví. Dokladem toho jsou počiny oborového podniku Supraphon. Přesně načasovaně vyšla nová nahrávka Máchova Máje, jak ji pro pražskou Violu nastudoval zaslužilý umělec Rudolf Hrušínský. Zařadil se jí mezi nejpřednější interpretu slavného Máchova díla. Ve svém hluboce lidském pojetí skutečně reprezentuje vztah naší současnosti k Máchově básnické skladbě.

Supraphon dále připravil v edici Lyra bibliofilské vydání veršů šestice předních reprezentantů současné střední básnické generace, doprovázené grafickými listy stejného počtu předních současných výtvarníků — Evy Haškové, Jaroslava Šerých, Oldřicha Kulhánka, Vladimíra Suchánka, Karla Demela a Ladislava Kuklíka. Michal Černík napsal báseň Čtyřhvězdí, Karel Šys variace na téma Vy hvězdy jasné, Josef Peterka reflexivní báseň Tma, Petr Skarlant vychází z citátu „po širšíř hladině umdlělý dívka crat upíná“ a nazval svou báseň Utonulá, Jiří Žáček je autorem máchovských variací Jasná noci! Temná noci! a Josef Šimon psal na máchovský citát „... barevné listí listopadu pod nohy milenců pořezaných od hvězd.“ Bibliografie vychází pod názvem Stíny světla s doslovem předního máchovského badatele P. Vašáka.

Divadlo hudby Lyra Pragensis připravilo literární večer Lyry pod názvem Jasná noc mne vzhůru vábí, v němž po konfrontaci Máchova zakladatelského vkladu s poezií jeho současníků (a zároveň kritiků) sledovalo další cestu Máchova díla k výročímu roku 1936, kdy se rozezněla nesmírně silná lyra české poezie, a k roku 1939, kdy se Máchův pohřeb na Vyšehrad stal symbolem odporu proti nacistické okupaci a kdy Máchovy verše doslova burcovaly zbrojnost národa a jeho kultury. V rámci večera byly předneseny i verše současných básníků, které vydává Supraphon v bibliofilii. Večer přinesl velmi dobré přednáškové výkony M. Tomášové, R. Lukavského a M. Veldy, bylo při něm využito nahrávky Máje v nastudování R. Hrušínského; v hudební části provedli S. Večtomov s V. Topinkou Ebnovu Sutu baladicu. Grafické listy byly dílem O. Kulhánka. O svém vztahu k Máchovi rozmlouvali s hostitelem večera K. Šys, J. Žáček a P. Skarlant, literárně vědný příspěvek přednesl dr. Martin Procházka.

Pražská Viola připravila na začátek listopadu a tím i na závěr máchovských oslav spolu s Pražským kulturním střediskem pořad v Divadle Jiřího Wolkra, aby mohla

uspokojit všechny zájemce. Pro přednes Máchových veršů a slavného Šaldova eseje pozvala plejádu předních recitátorů J. Adamíru, O. Brouska, M. Doležala, V. Fišara, P. Haničince, R. Hrušínského, R. Lukavského, L. Munzara, V. Ráže, O. Sklenčku, J. Švorcovou za doprovodu harfistky L. Váchalové. Pořad připravil scenáristicky a režijně dr. Vladimír Justl. (ku)

INTERPRETKÁM POEZIE

Psychologický svět ženy, který je důležitou složkou při dramaturgické volbě recitátorek, je reprezentován v realizaci edičních plánů letošního roku dvěma zajímavými knižkami poezie dvou autorek, jejichž data narození mají rozpon více než půl druhého století.

Nakladatelství Odeon připravilo k vydání bohatý výběr veršů z tvorby francouzské básničky Marceliny Desbordes-Valmoreové v překladech Zdeňky Pavlouskové a Gustava Francla pod názvem Kniha něžnosti. Autorka je právem označována za předchůdkyni francouzských prokletých básníků. Její milostná poezie je odrazem těžkých a čramatických osudů v tvorbě i na životních cestách.

Krátká, zmarněná a utajovaná láska (podle dohadů literárních historiků snad k básníkovi de Latoucheovi), poznamenala její další životní osudy a byla podnětem k milostné poezii, která patří k tomu nejkrásnějšímu a nejniternějšímu, co bylo v této oblasti napsáno. Osvědčilo to i nastudování jejích veršů v pořadu Trýzeň lásky v pražské Viole podle scénáře a v režii Miloše Horanského, s vynikajícími výkony Hany Kofránkové (recitace) a Evy Novotné (zpěv), za kytarového doprovodu Martina Myslivečka.

Druhý vklad přednáščekám je z pera současné autorky Jany Pohankové. Chůze střemhlav, jak se druhá sbírka autorky jmenuje, je dokladem dalšího rozvoje její osobité poetiky, kterou zaujala už v první samostatné knižce veršů Žena, nůše, píseň, kost. Její poezie má v sobě nepředstíranou výpověď a otevřenost myšlenkového světa současné ženy, ať se v ní zrcadlí citové vlnobíty nebo zamyšlení nad mezilidskými vztahy v současném světě, imprese z cest i z každodenního života.

Je to poezie, která vyjadřuje úsilí moderního člověka dostávat se z chůze střemhlav k cestě vzhůru „v tomto nádherně neseném světě / kam jsme vrženi.“ Jana Pohanková není snadná básnička, ani nemůže být, chce-li se dostávat k jádru věci a zadírat se čtenáři pod kůži, aby přemýšlel ještě po doznění básně. Ale klíčem je básnický vyslovený smysl lidského konání ve slokách básně Aby, končící dvojverším: ... aby se v dešti chtělo zpívat / zasaď jabloně. (ku)

amatérská scéna

ROČNÍK 23

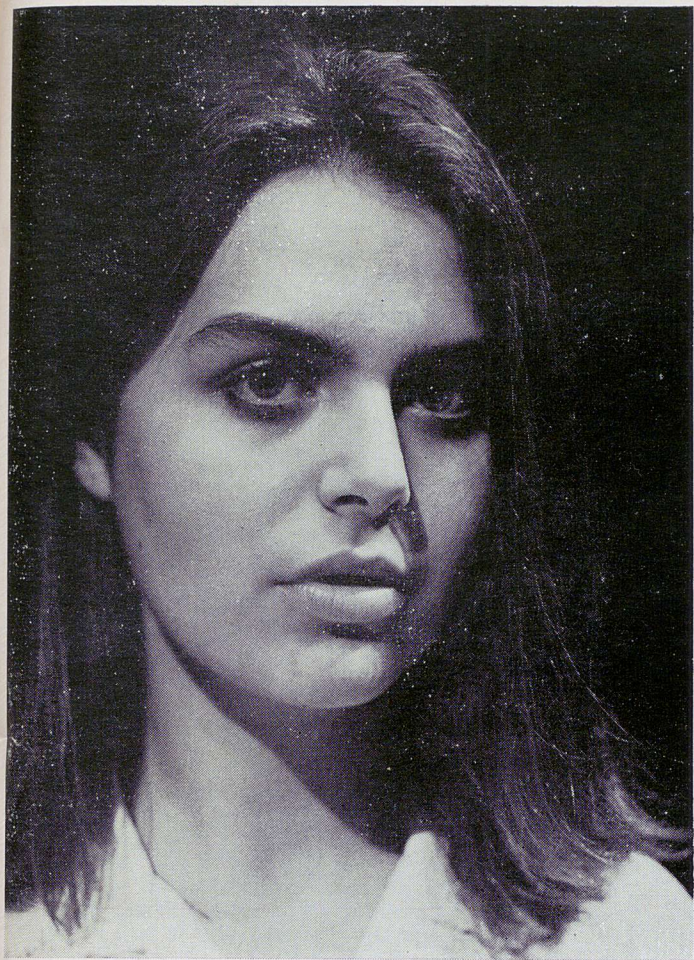
(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelství Panorama 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímc, Redaktorka Michaela Grimmová. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Helena Beránková, Jan Císař (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Justl, Milan Kyška, Ladislav Lhotá, Eva Machková, Jana Patrová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Srámková. 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, Kaňkova 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, Kaňkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 12/1986 redakčně uzavřeno v říjnu 1986.

© Panorama, Praha 1986

46 027



LUBICA STUHLOVÁ



VLADIMÍR ZETEK

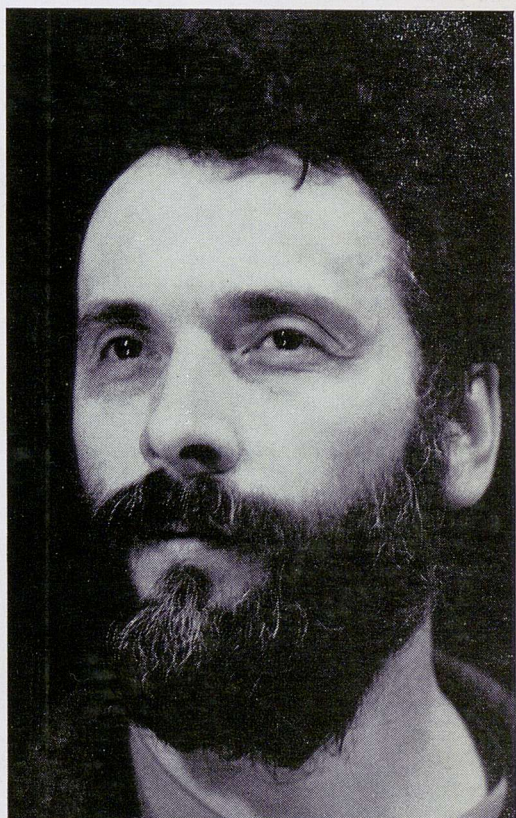
XXXII. Hviezdoslavův Kubín

Vladimír Zetek získal za přednes povídky Saltykova-Sčedrina Nafúkanci 1. místo ve IV. kategorii (středoškoláci) přednesu prózy. Jeho výkon patřil k vrcholům soutěže. Lubica Stuhlová ve velice působivém přednesu náročné básně Jeane Cocteaua Ukrážovanie dokázala zdůraznit apokalyptickou vizi války a lidského utrpení, ale i víru ve velikost člověka. Získala 1. místo ve IV. kategorii přednesu poezie. Eva Jombíková po letech interpretace prózy sáhla po poezii — vybrala si překlad mladé české básničky Sylvie Fischerové Volajte ma... Získala 2. místo v V. kategorii přednesu poezie, přičemž 1. místo nebylo uděleno. Ing. Stanislav Jančovič má dar vyprávěčské prostoty naplněné hlubokou lidskou moudrostí, jak ukázal v úryvku z prózy J. Johánidese. Získal 2. místo v V. kategorii přednesu prózy při neudělení prvního.

(šr)



EVA JOMBÍKOVÁ



Ing. STANISLAV JANČOVIČ

Michal Lázňovský

Snad jen ty vousy a (trochu příliš) „vysoké“ čelo svědčí o tom, že Michalu Lázňovskému je už devětatřicet. Tedy – v pojetí těch dříve narozených – nejlepší věk.

Ano, je mi devětatřicet. Hrozně to letí a na spoustu věcí je už pomalu pozdě. Jsem rodem i dosavadním životem Pražák. V Praze mám kořeny, Praha má především vliv na to, že se mi v hlavě občas pletou historické roviny. Jsem Prahou prorostlý.

Budeme se držet daného směru: divadlo; když od mládí, tak tedy první impulsy.

Nepamatuji se na žádné podstatnější divadelní či literární impulsy z dětství. Spíš jsem hrál fotbal a toulal se po Kampě nebo po Petříně v tušeném stínu svatovítské katedrály. A jako výrostek jsem miloval letadla, ale když jsem se měl v patnácti rozhodnout, co s životem, zmizela minulost a budoucnost takřka jako tonula v mlhách. Takže jsem se stal klempířem, ale jen do doby, než jsem byl přijat na průmyslovku. A to už je doba, kdy jsem se začal hledat v literatuře, v divadle, ve filmu a ve výtvarném umění.

Profesorka češtiny mi tehdy položila otázku: „Co vy tady děláte?“ A tak jsem se zamyslel a odešel na gymnázium, odmaturoval jsem a nade všemi zájmy zvítězil zájem o divadlo. Takže jsem potom studoval divadelní vědu na pražské filozofické fakultě Karlovy univerzity. Musím říct, že to byla v mém životě rozhodující léta. Tam jsem se také pokoušel psát, ale popravdě řečeno, moc mi to nešlo. Ale můj vztah k tvorbě se formoval právě v té době.

Pak jste tedy „vylétl“ do divadelního života?

Spíš jsem z jedné školy, nabitě poznáváním a studiem, přišel do druhé. Čtyři roky jsem byl dramaturgem Severomoravského divadla v Šumperku. Tam jsem se od piky učil divadelní praxi. Potkal jsem tam mnoho krásných lidí, musím jmenovat aspoň dva – tehdejšího ředitele Vladimíra Švábika a režiséra Františka Čecha, kterému vděčím za víc, než jsem ochoten vyprávět. Tam mi také došlo, že divadlo je taková kolektivní kasička, do které každý musí přinášet maximum, ale očekávat od ní může jen minimum. A přece je na ní závislý, jak taky ne, když do ní má vloženo. Taková divná magie.

Musíme k věci: kdy jste začal psát pro divadlo?

Svou první divadelní hru jsem napsal v třiasedmdesátém roce, později jsem zjistil, že nestála za moc. Po Šumperku, kde jsem přece jen získal značné zkušenosti, jsem si znovu troufl na hru. Vycházela z týchž šumperských historických reálií, které zpracoval ve svém Kladivu na čarodějnice Václav Kaplický. Moje hra se jmenovala Upálení Kryštofa Lautnera a v Severomoravském divadle ji inscenoval režisér Jiří Fréhar. To bylo v devětasedmdesátém.

První hra, uvedená na jevišti, znamená asi vždycky totéž: provokuje k naplnění další...



Samozřejmě to bylo povzbuzení, ale také jsem si uvědomil, že divadelní autor dává všanc sebe, své myšlení a citění a moje přirozená introverze se začala bouřit. Asi proto jsem si chtěl dát s divadlem chvíli pokoj. Zkoušel jsem, s nevelkým úspěchem, psát prózu, ve skutečnosti mě však drželo divadlo. Z dlouho připravovaných zápisků a náčrtků jsem napsal v říjnu 1981 tragikomedii Dobrodružství.

Do soutěže na původní hru sice přijata nebyla, ale nakonec se její realizace ujal režisér Ladislav Smoček v Činoherním klubu. To, jak pěkně na ní soubor Činoherního klubu pracoval, mi do dneška pomáhá v psaní. A dost mě mrzí, že se o hru nepokusilo další divadlo, zajímala by mě konfrontace pohledů. Nicméně jsem si tehdy prožil onu psychicky náročnou situaci autora současné hry. Nebylo mi v té době z toho moc dobře.

Ovšem tu hru hrála i amatérská divadla...

Ano, vím, že ji připravovali i amatéři. Bohužel, autor se zřejmě dozví často až poslední, kdy a kde.

Ale přesto jste psaní divadelních her nezanedbal...

To ne. Spíš naopak. Napsal jsem fantasmagorickou komedii Podvojník o hrdině vzpouře malého člověka. Ta vzpouře je ale jen pouhým jeho snem. Je to spíš lyrická záležitost, ale psal jsem ji s pocitem skutečného naplnění a s velkou chutí. Snad je to zatím to nejlepší, co jsem napsal. Zatím ji suším ve stole, i když si myslím, že ani trocha lyriky, i když subjektivní, nikoho nezabije.

V roli „rozhněvaného muže“ jste tedy psal...

Snad se to tak dá říct, i když..., ale pravda je, že v té době jsem také psal komedii Zahrádkáři o lidech, kteří zaměnili své cíle za cíle vůbec.

Tedy vysoká umělecká plodnost...

Ono to tak neletělo. Nejdřív jsem psal divadelní hru, pak jsem z toho udělal filmový scénář, uvažoval jsem o televizi, zkusil jsem prózu, takže je z toho nakonec rozhlasová hra. K její divadelní podobě bych se ale chtěl vrátit.

Zkusil jste, říkáte, také televizi?

Loni jsem dělal pro brněnské studio scénář podle románu Zlatý drak maddarského moderního klasika Desza Kosztolányie. Myslím, že za její slušný úspěch vděčím zejména režii Vladimíra Kelbla. A aby byl přehled o mé činnosti úplný dodám, že jsem loni navázal kontakt s hradeckými loutkáři

z Draku, napsal jsem jakousi variaci na Dona Quijota.

Tedy jste dramaturgem v Realistickém divadle. To jistě ovlivňuje vaši autorskou práci...

To jistě. Myslím, že se mi podařilo spojit dramaturgické i autorské ambice při práci na divadelní adaptaci povídek Vasilije Suksina. Dělali jsme na tom s režisérem Mirkem Krobodem a nazvali Cáry na dlani. A zase jsem mel těstí na režiséra a na výbornou práci souboru. Hrajeme to v Realistickém divadle za obzvláštní pozornosti publika.

Co dál – tedy do budoucnosti?

Mohu jen pokřít rameny, člověk nikdy neví. Ale mám rozdělané dva divadelní projekty, pokud nemluví o své dramaturgické práci. Jeden je hra, kterou píši na tělo nynějšímu třetímu ročníku herectví DAMU pro jejich působení v DISKU. Je to těžký úkol a také dobrodružná práce. Dobrodružství je pro mne synonymem krásy. A druhý projekt: připravuji materiál na hru, která těží z francouzské historie literární i obecně, konkrétně ze 17. století. Nádherné téma, nádherný syžet, režiséra vím, ale divadlo zatím nevím. Zapomněl jsem prozradit, že tu a tam překládám z francouzštiny.

Plánů tedy dost...

Plánů by bylo dost, ale času málo. Zvlášť když má jeden dva kluky, živí je a vychovává a taky si je chce občas užít.

S místem v Amatérské scéně je to jak s časem. Jaký je váš vztah k amatérskému divadlu a co soudíte o jeho budoucnosti?

Popravdě řečeno, příliš často do styku s amatérským divadlem nepřicházím. Když pominu, že vlastně sám píšu amatérsky, tak mám jakousi zkušenost se studentským divadlem, které jsme kdysi založili. Jenže, pak si někdo vzpomněl, že bych to měl režírovat a já jsem z toho tiše vycouval. Neumím si představit, že bych nějaké lidi nutil dělat něco, co třeba oni nechťejí. O amatérech se mluví čím dál tím pěkněji. Vyčítám si, že je málo znám, ale znám toho ve světě tak málo, že se tahle jedna neznalost ztratí. A navíc, co není, může být.

Vzácná skromnost. Ale přece jen váš názor...

Kdybyste se mě zeptal, co se mi líbí na současném českém profesionálním divadle, uměl bych odpovědět: jak je samo se sebou spokojené. A co se mi nelíbí: to je především pražský takzvaně profesionální konzervatismus. Amatérů jsou, zdá se, pružnější v divadelním myšlení, divadelní metafora se jim jeví jako samozřejmost a psychologismus není jejich doménou. V současném českém divadle postrádám fantazii, poezii, metaforu, ale právě tato slova se trochu bojím používat. To proto, že když se u nás řekne poezie, mnozí si představují krupěj rosy na jitrní louce, což sice poezie je, ale jenom jedna její možná poloha. Pro mě je poezie stav, kdy si mysl neukládá okovy pozitivistické kauzality. Vůbec tím nechci tvrdit, že by podle toho všichni měli dělat divadlo. Ale já tak chci psát a dělat divadlo. Nejsem si jist, že to tak budu chtít vždycky. Co ubíjí člověka nejvíce, je stereotyp, on sám se přece mění, hledá, zkouší, bloudí. A z toho sváru...