

as/88

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

2



Jan Noha

Byl únor v Čechách



*Do dlaní hájů předjaří už tisklo
vlhká ústa svých vánků
les otočil se ještě z boku na bok
a setrval dál v spánku.*

*Byl únor. Řeky už se pozachvěly,
louky se hnuly prvním dechem trav,
vanuly hory vanem vichřic bílých
do údolí a rovin na pozdrav.*

*Byl únor v Čechách, předjaří, jež vítá
zpěv skřivanů, co z hrudi vylétnou,
korunám stromů vracejí se křídla
a sady opět budou pod flétnou.*

*Všechno, co žilo v písmácích a písničkách,
tehdy se hnulo pod hvězdami cest,
a člověk, jenž se z práce vracel domů,
slyšel bít srdce českých měst.*

*Byl únor v Čechách, předjaří, jež vítá
zpěv skřivanů, co z hrudi vylétnou,
člověku vrátil radost, sen a křídla
a srdce, které bude pod flétnou.*

● ZE ZASEDÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

Poslední zasedání předsednictva ústředního výboru SČDO v roce 1987 se konalo v plánovaném termínu 5. prosince. Program byl obsáhlý. Po kontrole úkolů přednesl představitel Severomoravského kraje zprávu o stavu Svazu na území kraje. KV SČDO pracuje od svého ustavení na podzim roku 1984, organizuje a koordinuje činnost 6 okresních výborů (Frýdek-Místek, Karviná, Nový Jičín, Opava, Ostrava, Přerov); pro zbývajících 4 okresů, kde dosud okresní výbory SČDO nevznikly (Bruntál, Olomouc, Šumperk, Vsetín), řídí svazovou činnost OV SČDO v Novém Jičíně. V kraji je 380 členů z řad ochotníků a 122 loutkářů ve 34 členských souborech (24 ochotnických, 10 loutkářských). Spolupráce s OKS a dalšími partnery je ve většině okresů dobrá, celkově je tendence ke zlepšování a prohlubování vztahů – totéž platí o kraji.

Jedním ze stěžejních bodů programu bylo plánované projednání výsledků přehlídky autorského divadla členských souborů SČDO – Štramberk 87. K projednání přizval ÚV SČDO místopředsdkyni přípravného výboru přehlídky, předsdkyni ZV ROH VZSKG záv. 18 Štramberk s. Roheřlovou. Zprávu o průběhu přehlídky přednesla předsdkyně ÚV SČDO dr. Weigová, která byla rovněž předsdkyní přehlídkové poroty. Konstatovala, že přehlídka splnila ideově umělecký záměr, který ÚV SČDO touto akcí sledoval. Obsahová stránka inscenací i jejich realizace byly na dobré úrovni, představení byla vyrovnaná. Přehlídka znamenala přínos autorský a režijně-dramaturgický. Organizace byla velmi dobrá; přípravný výbor zajistil perfektně ubytování a stravování souborů i hostů, vzorná byla péče o soubory. Také doplňkový program byl vhodný a dobře organizovaný. Kladně je třeba hodnotit rovněž organizovaný svaz diváků a zařazení odpoledního představení pro děti, které mělo značný ohlas.

Podmínkou propozic pro účast na přehlídce byl pobyt celého souboru od zahájení ve čtvrtek do nedělního poledne, kdy přehlídka vyhlášením vítězů skončila. Byl to požadavek prospěšný – i soubory jej kladně hodnotily, neboť dával možnost zhlédnout představení ostatních souborů, ale také setkat se po představení v neformálních posezeních, stejně jako zúčastnit se pohovorů poroty se soubory. A tak jediným stínem bylo náhlé onemocnění prof. dr. Jana Císaře, CSc., pro které nemohl fungovat jako porotce a vedoucí semináře.

K tomuto hodnocení se vyjádřili předseda a místopředsdkyně přípravného výboru, který již přehlídku rovněž vyhodnotil. Některé výhrady mají – všechno nevyšlo podle jejich přání – berou to jako poučení pro příště. Následovala obšírná diskuse o smyslu a poslání štramberkých přehlídek; předsednictvo ÚV SČDO v ní došlo k závěru: Štramberk bude přehlídkovým místem, kde bude SČDO pořádát akce pro aktuální oblasti v podpoře iniciativy členských souborů. Štramberk 88 se bude konat ve dnech 29. 9. – 2. 10. 1988 jako přehlídka hudebního divadla.

K projednání X. ročníku národního kola soutěže monologů a dialogů O pohárek SČDO přizval ÚV SČDO ředitele SK ROH Hlinsko s. Bendu. Termín je 22. – 24. 4. 1988. Po podrobném projednání PUV rozhodlo: prezence soutěžících 22. 4. v 9 hod., zahájení soutěže v 10 hodin. Po skončení soutěže porota rozhodne o umístění, pro večerní pořad pro veřejnost určí 10–12 výstupů. V závěru večera vyhlásí výsledky (včetně ceny diváků). Krajské výbory SČDO musí jednoznačně určit své reprezentanty do 15. 3. 1988 přípravnému výboru. Součástí bude opět nedělní seminář, vedený osvědčeným profesionálním umělcem.

PUV SČDO vyslechlo rovněž několik informací: v předvečer zasedání se konala v Táboře oslava 130 let trvání souboru a 100 let divadla, které se zúčastnili zástupci ÚV SČDO – předali souboru Čestné uznání I. stupně.

Důležitá byla informace o ustavující schůzi nové komise SČDO pro spolupráci se ZUČ, jejímž předsedou je prof. dr. Jan Císař, CSc.; předložil návrh plánu činnosti komise a systému práce, který komise přijala. Předsedova hluboká znalost amatérského divadla a racionální přístup k činnosti komise jsou zárukou prospěšné činnosti a užitečných výsledků.

Poslední informací byla zpráva o jednání Ústředního poradního sboru pro divadlo, který projednával koncepci 58. Jiráskova Hronova.

Na návrh krajského výboru schválilo PUV SČDO udělení Zlatého odznaku SČDO třem zasloužilým členům z děčínského okresu.

Dr. MILAN KYŠKA

● Z ČINNOSTI SČDO SAL

21. listopadu 1987 se v Praze na svém řádném společném zasedání sešly Rada SAL, předsednictvo, kontrolní a revizní komise a komise pro práci s loutkou na mateřských školách.

Na zasedání byla zhodnocena řada loutkářských akcí posledního období, Loutkářskou Chrudim a Čechovu Olomouc nevymajme, a účast zájmové organizace na nich. V další části jednání byla přijata rozhodnutí ohledně zabezpečení V. přehlídky individuálních výstupů s loutkou, která proběhne v první polovině příštího roku, a I. festivalu členských souborů – Dostavníčko v Lounech. V souvislosti s lounskou přehlídkou Rada SAL zvolila osmičlenný přípravný výbor, který bude dále doplněn zástupci druhého spolupořadatele ZK ROH n. p. Elektroporcelán v Lounech.

Rada rovněž zvolila nové složení komise SAL SČDO pro udělování Ceny PhDr. Jindřicha Veselého. Na ustavujícím zasedání bylo rozhodnuto cenu udělit Františku Pískovi, vedoucímu souboru Jitřenka ZK ROH Zbrojovka Brno.

(psl)

Historický mezník

Úterý 8. prosince 1987, datum, které se nesmazatelně zapíše do novodobých dějin lidstva. Toho dne podepsali ve Východním pokoji Bílého domu generální tajemník ÚV KSSS Michail Gorbačov a prezident USA Ronald Reagan smlouvu o likvidaci raket středního a kratšího doletu, první významnou dohodu o odzbrojení uzavřenou mezi SSSR a USA za posledních osm let, první dohodu v historii, na jejímž základě budou – v případě ratifikace smlouvy – zlikvidovány dvě třídy jaderných zbraní.

Podpisem smlouvy Sovětský svaz i Spojené státy prokázaly politickou vůli přihlížet k zájmům druhé strany, hledat a nacházet vzájemně přijatelné kompromisy. Dohoda je výsledkem průlomu v myšlení a vztazích mezi oběma jadernými velmocemi, před nimiž nyní stojí stejně jako před celým světem naděje na vstup do nového období dějin lidstva, období vytváření světa bez jaderných zbraní.

Ve svém svolání bezprostředně po podpisu smlouvy řekl soudruh Michail Gorbačov: „Smlouva podepsaná ve Washingtonu je důležitým mezníkem v mezinárodním rozvoji. Její význam a důsledky daleko přesahují rámec samého předmětu úmluv.

Cesta k tomuto mezníku byla těžká, naplněná dlouhými a napjatými spory a diskusemi, překonáváním nahromaděných emocí a zakořeněných stereotypů.

To, čeho jsme dosáhli, je jen začátek. Je to pouze start jaderného odzbrojení, ačkoli, jak je známo, dokonce i ty nejdelší cesty začínají prvním krokem.

Pohyb od tohoto místa startu vyžaduje další usilovnou práci rozumu a čestné úsilí, ústup od některých představ o bezpečnosti, jež se dnes zdají nesporné, a od všeho toho, co podněcuje horečné zbrojení.“

Smlouva předpokládá do tří let úplnou likvidaci více než 2 600 raket na území devíti států (je mezi nimi i Československo) včetně států, které americkými raketami Československo dosud ohrožují. Mezinárodní vztahy pocítí ozdravný proud obnovení důvěry, vzájemného porozumění, respektování zájmů druhých, společného pochopení, že můžeme vzájemně sousedit a žít bez jaderné hrozby. A to jsou tolik potřebné vnější podmínky pro uskutečňování zásadních přeměn, jimiž naše společnost ve všech oblastech materiálního i duchovního života v současné době prochází.

Mezinárodní setkání amatérských divadelníků

Nizozemský Utrecht patřil v srpnu 1987 amatérským divadelníkům z celého světa. Zasedal zde 18. kongres mezinárodní nevládní divadelní organizace AITA/IATA a v budově utrechtského městského divadla se uskutečnil mezinárodní festival amatérského divadla, který můžeme plným právem nazvat festivalem světovým.

Kongres, jehož se zúčastnily delegace dvaařiceti členských států, projednal řadu závažných otázek. Byla hodnocena činnost organizace od 17. kongresu (Monako 1985). AITA/IATA chce být organizací, která bude zahrnovat a rozvíjet všechny světové divadelní proudy. Chce podporovat uměleckou i technickou kvalitu amatérského divadla. Rozvíjením umělecké kvality jsou motivovány praktické kursy (brechtovský seminář v hlavním městě NDR Berlíně, Stanislavského seminář v Moskvě, seminář k pouličnímu divadlu v Londýně), inspirativní kursy (mezinárodní setkání amatérských divadelníků s charakterem tvůrčích dílen) a mezinárodní festivaly. Technickou kvalitu rozvíjejí např. scénografické kursy. AITA/IATA chce přispět k oživení studentského divadla, které po bouřlivém rozvoji v 60. a 70. letech stagnuje. Velkou pozornost věnuje práci s dětmi, neboť divadlo může významně formovat osobnost dítěte. V této souvislosti byl oceněn přínos Československa. Kaplické divadelní léto bylo označeno za inspiraci a příklad pro všechny členské státy. Novým divadelním proudem je divadlo programově hledající vazby s dalšími druhy umění. „Nové divadlo“ 80. let směřuje k montáži jako syntéze dramatu, tance, hudby a výtvarného umění. Tento proud chce AITA/IATA také na svých akcích podporovat a rozvíjet. Národní středisko v Japonsku bylo pověřeno experimentem v oblasti videotechniky a jejího využití v amatérském divadle.

Kongres projednal rovněž kádrové otázky. Byl zvolen prezident pro období 1989–93. Tato funkce byla svěřena zástupci Velké Británie Hughovi Lovegrovi. Byli zvoleni členové výkonného výboru pro období 1987–91. Z delegátů socialistických zemí jsou to ing. Helena Matoušková z ČSSR, Lajos Maté z MLR a dr. Vidas Silunas ze SSSR. Byl projednán a schválen rozpočet. Zatím nejvyšší příspěvek věnují severoevropské státy Dánsko, Finsko, Island, Norsko a Švédsko. Dosavadním prezidentem zůstává do r. 1989 Nor John Ytteborg. Příští kongres se uskuteční v září 1989 v Monaku.

Pro mezinárodní divadelní festival Utrecht 1987 bylo vybráno motto „Žijeme v multikulturní společnosti“. Proč bylo zvoleno právě toto heslo? Multikulturalita je společenským problémem nejen současného Nizozemí, ale i řady dalších zemí. Přistěhovalci z bývalých kolonií, dělníci z málo rozvinutých zemí, prolínání bělošského a černošského obyvatelstva, to je struktura společnosti mnoha zemí. Na jedné straně společnost hojnosti a na druhé straně obrovské sociální i kulturní rozdíly. Divadlo je chápáno jako druh este-

tické komunikace, která je objektivizovaným vyjádřením myšlenek a emocí sdělovaných z jeviště do hlediště. Může proto významně přispět k tomuto závažnému problému. Výkonný výbor AITA/IATA nedospěl k jednotě, zda festival má být výběrem toho nejlepšího, co jednotlivé členské státy mohou nabídnout, či zda má spíše usilovat o to být tvůrčí dílnou. Bylo tedy záležitostí každé země, jak si se zadaným tématem poradí. Je třeba říci, že festival přinesl v tomto směru velmi různorodé odpovědi. Kromě hostitelské země, již byl svěřen úvod festivalu, což byla jednak alegorická taneční kompozice Vlakky a dřeváky hudebně na motivy Beethovenovy Ódy na radost, jednak vystoupení studentské amatérské taneční skupiny, která předvedla výrazový tanec na moderní vážnou hudbu Karla Willena, se festivalu zúčastnilo 15 států: Belgie, NSR, USA, Kanada, Indie, Švýcarsko, Japonsko, Izrael, Švédsko, Itálie, SSSR, Španělsko, Irsko, Mexiko a Československo. Československo reprezentoval ochotnický kroužek z Brna s rituálně obřadnou a myšlenkově přepestrou inscenací Abrahamus patriarcha, vycházející z textu J. A. Komenského, ale prolínající jej glosami existencialistické filozofie. Technické podmínky neumožnily souboru předvést osobitou kompozici podle obrazů vlámských malířů nazvanou Spor astronomů, kterou si ochotnický kroužek připravil pro tento festival a jež je pro mezinárodní publikum mnohem sdělnější než Patriarcha. I přes skutečnost, že Patriarcha je postaven na textu, lze říci, že inscenace zaujala a prokázala vyspělost československého amatérského divadla.

Co říci na okraj jednotlivých inscenací. Festival zcela jednoznačně prokázal, že společenskou funkci amatérského divadla je vyslovovat se k závažným společenským otázkám. Velmi silně zde zaznělo téma míru. Jako důkaz můžeme uvést inscenaci Freie Bühne Turgi (Švýcarsko), nazvanou Světlo v lese, otevírající problém, co bude s lidstvem po totální atomové válce. Představení však na přesvědčivost značně ubírala zvolená inscenační metoda, která šla proti zásadám dramatu: děj nebyl předváděn, o ději se pouze hovořilo.

Dalším naléhavým problémem je potřeba rozvoje individuality. K tomu se vyslovilo belgické představení Theatre Werkstatt Agora Akvárium aneb víze smrti individua na motivy varujících utopií Huxleyho a Moná, které zaujalo hereckými výkony i bohatě komponovanou výpravou s obrovským rybníkem – bazénem – akváriem, zaplňujícím jeviště. Inscenaci by značně pomohla dramaturgická úprava.

Vlastní téma festivalu bylo zajímavě traktováno v řadě inscenací. S alegorickou horu Pobřeží známého amerického dramatika Edwarda Albeeho přijali američtí divadelníci Racine Theatre Guild. Drama pro lidský a zvířecí pár je postaveno na hercích. S tím se Američané nevyrovnali, a tak nejvíce zaujal opravdu

fantastický kostým ještěřů. Rodinné drama Suisen tradičního japonského divadla Mo ztvárnila na programově opuštěné scéně japonská skupina Takebue. Ukázalo se, jak jednoduché výrazové prostředky tradičního lidového divadla mohou být sdělné a působivé i pro diváka současného. Divadlo jednoho herce Tightrope Time z Kanady si díky černošskému herci, který vede „výchovné“ dialogy, a jeho schopnosti vyjádřit modulací hlasu, jeho barvou, mimikou a gestikulací postavu černocho v současné společnosti, získalo uznání. Walter Borden zde zúročil dvánáct let práce v amatérském divadle. Švédští divadelníci Teatrerkängen přivezli divadlo jako veřejné fórum. Spolu s diváky hráli jednoduchý příběh ze samoobsluhy, kde dojde ke krádeži. Automaticky je obviněn pár emigrantů. Diváci mají sami rozhodnout o peripetích příběhu. Drama je zde tedy využito jako výchovná metoda. Díky spontánní účasti diváků a dobré moderaci to byl zajímavý zážitek, i když samozřejmě samotný příběh dospěl po dvou hodinách k idylickému smíru. Studentská divadelní společnost Polytechnického institutu V. I. Lenina z Tbilisi předvedla hru gruzinského dramatika Rovaze Cabriadzeho Cizí pták aneb první láska. Usměvný příběh (postavený na situační komice) o lásce a obyčejných lidech dýchal člověčinou a přinesl do Utrechtu tezi, že život je krásný. Po katastrofických vizích, dramatech, které končí neodvolatelnou smrtí, byli gruzinští studenti jako zjevení z jiné planety. Bylo to jediné představení, po němž publikum vstalo a skandované tleskalo. Sympatie obecenstva si získali také Italové z Bari za Svatou misi, pojatou jako epické, v podstatě brechtovské divadlo na divadle, a Mexičané z Teatro La Cueva A. C. Mexico City za Los Mitotes, což byla lidová fraška bourající dávné mýty pocházející od Aztéků a po léta ovládající vědomí lidí. Mexičanům patřilo nejen jeviště, ale i hlediště a publikum bylo účastníkem mexického karnevalu. Ostatní představení nezaujala ani myšlenkově, ani formálně.

Součástí festivalu bylo půldenní symposium na téma festivalu, dopolední studijní představení, o něž byli požádáni někteří účastníci festivalu (Irové a Japonci), beseda s členem výkonného výboru AITA/IATA za africkou sekci dr. H. Ndumbem Eyohem z Kamerunu o africkém divadelnictví a jeho třech hlavních větvích (tradiční využívající folklóru s dramatickými prvky, ovlivněné evropským divadlem, které přinesli kolonizátoři, a současné divadlo Afriky, jehož představitel je např. nositel Nobelovy ceny za literaturu Kameňan Soyinka, žijící v současné době v Evropě). Každé odpoledne ve foyeru divadla pracovalo improvizované rozhlasové a televizní studio, v němž moderatoři hovořili s účastníky festivalu. Doprovodnou akcí byl také knižní veletrh divadelní literatury anglické, francouzské, německé a holandské z produkce známého nakladatelství z Amsterdamu. Uznání patří pořadatelům a organizátorům festivalu, neboť organizace byla v podstatě bez závad. Dobrá a přátelská atmosféra vytvořila předpoklady k tomu, aby festival byl konfrontací různých stylů práce a přispěl k mezinárodnímu dorozumění.

LENKA LÁŽŇOVSKÁ

Vachtangovci v Praze

V rámci Dnů kultury RSFSR jsme měli možnost v listopadu loňského roku už počtvrté zhlédnout dvě ukázky z repertoáru moskevského Vachtangovova divadla. Roku 1920 vzniklo Moskevské činoherní studio, vedené jedním z vůdčích režisérů sovětské divadelní avantgardy J. Vachtangovem a stalo se součástí MCHAT pod názvem Třetí studio MCHAT. O rok později se uvedlo Maeterlinckovým dramatem Zázrak svatého Antonína a r. 1922 Gozziho pohádkovou hrou Princezna Turandot. Tato Vachtangovova inscenace se stala jednou ze základních v historii sovětského divadla. V představení inspirovaném komedií dell'arte a oslavujícím život a lásku režisér co nejuplněji vyjádřil svoje pojetí divadla jako slavnosti (naši diváci mohli vidět obnovenou Turandot při předešlém zájezdu divadla počátkem 70. let). Z dalších tvůrců se zapsali do letopisu souboru dva Vachtangovovi žáci — Ruben Simonov a Boris Ščukin.

Loňský zájezd do Československa zastihl soubor v období přetvořování: před nedávnem byl do čela zvolen národní umělec SSSR Michail Uljanov, který vystřídal Jevgenije Simonova. Divadlo uskutečňuje experiment. Na tiskové konferenci v Domě sovětské vědy a kultury se členové souboru kriticky vyslovili k předchozímu období, které označili jako vleklou krizi. Vachtangovovo divadlo disponuje dobrými herci, ale postrádá režijní osobnosti. Proto tolik uvítalo možnost spolupracovat s jedním z nejvýznamnějších soudobých sovětských režisérů, Gruzíncem R. Sturruou, který zde nastudoval novou Šatrovovu hru Brestský mír, kde vystupují postavy Lenina, Stalina, Trockého, Bucharina a další historické osobnosti. Inscenace znamená divadelní událost. V této souvislosti M. Uljanov zdůraznil důležitost dokumentárních her pro sovětské diváky: pomáhají zaplnit „bílá místa“ historie. Uplynulá sezóna byla chudá na kvalitní dramata — hosté vysvětlili, že to je přirozené, vždyť skutečná umělecká díla nemohou vzniknout ze dne na den, potřebují delší čas ke svému vzniku. M. Uljanov (nedávno jsme ho viděli v televizní hře Čtyři črty k portrétu Lenina v postavě Lenina a dále jako spisovatele Jesenina ve filmu Téma) je zároveň, kromě své funkce v divadle, předsedou Svazu divadelních umělců RSFSR. Na konferenci vysvětlil, že nedávno ustavený Svaz usiluje o to, aby divadelní tvůrci mohli rozhodovat o věcech své profese samostatně, bez zbytečných administrativních zásahů a průtahů. Důsledně se snaží hájit i sociální zájmy svých členů. V poslední době např. vzniká bolestivý problém spojený s odchodem některých herců z divadel a s generační výměnou. Za úspěch považuje nový Svaz fakt, že dnes už se do vedení divadel nedostanou neschopní režiséři, podporují se talenty; svoje kvality mohli prokázat režiséři jako jsou Dodin, Někroš, Vasiljev, Janovská a další. Za další pozitivum považují členové Svazu skutečnost, že se na sovětské scéně vrátily s úspěchem hry M. Bulgakova, N. Erfmana, J. Oleši, klasiků M. Saltykova-Ščedrína, A. Suchovo-Kobyлина a dalších autorů. Kromě toho se dramatizují nej-

zajímavější současné romány, např. Grosmana, Beka, Rybakovovy Děti Arbatu a další. Mladé divadlo je na postupu — od r. 1964, kdy bylo otevřeno Divadlo na Tagance, nevzniklo v Moskvě ani jedno profesionální divadlo. V poslední době zahájilo činnost 12 nových souborů. Obtížnější je situace v oblastech, kde mnohdy byrokratismus brání uplatňování zásad experimentu a kde se obtížně prosazují mladí tvůrci — často mají spoustu sociálních problémů (např. bytová otázka), ale přesto odvážně odcházejí „do terénu“. Svaz chce přispět svou autoritou ke vzniku divadelních center.

Vachtangovci tentokrát přivezli do Prahy dvě inscenace: dramatizaci Ajtmatovova románu Den delší než století a Staré ruské vaudevilly. Dramatizaci Ajtmatovova románu se vyrojilo několik v Sovětském svazu i u nás (např. Spěševceva v Divadle na Vinohradech). Každá dramatizace filozofické prózy musí nutně slevit z filozofické vrstevnatosti v zájmu divadelnosti. Práce A. M. Mambetova, zároveň režiséra představení, ve snaze zachytit Ajtmatovovo dílo co nejpřetněji často upadala do popisnosti, kterou se marně pokoušel překlenout svým výkonem M. Uljanov v roli Edygeje (v programu chybně Jedigeje). Jeho Edygeje je prostě lidský, moudrý. Inscenátorům se ale nepodařilo skloubit rovinu reálného příběhu s rovinou mytologickou a rovinou budoucnosti. Nepomohla ani vynalézavá scéna I. G. Sumbatašviliho, která vnukala divákům představu kosmického prostoru (Sumbatašvili je jedním z laureátů pražského Quadriennale), ani laserová technika, kterou by na-

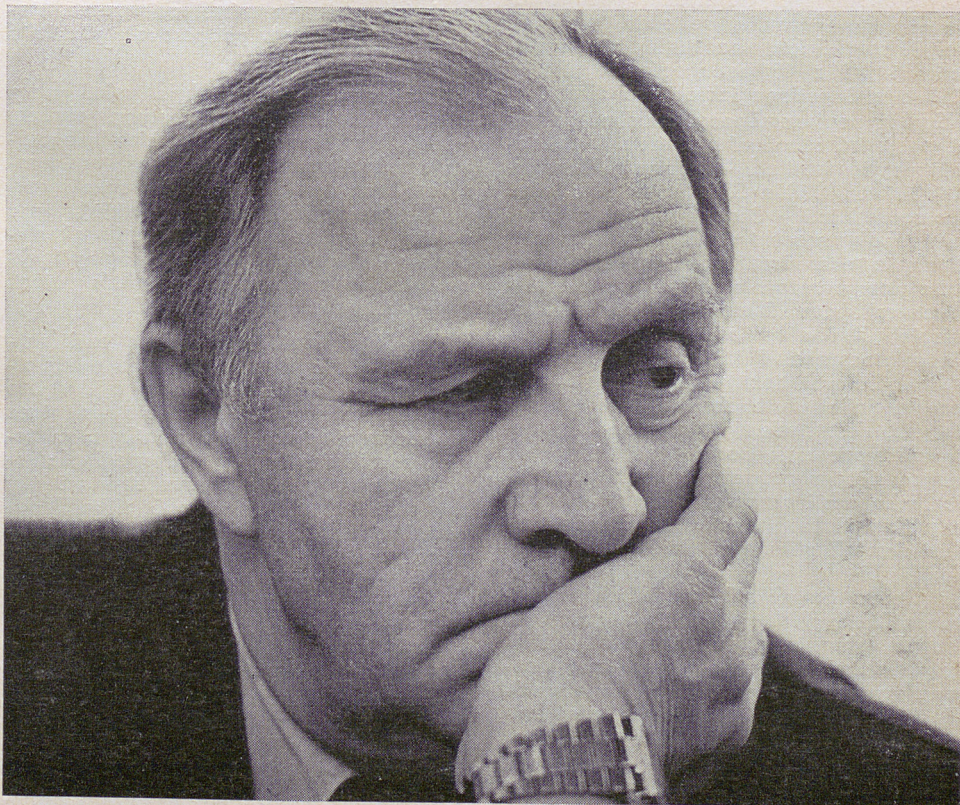
še divadla také ráda využívala. V představení rušila i různorodost hereckých stylů. V porovnání vyšla vítězně inscenace vinohradského divadla, i když zde rovněž vznikl základní problém, zda je účelné mechanicky přebírat dramatizaci jiného divadla, která vznikla pro určitý soubor a situaci.

Druhý večer vyplnily dva ruské vaudevilly: Slečna husar F. A. Koniho a Sem se stařenou! V. Savinova. V daném případě se našim divákům představilo sovětské divadlo z dosud neznámé stránky, a to ocenili zejména zasvěcenci. V prvním vaudevillu zazářilo herecké umění V. Lanového, který uplatnil i svoje pěvecké i pohybové dispozice — při minulém zájezdu jsme ho poznali jako Prince z Princezny Turandot a jinak jako známého filmového herce a recitátora (jednou z jeho prvních úspěšných rolí byl Sergej v Arbuzovově Irkutské historii). V druhém vaudevillu se odhalilo typové bohatství L. V. Maksakovové, která suverénně zvládla roli stařenou právě tak jako herečky a cikánky. Při tomto představení jsme si uvědomili, jak využívali starých postupů, včetně prvků vaudevillu, autoři sovětské divadelní avantgardy, a skoro vždycky se satirickým cílem (např. Majakovskij, Bulgakov, Erdman). Ovšem ti, kdo očekávali reprezentativní ukázkou dramatiky „nové vlny“ nebo „současné“, objevně vyložené klasiky, byli zklamáni.

Doufáme, že se naše doposud úzké poznání současného sovětského divadla obohatí návštěvou některého dalšího špičkového souboru, např. Divadla Rustaveliho z Tbilisi v čele s režisérem R. Sturruou, který už získal ohlas v řadě zemí, nebo některého mladého studiového divadla. Obojí by bylo pro dialog našich kultur prospěšné.

ALENA MORÁVKOVÁ

FOTO VIKTOR KRONBAUER



Národní umělec SSSR Michail Uljanov

Zájmová umělecká činnost jako prostředek profesionální přípravy

Jsou zájmy nebo obory umělecké činnosti, které působí potěšení či pocit sebeuspokojení těm, kteří se jimi zabývají. Jsou takové, jejichž prostřednictvím zpestřují jejich provozovatelé všední chvíle okruhu svých obdivovatelů. Existují však i zájmy a umělecká činnost, které toto vše naplňují a navíc jsou výbornou průpravou a přípravou na budoucí profesi.

Touto amatérskou zájmovou činností je umělecký přednes, kterému se již dvacet let věnují v různých obměnách studentky středních pedagogických škol v celé naší republice.

Začátek byl prostý. Zájem o poezii a prózu – pro děti i dospělé – byl motivován nejen láskou k těmto uměleckým oborům, ale i potřebou mít dostatečný přehled, zásobu vhodných textů, kterých bylo možno využít jak v přímé práci s dětmi, tak při různých vystoupeních na veřejnosti. Nejen však využít, ale vhodně, na patřičné úrovni interpretovat.

A tak vznikl na střední pedagogické škole v Kroměříži nápad uspořádat pro žáky školy soutěž v přednesu poezie a prózy a k soutěži přizvat studentky některých dalších středních pedagogických škol. Zájemců z českých zemí i ze Slovenska přibývalo a brzy se z této soutěže stala soutěž celostátní, která od roku 1982 nese název Pedagogická poéma. Třináct ročníků organizovali oběťavě v Kroměříži, od roku 1980 se jejími organizátory staly další pedagogické školy. Jubilejního 20. ročníku, který se konal ve dnech 17. – 21. listopadu 1987 na střední pedagogické škole v Berouně, se zúčastnilo více než 70 soutěžících, finalistů školních a národních kol z 15 pedagogických škol v ČR a z 8 pedagogických škol SSR.

Soutěž není nemennou, zaběhnutou akcí, po jejímž skončení přibudou do seznamů různých institucí – počínaje ministerstvem školství ČR a SSR, které jsou jejími spolupřáteli – čárky za jejich splnění. Je naopak pracovní dílnou s tvůrčím hledáním a obměňováním, které by soutěž stále více přibližovalo jejímu poslání: zvyšovat schopnost budoucích učitelů mateřských škol a vychovatelů školních družin a pracovníků PO SSM citlivě hodnotit a interpretovat text uměleckého díla a rozvíjet jejich estetickou a intelektuální aktivitu. Vést studenty k soustavnému sledování moderní a klasické poezie a prózy pro děti a mládež a prohlubovat jejich schopnosti pracovat s dětmi ve vlastní pedagogické činnosti i při činnosti vedení různých zájmových uměleckých útvarů.

Proto se po několika ročnících přestalo soutěžit v přednesu poezie a prózy pro dospělé, objevily se nové kategorie: předčítání a improvizace – dnes improvizované vyprávění. Soutěž se výrazně vnitřně diferencovala na kategorie předškolního a mladšího školního věku, na pomoc soutěžícím i vyučujícím jsou organizovány odborné pracovní semináře, besedy s autory literatury pro děti a mládež nebo představení profesionálních přednášců.

Pedagogická poéma za léta své existence nejen získala žáky se zájmem o literaturu a přednes, ale také výrazně ovlivnila pojetí přednesu pro děti v rámci vzdělávacího a výchovného procesu na pedagogických školách a stabilizovala jeho úroveň. I když mnohého bylo dosaženo, jde o nekončící proces. Přicházejí noví žáci, noví učitelé, některé problémy se tedy ve větší či menší míře vracejí, byť třeba pozměněny v kvalitě či kvantitě.

Jaký byl jubilejní ročník, co přinesl v jednotlivých soutěžních kategoriích?

Přednes poezie pro děti do 6 let a mladší školní věk hodnotila porota, jejíž předsedkyní byla Daniela Musilová, odborná asistentka divadelní fakulty na AMU v Praze. Dramaturgický výběr dával přednost zejména současným autorům (J. Záček, M. Černík, M. Lukešová), ale i ostatní vybrané texty potvrdily, že tato oblast nečiní soutěžícím potíže. Dvě různé montáže – po stránce dramaturgické velmi zdařilé – z díla M. Černíka Ze života oblázků příkladně ukázaly, jak úhel pohledu a záměr recitátora jsou určující při stavbě scénáře i pro výkon.

Šíře repertoáru byla pestrá, dávala soutěžícím možnost využití různých výrazových prostředků k interpretaci a tvořivosti. Ukázalo se, že některé interpretky mají zatím stále ještě málo smyslu pro hru slov a pro hru se slovy; ještě stále nevyužívají kvalit a krásy mateřštiny. Objevovala se stereotypní zvuková osnova věty; chybělo členění na pravomluvné úseky, větný přízvuk (na správném místě) a intonace, které by s podtextem podporovaly plasticitu výkonu.

K zvýraznění výkonů bylo velmi často užíváno rekvizit (šátečky, stuhu, obrázky apod.). V některých vystoupeních byla práce s rekvizitou velmi důsledná, podporovala obsah textu, v jiných sekvence s rekvizitou postrádala „zrod nápadu“, jeho vývoj a ukončení. V této oblasti však studentky i přes určité výjimky chápaly funkci rekvizity k podněcování představivosti a fantazie dětských posluchačů.

Rovněž dramaturgický výběr textů prózy pro děti do 6 let a mladšího předškolního věku byl většinou dobrý a i v této soutěžní kategorii převažovala orientace na současné autory. Nedostatků u některých soutěžících byly v pochopení předlohy a porozumění autorovu stylu. S tím souviselo i to, že se v řadě případů nepodařilo udržet koncepční záměr příběhu, zdůraznění hlavní zápletky a vystižení pointy. Rečový projev byl proti předcházejícím ročníkům na poměrně dobré úrovni téměř u všech soutěžících. Značné potíže se však objevily ve členění textu, tempu a frázování. Použití rekvizit bylo úměrné, vesměs podporovalo účinnost sdělovaného textu a měly i patřičnou estetickou úroveň. Převažovaly vlastní stylizace a pokusy o náznaky nad popisností.

Porota, již předsedala dr. Eva Opravilová, CSc., odborná asistentka pedagogic-

ké fakulty UK v Praze, mohla konstatovat, že úvodní motivace a závěry převážně většiny vystoupení se osvobodily od tradičních moralizujících šablon, zbytečného didaktizování, a že i navazování kontaktu s dětskými diváky zpravidla nečinilo potíže a působilo přirozeně.

Předčítání pro děti do 6 let a mladšího školního věku svědčilo o tom, že studentky se dobře orientují jak v současné, tak klasické tvorbě pro děti. Většina přednášček sice prokázala schopnost zvolit vhodný text vzhledem k věku svých dětských posluchačů, ale některé nedokázaly výběr orientovat zároveň z hlediska svých schopností a naturelu, což jim bránilo v tom, aby předlohu ztvárnily adekvátním způsobem.

Problémy se ukázaly v umění dospět při četbě k jasné pointě, ke gradaci příběhu, ke schopnosti vystavět zřetelný dramatický oblouk. Odchytky přednesu od stylu autora zazněly výrazněji jen v těch případech, kdy literární předlohu tvořila díla s osobitou poetikou (např. texty A. Mikulky, M. Macourka). Soutěžící by se však měly učit ještě lépe a zřetelněji vystavět příběh, vyjasnit vztahy postav i svůj vztah k postavám.

Jako celek byla tato kategorie dosti nevyrovnaná. Vedle dobrých výkonů se objevila i řada výkonů jen průměrných. Obecný pokles úrovně v této kategorii sice konstatovat nelze, ale stejně tak opačně nelze konstatovat její výrazný vzestup. Proto porota za vedení dr. Ivana Němce, odborného asistenta pedagogické fakulty UJEP v Brně, konstatovala, že předčítání je třeba – nejen u soutěžících, ale u všech studentek pedagogických škol – věnovat soustavnou a zvýšenou pozornost.

Nejmladší soutěžní kategorii – improvizované vyprávění – hodnotila porota za vedení Jindry Delongové, dlouholeté umělecké vedoucí souboru Pírko KDPM v Brně.

Přesto se tato kategorie dočkala nejvíce inovací. Začínalo se vlastním improvizovaným vyprávěním určitého vybraného textu profesionálního autora, později bylo možno vyprávění oživit využitím rekvizity. V dalších ročnících si mohli soutěžící vybrat z 20 – 30 námětů – např.: Jak se pohádala červená a modrá pastelka, O nachlazeném piánu, O pravdomluvném bubínku a prolhaných paličkách – jeden z nich zpracovat v krátký příběh a ten pak během pěti minut – s použitím rekvizity či bez ní – vyprávět dětem, které jsou zde přítomné a bývají někdy přísnějšími hodnotiteli než porotci. Dvacátý ročník přinesl opět změnu. Soutěžící losovali čísla. Za každým se skrývaly dvě možnosti: buď námět – a pak ovšem na místě vymyslet příběh jako v předcházejících letech, nebo věc, věc jako inspirativní podnět k improvizovanému výstupu. Věc, kterou si soutěžící vylosovali jako téma k svému improvizovanému vyprávění také použili jako jedinou rekvizitu a nemohli na ní nic

upravovat, nic k ní přidávat. Mohli však věc personifikovat, vdechnout jí život, učinit z ní živého partnera svého vyprávění.

Obavy, že nový způsob zadání bude činit soutěžícím potíže, se rozplynuly hned na počátku soutěže. Většina soutěžících dokonce dala přednost inspiraci vycházející z věci. Někdy se však podařilo vytvořit ucelený a zajímavý příběh, ale interpretační složka nebyla na stejné úrovni, a tím význam příběhu nebylo dost přesvědčivé. Přesto nový způsob zadání přilákal všechny soutěžící s povděkem a do-

vedly využít možností, které se jim nabízel.

Ostatně – zkuste si vytvořit pětiminutový příběh na téma: Kouzelná zahrada, O které chodí spát pohádka, O staré čepici s bambulí, Pomsta školního počítače nebo Jak pomohli kluci ze 4. C odhalit záhadnou loupež! Nebo na rekvizitu či rekvizity: Klec a šátek, Deštník, Telefon, Dámská a pánská rukavice, Džbánek a šátek.

Pedagogická poéma je tedy po léta tvůrčí platformou, v níž soutěžící, profesoři i členové odborných porot společně

usměrňují nové způsoby, jak tvořit a přitahlivě dětem zprostředkovat literární hodnoty, jak je vychovávat literaturou a přednesem, a tak je připravovat k budoucímu čtenářství či vlastní zájmové umělecké činnosti.

Takový byl i poslední, dvanáctý ročník. A budete-li mít možnost se na některá soutěžní vystoupení v příštích letech podívat – ročník 1988 bude v Mostě – využijte toho. Rozhodně tu najdete náměty i inspiraci pro svou vlastní amatérskou práci.

JIRÍ ŠVEC

Problémy uměleckého přednesu a jejich řešení ve Středočeském kraji

(Diskusní příspěvek z oborového aktivu k problematice dětského a uměleckého přednesu, o němž jsme přinesli informaci v minulém čísle)

Hovoříme-li o vývoji a proměnách uměleckého přednesu, musíme si uvědomit, jak velký časový úsek do svého hodnocení zahrneme. Budeme-li např. srovnávat dnešní úroveň s interpretačními formami padesátých let, můžeme s uspokojením konstatovat, že umělecký přednes nepřeslápuje na místě, ale naopak prošel znatelným kvalitativním vývojem s nespornými pozitivními výsledky. Podíváme-li se na úroveň amatérského uměleckého přednesu pod zorným úhlem posledního desetiletí, lze dát za pravdu hlasům, které tvrdí, že se projevuje určitá stagnace vrcholící počátkem osmdesátých let a dodnes úplně nepřekonaná. Teze o stagnaci se týká především sólové formy interpretace, neboť v kolektivních formách je proces hledání nového výrazového tvaru nepřetržitý a každoročně lze zaznamenat několik úspěšných pokusů.

Prvním problémem sólového přednesu je už dramaturgie interpretovaných textů. Nejkritičtější připomínky k ní se ozývají z řad současné vůdčí básnické generace s neskrývanou trpkostí nad nezájmem interpretů o jejich literární produkci. Bohužel Tito tvůrci zřejmě vůbec nepřipouštějí možnost, že by příčinou nezájmu mohla být slabá sdělnost, přílišná významová jednoduchost, malá poetičnost a tím i nedostatečná interpretační atraktivnost jimi produkovaných textů. Na druhou stranu lze u většiny amatérských recitátorů pozorovat určité dramaturgické stereotypy, malou odvahu hledat a objevovat interpretačně neznámé a nevyzkoušené texty a autory.

Další složkou interpretačního výkonu je hlasová technika. U středoškolských věkových kategorií narážíme na velké množství základních chyb, které lze v drtivě většině shrnout pod společný název nedbalá mluva. Příčiny je třeba hledat především v celospolečenském poklesu zájmu o jazyk a jeho estetickou a kulturněhistorickou funkci a v ztrátě schopnosti komunikace dnešní mladé generace.

U dospělých recitátorů potíže s technikou řeči ustupují, o to více se však do popředí dostává další krizový fenomén dnešního světa – problematika interakce jednotlivce s jeho okolím. Interpretace výkonů této věkové kategorie ztrácí na sdělnosti, kontaktu s divákem a vnitřním zaujetím. Až příliš často jsme svědky

techniky sice precizních, avšak chladných a nestrhujících výkonů, v lepších případech zahleděných do sebe, bez snahy uchopit diváka a citově i myšlenkově ho strhnout. S předchozí tematikou souvisí další složka interpretačního výkonu, a to vybavenost recitátorů výrazovými prostředky. Po úrodných letech hledání především v oblasti mimoslovních prostředků se i tady projevuje určité ochuzení a stagnace. Příčiny je zřejmě nutno hledat v malých a značně nepravidelných možnostech přednášečů ověřit si použité postupy v přímém kontaktu s diváky, ale i fundovanými odborníky a lektory.

Základní složkou recitátorova vystoupení je práce s textovou předlohou, její myšlenkový a formální rozbor. Ani tady nemůžeme být vždy spokojeni. Tato fáze přípravy výkonu často zjevně postrádá systematickosti a koncepčnosti a spokojuje se s nahodilostí a živelností. Právě tady se projevuje nedostatek systematické výchovné práce s mladými recitátory a potlačení přímé estetické výchovy na školách všech stupňů. Důsledkem je zúžený pohled na literární předlohu bez pochopení společenskohistorických souvislostí i vazeb na ostatní umělecké obory.

Shrneme-li naznačené problémy současného amatérského uměleckého přednesu, dojdeme k níktek novému závěru, že východisko k obnovení tradované vysoké kvality tohoto oboru zájmové umělecké činnosti je v dlouhodobě a systematické práci s recitátory. Důkazem pravdivosti tohoto tvrzení byla léta vysoká úroveň slovenských amatérských recitátorů (především z Bratislavy a Západoslovenského kraje), jedné generace severočeských a jihomoravských recitátorů a současné výsledky přednášečů ze Středočeského kraje. V tomto kraji už několik let funguje systém pravidelného vzdělávání nejlepších interpretů. Díky obrovskému pochopení Krajského kulturního střediska a KV SSM se mohou recitátoři setkávat na pravidelných víkendových soustředěních, kde se jim věnují jedni z nejlepších a nejfundovanějších lektorů tohoto uměleckého oboru. Výsledkem jsou nejen výrazné úspěchy na vrcholných soutěžích, ale také znatelné rozšíření recitátorské špičky tohoto kraje a přiblížení se ideálnímu stavu, kdy odcházející osobnosti jsou téměř plynule nahrazovány novými nadějnými interprety.

Jestliže jsem se však na začátku zmínil o nebezpečí sebeuspokojení, nemohu ho v této chvíli nepřipomenout. Nicméně lidé, kteří se ve Středočeském kraji starají o rozvoj uměleckého přednesu, jsou natolik moudří, že mu nepodlehli a hledají další cesty ke zkvalitnění práce přednášečů. Ukázalo se totiž, že forma pravidelného krajského semináře už nestačí. Proto byl ve spolupráci s Okresním kulturním střediskem v Mladé Boleslavi před rokem zahájen experiment dvoustupňového vzdělávacího systému. Vychází z představy, že v jednotlivých okresech by měla vzniknout studia uměleckého přednesu, která se budou věnovat základní přípravě zájemců o tento obor zájmové umělecké činnosti, budou vyhledávat a podchycovat nové talenty především v řadách středoškolské mládeže a nejlepší jednotlivce po absolvování zhruba dvouletého základního cyklu předávat do krajského recitačního studia, kde budou pod vedením špičkových lektorů dál rozvíjet své schopnosti.

Zkušenosti z prvního roku existence mladoboleslavského studia naznačují, že zvolená cesta nevede do slepé uličky. První ročník absolvovalo pod vedením čtyř mladých lektorů (nejstaršímu je 27 let) 15 zájemců o umělecký přednes. V devíti víkendových soustředěních se intenzivně věnovali získávání základních návyků především v technice řeči. Tento základní program byl doplňován o rozvíjení tvořivosti a fantazie, základní pohybovou kultivaci a rozšiřování znalostí jak v oblasti literatury, tak v ostatních uměleckých oborech, zejména v hudbě a výtvarném umění. Probíhající druhý ročník je věnován základům práce s textem, volbě interpretačních prostředků a stavbě výkonu. Nezanedbatelným pozitivem prvního ročníku bylo vytvoření aktivizující atmosféry vzájemné důvěry a prohloubení zájmu seminaristů i lektorů o práci.

Shrneme-li tedy první zkušenosti, můžeme konstatovat, že přes některé drobné omyly a nepřesnosti, vycházející z malé zkušenosti mladých lektorů a z hledání optimálních podob práce, přispěl už nyní tento experiment výrazně k programu estetizace života mladé generace a nabízí nové možnosti při rozvoji amatérského uměleckého přednesu. Neměl by ovšem zůstat osamocenou vlašťovkou, ale měl by se rozšířit i do dalších okresů nejen ve Středočeském kraji.

LIBOR VACEK

Slova a činy v oblasti divadla pro děti ve Středočeském kraji

Příslib k vytvoření podmínek pro každoroční konání krajské soutěžní přehlídky inscenací her pro děti v Rakovníku, daný odborem kultury ONV v Rakovníku a Středočeským krajským kulturním střediskem, nabyl reálné podoby v XV. ročníku této přehlídky, navazující bez dvouleté pauzy na ročník předchozí. V rakovnickém divadle se ve dnech 28. 10. — 1. 11. 1987 představilo se svými inscenacemi pět amatérských divadelních souborů, z toho čtyři v soutěžní části přehlídky.

Přehlídku zahájil nejčastější účastník — divadelní soubor Scéna KSS Kralupy n. Vltavou s inscenací hry Karla Svobody *Krakonošovy dary*. Pohádku o líných strašidlech, napsanou Vladimírem Čortem, uvedl soubor Tyl MěKS z Českého Brodu. Domácí soubor Tyl MěKS v Rakovníku se přehlídky zúčastnil s inscenací hry Jaroslava Kolečka *Cirkus*. Soutěžní část uzavřel soubor Tyl SKP ROH z Kutné Hory hrou Josefa Hokra *O brejlatý princezně*. Hostem přehlídky byl soubor DRC JKP Kaplice s inscenací hry Jana Papeže, napsané podle předlohy sovětského autora Borise Zachodara *Byl jednou jeden Píp*. Soubor nádvkem připojil i své pásmo lidové poezie *Bejvávalo*.

Rozhodnutí o každoročním konání rakovnické soutěžní přehlídky inscenací her pro děti bylo výrazem snahy o umožnění pravidelné konfrontace výsledků divadelní práce, jež jsou adresovány dětskému publiku. Bylo však především výrazem snahy o vytvoření pravidelné pracujícího centra pro rozvoj oblasti divadla pro děti ve Středočeském kraji. Lze konstatovat, že se iniciátory a organizátory podařilo v XV. ročníku promě-

nit snahu ve skutečnost. Kromě obvyklých roborových seminářů k jednotlivým soutěžním představením se v průběhu přehlídky uskutečnilo jedno ze třípůldenních soustředění ročníku Kursu metodiků divadelních oborů. Učební plán tohoto soustředění byl, krom jiného, zaměřen na problematiku divadla pro děti. Prvořadě byla tedy věnována pozornost metodikům OKS v místních kulturně výchovných zařízeních klubového typu. V následných letech by mělo rakovnické „centrum“ pro rozvoj divadla pro děti zaměřit systematickou pozornost na vlastní tvůrce inscenací her pro děti.

Vytvořením podmínek pro kvalitativní změnu té které oblasti lidské činnosti nedochází automaticky ke kýžené změně. K té lze dojít v dlouhodobém procesu přeměny myšlení a jednání. V oblasti kulturně výchovné činnosti to platí nad jiné několikrát násobně. Ostatně naše novodobá historie nás o tom již dostatečně poučila. Nikdo také neočekával, že budeme v Rakovníku svědky kvalitativní proměny divadla pro děti. Rakovnická přehlídka v r. 1987 v tomto směru „nezklamala“ a překvapila zároveň.

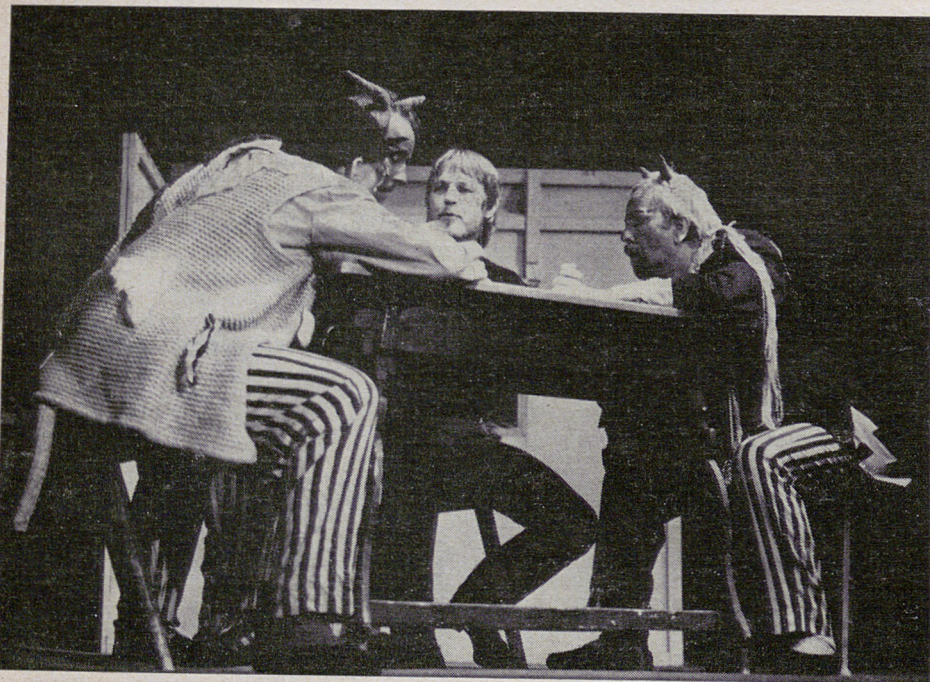
Nezklamala v tom, že většina soutěžních inscenací jako by chtěla dovést stále se prohlubující propast mezi divadlem pro děti a divadlem pro dospělé. Překvapila inscenací, kterou lze v historii středočeského amatérského divadla pro děti zaznamenat jako první vlastovku kvalitativně nového přístupu v této oblasti divadelní činnosti.

Jako nejvíce problematické se na přehlídce ukázaly ty inscenační výsledky, které vycházely z textových předloh nechvalné úrovně, jakými jsou Čortova *Pohádka o líných strašidlech* a Hokrova

hra *O brejlatý princezně*. Nic zde nepomohla snaživá a začasť talentovaná práce většiny protagonistek českobrodského souboru, jejich smysl pro humor i citělná atmosféry okamžiku. Stejně tak nevedla ke zdárnému výsledku snaha režiséra kutnohorského souboru vyjasnit zmatený příběh a překonat autorovu bezradnost. Rozporuplný dojem z inscenace ani zde nemohly odvrátit některé velice pěkné herecké výkony, jimž dominoval výkon Vandy Dvořákové při ztvárnění princezny Barborky (cena). Obě inscenace shodně nepřeklenuly problémy vycházející z textových předloh. Hlavní dějová fakta a dialogy nejsou řešeny prostřednictvím dramatických situací, inscenace namnoze trpí nedostatečnou motivací jednání jednotlivých postav, což vede k tomu, že dějová fakta i témata obou her jsou sdělována pouze verbálně a postrádají tak jevištní pravdivost. Celkové sdělnosti obou inscenací nepomáhají ani scénografická řešení, která zůstávají pouze v oblasti popisu a dekorativnosti.

O poznání šťastnější volbu titulu lze přiznat souboru Scéna z Kralup n. Vltavou, který také došel ve svém inscenačním výsledku o něco dál. Dramaturgická úprava režisérky inscenace Miloslavy Drobnej zasáhla škrty některá mnohmluvná místa a citlivě omezila používání podkrkonošského nářečí. Navíc se pustila do posunu původního poslání hry tím, že zaměnila kouzelné *Krakonošovy dary* uvědoměním si vlastních sil a schopností hlavním aktérem hry. Tento posun se však ukázal jako ne zcela domyšlený, neboť se nutně střetává s autorovým hlavním tématem o nezbytnosti lásky pro život a téma vlastní inscenace tak znejasňuje. Kralupská inscenace byla úkazkou pečlivé práce talentovaných herců, hrajících s potěšením a citem pro míru. Z představitelů hereckých rolí zaujal nejvíce Vladimír Procházka při ztvárnění postavy Jana (cena). Ani kralupská inscenace se však ve svém celku nedostala nad pasivní reprodukci textu. I ona byla spíše převyprávěním než zdivadelněním předlohy.

Nyní je již jasné, který soubor připravil ono překvapení, jež se stalo výrazem nově se zrodilých kvality na středočeských amatérských jevištích, promlouvajících k dětskému publiku. Ano, jedná se o soubor Tyl z Rakovníka. Úspěch začíná už v oblasti dramaturgie. Režisér Jaroslav Koleček (cena za nejlepší dramaturgii a režii) napsal na motivy knihy Františka Kožíka *Cirkus u tří slunečnic* vlastní scénář, v němž poskytl hereckému kolektivu dostatek prostoru nejen pro improvizaci, ale především pro tvůrčí hledání. Inscenace má svébytnou jevištní poetiku, která vychází z pochopení dětského diváka a nápaditě rozvíjí jeho fantazii. Režijní metoda pracuje s metaforou a se znakem. Daří se jí to díky nemalé imaginaci režiséra a jeho schopnosti propojit divadelní prostředky v kompaktní výrazivo — v konkrétní jevištní řeč. Hudba, pohybové etudy, zvuk,



DS Scéna KSS Kralupy n. Vltavou — K. Svoboda: *Krakonošovy dary*

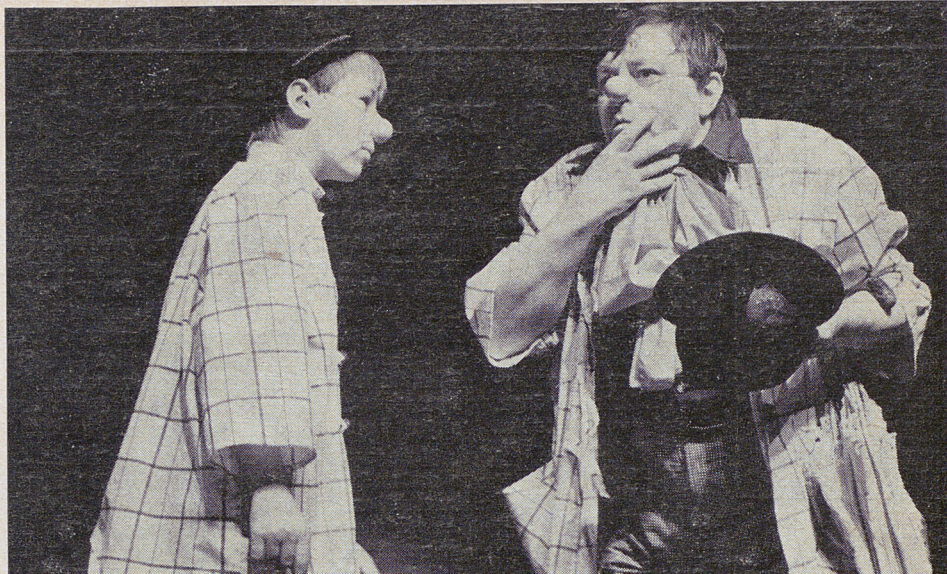
světlo zde nezastupují funkci doprovodnou, ale naopak. Jejich obsahová sdělnost vytváří základní logiku vyprávění. Proto také vystačí celá inscenace s cirkusovou plachtou a cestovním kufrem, ostatní dekorace a rekvizity jsou zahrány herci. V důsledku toho mají jednotlivé situace potřebnou dynamiku a především hravost. Ta je totiž charakteristickým prvkem inscenace, který současně funguje jako estetický fenomén. Divák má potěšení nejen z příběhu a jeho postupného rozvíjení, ale i ze způsobu, jakým je traktován. Pokud jde o volbu ústředního tématu, můžeme mít radost, právě tak jako děti. Na příběhu klauna, kterého v cirkuse nechce nový ředitel, je nám nabídnuta myšlenka, jaký je svět bez smíchu a jací jsou ti, kteří ho potřebují.

V rakovnické inscenaci Cirkus je pracováno formou tvořivé kolektivní hry, na níž se podílejí v účinné symbióze vedle dospělých herců i děti. Z hereckých výkonů zvláště upoutali v roli ředitele Šibuleho Pavel Stec (cena) a v roli klauna Silvestra Ladislav Zelinka (cena). Zdařilou inscenací podpořilo i její scénografické řešení. Čestná uznání za výpravu obdrželi Pavla Pavlíková a Luboš Vondříček. Přes četná ocenění, kterých se rakovnickému souboru po zásluze na přehlídce dostalo, včetně ceny za nejlepší inscenaci a ceny dětské poroty, stojí před souborem úkol dořešit vrcholovou scénu celé inscenace. Jde o to, aby scéna, v níž klaun Silvestr rozesměje na svém dvoře při improvizovaném cirkusovém představení své dětské přátele, i skrytý přihlížejícího ministra, doznala ještě přesvědčivějšího vyznění tak, aby mohla být oprávněným východiskem k nápravě pokřivených vztahů.

Přes ovace, kterých se i těmito řádky dostalo rakovnické inscenaci jako křýžené vlašťovce ohlašující lepší budoucnost divadla pro děti ve Středočeském kraji, nelze nevidět, že se jedná o ojedinělý inscenační počin a zejména o ojedinělý přístup v oblasti divadla pro děti. Dvanáct okresů kraje nominovalo do krajské přehlídky v r. 1987 pouze 4 inscenace. Je to počet varovně malý. Ještě více varující je však skutečnost, že z oněch čtyř inscenací pouze jedna snese srovnání s nejlepšími výsledky práce, které jsou určeny dospělému publiku.

Celkové výsledky krajské soutěžní přehlídky inscenací her pro děti se staly důkazem prohlubujících se rozporů mezi slovy a činy. Četná usnesení o práci s mládeží [včetně vládních], snahy o uvedení celospolečenského programu estetické výchovy do každodenní společenské praxe, závěry konferencí ZÚČ a jejich rozpracování do dalších dokumentů na všech úrovních řízení a mnohá další programová prohlášení, plány rozvoje atd. jako by neexistovaly ve vazbě k oblasti divadla pro děti. Ve všech těchto dokumentech jsou stanoveny jasné cíle a úkoly, ve všech je podtrženo prioritní zaměření celospolečenského působení na děti a mládež, na jeho kvalitativní proměnu a intenzifikaci.

Jaká je však skutečnost současného divadla pro děti jako nezanedbatelné oblasti tohoto působení a jako místa prvního setkání dětí s jedním z druhů umění? Jsme svědky nejen toho, že nedochází k potřebnému rozvoji, ale že tato oblast zaznamenává všeobecnou stagnaci, ba že se dostává v kontextu dalších oblastí společenského rozvoje, ale i v kontextu toho, čeho bylo v minulosti v di-



DS Tyl MěKS Rakovník — J. Kodeš: Cirkus



vadle pro děti dosaženo, do pozice, kterou nelze označit jinak než jako cestu zpět. Je na čase, abychom všichni, kdo máme co činit s divadlem pro děti, bez ohledu na to, zda jde o naši profesi či zájmovou činnost, došli k uvědomění vyvstálé situace a dle svých možností a schopností přispěli k zásadní změně tohoto stavu. Tím „všichni“ nerozumím pouze divadelníky samotné, míním tím pracovníky na nejrůznějších úsecích, které s činností divadelníků souvisí. Předně na úseku ideologie, neboť je to otázka ideologická, otázka utváření hodnotové orientace; na úseku kultury a umění, neboť je to i otázka kulturní politiky, otázka preferencí té které oblasti umělecké tvorby; na úseku školství, neboť je to otázka všeobecného vzdělání a systematické výchovy mladé generace ke kulturním hodnotám; na úseku kulturně výchovné činnosti, neboť je to otázka systematického kulturně výchovného působení a vytváření podmínek pro rozvoj této oblasti; konečně na úseku vlastní zájmové umělecké činnosti v oboru amatérského divadla, neboť je to otázka zrovnoprávnění jedné z oblastí divadelní činnosti, oblasti, která jako jedna

z mála nemusí získávat publikum, což ovšem neznamená, že je zproštěna povinnosti své publikum vychovávat.

V první řadě nebude naším společným úkolem pouze snaha o kvalitativní proměnu divadelní tvorby a vlastní inscenační praxe, jejíž první a v kontextu stávajícího stavu divadla pro děti v podstatě revoluční počin se ve Středočeském kraji udál v rakovnickém divadelním kolektivu pod vedením Jaroslava Kodeše. Naším úkolem bude souběžně prosadit skutečné společenské docenění oblasti divadla pro děti na všech výše uvedených úsecích. Skutečně kvalitativní proměny nelze docílit tím, že několik málo předních souborů dojde ve svých inscenačních výsledcích ke křýžené proměně. Jde o získání co nejširší základny souborů, o účinné působení a pomoc, vedoucí k tomu, aby tato široká základna mohla následovat nejlepší příklady. Jde především o kvalitativní proměnu všech vazeb, které utvářejí svébytnou oblast divadelní činnosti, jakou je divadlo pro děti.

MILAN STROTZER

FOTO ŠTĚPÁNKA RÁCOVÁ

Půl století s radnickým divadlem



Na podzim v roce 1938 navštívil moje rodiče radnický režisér Jan Keller a požádal je, aby mi dovolili zkoušet v připravované komedii k rozloučení s lékárníkem Norbertem Chleborádem, který v městečku jako jeden z režisérů naprosto změnil vžitě návyky přípravy nové inscenace. Působil v Radnicích sedm let. Odstranil funkci nápovědy, zdůraznil scénickou výpravu (kostým, náznaková kulisa, masky, svícení). Jeho pokračovatelem byl pak právě Jan Keller.

Já tenkrát studoval na reálném gymnáziu v Rokycanech. Otec sám divadlo hrál a navíc nesmírně rád a opravdu dobře zpíval. Tak se uplatnil i v četných operetách a mikulášských revuích. Nakonec ho pan Keller přemluvil a já se stal čekatелеm Spolku divadelních ochotníků v Radnicích. V roce 1940 jsem se vypravil s Františkem Štěpánkem na kole na Jiráskův Hronov. Bylo to snad 300 km. Jeli jsme tuto trať téměř celé dva dny. Tenkrát jsem v padolské hospodě vypil poprvé v životě tři půllitry černého piva. Nu a od té doby jsme pak s Františkem jezdili do Hronova, jak to jenom šlo.

Hronovské kursy a školení nám otvíraly nové pohledy na práci v divadle. Mimořádný vliv na nás měla zejména profesorka konzervatoře dr. Klementa Rektorisová přednáškami o jevištním projevu. Později jsme se s ní setkávali při mnoha divadelních festivalech a soutěžích.

Já se stal po válce učitelem, a i když jsem působil mimo Radnice, soubor jsem neopouštěl a zkoušel hlavně s mladými jako herec i režisér po sobotách a nedělích. Tak to dělám vlastně dodnes. Šlo o výchovu nových sil pro soubor.

V roce 1955 se mi podařilo zvítězit v monolozích a v recitaci v krajské soutěži v Karlových Varech. Tak jsem se dostal na celostátní přehlídku do Prahy a v Rudolfinu nastal vlastně obrat v mém životě. V porotě byla totiž již jmenována prof. Klementa Rektorisová, která mne znala nejen z Hronova, ale i z mnoha divadelních přehlídek a festivalů jako amatérského herce, a výrazný český herec František Vnouček.

Když jsem dokončil pásmo veršů ze sbírky Jaroslava Seiferta a monolog Kosmy z Calderonovy veršované komedie Dáma skřítek, bylo mi naznačeno, že bych přes svůj pokročilý věk měl přece jen jít dál studovat na DAMU. A tak se stalo, že již v témže roce jsem mohl začít studium na DAMU jako mimořádný posluchač režie. Přitom jsem učil na jedenáctiletce ve Vysokanech. Po čtyřech letech jsem odešel s třináctičlennou skupinou absolventů DAMU do ostravského Divadla Petra Bezruče a později se s některými, v čele s režisérem Janem Kačerem,

vrátil do Prahy do nově založeného Činoherního klubu jako herec, kde do dnes působím.

Radnice jsem ale nikdy neopustil a dle možností s mladými stále spolupracoval. Jako režisér jsem se podílel na 17 inscenacích a ve třiceti jsem se objevil jako herec. Z posledních svých inscenací bych rád jmenoval komedii dramatika Lošťáka Dům, kde nesněží, která se v roce 1983 dostala na celostátní přehlídku venkovských souborů ve Vysokém n. Jizerou.

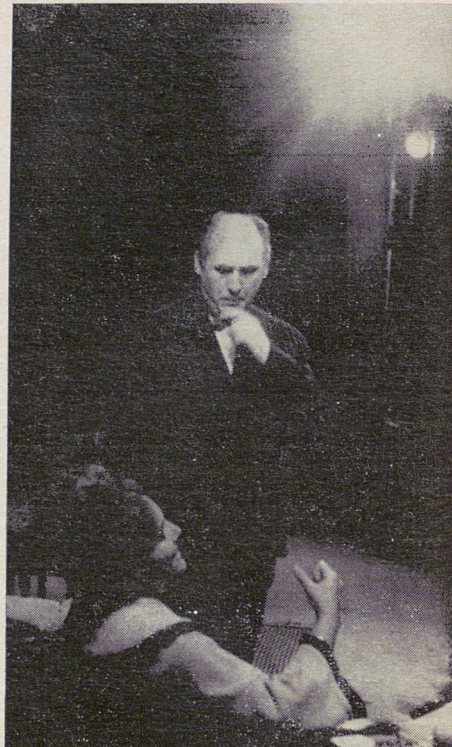
V roce 1987 se mi podařilo nastudovat s radnickým divadlem svoji 40 let starou komedii z krizových třicátých let Vyhoštěnec, kterou soubor již patnáctkrát režíroval, z toho dokonce dvakrát v Činoherním klubu pro rodáky Rokycanska a pražskou mládež.

V Radnicích jsem v roce 1948 režíroval i své dvě hry pro mládež Osmička odvahy a Osmička bojuje. V záloze zůstává ještě celovečerní hra Marie.

Velmi rád přiznávám, že jsem vyučenem režijní školy radnického talentovaného režiséra Jana Kellera, který pčátkem čtyřicátých let soustředil kolem sebe skupinu mladých, většinou opravdu schopných lidí, a pak s výraznými charakterovými typy herců starší generace nastoupil cestu, která po mnoha úspěšných okresních, krajských a pak i národních přehlídkách oprávněně vedla až na celostátní přehlídku Jiráskův Hronov s Ibsenovou Norou v roce 1956. V radnickém archivu jsou pečlivě svázány všechny tehdejší novinové recenze, které o inscenaci Jana Kellera hovořily v superlativech.

Hlavní představitelka Nory tenkrát dostala po Jiráskově Hronově ihned nabídku k angažmá do Divadla S. K. Neumanna v Praze. Ale skromná Zdena Koldová-Vaňkátová zůstala věrna radnickým ochotníkům.

V roce 1959 ukončil svoje působení v souboru i režisér Jan Keller a po něm se vystřídal ve funkci režiséra několik nástupců (Miloslav Janata, Jiří Beneš, redaktor Amatérské scény, který do Rad-

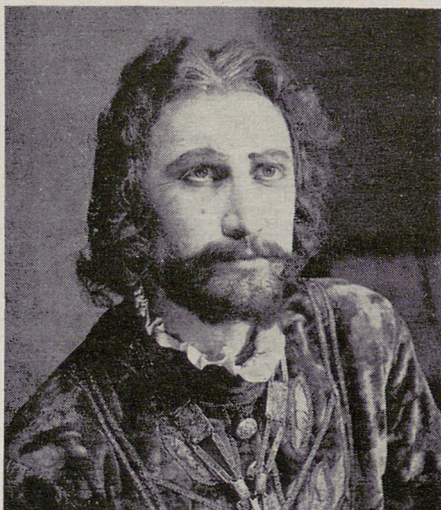


Jiráskův Hronov 1969 — S. Maugham: Karolína (Zdena Koldová a František Štěpánek)

nic jezdil na letní byt, František Štěpánek, který působil v souboru nejen jako herec, ale po řediteli souboru Václavu Vainarovi i jako vedoucí souboru).

V roce 1962 se výborný herec a výtvarník učitel Rudolf Šimice ujímá režie inscenace Figueiredovy hry Liška a hrozny. Sám přitom musí hrát roli Ezopa.

Dokonale promyšlený záměr připravovaných inscenací a velké herecké zkušenosti získávají Rudolfovi Šimicemu důvěru herců a provokují herce k odpovědnému a tvůrčímu studiu svých postav.



Rudolf Šimice jako Karel IV. v Noci na Karlštejně — 1953



Jan Keller

A tak se po úspěchu Maughamovy Karoliny v Libochovicích, v Táboře a ve Zbiroze dostává tato komedie v režii Rudolfa Šimiceho na 39. Jiráskův Hronov.

Dnes už nežije ani Jan Keller, ani František Štěpánek, ani Miloslav Janata, ani Jiří Beneš, ba ani vynikající herečka Zdena Koldová-Vaňkářová, ani zamyšlený, básnivý Rudolf Šimice.

Z té staré gardy jsem vlastně zůstal jako režisér sám. Bývalý vedoucí radnického souboru zasloužilý učitel Václav Vainar je již po několika let ředitelem Městského muzea v Radnicích a z herců Kellerovy a Šimiceho éry zůstávají souboru věrni Oldřich Kodet a manželka Fr. Štěpánka Emilie Štěpánková.

Práci souboru dosud s mimořádným zájmem sleduje jeho bývalý člen Ladi-

slav Čihák, nyní kronikář města Radnic, jeho manželka Marie Čiháková a jejich dcera Jana Čiháková, provdaná Marková, která je již dlouhá léta členkou Činoherního klubu v Praze a v Radnicích jako herečka také začínala, dále Anna Franková, rozená Aubrechtová, která hrála v Ibsenově Noře (nyní na OKS v Chebu).

Mladá generace, kterou jsem si vychovával, nastupuje na místa těch, kteří odešli nebo už nemají odvahy postavit se na proklatě přitažlivá prkna tribuny, ze které se hovoří o člověku minulosti i dneška.

Nadějí pro soubor je, pevně věřím, mladý režisér dr. Jaroslav Vyčichlo, který jako člen SČDO začíná studovat v režijní škole a jako herec s dvacetiletou zkušeností jistě povede nadšené herce

— jako jsou Milan Kroc, Vojtěch Filip, Josef Buchanec, Josef Pšenička (herec i režisér z Újezda u Radnic), Marie Pšeničková, Hana Vildmanová-Šimicová, Marcela Šenová, Veronika Draská, Blažena Stupková — k novým úspěchům k radosti radnického obcenstva a k prospěchu širokého okolí.

Divadlo v Radnicích tedy žije nepřetržitě od roku 1850 navzdory oběma válkám, navzdory vyčerpanosti mnohých jeho členů, navzdory problémům, které přináší i krize v rodinném soužití. Život v souboru na malém městečku je složitější než ve velkoměstě. Ale tím víc ty věrné nutí vytrvat v tom, co jim bylo dáno předky jako dědictví.

VÁCLAV KOTVA
FOTO ARCHÍV SOUBORU

Tradice a avantgarda v sovětském divadle

Takový titul nesla výstava uspořádaná v posledních dvou měsících loňského roku Národním muzeem v Praze spolu se Státním divadelním ústředním muzeem A. A. Bachrušina v Moskvě. Konala se na Pražském hradě ve Velkém sále Lobkovického paláce u příležitosti oslav 70. výročí Velké říjnové socialistické revoluce. Výstava seznámila návštěvníky s divadelním životem sovětského Ruska v prvních letech po Říjnu, s různými uměleckými směry, které tehdy vznikaly a rozvíjely se v divadelním umění.

Samotná podstata divadelního představení, založená na bezprostředním kontaktu s hledištěm a vládnoucí silou emocionálního působení na diváka, určila divadlu bezmála vedoucí úlohu, kterou plnilo při formování socialistické kultury. Ke splnění úkolů, před nimiž stálo divadelní umění, byla nutná zásadní reorganizace divadelní činnosti při zachování dřívějšího kulturního dědictví a rozvoji nových tvůrčích myšlenek. Divadelní umělci inspirováni hrdinskou skutečností se ve svých inscenacích snažili vyjádřit velikost historického přelomu, který země prožívala. V divadelních představeních všech uměleckých směrů vznikala majestátní obraz revoluce. V této epoše byly objeveny nové výrazové možnosti divadla, divadelní umění vznikalo ve střetech tvůrčích my-

šlenek, v boji stylů a v odvážných režijních experimentech. Objevily se nové formy divadelního představení.

V inscenacích se události nedávné minulosti proplétaly s obrazy historie utlačovaných tříd, karikované postavy vystupovaly vedle alegorických figur, hlavním činitelem byl pohyb mas. Intenzita působení takového vystoupení byla velmi vysoká. Aktivní úlohu v rozvoji amatérského dělnického divadla hrál Ústřední výbor proletářských kulturně-výchovných osvětových organizací — Proletkult, založený již začátkem října 1917. Jeho činitelé se zřekali veškerého dědictví buržoazního divadla, zcela popírali minulost a v umění odmítali profesionalismus. Cíl činnosti Proletkultu spočíval v probuzení jakéhosi tvůrčího instinktu dělnické třídy, ve vytvoření proletářské kultury vlastními silami proletariátu.

Konfrontace inscenací různých orientací umožnila pochopit základní tvůrčí konflikty dvacátých let a zákonitosti divadelního vývoje. Rozsáhlé pasáže výstavy byly věnovány agitacnímu divadlu hrdinsko-romantického směru, divadelním inscenacím oslavujícím záníceně mas. Pozornost byla věnována rovněž představením analyzujícím vnitřní svět člověka této převratné epochy. Těžištěm expozice byly však inscenace roku 1922.

Dvacátá léta byla obdobím bouřlivé součinnosti a vzájemného ovlivňování divadla a výtvarného umění, dobou plodné spolupráce režisérů s výtvarníky nejrůznějších směrů. Při koncipování výstavy se organizátoři snažili soustředit pozornost na scénické návrhy vytvořené umělci revoluční doby a umožňující bezprostředně pocítit duch legendárních inscenací dvacátých let. Dekorace a kostýmy I. Nivinského a N. Altmana nás uvedly do světa vachtangovského divadla, kubofuturistické listy A. Exterové a A. Vesnina poskytl jasnou představu o stylizaci Tairových inscenací. Lakonické, působivé a výrazné skicy V. Chodasevičové přiblížily představení v Radlovově Divadle lidové komedie. Střízlivé geometrické črty L. Popovové a V. Štěpanovové společně s energickými nákreasy konstrukcí vyjádřily snahu V. Mejercholda.

Cílem expozice Tradice a avantgarda v sovětském divadle let 1917–22 (Revoluce a divadlo) bylo poskytnout celkový obraz rozvoje sovětského divadelního umění, zároveň osvětlit jedno z nejpozoruhodnějších a nejbouřlivějších období uměleckého života sovětského státu. Návštěvníci této expozice se s ním nejen seznámili, ale odcházeli rovněž s pocitem, že je stále aktuální věcí i současných dní.

(mača)

Nová národní přehlídka

Ve dnech 6. – 9. prosince minulého roku uspořádal Svaz českých dramatických umělců spolu s ČUV Svazu československo-sovětského přátelství a ministerstvem kultury ČSR v severočeském Mostě I. národní přehlídku ruské a sovětské dramatické tvorby. Na přípravě i průběhu přehlídky se podílely i další národní, kraj-ské i místní orgány a organizace, přičemž největší provozní zátěž neslo zejména hostitelské Divadlo pracujících.

Zatímco amatérská přehlídka podobného zaměření ve Svitavách má již dlouhou tradici, v maratónu přehlídkových akcí profesionálních divadelníků se jednalo o novorozené, které však oznámilo svoji existenci silným hlasem. Původním záměrem pořadatelů bylo vytvořit více-

borovou přehlídku, součástí programu mělo být také uvedení vítězné amatérské inscenace ze Svitav. Změny v programu, vynucené onemocněním i technickými podmínkami moderního a krásného, ale přece jen ne operního divadla v Mostě, nakonec vedly k uvedení osmi činoherních inscenací doplněných jedním představením loutkovým. Nabité tři dny, během nichž se uskutečnily i noční videoprojekce a seminář o současných vývojových tendencích sovětského divadla, však možná právě díky vynucenému zúžení přinesly ojedinělý průřezový pohled na současnou českou činoherní tvorbu. Na malém vzorku vybraných inscenací předvedl Most tradiční práci tzv. kamenných divadel, ukázku různých možností i ambicí v tvorbě ob-

lastních souborů i dravou a nepochybně dramaturgicky i režijně nejinvenčnější tvorbu divadel netradičních; jednou z nejdiskutovanějších inscenací se po zásluze stalo výrazné generační vystoupení Činoherního studia z Ústí n. Labem (Č. Ajtmatov: Výstup na Fudžijamu), skutečně „divadlo dnešku“ přivezl do Mostu soubor Divadla na provázku (Třikrát Gelman).

Přehlídka potvrdila, že sovětská dramatika je pro naše divadlo stále živým zdrojem a inspirací. Současně však poukázala na nemalé dluhy, které právě v uvádění současných sovětských autorů máme, přičemž nedostatek odvahy a informovanosti nelze přičítat k necti jen divadlům. Pokud se mostecká přehlídka stane jedním z impulsů k rychlejší výměně nejlepších kvalit v české a sovětské divadelní kultuře, má napříště šanci přinášet nejen bilanci, ale i otevírat nové zdroje tvorby.

(dat)

Jubilanti z Prostějova



J. K. Tyl — Strakonický dudák. Vocílka (B. Pacholík), Švanda (J. Hlaváč).

Šťastnou ruku a dobrý nápad měly ZV ROH a vedení n. p. Železáren Prostějov před třiceti lety, kdy byl do ZK ROH zapojen divadelní soubor, který pokračoval v dřívější činnosti proslaveného a úspěšného Divadla Hanácké obce. Tento divadelní soubor oslavil na sklonku minulého roku šedesáté výročí svého založení a při této příležitosti hodnotil svoji práci.

Kromě celé řady aktivních divadelních spolků v Prostějově vznikl v listopadu 1927 dramatický odbor dělnického Národního sdružení. Jeho původním posláním bylo připravovat divadelní představení i další kulturní a společenské podniky ke slavnostním příležitostem. Vzhledem k silné ochotnické konkurenci neměl nový soubor příliš naděje na úspěch, nicméně spolupráce divadelně zkušeného Jindřicha Zlámalu s mladými a nadšenými ochotníky překonala počáteční potíže a položila základ šedesátileté tradice, kterou dodnes naplňuje svou činností divadelní soubor závodního klubu ROH n. p. Železáren Prostějov — Divadlo Hanácké obce.

Vlastní divadelní činnost zahájil soubor 18. prosince 1927 v sále hostince U Kořalků v Černém dvoře, kde je dnes sídlo závodního klubu ROH Železáren, hrou Jana Nerudy *Prodaná láska*. A v následujícím roce se už velice aktivně prosadil ve společenském životě města. Hrál činoherní představení, komedie, frašky, pořádá zahradní slavnosti i představení v přírodě.

V třicátých letech se postupně s dobou tendencí formoval též profil Divadla Hanácké obce. Soubor se orientoval převážně na operetní repertoár. Měl vlastní třicetičlenný orchestr, se kterým připravoval řadu operet domácích i cizích autorů (Polská krev, Vinobraní, Země úsměvů, Paganini a další). Nejvýznamnější osobností operetní éry byli dirigenti Jan Procházka (Faustin) a čtveřice zpěváků — Anežka Soldánová — Frýbortová, Terezie Pacholíkova — Jarská, Rudolf Urban a Drahoň Krapka.

Charakteristickým rysem pro ochotnické divadlo té doby bylo hostování profesionálních herců z divadelních center. Znamé hvězdy dodávaly představení lesk a podněcovaly zvýšený zájem publika. Byla to praxe nejen operetních, ale i činoherních souborů a také Divadlo Hanácké obce jí velice často využívalo. Taková spolupráce se stávala školou pro ochotnické herce a působila na růst úrovně souboru.

Se změnou společenských podmínek po osvobození v roce 1945 se začalo měnit i celé ochotnické divadlo a Divadlo Hanácké obce nebylo výjimkou. Definitivně vypustilo ze svého repertoáru operetní žánr a soubor se s novou vervou pustil do další práce. Už v roce 1946 bylo Divadlo Hanácké obce vybráno k účasti na Jirákově Hronovu s inscenací hry Karla Čapka *R.U.R.* V tomto čase působil v souboru jako nejvýraznější režisérská osobnost Theodor Leitner s obětavým spolupracovníkem Františkem Frýbortem, zakládajícím členem souboru, jednatelem, výtvarníkem, nápořádou i hercem v jedné osobě. V roce 1951 skončil svou padesátiletou činností druhý amatérský prostějovský soubor Jednota divadelních ochotníků

Tyl a většina jeho členů přešla do Divadla Hanácké obce.

Převratná změna v životě souboru nastala v roce 1957, kdy vedení přijalo nabídku n. p. Železáren Prostějov a Divadlo Hanácké obce se stalo dalším odborem jeho závodního klubu ROH.

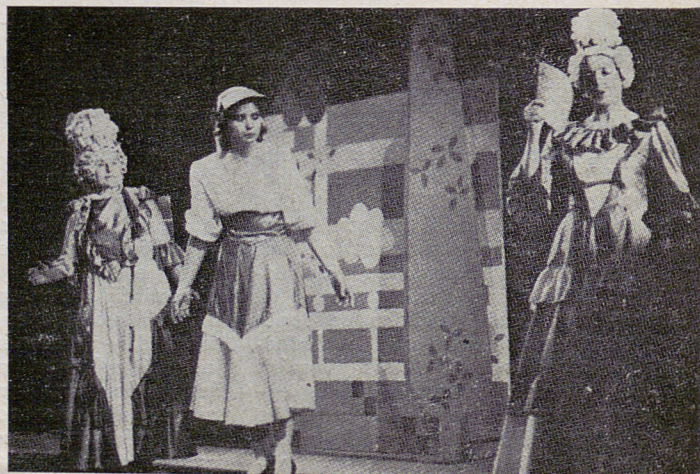
Na sklonku šedesátých let se dramaturgie souboru čím dál víc orientovala na divadlo pro dětského diváka, až se v roce 1969 Divadlo Hanácké obce stalo oficiálně jedním z mála ochotnických souborů dospělých hrajících pro děti. I když se v repertoáru objevovaly hry pro dospělé, které byly úspěšné i na přehlídkách, byla dramaturgie zaměřena spíše na dětská představení. V sedmdesátých letech dosáhl soubor nejvyšších ocenění na přehlídkách s pohádkami v režii Vlasty Kubičkové a ve výtvarném provedení Zdeňka Václavka. Z tohoto období jsou inscenace pohádek — J. Jílka *Pták Ohnivák* a liška Ryška a L. Leonova *Pohádka starého lesa*. Také v současné době pokračuje Divadlo Hanácké obce v uvádění her pro děti. Je stálým účastníkem cyklu předplatného *Kytice pohádek* při Stálé divadelní scéně v Prostějově, pravidelně pořádá zájezdy do obcí prostějovského okresu, ale i do okolních měst i obcí.

Při této příležitosti nelze nezpomenout spolupráce s nečleny souboru. Především to byli profesionálové, kteří věnovali souboru svůj volný čas a přispěli po všech stránkách ke zvýšení jeho úrovně. Za všechny tyto obětavé pomocníky lze jmenovat Raduže Chmelíka, herce Divadla E. F. Buriana v Praze, a již zemřelého pedagoga JAMU Jiřího Maršíka. Z neprofesionálních spolupracovníků to byli dále Eva Flašarová (pokud jde o pohybovou kulturu), JUDr. Jaroslav Řičánek a ing. Miroslav Zikmund v hudební složce a Václav Melka jako jevištní mistr. Děk jednatelem souboru Janu Kubičkově a jeho předchůdci F. Frýbortovi má dnes soubor dokonalý archiv.

Závěrem několik statistických údajů, které nejsou bez zajímavosti. Soubor Divadla Hanácké obce za šedesát let trvání nastudoval 110 činoher, 53 operet, revui a her se zpěvy, 39 her pro děti, 20 kulturních pořadů nejrůznějšího charakteru. Sehrál 1235 představení ve 116 místech, z toho 609 představení v Prostějově. Všechna představení za uplynulých 60 let navštívilo přibližně půl miliónu diváků a na jevišti a v orchestru souboru se vystříдалo 650 účinkujících.

(Připravila redakce)

FOTO ARCHIV SOUBORU



J. Hrušková —
Pohádky
ze zatoulaného
kufříku.
Julietta
(Fr. Sachrová),
Marietta
(J. Veselá),
Královna
(J. Hlaváčová).

Jílovský divadelní festival

Amatérští divadelníci na okrese Praha-západ se představili divákům v říjnu minulého roku již na třetím ročníku Jílovského divadelního festivalu. Výrazným znakem festivalu byla skutečnost, že všechna představení — kromě dětských — vyšla z autorské dílny souborů, což není zcela běžné.

V základní charakteristice jednotlivých inscenací nešlo samozřejmě o nějaké známkování či soutěžní pořadí, ale o to uvědomit si, jak se v nich s naléhavou divadelností prosazují názorové a myšlenkové hodnoty. Samozřejmě že se v jednotlivých inscenacích objevily kromě výrazných kladů i určité problémy. Z dramaturgicko-režijního hlediska je nutno někdy výrazněji měnit — zvláště v divadle autorského typu — abstraktní tezi či téma v konkrétnější a přehledný tvar. Objevila se i nejednotnost ve způsobu herecké práce, samozřejmě daná i možnostmi ne stejně vyspělých herců, nedostatky byly v rytmu hry, v nevypointovaných situacích, značné mezery byly i v jevištní řeči. Na druhé straně jsme neviděli přehrávání ani nevкус v režijní či herecké práci.

Opravdovost snahy domluvit se s divákem i upřímnost hereckého úsilí byla očividná i tehdy, kdy se zcela nepodařilo naplno zvládnout prostředky celistvého divadelního tvaru.

Nesporným přínosem bylo programové zařazení dvou dětských souborů. Jde o formu dramatické výchovy, která nemá sloužit k výchově dětí „na herce“, ale k výchově kvalitního člověka vůbec.

Každé představení bylo hodnoceno lektorskou skupinou (Jaroslav Šindelář a Alexej Pernica), která se upřímně snažila v dialogu s účastníky rozebrat inscenace formou otevřené besedy se zřetelem na význam i problémy divadelní práce jako celku.

Festival zahájil DS Pavučina při MKS Jílové u Prahy autorskou práci Miloše Halana Orestův návrat na motivy knihy Álara Cugueira. Při všech dílčích nedostatecích je hlavní téma inscenace — strach v hlavním hrdinovi, strach v království — dostatečně čitelné a soubor přinesl jasnou a příjemnou autorskou divadelní práci. Soubor Pavučina se stává důstojným zástupcem autorského divadla vedle ostatních souborů podobného typu na okrese.

Divadelní soubory se dále prezentovaly svým divákům představeními dvou dětských dramatických kroužků — dramatický kroužek při MKS Řevnice se představil hrou Jany Klatovské Pohádky šaška Vendelína v režii Bedřišky a Evy Krejčokových a dramatický kroužek Drak při MKS Řevnice inscenací Jaromíra Sypala Kouzelník Dik (režie Jiřina Cvančigerová).

Divadlo hrané dětmi a určené k veřejnému provozování má dvě základní oblasti, které musí inscenátoři vyřešit — úkol pedagogický a úkol divadelní, přičemž pedagogické působení je v tomto případě prioritní. Další základní funkcí je působení směrem k dítěti po stránce sociální, estetické i etické kultivace. Oba soubory se s tímto posláním snažily tu lépe, tu méně výrazně vyrovnat. Souborům byla doporučena účast v dílně dětského divadla Středočeského kraje, pořádaná v Mnichově Hradišti (tři dětské kolektivy se letošního Mnichova



DS MKS Řevnice — I. Fried, M. Kubrová: Ultramarín



DS Vizita MKS Dolní Břežany — Etudy



Dramatický kroužek Drak při MKS Řevnice — J. Sypal: Kouzelník Dik

Hradiště účastnily], eventuálně další seminárně-vzdělávací formy o práci dětského dramatického kolektivu.

Třetí představení jílovského festivalu vyšlo z pera amatérských autorů Ivana Frieda a Marie Kubrové z pražského souboru Esence pod názvem Ultramarín. Hrou se představil DS při MKS Řevnice. Jde o jakési sci-fi s motivem sociálním i detektivním, mířícím k dnešku. Soubor Řevnice ve výrazné úpravě svého re-

žiséra ing. Miloslava Šmejka a text i dějovou osnovu zpřehlednil a zjednodušil. Inscenace přesvědčila o kvalitě řevnických po stránce režijní i herecké.

Další večer diváci opět zhlédli DS z Řevnic, který se tentokrát představil autorskou hrou Aleny Šarounové JÓ, bejvávalo aneb žena 19. století. Režisérka připravila jakési střihové pásmo ze staré Prahy (písně, scénky, inzeráty — evokace staré Prahy konce minulého stole-

tí). Představení mělo řadu dobrých nápadů a slušnou hereckou úroveň. Některé situace však byly příliš zdoluhavé a bez pointy, některé potřebovaly kvalitnější práci v charakteristice postav a při vedení dialogů. Tyto nedostatky však soubor může odstranit a má značnou šanci získat představením u diváků úspěch a pochopení.

Festival ukončil DS Vizita při MKS Dolní Břežany seminárním představením Etudy. Diváci měli možnost nahlédnout do zajímavého způsobu práce autorského kolektivu a především do způsobu činnosti režiséra a herce Jaroslava Duška, který pracuje nesnadnou formou otevřené dramatické hry. Při představení Etud došlo k překvapivému naladění

hlediště s interprety na zcela stejnou notu. Diváci byli doslova vtaženi do sledování vývoje otevřené dramatické hry s výbornými způsoby divadelní práce.

Festival byl vhodně doplněn představením loutkového divadla ZO SSM JZD Rozvoj Posázaví Honza a drak a hostujícím souborem Docela malého divadla SZK ROH Benar Litvínov se zajímavou a rozhodně inspirativní autorskou inscenací I ty, Caesare.

Jílovský divadelní festival byl ukončen závěrečným projevem odborné poroty. Z projevu bylo zřejmé, že zúčastněné divadelní soubory projevily značnou tvůrčí snahu, samozřejmě na různém stupni výsledků své práce. Lektori vyjádřili přesvědčení, že soubory okresu Praha-zá-

pad mají dobré perspektivy pro divadelní práci i v příštích letech.

Dramaturgie roku 1988 již byla projednána na několika pracovních schůzkách okresního poradního sboru pro mluvné slovo i formou individuálních jednání.

Před soubory okresu Praha-západ je opět mnoho hodin divadelního usilování o co nejlepší vyjádření daných záměrů. Jistě se v práci projeví i nejedna zkušenost z Jílovského divadelního festivalu 1987, který byl tvůrčím, upřímně hledajícím a snad i nalézajícím odpovědi na některé otázky amatérské divadelní práce.

HANA GLASOVÁ
FOTO VLADIMÍR SVOBODA

XVI. ročník okresní přehlídky v Olomouci

XVI. ročník okresní přehlídky amatérských divadelních souborů byl poměrně krátký – v pouhých dvou dnech (27. a 28. listopadu 1987) se odehrálo pět představení. A rovnou je třeba říci, že žádné neupoutalo natolik, aby bylo doporučeno do přehlídky krajské. Přesto vyznění tohoto minifestivalu (přehlídka nebyla soutěžní) přineslo řadu zajímavých podnětů k zamýšlení. Přehlídka byla zajímavá už tím, že každé představení bylo zcela jiného žánru. V jakési názorné a stručné zkratce tak poskytla souhrnný přehled o současných divadelních zájmech amatérských souborů na Olomoucku, event. o jejich dramaturgickém hledání či dokonce tápání.

Poprvé se přehlídka uskutečnila na dvou místech: večerní představení se hrála tradičně v Kulturním domě ve Velké Bystřici, malé formy v olomouckém Divadle hudby. Řekněme rovnou, že to byl šťastný nápad a malé formy tím velmi získaly. Po stránce organizační (přehlídku pořádalo olomoucké OKS spolu s OOR, SDR a OV SSM, především však spolu s Osvětovou besedou ve Velké Bystřici) bylo vše v bezvadném pořádku.

Nejenom amatérské divadlo začíná vypočítávat své problémy od počátku klíčového – dramaturgie. Snad jediný soubor na přehlídce se mu dokázal vyhnout: Žížaly, skupina instruktorů 78. pionýrské skupiny. Možná že spontaneita vzniku jejich dvou drobných scének (knížka Daisy Mrázkové, předčítaná na táboře nemocnému dítěti, poskytl nápad dramatičce) blahodárně zapůsobila i v tomto smyslu. Poetické a chytré, vnímání dítěte blízké a přitom nepodbízející texty vykrystalizovaly v čistý divadelní tvar, prostá, kratičká představení nepostrádající ani půvab, ani jistou moudrost výpovědi. Přiměřenost, vstřícná úměrnost, která činila tento dramatický minitvar tak sympatickým, se uplatnila důsledně i co do použití rekvizit a stylotvorných prostředků. Snad je možno dát přednost scéně Černobílek před už přece jen komplikovanější scénou Jeleni, v níž určitá autorčina mediativnost překáží čisté divadelnosti.

Divadelní soubor LŠU Žerotín z Olomouce tvoří skupina v mnohém ohledu už zřetelně herecky utvářených talentů. Důkladná a odborná výchova v tomto směru je na nich zřetelně znát. Přesto je třeba k jejich představení vyslovit nejednu

výhradu. Především ona základní bolest: dramaturgická volba. Ne, že by někdejší bestseller české literatury – Žákovi Studáci a kantoři přestali být vtipnou a zábavnou četbou. Ale ať titul láká sebevíc, ani jedna ze stávajících dramatizací není bez otazníků. A na této malé ploše málem zbýval už jen ten otazník. Skola i svět se naprosto změnily za padesát uplynulých let a neuvážené aktualizace to jen nemile zdůrazňovaly. Nepříjemně působily i některé „špilce“ se Žákovým humorem naprosto neladící. Nicméně všechny tyto nedostatky nedokázaly zakrýt, že mladý kolektiv přímo hoří touhou si zahrát a byla-li by mu nabídnuta (a ještě lépe: našel-li by si ji sám!) případná dramaturgická příležitost, jistě by rychle vyklíčkoval ze stavu tápání a hledání se a na výbornou průpravu by mohl navázat svým osobitým přínosem.

Malé S divadlo ČSV SSM v Olomouci předvedlo výkon velmi rozporný. Vedoucí Malého S divadla Milan Valenta přišel s divadlem výhradně autorským. Námět i jeho rozvinutí měly své ambice, jimž však ne vždy inscenátoři dostáli. Autor nazval svoji divadelní výpověď Mrnění, vskutku výpovědi však bylo jen zčásti. Jakási názorová nejasnost, vyúsťující posléze až v bezkonceptnost a rozříznutost jevištního tvaru, umožňujícího řadit vedle sebe skvělé a pádné pointované výstupy a konvenční banality, způsobovala posléze větší a větší diváckou rozladěnost a zmatečnost. Lze to možná vysvětlit tím, že soubor doplatil na svoji momentální „rozpolcenost“. Spousta nápadů patrně vznikala v době univerzitních studií, kdy je dovoleno hněvat se i žertovat do jisté míry „bezuzdně“ a „svatým“ nemusí být takřka nic. Nyní však na jevišti vidíme dozrálé mladé lidi, kteří již většinou zakotvili v náročných životních povoláních a tento způsob recese jim již nesvědčí. Jde však o soubor evidentně velmi slibný, prozrazující značně jevištní zkušenosti, počínající si obrátit, zaujatý divadelním vyjádřením; v jeho čele stojí chytrý a nápaditý člověk s dobrými režijními i hereckými dispozicemi.

Večer patřil premiéře Velkobystřických. Tentokrát jejich dramaturgická volba zarážala. Mají totiž báječné výročí – sto deset let založení ochotnického divadla. Čekali byste, že takové výročí oslaví ně-

jakým případným divadelním činem, ale naopak – sáhli po starší a málem zapomenuté Dietlově veselohře Rozhňvané grácie. Zhlédli jsme sice deset temperamentních ženských výkonů, ocenili dobrou a srozumitelnou jevištní řeč, ale neutajila se nám snaha „líbit se“ takřka za každou cenu. Rovněž scéna nebyla bez problémů – lehko přestavitelné panely měly spád děje, mnohdy rozvleklého, urychlit a „zesplavnit“. Což se i čekalo, zvláště, když jsme viděli dva pěkně si vedoucí „hrací kulíšáky“ v overalech, občas vstoupivší i do děje... Ale – jakýmsi nedorozuměním se stalo, že místo, aby se na jejich činnost pěkně posvítilo, představovali scénu, zbytečně složitou, potmě. Škoda, zveřejněním proměn by se přispělo k zdivadlení této málo divadelní hříčky, k níž snad vzdálenou inspirací měla být nesmrtelná Lysistrata...

Amatérské Studio SDOS Olomouc, jehož představení večer 28. listopadu přehlídku uzavřelo, chtělo navázat na svoji předloňskou inscenaci hry na motivy slavné Twainovy knížky o Tomu Sawyerovi. Tato závislost v dramaturgické volbě se ukázala prvním úskalím inscenace, která, po pravdě řečeno, zanechala z celé přehlídky nejmatnější dojem. Kamarád Hockleberry v dramatizaci Saši Lichého nese už stopy zastaralosti. Inscenace v mnohém budila dojem „práce kvapné“. Scéna, vyrobená z příjemného materiálu – dřeva – byla půdorysně nevyčleněná a nesoužila variabilitě scénických prostředí. Často bylo nutno namáhat představivost, aby chom se orientovali v tom, jsou-li hrdinové právě na ostrově či dvorku vdovy Douglasové apod. Režijně-dramaturgické škrty znejasnily a zneprůhlednily děj a hlavně – ochudily inscenaci o ústřední téma. Snaha o dosti povrchní zábavnost potlačila twainovu myšlenku, ideu svobody a lidské důstojnosti. Na původní texty Jana Sulovského složil Václav Kolář původní hudbu. Přiléhala stylem k žánru, ale nebyla vhodně použita a zakomponována v struktuře inscenace. Každoroční produkce Studia supluje v dramaturgickém plánu SDOS „mládežnickou hru“. Možná, že právě tato závislost je jednou z příležitostí, proč se již několik let nemůže Studio povznést na někdejší osobitou úroveň s pečeti mládí duchovního i fyzického.

(bh)

Za kouzlem Podzimních divadelních večerů

Nevím, kdo navrhl název Podzimní divadelní večery pro každoroční přehlídku amatérských divadelních souborů okresu Mělník, ale s určitostí vím, že navrhl název plný poezie, vystihující čas, ve kterém tato přehlídka probíhá. Vloni se konala v nové přístavbě Domu kultury ROH koncernového podniku Spolana na náměstí V. I. Lenina v Neratovicích.

Pořadatelé — Okresní kulturní středisko Mělník a Dům kultury ROH k. p. Spolana Neratovice — toto setkání zasazují do rámce festivalu zájmové umělecké činnosti, vyhlášeného v roce 1987 na počest 70. výročí VŘSR.

Pořadatelům se přihlásily čtyři soubory se stejným počtem inscenací. V pořadí usel v roli předsedy režisér Divadla E. F. Buriana v Praze Josef Palla společně s J. Černíkovou-Drobnou, dramaturgyní Středočeského krajského kulturního střediska a Jiřím Sochovským, scénografem rovněž z pražského Divadla E. F. Buriana.

Prvním představením byl Večer tříkrálový Williama Shakespeara, upravený v dramaturgické spolupráci s Dušanem Všelichou na scéně Petra Kolínského, s hudbou dr. Milana Holasa a v režii Juliany Jedličkové. Souborem, který s novou scénickou úpravou tohoto díla do Neratovic přijel, byl DS Scéna působící při Kulturním a společenském středisku v Kralupch nad Vltavou.

Soubor si byl hned od začátku vědom toho, že na sebe bere velice náročný úkol, o čemž nakonec snad hovoří nejlépe ta skutečnost, že od zařazení hry do plánu k premiéře uplynuly celé dva roky. Dva roky zkoušení, ale i hledání. Šlo zde totiž o moderní pojetí, které na soutěžních přehlídkách poroty obvykle oceňují, ale často se dostává do rozporu s názorem řadového diváka. Jestliže si více než dvacetiletý kolektiv Scény po premiéře zhluboka vydechl, tak hlavně z toho důvodu, že divák jeho záměry pochopil a hru v netradičním nastudování „vzal“.

Ve druhém soutěžním představení se uvedl mladý domácí divadelní soubor Specifik Domu kultury ROH k. p. Spolana Neratovice s hrou Pavla Fialy Třešňová alej. Spolupráce s profesionálem

Pavlem Fialou nese své ovoce i přesto, že řada členů souboru, jak to u mladých lidí bývá, se během roku od poslední přehlídky vyměnila.

I tentokrát připravil Pavel Fiala pro soubor hru, která je svým podtextem výsostně angažovaná, i když to navyšuje na každém kroku. Autor hru také sám režíroval a zpestřil ji i hudbou Milana Krejčíka. Na konci představení, které soubor odehrál v jednoduché scéně a bez jediné přestávky, bylo jasné, že latku vysoko postavenou první inscenací a prvním souborem přeskočil, a to bez zaváhání.

Vždycky, když slyším, že některé naše divadlo, ať již profesionální nebo amatérské, sáhlo ve svém repertoáru po hře Aldo Nicolae Tři na lavičce, bezděčně si vzpomenu na televizní inscenaci této hry s Ladislavem Peškem, Martinem Růžkem a Jiřinou Štěpničkovou, na onen koncert stáří. Nu a protože divadelní soubor Nové divadlo, působící při Kulturním domě kpt. Otakara Jaroše v Mělníku, má zkušené a zralé členy, mohl režisér Vladimír Dědek sáhnout po této hře v překladu Jana Makariuse. Vybral si pro postavu Luigiho nestora našich divadelních ochotníků Ladislava Lhotu, pro roli Silvestra Bohumila Hartmana, roli Ambry svěřil Slávce Kapalínové.

Konverzačka s tragickým koncem se odehrává na jediné parkové lavičce, před ní a kolem ní. A tady musí herci ukázat, co je v nich, scéna jím nedovoluje dlouhé „výlety“. Na hře si cením, že nemilosrdně nastavuje zrcadlo nejen oněm „dětem“ starých lidí, ale že se v ní hraje i o mnohých našich lidech. A ti tři herci v Neratovicích to připomněli i těm v hledišti. A připomněli jím to zcela přesvědčivě.

Mohu říci, že jsem s napětím očekával vyvrcholení přehlídky, kterým zde bývá inscenace místního souboru Havlíček, taktéž pracujícího v rámci Kulturního domu ROH k. p. Spolana Neratovice, který patří trvale mezi nejlepší na okrese.

Soubor Havlíček si vybral komedii Jiřího Hubače Generálka. Mnohé režiséry láká tato hra v tom případě, když se domnívají, že v souboru mají ženu ideál-

ní pro titulní roli Josefíny, ale mnozí zapomínají, že tato postava potřebuje naprosto rovnocenného mužského partnera pro roli Napoleona. Ten mnohde chybí a hra potom trpí nevyvážeností.

Režisér Milan Šára představitele Napoleona našel v Janu Vyskočilovi a měl i Františka Živného pro Bertranda, Ladislava Kýhose pro Gourgauda, Milana Jakubíka pro Poppletona a Vladimíra Pelanta pro roli guvernéra i Jiřího Letenského pro roli kuchaře. Měl k dispozici půvabnou scénu Josefa Spurného. Všichni společně odvedli báječné divadlo, ze kterého by měl Jiří Hubač určitě radost. Soubor se pokusil onu pomyslnou latku zvednout ještě o nějaký ten centimetr.

Tim se dostávám i k závěrečnému hodnocení celé soutěže. Porota rozdělila 19 cen a čestných uznání. Čestná uznání si odvezli z Neratovic všichni tři představitelé hry Tři na lavičce — Slávka Kapalínová, Bohumil Hartman a Ladislav Lhota, Marie Živná za postavu Josefíny a Ladislav Kýhos za svého Gourgauda v Generálce, Oldřich Hora za postavu Malvolia a Ivana Šilková za postavu Olivie ve Hře Večer tříkrálový. Bohumil Sekanina potom za postavu Tonyho ve hře Třešňová alej.

Byly zde uděleny i dvě ceny za mladé herecké výkony. Získala je Nely Hronová (nevím, za koho zaskakovala v roli) a Aleš Novák za postavu Johana v Třešňové aleji. Nejlepší ženské herecké role byly oceněny v postavě Marie ve Večeru tříkrálovém Marie Brázdilové a Violey Mileny Slávikové v této hře.

Ceny za nejlepší mužské role si odvezli Rudolf Brázdil za rytíře Tobiáše a Vladimír Procházka za postavu šaška Vyskočila ve Večeru tříkrálovém, Stanislav Mrňavý v Třešňové aleji za ztvárnění postavy otce, a konečně i Jan Vyskočil zcela zaslouženě za postavu Napoleona v Generálce.

Pavel Fiala převzal cenu za nejlepší scénografii v Třešňové aleji, Juliana Jedličková pro sebe i kolektiv cenu za nejlepší režii ve Večeru tříkrálovém a Petr Kulínský za návrh scénové scény pro Večer tříkrálový. A až docela nakonec to hlavní. Nejvyšší výšky oné pomyslné latky dosáhl soubor Scéna z Kralup nad Vltavou se svým nastudováním Večera tříkrálového, se kterým pojede i na Divadelní hry Středočeského kraje 1988. Jako druhý skončil a náhradníkem pro krajskou přehlídku je soubor Specifik z Neratovic se svou hrou Třešňová alej.

MIROSLAV VODĚRA
FOTO AUTOR



DS Specifik KD ROH Spolana Neratovice — P. Fiala: Třešňová alej

● DIVADLO NENÍ FOTBAL

Pod tímto titulkem uveřejnilo Rudé právo 28. 11. 1987 poznámku, která je jistě aktuální pro nejedno amatérské soubor:

Na letošní přehlídce ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách vystal s novou naléhavostí jeden základní problém. Je jím možnost celotýdenní účasti zástupců amatérských kolektivů na přehlídkách a na seminářích, které se při nich uskutečňují. Pokud na to nadšenci pro divadlo (ale i v jiných případech i pro jiná odvětví tvorby) neobětují vlastní dovolenou, pak jde o problém téměř neřešitelný. Přitom proklamaci o tom, že na zájmovou uměleckou činnost – tím spíše na úrovni národní přehlídky – je třeba pohlížet jako na politickou angažovanost, bylo řečeno a napsáno bezpočet. A přesto mají amatéři dál potíže s uvolňováním ze zaměstnání, často chybí jakékoliv společenské ohodnocení. Mnozí vedoucí pracovníci považují tyto obětavé lidi za ty, kteří „si hrají divadlo, filmuji, zpívají“, zatímco fotbalista, hrající třeba jen okresní soutěž, má dveře dokořán. Tyto problémy nevyřeší žádná přehlídka nebo festival, ale měly by se nad nimi vážně zamyslet především odborové organizace, pod jejichž hlavičkami amatérští umělci většinou vystupují.

JAROSLAV STROUHAL

● RECITAČNÍ SOUTĚŽ ŽEN

Ve dnech 27. a 28. listopadu minulého roku proběhlo v Praze v Domě československých žen národní kolo 12. ročníku národní amatérské soutěže žen v uměleckém přednesu pod názvem Oda na VŘSR – pro čas budoucí.

Soutěž měla dvě kategorie. V první soutěžily ženy do 35 let, ve druhé ženy nad 35 let. První tři místa v první kategorii obsadily I. Smrčková z okresu Znojmo, B. Chvojková z Prahy 8, M. Vlčková z okresu Kolín. Ve druhé kategorii zvítězila A. Bondaremková z okresu Nymburk, druhé místo získala A. Červenková z okresu Jablonec nad Nisou a třetí E. Gomolová z Kladenska. Sedmičlenná porota pracovala pod vedením profesorky DAMU D. Musilové.

(čt)

● SOVĚTSKÁ KULTURA OD ŘÍJNA DO DNEŠNÍCH DNŮ

Před samotnou revolucí v roce 1917 se odborníci přeli o to, kolik bude zapotřebí času, než se negramotné Rusko stane gramotným státem. Pro evropskou část se uvádělo období 250 let a pro asijské oblasti... 4600 let. Socialistická revoluce zlikvidovala negramotnost v celé zemi za dvě desetiletí.

V předrevolučním Rusku mnohé národy a národnosti neměly své národní písemnictví, profesionální umění. Literatura byla vydávána ve 13 jazycích. Pouze 9 národů mělo své profesionální soubory, které inscenovaly divadelní hry v národních jazycích. Po Říjnu 50 národů rozvinulo vlastní písemnictví. Umělecká díla jsou

tištěna v 89 jazycích, divadelní hry jsou nastudovány v 47 jazycích.

Před socialistickou revolucí Estonci neměli žádnou představu o kultuře Uzbeků, Turkmeni o gruzínské kultuře. Dnes díky spojení kultury se socialismem každé národní umění čerpá nejen z vlastních zdrojů, ale i z duchovního bohatství ostatních národů.

Říjnová revoluce zrodila umělce nového typu, jiné sociální orientace, nežli dosud, jiného světového názoru. Hlasu tvůrčí inteligence naslouchají vedoucí pracovníci všech řídicích stupňů. Její prestiž neobyčejně vzrostla a nadále roste. Zvlášť je to zřejmé v dnešní době, v době přestavby. Spisovatelé, filmoví umělci, divadelní pracovníci hrají stále aktivnější úlohu.

Odborníci z oblasti kultury tvrdili a stále ještě tvrdí, že lidové masy nejsou schopny porozumět vysokému umění. Revoluce v roce 1917 ukázala světu a dokázala skeptikům, že prostý lid je schopen pochopit složité umění, opravdovou literaturu, vážnou hudbu.

Je charakteristické, že již v roce 1918, v době zuřivého boje s kontrarevolucí, v letech hladu a rozvratu, byla poprvé v Rusku tištěna v tiskárně v Samarě (dnešní Kujbyšev) v ruském překladu lyrická Danteho autobiografie Nový život. Americký novinář John Reed napsal, že „nové Rusko pohlcuje tiskařský materiál se stejnou nenasytností, s jakou suchý písek vstřebává vláhu“. Ne náhodou dnes SSSR zaujímá první místo na světě v návštěvnosti divadel a koncertních síní.

Socialistická revoluce jednoznačně vyjádřila svůj vztah k duchovnímu dědictví. Sovětský svaz je první zemí, která vytvořila jednotný systém státní ochrany památek minulosti. Zde se také poprvé ve světové praxi objevily pojmy ochranná zóna a zóna omezené zástavby. Je známo, s jakou pozorností přistupoval k ochraně památek V. I. Lenin, kolik toho osobně učinil pro záchranu kulturního odkazu. Avšak levičákům a takyrevolucionářům z oblasti kultury (včetně představitelů tzv. ruské avantgardy) se přes leninské ochranné dekrety podařilo zničit dost paláců a chrámů. Také v období kultu osobnosti Stalina byly některé památky zničeny.

Bohužel, recidivy nihilistických tendencí se objevují podnes. Avšak v současné době není tak snadné zbourat budovu, i když má jen malou historickou hodnotu. Lidé se přímo na místě snaží zabránit stavbářům v jejich destrukční práci. Je zřejmé, že glasnost pomůže vyřešit tento palčivý problém – přísne a za všech okolností dohrázovat zákony.

Současná přestavba v kultuře – to je především vytvoření poutavých literárních děl, divadelních her, filmů. Děl potřebných lidu a lidem. Takové knihy, filmy a hry se již objevily. Jsou čteny, navštěvovány, diskutovány. Změnila se samotná atmosféra v umění, je v něm více socialismu a méně byrokracie, více tvorby a méně strachu z odpovědnosti.

Nový přístup k problémům kultury se opírá o myšlenky Října a dalšího rozvoje leninských principů vztahu k umění. Tento přístup, založený na pokračující demokracizaci, již přinesl působivé výsledky. Jaké?

Na tuto otázku velmi výstižně odpověděl známý dramatik Michail Roščin: „Zkusme si na okamžik představit,“ řekl, že všechno se vrátilo do stavu, jaký panoval před dvěma roky. A hned je zřejmá ta vzdálenost, kterou jsme urazili za tuto dobu.“

GAVRIL PETROSJAN
(APN)

● ZE SVĚTA KOMEDIE DELL'ARTE

Publikace Karla Kratochvíla, která koncem minulého roku vyšla v Panoramě, si klade za cíl seznámit čtenáře se vznikem, počátky a dobou vrcholného rozkvětu a posléze i zániku komedie dell'arte, jejíž dědictví žije dodnes v cirkusu i v pantomimě, v baletu i v leckteré herecké improvizaci avantgardních divadelníků. Hlavními znaky komedie dell'arte byly jak známo tradiční masky, komické výstupy a improvizace. Herci neměli k dispozici psaný text, pouze stručný scénář s dějovou kostrou a seznamem postav. Autor publikace poukazuje na vliv komedie dell'arte na různé divadelní žánry, všimá si jejich variant a spojuje odborný výklad s dokumentárním materiálem, doplněným ukázkami z několika komedií. Druhé, přepracované vydání (v Panoramě první), zdobí četná vyobrazení.

(re)

● INSPIRACE

Městské kulturní středisko v Plzni organizuje v nepravidelných intervalech pro členy amatérských souborů i pro ostatní zájemce z města inspirativní večery umožňující průhledy do tvorby našich špičkových amatérských divadel. Činnost je to nadmíru záslužná nejen pro inspiraci, konfrontace s vynikajícími inscenacemi odjinud nutí nutné plzeňské soubory hodnotit střizlivěji a objektivněji i svoji vlastní práci. Vážní zájemci o amatérské divadlo už měli možnost zhlédnout nejlepší inscenace Palety, Lampy, Šupiny, divadla Orfeus a dalších souborů. Zatím poslední setkání s mladými tvůrci soustředilo do jediného večera pod názvem Inspirace hned několik přitažlivých akcí: výstavu sociálních fotografií Bohuslava Pacholika uvedenou zasvěceným slovem Aleny Zemančíkové, Kořeny – montáž textů vojenských a budovatelských písní 50. let ve voicebandovém provedení, která svou poetikou vzácně korespondovala s poetikou B. Pacholika (inscenace J. Řezáče se souborem Jakub ze Stříbra), minikomedií Pierra Henriho Camiho – autora, kterého čeští amatéři zjevně milují, přestože ho slovník francouzských spisovatelů nebere na vědomí (inscenace Takydivadla LŠU Prostějov), a Roubalovo ztvárnění Saryanovna Tracyho tygra pod názvem A od toho tygra vy strach nemáte? (inscenace divadelního souboru DK ROH Sigma Olomouc).

Zájem obecnostva o uvážlivě prokomponovaný večer byl právem značný, jen jsem v něm postrádal v hojnějším počtu zástupce těch nejrenomovanějších plzeňských ochotnických souborů...

(vg)

DAŇ DOSPĚLOSTI I BANALITĚ

Vedle staršího souboru, který v poslední době inscenoval např. hry Kočka ve vile, Nepožádáš manželky bližního svého, Jakub Oberva nebo naposledy Sovjádova Nevděčnicka, vznikl nyní v Šardicích na Hodonínsku nový divadelní kolektiv MOSSM a SK ROH Šardičan. Od svých předchůdců pro začátek převzal orientaci na autorsky průměrné, avšak současné domácí tituly, když úvodem sáhl po textu Hany Bednářové Daň zraní.

Předloha z roku 1974 má podobu komorní konverzační hry, dodržující pravidlo tří jednot. V poněkud „bakalářském“ příběhu, jenž se v posledním jednání na chvíli překlání do nepodařené detektivky, sledujeme jedno z prvních životních zklamání a následné vystřízlivění, které při oslavě osmnáctin prožije okolím hýčkaná studentka Jana Marková. Za přechod do světa dospělých platí ztrátu naivních představ a iluzí, jejichž štafetu v závěru hry přebírá její mladší kolegyně Táňa. Psychologie postav Hany Bednářové zůstává poměrně jednoduchá, se sklonem k typovým klíšé. Dějovost je potlačena ve prospěch jakési šrámkovské atmosféry červnového víkendového večera, noci a rána, znepravděpodobňované několika podezřelými náhodami při setkávání hrdinů po letech a naopak zživotněné celkem dobře odposlouchanou hovorovou češtinou.

Je v pořádku, že si dosud nezkušený kolektiv zvolil realizačně nepřilíš náročné drama, jehož mladí hrdinové mu přes zmíněnou schematicnost mohou být blízcí. Dosti umluvené hře prospělo několik škrtů, i když část z nich (včetně „useknutého“ konce) divákovu informovanost o sociálním zázemí aktérů přece jen ochudila; zařazení písňových textů nevydilo. Předlohy se ujal Petr Blahůšek, a to hned v trojediné funkci režiséra, scénografa a představitele pasivního klamaného novomanžela Honzy. Jeho výprava dala interiéru vilkové haly základní mobiliář a proměňovaným kostýmům běžnou civilní podobu. Režijně zůstala inscenace v dosti popisné realistické rovině hry „ze života“ — sice bez nefunkčních samoučelností, ale také bez pokusu o metaforičnost nebo interpretační nadhled. Hra, jež sama balancuje na hranici banality, zřejmě ani nedává dostatek předpokladů k jinému, výrazněji ozvlášťujícímu pojetí. Neobsažný scénický děj se tudíž odvíjel v lineární prvoplánovosti prostým přiřazováním jednotlivých situací. Na režii bylo, aby výstupy dle jejich závažnosti ve struktuře celku hierarchizovala a dialogy pointovala — přesnějším vypracováním atmosféry jednotlivých sekvencí, smysluplnými mizanscénami, vynalézavější prací se světlem atd. Nebezpečí monotónnosti a ztěžklé statickosti by se dalo čelit větším dů-

razem na temporytmus a vůbec vnitřní hybnost večera.

V dané situaci ležela hlavní tíha nastudování na hercích. Jejich výkony působily vcelku vyrovnaně, ale spíše směrem k průměru. Oceněníhodná snaha všech účinkujících byla prozatím torpedována nedostatečnou přirozeností v kresbě charakterů — v postavách vrstevníků se mohli aktéři přece jen cítit volněji. Nejlepší typ vytvořila Marie Riedlová v redaktorce Evě Horské; dala této příjemné úsměvné ženě a starostlivé matce protřpěnost její pravdy i sympatickou agilnost partnerky do nepohody, rozhodující o své budoucnosti a právem hledající životní jistotu a bezpečí. Nesnadnou cestu k zodpovědné dospělosti se snažila zmapovat štíhlá maturantka Jana Jitky Duchoňové. Dosti nespůj se cítil v kůži egoistického básníka a televizního pracovníka Michala Průchy, Janiny lásky a otce Evina dítěte Josef Šnajdr. Janina pražského bratrance, knihovnice Mirka, hrál Zdeněk Brhel, pečlivě, leč poněkud „školácky“ mluvící Táňa Hana Kopřivová a přopilou Honzovu manželku Alenu Marie Bednářiková. Nepřilíš vděčná role moudrého otce a Evina druha doktora Marka zůstala Rostislavu Jankujovi také typově vzdálená.

Přes uvedené nedostatky, u začínajícího souboru omluvitelné, se ukázalo, že elán mladé partě ze Šardic rozhodně nechybí.

(ký)

UYDAŘENÍ NAŠI FURIANTI

K nejstarším ochotnickým kolektivům Slovácka patří divadelní soubor Kulturního klubu JZD Jiskra Čejkovice, kterého donedávna vedle domácí klasiky (Jiráskova Lucerna, Drdovy Dalskabáty aj.) zajímala především historická tematika (Kožíkovy Noci na Zvíkově, Šotolova Cesta Karla IV. do Francie a zpět). Nyní nastudovali Čejkovičtí hru Ladislava Štroupežnického Naši furianti, od jejíž premiéry na pražském Národním divadle právě uplynulo sto let.

Jak víme, stáli Naši furianti na počátku série dramát s venkovskou tematikou, jimiž tehdy na naši první činoherní scénu nastupoval kritický realismus a naturalismus. Sám tamní dramaturg v nich podal v podstatě neidealizovaný pohled na vesnici svých rodných jižních Čech a na prosťáctví zápletky sporu o obsazení místa venkovského ponocného ukázal na postupuji sociální diferenciaci tohoto prostředí. V řadě dobře individualizovaných, dialekticky se vyjadřujících charakterů, u nichž jakožto příznačný povahový rys zaznamenal právě furiantství, vylíčil societu, v níž hlavním měřítkem hodnoty člověka je velikost jeho majetku a z ní vyplývající společenský vliv. U tohoto známého textu si rádi připomínáme osvěživou inscenaci Miroslava Macháčka právě v Národním divadle před několika lety, popularizovanou rovněž televizním přenosem.

Podobně jako Jiráskovy báchorky ujal se Štroupežnického předlohy opět režisér Ludvík Balát, který do ní zasáhl jen mírnými škrti. Jeho pojetí se bez neústrojných aktualizací přidržovalo osvědčených

postupů a bylo především „sázkou na jistotu“. V porovnání s předchozím nadměrně vleklým nastudováním Lucerny jsme zaznamenali naštěstí daleko svižnější rytmus. Svým podílem k tomu přispěla i scénografie Dušana Grombříka, Bohumila Bortlíka a Oldřicha Pazderky s neměnným základním půdorysem, jednoduchá, snadno variovatelná a v interiéru i exteriéru funkční. Dvouhodinové vystoupení se vyznačovalo dobrým typovým obsazením většiny rolí a spolehlivou interpretační souhrou; na jevišti se stále něco dělo, a to nikoliv živelně, nýbrž v souladu s organicky se vyvíjející režisérskou rukou, již se dařilo jednotlivé výstupy zřetelně vystavět i gradovat a také obohatit nejedním dílčím nápadem. Při zachování sociálních akcentů předlohy nepřišel zkrátka ani Štroupežnického humor, navíc pak přibyla slovácká zpěvnost a múzičnost (hudební nastudování zajistil Jaroslav Novák). Z dotazného a usazeného představení jsme cítili radost ze hry, která v hledišti vyvolávala atmosféru dobré pohody. Zřetelným nedostatkem však zůstávala nízká kultura jevištní řeči.

Naši furianti vyžadují početné obsazení, které Čejkovičtí dokázali zajistit, ba ještě rozhojnit o děti, omladinu i kapelu. Herci s chutí usilovali o pravdivé rozžití svých postav, nacházejíce v nich rysy vlastní i svých dnešních sousedů. Také jejich zásluhou jsme tady namísto žánrového obrazku minulosti sledovali nám známé a blízké lidi. Režie si technicky vcelku poradila s bohatě zalidněnými výjevy, směřující k vyhocování konfliktních situací.

Vedle osvěživých momentů, které sem vnesli někteří interpreti, přišlo ovšem ke slovu také „kouzlo nechtěného“ při naivní kresbě té či oné role. I když nastudování přirozeně mělo své herecké rezervy, řada účinkujících našla žádoucí jistotu, bez nevhodného karikování či pitvoření vystihla lidský rozměr figur i jejich přesah k přítomnosti.

K úspěchu inscenace přispěla tentokrát svým podílem celá skupina herců. Dařilo se zejména statnému, svou povahou k neustálým střetům s okolím hnanému prvnímu radnímu Buškoví Stanislava Škrobáka, dobře maskovanému filutovi ševci Habršperkoví zkušeného Josefa Šašvaty, nepřehrávané upejpacé Fialovic Kristině Jitky Pospíšilové, manželům Šumbalovým v podání Petra Opluštila a Olgy Vaňhové nebo radnímu Pavlu Koženému Petra Velského. Poněkud v jejich stínu zůstaly např. výkony Václava Herzána (starosta Filip Dubský), Marie Hubáčkové (jeho žena Marie), Josefa Martince (robustní starý Petr Dubský), úsměvného a urostlého Jana Kmenty (vyslouzilec Bláha), Jindřicha Herzána (krejčí Fiala), Marie Bortlíkové (půvabná kramářka Markytka) či Stanislava Stávka a Věry Opluštilové (Václav a jeho trochu strojená milá Verunka).

Příjemný rekreativní večer české klasiky dokázal, že početný čejkovický soubor má jak dostatek mladé krve a chuti do společné práce, tak také sílu k dotvoření inscenace do kvalitativně neběžného výsledku.

VÍT ZÁVODSKÝ

Čtyři desetiletí se už věnuje zaslužilý umělec Antonín (strýček) Jedlička práci s dětmi. Naše společnost to ne-jednou ocenila. Antonín Jedlička je nositelem Ceny hlavního města Prahy, státního vyznamenání Za vynikající práci, Řádu dětského úsměvu, je zaslužilým pracovníkem kultury atd. Je jedním z herců, kteří se pustili do své umělecké činnosti bez konzervatoře a předběžného odborného vzdělání. Řekneme s Maximem Gorkým, že i jeho univerzitami byl — život.



Talent věnovaný dětem

Tatínek byl kloboučník v Příbrami. Jenže v době krize byl bez práce. Vzali jsme klobouky, které si nikdo nekupoval a začali jsme je prodávat za pakatel — na ulici. Ale ne u stánku. Já jsem zpíval, tatínek nabízel. A pak jsme udělali trio. Strojda hrál na housle, tatínek na buben — protože neměl valný hudební sluch — a já jsem zpíval. Chodili jsme jako pouliční šumaři, abychom si přišli na trochu peněz na nejnnutnější živobytí. A tehdy si někdo stěžoval ve škole, že chodím zpívat po dvorcích. Pan učitel Charouz, mimochodem velice slušný člověk, to „vyšetřil“, ale výsledek byl jiný, než očekávali stěžovatelé. Řekl, že mám absolutní sluch, že by to bylo škoda nevyužít, a tak mě zavezl do Prahy ke sbormistrovi Kühnovi. Byl jsem bos a to se moc nehodilo. Pan učitel mi na cestu koupil nově „kecky“ a já byl v sedmém nebí. Ale přesto, když jsem pak viděl ty pány v černém, s motýlky u krku, bylo mi z toho úzko. Náš pan učitel řekl Kühnovi: „Jeniku, mám tady chlapce, který má sluch a pěkný hlas.“ Imponovalo mi, že takovému pánovi říká křestním jménem a moje důvěra hned vzrostla. Ještě tam byl druhý pán. Stál u pulťku a v ruce měl dirigentskou taktovku. To byl pan profesor Otakar Jeremiáš. „Tak něco zazpívej,“ řekl pan Kühn.

Zeptal jsem se, co mám zpívat. „Třeba Kde domov můj?“ Spustil jsem. Všichni se ke mně otočili a ztichli. Když jsem skončil, obrátili housle strunami dolů a smýčci mi zatleskali. Nevěděl jsem, co to znamená, proč tlučou smýčcem do nástrojů, a chtěl jsem utéct. Ale podrželi mě a musel jsem zazpívat ještě jednu. Pásla ovečky. A když jsem skončil, pan profesor Jeremiáš kývl, pan Kühn se usmál a byl jsem přijat. „Když budeme natáčet v rozhlas,“ řekli mi, „dostaneš pět korun za sólo.“ A já jsem tam těch sól měl brzy sedm. Pak jsme se přestěhovali do Prahy.

Takže jste se vlastně už jako dítě stal brzy z ochotníka profesionálem.

Jednou jsem dostal takový honorář, o jakém se mi vůbec nesnilo. Hrál se veřejný koncert, vysílalo se, a já jsem byl nějaký roztěkaný. Když přišlo mé sólo Žádný neví jako já, jak se seče otavička, nasadil jsem o celou oktávu výš. Pan Kühn i pan Jeremiáš si v té chvíli uvědomili, že přijde taková výška, kterou u nás vyzpívala jen koloraturní sopránistka paní Budíková. Přitom se točilo na drát Blattnerfonu. Hudebníci čekali, co z toho bude a nástroje odumíraly, jak muzikanti tajili dech, aby nevybuchli ve smích. Ale já to dotáhl až do konce.

Kühn se mi chystal po koncertu dát co proto, ale profesor Jeremiáš na mě kývl: „Pojď sem, chlapče.“ Báł jsem se výprasku. Ale on zalovil v peněžence, vytáhl zelenou stovku a podal mi ji. „Tumáš, vem si ji,“ řekl. Já v rozpacích utekl. A když jsem přišel domů a ukázal stovku, matka mě hned seřezala, protože si myslela, že jsem ji někde ukradl.

Zpívat u Kühna, to už něco znamená...

Jenže mě to zase tak moc nebavilo. Nevěděl jsem sice sám, co bych chtěl, ale pak to přišlo. Nabídka, abych zpíval operu. Režisér Pujman mi nabídl, abych zkusil v Kozinovi zahrát jeho dítě. Kozinu zpíval Theodor Schütz, který si vždycky před představením dával půllitřík piva a do něj rozmíchal pár syrových vajec. Režisér Pujman mi vysvětlil: „To je tvůj tatínek. A až ti umře, budeš muset plakat a být smutný.“ Když došlo k mé scéně a já cítil ten dech s pivem a vajíčky, zadržoval jsem dech, odvracel hlavu, škytal, všechno bych byl udělal, jen abych to necítil. A režisér prý v té chvíli říkal: „Z toho kluka bude velkej herec. Podívejte, jak to krásně přirozeně hraje!“

A byla tady vaše dětská kariéra.

To byla. Seznámil jsem se s osobností mi hudebního světa. Při Lišce Bystroušce s panem Talichem, se všemi tehdejšími mistry pěvci. Všiml si mě režisér Hoblík, Jareš, Bezdiček. Chtěli mě, ale také se mě báli, protože jsem byl zároveň velkej uličník. Dostal jsem roli v Kozíkově Prstýnku z vlasů, dr. Pork mi svěřil roli hrdiny Fedka, hrál jsem na Vinohradech i v Národním. Tyhle i jiné příběhy budou i v mé knížce Když herci nehrají, která vyjde nyní na jaře.

To ale není vaše první knížka.

Napsal jsem už pět pohádkových knížek pro děti. Pohádky strýčka Jedličky, Knížka strýčka Jedličky, Hrátky strýčka Jedličky a Dům u veselých hvězdiček, a pro dospělé Zpáteční lístek do dětství. Nyní vyšla má dlouhohrající deska spolu s umělcem Milošem Kopeckým.

Takže se dostáváme k tomu, jak jste začal hrát pro děti.

Ještě ne. V rozhlas jsem působil jako činoherec. A jednou režisér Bezdiček potřeboval obsadit roli psa. „Umíš štěkat?“ zeptal se mě. Místo odpovědi jsem zaštěkal. Haf... vrrr... haf, haf. Sám jsem netušil, že to umím. Ale líbilo se. Pak potřebovali obsadit prase. Byla to hlavní role a muselo se v ní chrochtat. Nevím, jak to bylo možné, ale dařilo se mi to. V té době, mezi léty 1945 až 1948, jsem byl členem činohry Národního divadla respektive Divadla 5. května. A oni na mně pak pořád chtěli, abych hrál zvířecí role. Hrál jsem právě v Osmnáctiletých, v Mirandolíně. V Lucerně s paní Beníškovou a panem Filipovským. Bylo mi pětadvacet. A tehdy paní Beníšková přišla s návrhem: „Máme jít do nemocnice za dětmi, trochu je pobavit.“ „Ale co já tam budu hrát?“, zeptal jsem se. Paní Beníšková měla po ruce odpověď: „Zeptáš se jich, jaké by chtěli slyšet zvířátko, a ty je uděláš.“ Do té nemocnice jsme šli, dětem se to moc líbilo, ohlas byl veliký. A tam to vlastně začalo.

Později jste sestavil svůj vlastní soubor, s nímž jste se rozhodl bavit děti.

Ano. Byla v něm od začátku Marie Štichová, Vojtěch Červenka, Karel Karas, Jan Postránecký. Ten nemluvil, dělal čínského kouzelníka. S tímto souborem jsem začínal. Sam jsem si napsal a narežiroval pásmo a přišli jsme za dětmi. Zapojili jsme je do hry, do většiny akcí. A bylo to ono.

A jak jste se stal vlastně „strýčkem“?

Když jsme začínali svá představení, říkala Marie Štichová: „Strýček, to je bratr vašeho tatínka. To je strýček každého z vás. Ale strýček Jedlička, to je strýček všech dětí...“ Bylo to vynikající řešení. Říkat si Antonín nebo pan Jedlička, to všechno by bylo dětem vzdálené. Kdežto když jsem se stal jejich strýčkem, měl jsem jejich srdce.

Hlasy zvířátek, nejrůznější zvuky, to zůstalo dál vaší specialitou...

Už léta můj soubor pomáhá například v dabingu nebo při ozvučování filmů, tak zvaném postsynchronu. Jsou to často kuriózní požadavky, které musíme splnit. V majorovi Zemanovi si vzpomenete možná na scénu, kdy jeli Němci se svými psy v autobusu. Dělalí jsme jak Němce, tak psy. Štěkat, mňoukat, kvákat, to jsou samozřejmosti. Ale ve filmu Obušku z pytle ven přišel režisér s přáním, abych udělal kručení v žaludku. A tak nezbylo než „vyrobit“ i tento zvuk...

Ve filmech, v televizních inscenacích jste ovšem hrál i řadu nejrůznějších postav.

Spíš postavíček. Byly to většinou menší role a já vám povím proč. Režiséři se mě trochu bojí. A mají k tomu důvod. Lidé jsou zvyklí, že kde jsem já, tam je legrace. Režisér Kachlík mě například obsadil do role inspicienta, který objeví v divadle vraždu. Představte si: mrtvola, rozhrnu oponu, vykuknu, řeknu „Vražda“. A lidi se začali chechtat a bylo po filmu.

Ale — po pravdě řečeno — některé role jsem hrál jako vážné a diváci to brali. Třeba kamelota v televizní inscenaci Peníze a krev, hrál jsem v seriálu ze života a práce celníků, v pohádkách jsem měl i role krále. Od mého prvního filmu — to byl příběh Příjdu hned se Sašou Rašilovem — a mně bylo tehdy sedmnáct, to byla docela slušná řádka rolí. Teď je připravený osmidílný seriál Miniatury strýčka Jedličky. Ale mám-li být upřímný, nejraději si přece jen hraju s dětmi.

Na obrazovce, hlavně ve studiu Kamarád, jsou vašimi stálými partnery. Jsou to malí ochotníci, co vy jim říkáte?

V každém dítěti je skrytý herec. Jde o to ho objevit. Ale já nehraju s dětmi divadlo. Já si hraju s nimi. Hravost je pro dítě nesmírně důležitá. Na dítěti hned poznáte, jestli jeho rodiče jsou hraví nebo nehraří. Ti druzí rodiče, to je pro děti velká smůla a hned se to na nich pozná. Ale na druhé straně, za pár týdnů se to dá napravit. A ty děti jsou pak hned šťastnější. Já — aby bylo jasno — ani v televizi, ani ve svém studiu při Parku kultury — nevychovávám herce, ale učím děti, aby ztratily stud. Aby se naučily hravosti. Když se ukáže, že některé z „mých“ dětí má výrazný talent, může jít na hereckou školu.

Vy si pro studio strýčka Jedličky vybíráte děti konkursem. Jaké máte požadavky?

Za prvé musí mít dítě sluch. Za druhé to musí být trochu uličník. Nemám rád moc hodné děti. Ty živé, co doveudou dospěle potrápít, jsou životnější. A za třetí požadují kázeň. To mám od pana Kühna, ten taky musel mít disciplínu jako řemen. Za čtvrté je to fantazie. A to je snad ze všeho nejdůležitější. Protože bez ní se nedá tvořit. Víte, měl jsem kdysi učit na konzervatoři. Odmítl jsem to. Říkal jsem si: Tam si ze mne budou dělat študáci psinu, protože to je moje celoživotní poslání. Když se budu věnovat dětem, mohu jim něco pro život dát. A o to se snažím.

Co teď s dětmi zrovna chystáte?

Ferdu mravence. K tomu mám totiž svůj celoživotní vztah. Ve dvaačtyřicátém roce jsem ve Ferdovi hrál. Později jsem už hrál Ferdu mravence a brouka Pytlíka tehdy představoval Rudolf Dejl mladší. Režiroval J. Cincibus. A teď tedy děti z mého studia hrají Ferdu a jeho příběhy pod mým vedením.

Dostáváte od dětí hodně dopisů?

Ani se neptejte. A skoro všechny chťejí podepsanou fotografii. Vůbec nestacíím odpovídat.

Dělat celý život s dětmi nejrůznějších povah, to asi dá zabrat.

Někdy už z toho mívám nervy trop. Ale potom, když už jsem zase na jevišti, děti kolem sebe, všechno to ze mne spadne a nevyměnil bych tu práci za nic. Na děti musí být přísnost, ale musí si užít legraci. U mě si děti odpočinou. A věřte mi, nejvíc lituju ty děti, s kterými si rodiče nehrají.

Máte i vlastní děti. Taky jste je zapojil do téhle činnosti?

Moje děti už jsou velké. Ale mám čtyři vnoučata. A i ta jsem už měl ve studiu Kamarád. Jenže to byla výjimka. Nechci, aby si ostatní děti myslely, že moje jsou tam z protekce. Tak například Kačenka je u „konkurence“. Zpívá s Bambini di Praga.

O vás se vypráví, že žertování je součástí vašeho života. Máte prý i doma leďacos, co překvapí i rozesměje.

Tak to je pravda. Já když jsem někde v cizině, tak především koukám do výloh, kde prodávají tak zvané žertovné předměty. A když vidím něco nového nebo něco, co mě upoutá, nikdy nedolám. Takže mám celou sbírku kuriozit.

Například?

Hrající květináč. Nebo židli, na kterou si sednete a ona začne hrát. Hrací strojky, to je moje slabost, ty já sbírám už dlouho a rád. Mám i Edisonův fonograf.

Hrací strojky ale nejsou žertovný předmět.

Dobrá. Když jinak nedáte... Tak mám třeba housenku. S někým mluvím a stačí sáhnout do kapsy, kde je balónek, stisknu ho a housenka mi vyleze na klopu. Ten druhý by vám rád řekl: „Pane, leze vám housenka po kabátu...“ už je celý rozpačitý. Když vidím, že už ho to vyvádí z míry, stisknu balónek a housenka zase poslušně zmizí, jak se objevila. No — řeknete si — blbůstka. Ale patří to k povaze. I k profesi. Nebo naopak?

K relaxaci patří zřejmě i sport. Mám vaši fotku s ing. Kodešem a vím, že jste na kurtu doma.

Tenis je ohromný odpočinek, udržuje svěžest. Marie Štichová hrávala tenis dobře a ráda. Hlásila se do různých turnajů. A nejvíc ji mrzelo, když musela třeba skrečovat semifinále jen proto, že jsme měli představení a to se odříct nedá.

Dá se říci, že jste vyměnil Hamlety a Othella za „strýčka všech dětí“. Nikdy jste toho nelitoval?

Nikdy. Nebo aspoň ne moc dlouho.

Role „strýčka“ někdy působí i komplikace. Nebo ne?

Ale ano. Například jsme točili film Proč? O těch fanoušcích, co zdemolovali vlak. Měl jsem roli chlápka v mercedesu, který chce projet davem, vycházejícím ze stadiónu. Fandové se na něho vrhnou, vezmou auták a pohazují s ním ve vzduchu. Majitel se zlobí, nadává... Přijel jsem podle scénáře, kluci — přede mnou instruovaní — se na vůz vrhnou koukají a najednou se ozve: „Hele, to je přece strejda!“ A už se ke mně hlásili. Teď jsou to sice halamové v nejhorších letech, ale donedávna na mne chodili... Tak se muselo jet znovu, protože scéna byla pryč...

Prozradím na vás, že právě v letošním únoru slavíte životní jubileum. Prozradím rovnou, že pětasedesátku, protože nejsme slečinky a když je někdo tak pilný a svěží jako vy, nemusí léta schovávat. Takže na konec: pěkné přání a ještě hodně let a radosti s dětmi. A pro děti.

(ká)



Syntéza vyjadřovacích prostředků v českém divadelnictví

Divadlo je celkem právem nazýváno syntetickým uměním. Právem proto, že v celé oblasti umění, mezi všemi jeho druhy, neexistuje vyjadřovací prostředek, který by divadlu byl upřen, který by divadlo nemohlo použít. Tak divadlo může užít a také užívá vyjadřovací prostředky literatury stejně jako hudby, výtvarných umění i kinematografie. Zatímco jiné druhy umění se vyznačují tím, že se záměrně omezují pouze na určitý výběr vyjadřovacích prostředků (literatura — jazyk, hudba — tóny, výtvarná umění — viditelná nehybná hmota atd.) a tímto výběrem jsou také konstituovány (podle něj je identifikujeme jako takové), divadlo se neomezuje vůbec. Je „všežravec“ a je schopno použít jakéhokoli výraziva z celé obrovské oblasti „jazyka“ umění. Navíc má pak specifické, to jest pouze své vlastní vyjadřovací prostředky. Jejich materiálem je pohyb lidského těla, bezprostřední nebo zprostředkovaný (kostým, maska, rekvizita, loutka). Obecně tedy platí — a lze to i matematicky, pomocí teorie informace dokázat — že divadlo má ze všech druhů umění nejbohatší „jazyk“, aniž bychom z toho ovšem vyvozovali jakékoli axiologické důsledky. (Divadlo není a priori ani lepší, ani horší než jiné druhy umění, právě tak, jako třeba obraz — olej — není předem ani lepší, ani horší než dejme tomu dvoubarevná grafika.)

Relativně neomezené množství vyjadřovacích prostředků dostalo divadlo do vínku již při svém zrodu. Historické výzkumy ukázaly, že během vzniku divadla z rituálů, magických obřadů, lidových kolektivních slavností atp. divadlo tyto prostředky běžně v jisté syntéze používalo. Použití či míra použití toho či onoho byly jistě proměnlivé, nikdy ovšem nesměl chybět onen shora zmíněný divadelní prostředek specifický (pohyb s uvedenými charakteristikami, dále „divadelní pohyb“), bez kterého by daná aktivita nemohla být zpětně chápána jako aktivita právě divadelní. Nelze ovšem tvrdit, že nemohl-li divadelní pohyb chybět, musel ve sdělovacím systému artefaktu přímo dominovat. I při omezeném divadelním pohybu může být divadelnost uměleckého díla (divadelní představení) garantována druhou specifickou vlastností divadla, zvláštním způsobem komunikace s vnímatelem. Je to tzv. kontakt s publikem, tj. permanentně dvousměrná komunikace mezi tvůrci a vnímatelem zároveň přítomnými.

Tak je tomu dodnes a můžeme říci, že obě základní, nutné divadelní danosti (divadelní pohyb a kontakt) jsou k sobě z hlediska posouzení divadelnosti určitého díla ve vztahu nepřímé úměrnosti.

Chce-li tvůrce jednu vlastnost omezit a přesto zůstat nesporně na půdě divadla jakožto uměleckého druhu, musí druhou nesporně posílit. Kupříkladu tzv. divadlo v křesle (typu „hovorů“ M. Horníčka) má minimalizovaný pohyb, ale velice silný kontakt s publikem. Naopak třeba v tanečním divadle (např. v klasickém baletu) je kontakt minimální — vzhledem k „dikta“ hudby nemohou

herci příliš reagovat na žádné projevy diváků — zato divadelní pohyb je zde maximální a obvykle zcela dominantní.

Během svého vývoje a zvláště v posledních stoletích se divadlo samo rozdělilo na několik druhů, a to hned podle dvou klíčů. První a obecně známější je klíč zvukový, týkající se použití hudby a řeči. Podle něj rozeznáváme v základním rastru: tanec (pouze hudba nebo „zvuky těla“ — dupání, tleskání, v krajním případě ticho), pantomima (přistupují i další scénické zvuky nesuslovesného charakteru), opera (hudba a zpěv), tzv. činohra (dominuje mluvené slovo), a konečně druhy příznačně nazývané syntetické, totiž hudebně-taneční divadlo (opera, muzikál atp.), které se zvukově v ničem neomezuje. (Hranice mezi jednotlivými druhy jsou samozřejmě neostré, plynulé.)

Druhý, méně teoreticky reflektovaný, ale přesto důležitější klíč, je klíč pohybový. Je důležitější prostě proto, že, jak jsme ukázali, specifický divadelní pohyb a nikoli zvuk zakládá divadlo jako druh umění. (Naopak zvuk užívají stejně i další druhy umění jako hudba, kinematografie a fonografie — např. umění rozhlasové inscenace.) Bylo již řečeno, že tento pohyb může být bezprostřední nebo zprostředkovaný. Pokud zprostředkovaný pohyb dominuje, mluvíme o divadle loutkovém. V jeho krajním případě v tzv. čistě loutkovém divadle zprostředkovaný herecký pohyb nejenom dominuje, ale je přímo jediný — herci jsou zcela skryti zrakům diváků. To je ovšem krajnost, jejímž protipólem, druhou krajností, je divadlo s minimálně obječenými (a nalíčenými) herci. V rozpětí obou krajností je bohatá škála mezistupňů, daná nejenom teoreticky, ale i prakticky — z dějin divadla lze snadno doložit.

Zatímco folklórní divadelní projev se nikdy nevzdal syntetičnosti, dospělo evropské profesionální divadlo v 19. století k zásadní druhové diferenciaci a tím i desyntetizaci vyjadřovacích prostředků (druhy divadla jsou dány svou „speciálizací“ na vybrané vyjadřovací prostředky), což platí nejenom o charakteristikách zvukových, ale i pohybových. Loutkové divadlo své herce beze zbytku ukrylo. Onen druhý, hlavní proud divadla (které pouze z nedostatku lepšího přesného označení budeme dále nazývat divadlem neloutkovým), se zase postupně blížil snaze po co možná nejvěrnějším, nejnaturalističtějšímu zobrazení reality. Ubývalo stylizace, přestávaly se užívat masky a bohaté, „neherecké“ kostýmy, ubývalo specificky divadelních metafor. V neloutkovém divadle nejenom že se neužívalo hraní předmětem personifikovaným animací (specifickým pohybem), ale velice řídký byl i posun předmětu (nábytku, rekvizity) do radikálně jiného významu, než odpovídá jeho reálné podstatě. Jestliže kupříkladu ve stylizovaném (resp. stylizovanějším) divadle (starších epoch či současném lidovém nebo orientálním) mohla lavice na jevišti znamenat nejenom lavici, ale i lid, vůz, postel, čtyřnožce atp., podle toho,

jak se k ní herci chovali a jak s ní zacházeli, v profesionálním evropském divadle 19. století toto obvykle možné nebylo. Z tzv. činohry vymizely tedy nejenom personifikované předměty, ale v podstatě většina metaforického „předmětného hraní“ vůbec.

S nástupem kinematografie a s jejím technickým i uměleckým rozvojem bylo břímě požadavku po tzv. věrném napodobení skutečnosti z beder divadla snato. (Podobně bylo fotografií osvobozeno malířství). Nástup meziválečné divadelní avantgardy se příznačně časově i lokálně překrývá s prvními zásadními úspěchy filmu jakožto umění s velkým U (do té doby považován spíše za pouťovou atrakci). S novou metaforičností (srv. postické divadlo E. F. Buriana) přichází nový vpád „předmětného hraní“ do neloutkového divadla (srv. slavnou Honzovu studii Pohyb divadelního znaku), trend, který dodnes neustal, na který je navazováno a který je stále rozvíjen. Bohatství této metaforiky došlo až do takových poloh, že herci někdy zpřeměňují i své vlastní tělo nebo jeho části. Bylo to například ve Fialkově Knoflíku v Divadle Na zábradlí nebo v inscenaci Encyklopedické heslo XX. století Studia Y v Liberci, kde herci svými těly hráli okna, nábytek, přístroje, osvětlovadla atp., přičemž tyto předměty často i personifikovali, tj. proměňovali v dramatické postavy.

Opětne sbližování směrem od protilehlého pólu, od loutkového divadla, začalo až nepoměrně později. Naše loutkové divadlo, s čestnou výjimkou Divadla S+H, ztratilo kontakt se současným uměním a postupně se stávalo živým muzeem. V polovině 20. století mělo již sotva co říci svému dospělému současníkovi a s převahou pedagogické funkce nad uměleckou se na dlouhou dobu stalo anomálií ve sféře umění, uměleckým druhem, obračejícím se až na výjimky pouze na jednu věkovou vrstvu publika, totiž na děti.

Ani loutkové divadlo, fungující již řadu desetiletí jako „zmenšená činohra“ v krajnosti zcela zakrytých herců, nemohlo se ale natrvalo vymanit z vlivu ostatního umění a především z vlivu společenských potřeb. Na jedné straně animovaný film, stále dokonalejší a stále masověji šířený televizí ukázal, že v mistrovství animace s ním nelze soupeřit, přičemž k mluvení si, na rozdíl od divadla, může vždy zajistit ty nejlepší z nejlepších herců. (Samotná trojrozměrnost loutkového divadla pak není dostatečnou protiváhou těmto kvalitám). Na druhé straně vývoj veškerého divadla jasně ukazuje směrem k divadlu maximálně kontaktnímu, k divadlu „z očí do očí“, k divadlu, kde herci vnímají své publikum nejenom akusticky, ale i vizuálně. Sem posílá obracelo loutkáře i jejich vlastní publikum, zvláště od doby, kdy začali hrát tzv. mateřinková představení v herních mateřských škol. Zjednodušená, mobilní scénografie i nedostatky „divadelní výchovy“ (divadelně-diváckých konvencí) u dětí předškolního věku, to

vše vedlo k alespoň částečnému odkrytí herců a k jejich bezprostřední komunikaci s malými diváky.

Dnes je loutkové divadlo s odkrytými herci u nás zcela běžné a kvantitativně i kvalitativně je ve veliké převaze. Podobně by bylo možno poukázat na velké umělecké úspěchy neloutkových divadel, užívajících hojně předmětného výraziva, u nás (česká pantomima, Divadlo na provázku ad.) i na Slovensku (např. režiséři Bednárik nebo Vajdička). Oba základní divadelní druhy přitom neztrácejí své specifikum, pouze ostrá rozdílnost jejich vyjadřovacích prostředků se zmenšila. Vyhraněnost „buď — nebo“ se proměňuje na vztah „více — méně“. Tato nová divadelní syntéza je v posledních letech potvrzována i dříve nebývalým množstvím přechodů jednotlivých umělců, režisérů, scénografů, hudebníků i herců z jednoho druhu divadla do druhého a zpět. Řada z nich působí úspěšně v obou druzích zároven.

O tzv. syntetickém divadle se obvykle mluví v souvislosti s „divadlem, které

mluví, zpívá, tančí“ (podle známé knihy I. Osolobě). Tento článek se pokusil ukázat i další možnosti divadelní syntézy, možnosti, které jsou realizovány zvláště v posledním dvacetiletí našeho divadelnictví. Dosavadní zkušenosti s uplatňováním těchto trendů v divadle profesionálním i amatérském přinesly velice kladné výsledky. Je proto potřeba zachovat jejich kontinuitu a vzdor myšlenkové náročnosti je tvůrčím způsobem rozvíjet.

PETR PAVLOVSKÝ

Kulturně výchovná funkce národních výborů

V soustavě státních orgánů, které realizují a řídí kulturně výchovnou činnost a jejímž uskutečňováním realizují politiku našeho socialistického státu, mají zvláštní specifické postavení národní výbory jako místní orgány státní moci a správy, zajišťující a odpovídající za komplexní rozvoj ve svých územních obvodech.

Úkolem národních výborů je rozpracovávat základní a hlavní úkoly kulturní politiky státu do specifických podmínek jejich území. Těmito specifickými podmínkami jsou zejména věková struktura obyvatelstva, stupeň jeho vzdělání, struktura osídlení, ekonomické podmínky v území, struktura sítě kulturních zařízení a jejich vybavení, znalost kulturních potřeb a zájmů obyvatel území. Státní kulturní politiku nelze tedy zjednodušovat a redukovat na usnesení sjezdů KSČ, na vládní prohlášení a dokumenty celostátního významu. Teprve tvůrčí realizace těchto dokumentů, ovlivňovaná každodenní péčí národních výborů, jejich rozpracování a aplikace v místním systému kulturně výchovné činnosti a důsledná realizace tohoto systému dává realizaci státní kulturní politiky skutečný výraz.

Národní výbory by měly cílevědomě takový místní systém při realizaci své kulturně výchovné funkce vytvářet. Měly by si být vědomy toho, že v jeho rámci je možno uspokojovat skupinové i individuální kulturní zájmy v souladu se zájmy celospolečenskými, reagovat na regionální zvláštnosti, respektovat složení posluchačů. V něm se mohou vhodně uplatnit zejména takové metody, které aktivizují posluchače a příjemce kulturních hodnot a způsobují, že nejsou jen pasivními konzumenty, ale i aktivními spolutvůrci těchto hodnot. V něm mohou lidé uplatňovat i svou zájmovou uměleckou činnost. Místní systém kulturně výchovné činnosti může aktivně dotvářet působení systému celostátního, zejména působení hromadných sdělovacích prostředků.

Specifickou otázkou je koordinační a politicko-organizační činnost národních výborů na úseku místní kultury a problematika ovlivňování volného času dětí v širším kontextu s výchovou a formováním vědomí socialistického člověka. Pozornost si zasluží koordinační funkce národních výborů při realizaci jejich kulturně výchovného působení vůči nestátním organizacím v jejich územních obvodech. Právě touto funkcí mají národní výbory zajistit jednotné provádění státní kulturní politiky v regionech. Přitom jde o uplatňování specifických vztahů, které jsou uskutečňované nikoliv formami státního donucení a dozoru, ale především formami spolupráce a aktivní součinnosti. V rámci této koordinace půjde též o vytýpování a rozbor společného postupu i materiální zabezpečování rozvoje kulturního života v územních obvodech národních výborů.

Úlohou národních výborů při realizaci kulturně výchovné úlohy státu je především tuto činnost řídit, organizovat její vývoj a rozvoj, podněcovat a uplatňovat kulturní iniciativu občanů. Cílem jejich působnosti v této sféře by měl být růst vzdělání dospělých a mládeže, estetická výchova občanů, zabezpečení kulturního odpočinku a kulturních služeb, péče o rozvoj socialistického životního prostředí a vytváření socialistického životního způsobu.

Základním aspektem při plánování kulturně výchovného působení v národních výborech je rozpracovanost základních a hlavních cílů a programových cílů kulturní politiky státu do specifických podmínek územních obvodů v souvislosti s podmínkami kulturních institucí a zařízení i podmínkami dalšími, zejména

kádrovými, finančními apod. Přitom je samozřejmě nutné respektovat specifické podmínky územních obvodů — věkovou strukturu obyvatelstva, stupeň jeho vzdělání, strukturu osídlení, hospodářské podmínky v území, strukturu sítě kulturních zařízení a jejich vybavení, znalost kulturních potřeb a zájem obyvatel území apod. Současně ovšem musí být zajištěny základní principy socialistické kulturně výchovné činnosti.

Řídící proces v jeho komplexnosti uskutečňují národní výbory jako celek. V tomto komplexně chápaném procesu mají určitý podíl jednotlivé orgány národních výborů v horizontální rovině. Tuto dělbu práce mezi nimi určuje v zásadních směrech zákon o národních výborech, specifikují ji v konkrétnostech příslušné právní normy, upravující jednotlivé úseky kulturně výchovného působení národních výborů.

V řídicím procesu kulturně výchovné činnosti uskutečňovaném soustavou národních výborů má své významné místo i oblast vertikálních vztahů mezi jednotlivými stupni soustavy národních výborů vůči ústřednímu orgánu státní správy — ministerstvu kultury. Základním principem této oblasti je demokratický centralismus. Jeho hlavním obsahovým znakem je postup při plánování obsahové náplně kulturně výchovného procesu, při plánování realizace státní kulturní politiky. Ministerstvo kultury každoročně vytyčuje hlavní úkoly v této oblasti. Zaměřuje činnost svých vědeckovýzkumných pracovišť tak, aby jejich dlouhodobý výzkumný program zahrnoval s předstihem výzkum a řešení naléhavých problémů, které klade praxe i základní tendence naší společnosti. Zabezpečuje, aby výsledky výzkumu byly široce přístupné i národním výborům, aby je mohly plně využít. Realizuje pomoc svých odborně metodických pracovišť národním výborům a jejich zařízením při plánování a realizaci kulturně výchovného procesu.

Na základě vytyčovaných programových cílů centrem krajské národní výbory, jako vrcholný stupeň soustavy národních výborů, sestavují koncepční plány jednotné kulturně výchovné činnosti v rámci kraje. Hlavním článkem v řídicím a plánovacím procesu kulturně výchovné činnosti národních výborů jsou okresní národní výbory. Jednotné plány kulturně výchovné činnosti, zpracovávané na základním stupni soustavy národních výborů — místními a městskými národními výbory — na období obvykle jednoho roku, jsou hlavním článkem konkretizace kulturní politiky státu přímo v místech.

Rozvoj vědeckotechnické revoluce vyžaduje vysoké tempo růstu vědomostí, odborné kvalifikace všech pracujících. Růst kulturnosti však nelze měřit pouze touto vysokou odbornou kvalifikací, vzděláním, ale i šíří a bohatostí lidského vztahu ke světu, nejen racionálního, ale i estetického, etického, pracovního a fyzického, stupněm uvědomělosti a tvůrčí aktivity pracujících. Své specifické místo tu má politická kultura, pro kterou je charakteristická jednota politických ideálů a politické skutečnosti, jednota kultury, vědy a politiky.

Programové cíle, obsahové směry, formy a metody jejich realizace, tvoří koncepční orientaci v oblasti kultury do roku 1990 a zdůrazňují požadavek zvýšit celkovou úroveň a efektivnost veškeré ideologické práce, její pevné sepětí s praktickými úkoly výstavby rozvinuté socialistické společnosti, zejména splnění úkolů osmé pětiletky.

Dr. STANISLAV CHALOUPEK
Úřad předsednictva vlády ČSSR

Průvodce po Ejzenštejnovském programu výchovy režisérů

Práce končí souhrnným hodnocením a charakteristikou tvůrčího procesu a nezbytnými pokyny, jak přejít k samostatnému tvůrčímu řešení. Je to příprava k práci ve IV. ročníku, kde studenti ve vybraných oborech studují žánry a směry světových mistrů a na základě tohoto materiálu zpracovávají diplomové práce.

Absolventi třetího ročníku, kteří udělají zkoušku z příslušných praktik ve výrobě, získávají titul kvalifikovaného asistenta režiséra. Jsou chvíle a místa, kam za svými žáky žádný pedagog – natož já, pouhý průvodce – nemůže. Proto následující část ponechám Vašemu laskavému výběru i komentáři.

ČTVRTÝ ROČNÍK. VII. a VIII. SEMESTR.

Předcházející VI. semestr učí budoucího režiséra všestranně a úplně ovládnout proces vzniku filmu ve všech tvůrčích fázích, ve všech etapách. I když je práce zaměřena k jednomu z filmových žánrů – k uměleckému filmu, dává zároveň celkovou představu o každém typu filmu. Tento materiál je třeba demonstrovat co nejobjektivněji a s maximálním ohledem na problematiku s tím související. Je důležité vyhnout se úzce zaměřeným specifickým otázkám! (Doporučuje se mnohožánrovost uvnitř předmětu.)

Úkolem VII. semestru je seznámit studenta s tím oborem kinematografie, který si zvolil. Seznámit ho s žánrovým rozdělením a tvůrčími směry zvoleného oboru. Takové obory jsou tři: 1. Režisér uměleckého filmu. 2. Režisér dokumentárního a zpravodajského filmu. 3. Režisér vědecko-pedagogického filmu. Student si vybírá obor, ve kterém se chce specializovat, a studuje odpovídající okruh předmětů všeobecného charakteru. Diplomní návrh tvoří na základě zvoleného žánru a zaměření pod vedením příslušného vedoucího.

Režisérská specializace:

A. Režisér uměleckého filmu

Povinné semináře pro všechny studenty daného oboru.

I. Stavba patetického filmu: a) podstata patetického jevu; b) specifika patetického díla, vyplývající ze sociálně historických předpokladů. Předvést na různých oborech umění; c) stavba patetického díla filmovými prostředky. Filmové prostředky. Rozbor existujících prostředků. Praxe; d) revoluční patetický film.

II. Stavba veseloherního filmu: a) podstata komična; b) specifika komična, která vyplývá ze sociálně historických předpokladů. Předvést na různých oborech umění; c) stavba komického díla filmovými prostředky. Obecné pojmy. Rozbor existujících příkladů. Praktické pokyny. Praxe; d) sovětská komedie.

III. Krátký obecný přehled ostatních žánrů umělecké kinematografie – film dobrodružný, psychologický, detektivní atd. Vpracování diplomové práce podle studentova výběru na základě vybraného žánru uvnitř specializace pod vedením příslušného odborníka. Každý mistr pečuje maximálně o skupinu 6–7 lidí, kteří prošli jeho příslušným výběrem, vede diplomové práce a odpovídá za absolutorium.

B. Režisér dokumentárního a zpravodajského filmu.

Seznámení se záměry a žánry dokumentárního zpravodajského filmu: a) zpravodajský film a filmová črta; b) technika a kompozice filmového týdeníku; c) putovní redakce a filmový vlak; d) dokumentární film. Způsob zpracování diplomových prací je stejný jako pro režiséra uměleckých filmů.

C. Režisér pedagogického filmu.

Seznámení s žánry a rozmanitostí daného odvětví: a) všeobecné pedagogické disciplíny; b) metodika vědecké práce; c) vědecký film; d) technický film; e) výcvikový film; f) vojenský výcvikový film; g) dětský film; h) školní pedagogický film. Způsob zpracování diplomové práce je stejný jako pro režiséra uměleckého a dokumentárního filmu.

Práci IV. ročníku je třeba organizovat tak, aby v průběhu VII. semestru skončily všechny odborné předměty, aby byly provedeny všechny přípravné práce k diplomovým úkolům tak, aby celý VIII. semestr patřil realizaci a obhajobě diplomových prací.

Diplomová práce pro všechny obory obsahuje podrobný a vyčerpávající návrh na film podle vybraného žánru a oboru, zpracovaný v podobě plně vypracovaného generálního plánu.

Návrh generálního plánu režiséra uměleckého filmu se skládá z těchto momentů:

1. Obecné pojetí. Opírá se o rozbor díla jako celku z hlediska marxistické analýzy hodnocení.

2. Podrobný rozbor a charakteristika jednotlivých obrazů postav daného díla. Sociální a psychologická charakteristika, zevnějšek, kostýmy, masky. Podrobný popis, náčrty, vysvětlující schémata, ukázky ikonografického materiálu atd.

3. Scénické řešení. Podrobné rozpracování plánu a interiéru scény a jednotlivých mizanscén hlavních momentů (grafická schémata a popisy, obsahové a herecké pokyny v podobě rozšířených režijních poznámek, popis jednání k jednotlivým prvkům dialogu, replik a chování jednotlivých osob).

4. Kinematografické řešení, montážní list, vytvořený na základě hereckého kompozičního plánu. Úzlové momenty montážního listu, vyjádřené výslednými schématy jednotlivých záběrů (důsledné grafické znázornění kompozice navazujících montážních dílů).

5. Práce s hercem. Kromě písemných poznámek musí absolvent v referátu před kvalifikační komisí interpretovat role v takové formě a rozsahu, aby to stačilo herci vysvětlit celkový obraz i jeho detail. Absolvent musí prakticky ukázat pohyb, gesto, intonaci, celkové chování v rozpracovaných obrazech rozsahem a metodou režisérské ukázky.

6. Natáčení a montáž. Praktická realizace části projektovaného úkolu natáčení a montáže jednotlivých fragmentů projektovaného filmu.

7. Hospodářsko-finanční plán. Kromě uvedených bodů umělecko-tvůrčího charak-

teru musí diplomová práce obsahovat i hospodářský, kalendářní a operativní plán.

Odevzdání a obhájení diplomové práce dává nárok na titul kvalifikovaný spolu-režisér.

Po obhajobě diplomového návrhu je absolvent povinen pracovat ve výrobě jako asistent-praktikant nebo spolurežisér na jednom uceleném díle.

Po výrobní praxi a po detailní zprávě o ní obdrží absolvent diplom a titul kvalifikovaný režisér.

Je toho hodně, že?

Vyprávěl nám náš učitel, že jako mladý hoch se vybral za režisérem A. Radokem, aby se zeptal, co má dělat, aby dělal dobré divadlo. Dostalo se mu odpovědi: „Divadlo, divadlo a nic jiného než divadlo!“ Tož, do toho!

(Konec)

PETER SCHERHAUFER

Režisér zasloužilý umělec Jozef Bednárík o spolupráci s amatérským divadlem

Při loňském hostování Divadla A. Bagara z Nitry s komedií Neila Simona Byt a dramatičce Leskovy prózy Venkovská Lady Macbeth v Divadle na Vinohradech zveřejnilo Rudé právo 2. prosince rozhovor s režisérem, zasloužilým umělcem Jozefem Bednáríkem, který obě inscenace režíroval.

Na jednu z otázek: „Co si myslíte, že jste dal Zelenečským a co oni dali vám“, uvedl:

„Tenkrát jsem poprvé poznal, jaké to je, když mám radost ze šestnáct lidí, ale zároveň i šestnáctkrát větší odpovědnost. Zelenečtí mi dali také poznat supertrému – za šestnáct lidí, před představením jsem se třásl tak, že jsem měl husí kůži.“

Utvrdili mě v postoji, že v divadle, ať už profesionálním nebo amatérském, je třeba dělat jenom to, co mi takzvané chutná a – další věc, kterou mi dali, to je přesvědčení, že průměrný vesnický divák se dá vychovat. Ten zelenečský teď dokáže intenzivně prožívat Matku Kuráž, a to jsme začínali s bulvární hrou Otty Zelenky Košílka.

A co jsem dal já jim? O tom se mluví hůř. Řeknu jen tohle: V interview pro televizi jeden člen souboru na otázku, čím je mu divadlo, odpověděl: Mně dalo divadlo víc než táta s maminkou. To řekl. Vím, vypadá to strašně, také jsem se ho hned ptal, proč takhle mluvil, a on řekl, že rodiče, ti mu dali to základní, ale křídla, ta mu dala až divadlo, naše scházení se. Křídla mu dal básník Shakespeare, ti lidé, kteří se na nás chodí dívat.

On je instalatér, moc nemelouchaří, protože večer vždycky přijde do kulturáku a – dostane křídla. Od deváté hodiny večer do jedné hodiny v noci létá ve světě, které je i podle mě ten nejkrásnější – a to je divadlo.“

Čtu Stanislavského

Zamyšlení nad „režisérskými partiturami“ zakladatele Moskevského uměleckého divadla.

Poetický symbol „višňové zahrady“, nepřinášející sebemenší užitek, nádherného divu přírody předurčeného k zániku vyvrací autorův názor na zřetelnost tragických poloh. Stanislavskij se ztotožnil s obranou deštěné krásy, a tím odmítl komizování všeho, co souviselo se světem Gajeva a Raněvské. Nepotlačoval satirické záblesky, jak je naznačoval jeho kritický vztah v neuvěřitelném sobectví, nepraktičnosti a lehkomyšlnosti považovanému však za typické stránky těchto vrstev, nikoliv za něco zvláštního a odsouzeníhodného.

Nemohoucnost šlechty a statkářstva nevyhovovala praktičnosti technického pokolení, k němuž patřil K. S. Stanislavskij, jak dokládala jeho schopnost zavést v Rusku výrobu wolframového vlákna, zároveň i podmořských kabelů. Proto mnohé z chování Raněvské i Gajeva zůstávalo Stanislavskému méně pochopitelné až nerosumitelné. Jeho filozofickému zaměření vyhovovalo, jak odhalovat podivínskou nepraktičnost tohoto pokolení naivně věřícího v zázraky, jež měly odvrátit ekonomický krach, neúprosně se blížící dražbu. O jejich osudu rozhodly zmíněné vlastnosti a předtucha neúprosného zániku višňového sadu nabývala stále na konkrétnosti. Režisér se tak vlastně loučil s idealizovanou minulostí a jeho vztah procházel mnoha změnami. V prvním dějství souhlasil s proklamativním zbožněním síly a krásy sadu, jak je pronášela Raněvská.

Glorifikace sadu, schopného přežít válku a bouře, vzdorujícího nepřízni přírody, oslabená věcným konstatováním Gajeva, že jej bude nutné chtěněchtě prodat. Mimoděčná věta připoutala pozornost režiséra: všichni měli strnout, do pauzy doléhalo štěbetání ptáků a troubení pasýtů. Všechno dokazuje, že režisér nechtěl ironizovat na adresu Raněvské a zjevně s ní sympatizoval. Dojímal jej vzpomínky na dětství, rozněcovala jej prazvláštní směsice naivity a podivínství poznamenaná emotivní silou. V takovémto kontextu vyhlížel Gajevův monolog, pronášený před starou skříň, jako dětinství zapuzující o slovo se hlásící svědomí, tragickou předtuchu rozchodu s místy, s nimiž dosud rodina spojila vlastní život.

Situaci ulehčovalo, že Gajeva sehrál sám Stanislavskij, a tak mohl přesněji doředit naznačený výklad postavy jako jedinice neschopného reagovat na okolní svět. Člověka uzavřeného v sobě a neochotného naslouchat čemukoliv, co v sobě tajilo něco rozrušujícího, nutilo přemýšlet a nabádat k jednání. Dětská prostoduchost a neschopnost chápat dosah probíhajících událostí souvisela s Gajevovou povrchností. Uměl se momentálně nadchnout, pronášel nádherné úvahy a překypoval rozhodností ve slovech, aby za

několik vteřin se stejným zaujetím obhájil absolutní nesmyslnost. Poznámky v režijní knize akcentují věrohodnost Gajevova rozhodnutí, jak uchránit rodinný majetek a pomoci sestře, a tak vlastně sobecky uchovat nejkrásnější vzpomínky na mládí. Hoří touhou, překypuje dobře míněnou snahou, ale záměry „plynou jako mráčky na letním nebi“, a k činům pochopitelně nedorazí. Proto Stanislavskij prokládal patetické, vzletné pasáže Gajevových projevů kontrastními gesty, nápadnou skleslostí. Gajevovi se třásl ruce (v archivu MCHAT jsou uchovány detailní fotografie ličení rukou připomínající sešchlou kůru odumírajícího stromu), nervózně přecházel, usedal a malátně vzdoroval náporům spánku. Nejednou brumlal, nebylo mu rozumět, ustavičně opakoval jediné slovo nebo jednu větu. Zjevný rozpor mezi záměrem a možnostmi, plamenými slovy a schopností prosadit potřebné činy. Malátně stří... .

Momentální změny nálady charakterizovaly také Raněvskou, postupovala však jimi pochopitelná míra ženské hysteričnosti a zhýčkanosti. V tomto ohledu se prosadila filozofická koncepce K. S. Stanislavského předpokládající, že člověk sice může rozeznat mnohé příčiny vlastního jednání, je schopen je posuzovat z jistého odstupu či nadhledu dovolujícím mu konstatovat vlastní omyly a chyby, leč řešení zůstává mimo dosah jeho možnosti. Tím se režisér přiblížil vlastnímu výkladu Višňového sadu, který na jedné straně zamítl ironizaci Gajeva a Raněvské jako představitelů do minulosti ustupujícího světa, na druhé však neměl dostatečnou oporu v postavách z rodu Trofimova obdařených shodnými nedostatky a také neoplývající schopností změnit život kolem sebe i sebe samotné.

Režisér Stanislavskij neúměrně důvěřoval v účinnost „nálad“, které charakterizoval na samém počátku jednotlivých dějství. V druhém jednání se stmívalo, letní podvečer dýchal horkem, ze stepi omamně vonělo seno. Někde v dálce vítr čečral obilí a vznikal dojem vlnícího se moře (efekt zprostředkovaný odrazem světla od lesklého plechu). V lese se chodilo, jak prozrazoval zvuk lámaných větví haluzí. Křik ptáků, kvákání žab, mlha v údolí.

Druhé dějství se hlásilo o slovo převahou nervozity, napjatého očekávání, neustálým střídáním nadějí a nevěry v možnou záchranu. Třetí dějství sem vneslo radikální změnu: neúspěšný a lehkomyšlný ples v den prodeje višňového sadu. Většina přítomných neumí tančit, proto se Simeonov-Piščík chová jako taneční mistr a snaží se uplatnit příslušné pojmosloví, jemuž nikdo nerozumí. Raněvská se před-

váděla, smála se a bavila, věřila v zázrak. Hosté se cítili trapně, málem se plížili, usedali na židle u stěn, hovořili šepem. Přetvářka však neměla smysl ve chvíli, kdy se mělo jednat a čelit náporu „praktického světa“. Když padlo rozhodnutí a vešel ve známost výsledek dražby, nastoupilo něco na způsob ulehčení. Konečně se všechno rozhodlo, konečně se lze navrátit do vzpomínek na dětství a smířit se s tím, že se višňový sad nepodařilo zachránit. Gajev nepropadl zoufalství, a naopak hrál vášnivě kulečnick – a Raněvská po hysterickém výstupu se upnula k cestě do Paříže.

Režisér Stanislavskij v sebemenším neodsuzoval Raněvskou i Gajeva, nezamýšlel zesměšňovat jejich lehkomyšlnost, povrchnost i nepraktičnost. Chápal je a opravňoval jejich chyby. Užíval oprávněnost jednání Lopachina, leč nestál na jeho straně. Marně se autor snažil zdůraznit význam této postavy, zbytečně naléhal na Stanislavského, aby se jí sám ujal a pomohl prosadit nezvyklé podání. Zabránila tomu zjevná antipatie vůči „kupecké mentalitě“, snad proto Stanislavskij postavu poněkud intelektualizoval. Režisér nacházel vysvětlení Lopachinova jednání v zoufalé snaze pomoci Raněvské díky prodeji pozemků na parcely místo vykáceného višňového sadu. Tak se mohly získat potřebné peníze, splatit dluhy, zabránit dražbě a setrvat na rodném statku. Spásonosná myšlenka jej posedla, když nenašel pochopení u lehkomyšlné Raněvské i naivního Gajeva, uskutečnil ji sám. Monolog v třetím dějství nevyhlížel jako nabubřelý projev vítěze, který si namastil kapsu, ale jako něco nevyslovitelně trapného na způsob sebeobhajoby.

V zevrubné charakteristice Lopachina vyzvedl režisér dvě rozdílné polohy: jednak nenasytnou touhu po majetku kompenzující minulost, a jednak citovou závislost na majitelích višňového sadu, kterým je zavázán a nechce se chovat jako nevděčník. Stanislavskij vyžrážoval rysy typického zbohatlíka neumějíciho se chovat, který však jihně v prostředí kolem Raněvské a Gajeva. Neustále však varoval L. M. Leonidova, aby nesklouzl k podání typického venkovského kulaka posedlého chamtivostí. Lopachina považoval za nadaného obchodníka, pro něhož se peníze staly smyslem života. Výrazné stránky hrubého venkovana převládaly až v závěru třetího dějství, kdy opilost přitlumila soucit s Raněvskou a na povrch vyplynula utajovaná zloba, vzpomínky na ponižené postavení v mládí. Tehdy zmizela nejistota a trapnost. Lopachin se procházel po parketách, dupal tu nový majitel, který se cítil jako hrдина naplňující sny několika generací. Tam, kam jeho před-

kové vstupovali s čepicí v ruce a vchodem pro služebnictvo, přišel nový pán. Jakmile se však obrátil do místnosti a uviděl tam zhroutenou Raněvskou, „okamžitě se v něm něco zlomilo“. Panské choutky přitlumil a v Lopachinovi se „probudil dobřák“, který se připlazil k Raněvské jako zatoulaný pes, aby prosil o odpuštění.

Stanislavskij se vzdaloval zjednodušeným představám o světě a životě, docházely mu mnohem více závislosti a souvztáznosti, střídání diametrálně odlišných stavů a vlastností. Z těchto důvodů se od počátku třetího dějství stupňovalo napětí, jak le podmiňovalo zoufalství Raněvské, Gajevova naivita, hrubost Lopachina i optimismus Ani. Pro pochopení poetiky K. S. Stanislavského je významný seznam hostů na plese doprovázený přesnou individuální charakteristikou každého z nich.

Účastníci plesu naznačují širokou škálu koloritního výjevu, kde opětovně vítězí motivací schopnost K. S. Stanislavského, jeho znalost reality a touha po divadelní výraznosti. Není bez zajímavosti, jak vytvářel dvojice, nakolik zvýrazňoval kontrastní rysy, barvy, různé projevy temperamentu.

Předtucha nezbytného zániku starého světa se stále střídala s optimismem; hysteričnost Raněvské dávala možnost vyniknout aktivitě Ani, s níž režisér sympatizoval. Proto odváděl představitele Trofimova, V. I. Kačalova, i Ani – M. P. Lilinovou od čehokoliv jen vzdálené připomínajícího melodramatičnosti. Měla jimi prostupovat důvěra v klady života, morální převaha nad ufnukáním a nedělným světem statkářského minula. Proto v třetím dějství sténání Raněvské doprovázelo Trofimovo žertování a smích Ani. Představa důsledně realizovaná v průběhu čtvrtého dějství, kde do pochmurného přitímtí vyklizených místností doléhal zpěv z terasy, kde se veselilo mládí. Stanislavskij charakterizoval „náladu“ tohoto dějství v souladu s pozdním podzimem. Sluneční svit pronikal do místnosti, kreslil obrazy na podlaze, zářil na prázdných pozlacených rámech, které se válely na podlaze. Ze stěn trčely skoby, místy se odlomila omítka. Skoro všechno se prodalo, zůstalo jen málo z původního zařízení. Zbytek nábytku je rozestaven kolem stěn, jak bývá zvykem při dražbě.

Režisér Stanislavskij netrval v souladu s autorovými požadavky i na základě zkušeností s uvedením Měšťáků na bezprostřední konfrontaci, takže oba světy tu existovaly paralelně, aniž musely vstupovat do konfliktů a přímých střetů. Záleželo mu na postupně utvářeném dojmu odvozeném z proudu dějových událostí, přesně vystižené nálady a individuálních charakteristik postav programově vzdalovaných čemukoliv, co by mohlo připomínat černobílé obrysy. Přícházela na chuť půvabům čechovovského dialogu, proměnám napětí, utajovaným vztahům a všemu, co později dostalo označení podtext. Jako vždy scházela mu kázeň, jeho fantazie neznala hranic a libovala si v doširoka rozváděných dějových etudách či ilustracích, složitých zvukových kulísách a náladovým osvětlením. Čechov reagoval poměrně klidně, když prohlásil, že hodlá na-

psat hru, kde zavládne „naprosté ticho“. Kde nebudou štěkat psi, bude tu scházet ptačí štěbetání, obejde se bez hlasu kučacky i sovy, slavíka i tikotu hodin, bez jediného cvrčka...

Odpůrci představení obvykle argumentovali názory A. P. Čechova, odvolávali se na kategorický odsudek V. E. Mejercholda inspirovaný požadavky divadelního symbolismu. Ovšem A. P. Čechov se nevyjádřil jen v tom smyslu, že „hru zahubil Stanislavskij“, ale nesmírně trpělivě a s jemu vrozeným taktem objasňoval žánr díla, smysl jednotlivých výstupů a dějství. Neskrýval jisté zklamání i rozhořčení, právem si stěžoval na nepochopení divadelní praxe, kritiky i hlediště. Čechov se zřejmě chtěl dočkat „ideálního nastudování“, což neodpovídalo možnostem praxe, jež se obvykle s geniálními díly, posouvajícími dosavadní představy o scéničnosti, sblíží postupně a během celých desetiletí. Pro samotného Stanislavského nepředstavovalo samozřejmost okamžitě se odpoutat od principů vzniklých ve spojitosti s předchozími inscenacemi Čechovových her. Střety mezi autorem a Moskevským uměleckým divadlem nutno chápat z tohoto hlediska, mimo to autor vycházel z odlišných představ, jež se promítly do textu díla částečně. Vědomí dramatikovo předcházel jeho vlastní výsledky, chtění se odlišovalo od dramatického stylu. Režisér Stanislavskij začal vnikat do „jemného předíva“ vztahů a nálad vyrůstajících z členitého zázemí.

Jestliže v Čechovových představách vystávalo venkovské šlechtické sídlo s plnou majestátností, pak Stanislavského mělo lákalo bohatství a vkus předchozích pokolení. Ve shodě se zálibou výtvarníka V. A. Simova tu vzraly parkety, skřípěl málem se rozpadající nábytek, ze stropu se odlamovala omítka. Estetično vystřídal nahromadění nejrůznějších předmětů od nábytku ve stylu ruského empiru k náboženským relikviím i sériovému nevkus. Jedině višňový sad si tu zachoval půvab minulosti. Zánik sadu přerůstal za takovýchto okolností v symbol ztráty jediné pevné hodnoty, jež v sobě nesla prvotní krásu, ušlechtilost a harmonický řád minulosti. Obraznost výkladu požadovaná A. P. Čechovem odporovala nejen možnostem hereckého ansámblu, ale dobovému divadelnímu stylu, v němž Moskevskému uměleckému divadlu patřilo právem místo odpovídající jeho smělému novátorství a snaze podřizovat se odlišnému pojetí scéničnosti odvozenému převážně z čechovovského repertoáru.

Režijní kniha K. S. Stanislavského obsahuje dostatek důkazů, které by mohly obhájit nastudování Moskevského uměleckého divadla. Režisér mnohokrát opakoval, že mládí musí vyhlížet „bodře“, „vesele“, „přirozeně“ bez ohledu na skeptický názor V. I. Němiroviče-Dančenka na postavu Trofimova a autorské podcenění postavy Ani. Stanislavskij svěřil tuto roli M. P. Lilinové, přední herečce souboru a nic nedal na autorovo přesvědčení, že postačí spolehnout se na půvab mládí. Více věřil profesionální herecké zkušenosti, i když nemohl zabránit, aby M. P. Lilinová postavu nedramatizovala v duchu okouzlující naivky, stereotypu převládají-

cího na tehdejší scéně. Shodně tak postavu Trofimova přidělil jednomu z nejzkušenějších herců, V. I. Kačalovovi, schopnému „kouzlit s hlasem“. Kačalov vytvářel postavu předčasně zestárlého člověka zatíženého komplexy díky nešťastnému zevnějšku. Proklamovaná cílevědomost kontrastovala s nerozhodností Raněvské a Gajeva, i když obě strany spojovala přehnaná důvěra ve vyslovené slovo. Aktivizace postavy Trofimova souvisela se zkušenostmi K. S. Stanislavského získanými při uvádění her M. Gorkého a zjevně předbíhala představy autora Višňového sadu.

Za takovýchto okolností vyhlíží spor autora s divadlem podstatně jinak, dostává podobu závažné diskuse nejen o otázkách stylu, ale také o rovnováze obou linií se všemi společenskými důsledky. Autor obhajoval komické vidění starého světa, Stanislavskij je převáděl do polohy více dramatické, aby akcentoval realnost druhého pólu, světa mládí a naději.

Tři svazky zatím zveřejněných režijních partitur K. S. Stanislavského vydávají svědectví o vývojových proměnách Moskevského uměleckého divadla. Mnohé v nich zastaralo, mnohé vyvrátila změna koncepce soudobého divadelnictví, nic však neoslabilo povinnost úsilí geniálního režiséra, soustavnost jeho přípravy, magičnost jeho fantazie s představivostí. S mnohým možno a nutno polemizovat – především však nutno tyto výsledky znát. Jedině zevrubná znalost opravňuje právo kritického odstupu. Duch těchto režijních knih není nakloněn řádovému provozu, kvapným přípravám představení a zvyklostem divadelní praxe. Zrodily se v odlišném ovzduší, jež podporovalo hledačství, rozcházelo se s navykými řešeními a snažilo se objevovat utajenou a nepochopenou scéničnost Čechovových her. Škoda, že nebyly zveřejněny dříve a netvoří samozřejmou součást znalostí dnešního režiséra. Kolika zbytečným omylům mohly zabránit před třiceti lety, jak mohly konkretizovat představy o světých i stinných stránkách odkazu K. S. Stanislavského i mchatovského stylu.

Studium stvrzuje nekompromisní názor, že jedině režisér, jehož umělecké kvality dosahují úrovně K. S. Stanislavského, má právo je neznat a nepřihlížet k nim. Nikdo jiný. Mánie pseudokritických výroků a krajností polemiky s nepoznaným odkazem K. S. Stanislavského – mj. díky neexistujícím přesným překladům jeho teoretického odkazu – nemůže vést k něčemu pozitivnímu. Přesun zájmu současného dramatu směrem do nitra, snaha prokládat hluboké sondy do liského vědomí diktují neúprosné požadavky současné divadelní praxi. Nechtě čtenář sám posoudí – po prostudování režijních partitur K. S. Stanislavského – nakolik přibližují myšlenkový svět čechovovských postav a přivádějí k pochopení specifického podání scéničnosti. Pokud je ovšem nebude chápat jako pouhé památníky minula, ale jako svědectví o živém rytmu jednání z nejpozoruhodnějších divadel tohoto století, legendárního MCHAT. Jako nekonečnou inspiraci zprostředkovanou géniem K. S. Stanislavským...

(Konec)

KAREL MARTÍNEK

● SCÉNICKÁ ŽATVA V MARTINĚ

Ve dnech 12. až 17. října minulého roku se uskutečnila v Martině Scénická žatva 1987 — vrcholná přehlídka nejúspěšnějších inscenací amatérského divadla v uplynulé sezóně.

Představily se zde nejlepší kolektivy celoslovenských divadelních přehlídek — XXIV. Divadelní Spišské Nové Vsi, XXII. Akademického Prešova, XIII. Loutkářské Žiliny a dalších. Součástí této kulturní události byla výstava Slovenská ochotnická scénografie, dále Fórum — setkání tvůrců s diváky, odborné rozborů jednotlivých představení pod vedením lektorů, beseda o ochotnické scénografii, společná prohlídka Martina, návštěva Matice slovenské a další akce. Scénická žatva 1987 uvítala soubory ze Sovětského svazu, Bulharska, Jugoslávie, NSR a Irska. (ld)

● EDUARD BASS STOLETY

Je to neuvěřitelné, že na Nový rok 1988 tomu bylo již sto let, kdy se na malostranském Újezdě narodil spolutvůrce vynikajícího českého kabaretu, který vešel do historie pod jménem Červená sedma, vynikající reportér, fejetonista, publicista, žurnalista každým nervem své bytosti, ale zároveň autor Klapzubovy jedenáctky, Cirkusu Hum-

berto, Lidí z maringotek a bohužel nedokončeného Čtení o roce osmačtyřicátém — Eduard Bass.

Svým zájmem o varieté, tingl-tangly a cirkusy zničil představy svého otce Václava Schmidta, pražského kartáčníka, že převezme firmu k dalšímu rozkvětu. Dnes víme, jak to bylo dobře pro český kabaret, českou žurnalistiku i literaturu. Bassovo úsilí o literární kabaret vysoké úrovně koresponduje se současnými snahami, jak je uvádí v život např. Přemysl Rut. Mladí herci Divadla pracující v Mostě vytvořili na půdorysu Cirkusu Humberto představení, které přilákalo diváky zdaleka široka. Před uvedením je televizní zpracování tohoto románu.

Bass dal národnímu umělci Karlu Högrovi Klapzubovou jedenáctku, kterou psal vlastně jako pohádku v době velké konjunktury české kopané, příležitost k mistrovskému přednášeskému výkonu v rozhlase. Letáky a Rozhlásky, které psal Bass tak nádherně, jsou sice událostmi svázány s dobou, ale lidé z maringotek nabízejí přednášecům prózy při pečlivé dramaturgické úpravě velkou šanci.

Bassova čeština je kultivovaná, totéž platí i o dalších jeho povídkách, které mají za dějiště většinou Prahu. A Bassova Písníčka z mládí reprezentuje

autora z hlediska schopnosti napsat poetický písňový text. On totiž E. Bass v Červené sedmce také sám zpíval a recitoval. A uměl navíc výborně improvizovat, byl konferencierem vysoké třídy, i když napsal: „Konferenciér, to nic není! To si člověk stoupne, dá jednu ruku do kapsy a druhou mluví!“ Ale to už byl Eduard Bass, jakého měla Praha ráda a který zůstává kabaretierům, žurnalistům i spisovatelům vzorem opravdovosti. (ku)

● DVĚ VÝZNAMNÁ VÝROČÍ

Dvě významná kulturní výročí si v listopadu minulého roku připomněli občané historického města Tábora. Před sto lety tady bylo otevřeno divadlo a ještě o třicet let dříve zahájil svou činnost ochotnický divadelní soubor.

Hlavní vzpomínková akce se v tomto jihočeském městě uskutečnila 4. prosince, to proto, že týž den v roce 1887 bylo divadlo předáno veřejnosti. Kulturní pracovníci, umělci i veřejnost se na tento svátek pečlivě připravili. V Divadle Ivana Olbrachta se konaly ukázky z původní zbraňovací hry Jan Vyrava od F. A. Šuberta. Poté uvedli zdejší ochotníci premiéru hry Karla Čapka R.U.R., nastudovanou k této příležitosti. (čt)

Nedožité jubileum divadelního vědce

Sedmdesátí pěti let by se v prosinci minulého roku dožil PhDr. Artur Závodský, DrSc., profesor filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně a její proděkan pro vědecký výzkum, dlouholetý vedoucí katedry slovanských literatur, divadelní a filmové vědy, který si vždy dokázal najít čas i pro oblast amatérského divadelnictví Brna a jižní Moravy.

A. Závodský, jenž odešel před pěti lety, se narodil v Ostravě a při studiích na hlučinském gymnáziu hrál ochotnické divadlo. Vystudoval pražskou Karlovu univerzitu a jako člen komunistické studentské frakce Kostufra intenzivně sledoval nejen své učitele F. X. Šalda, Z. Nejedlého, V. Tilleho aj., ale též hnutí meziválečné levicové avantgardy. Léta středoškolského působení v Brně a Hranicích přerušilo věznění v německých koncentračních táborech. Za okupace i po osvobození pomáhal zakládat a kriticky sledoval Beskydské divadlo. Od r. 1950 působil Závodský na brněnské filozofické fakultě, přednášel však také na nově založené divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění.

Vědecká práce A. Závodského (její bibliografický soupis podává zejména jubilejní sborník Na křižovatce umění — 1973), prováděná mnohostrannou činností pedagogickou, veřejně politickou, kulturně organizační a novinářskou, se realizovala hlavně ve dvou základních oblastech — literární vědě a teatrologii. V první z nich nalezl Závodského zájem teorii a historii české literatury 19. a 20. století. Vytrvale se zabýval především tvorbou P. Bezruč, knižní monografie však obnovoval rovněž spisovatelce a dramatičce G. Preissové a ostravským literátům V. Martinkovi a K. Handzlvi. Badatelovým největším, materiálově neobyčejně obsáhlým dílem se stala monografie o F. L. Čelakovském, vydaná už také jako posthuma.

Úsilí prof. Závodského se přesouvalo později stále zřetelněji do sféry divadelněvědné. Když byla r. 1952 Brna vzata možnost dalšího teatrologického vzdělávání nových adeptů, ujal se A. Závodský úkolu pěstovat tento obor v rámci bohemistiky. V jeho seminářích vznikla celá řada takto zaměřených diplomových a ročníkových prací, až se tu posléze podařilo řádné studium divadelní vědy obnovit. Potřeby praxe si vyžádaly vznik řady základních metodologicky přínosných příruček, přehledů a skript, z nichž s užitekem čerpají rovněž mnozí lektori a účastníci rozličných ochotnických seminářů a školení. Připomeňme z nich alespoň první český Úvod do divadel-

ní vědy (se Zdeňkem Srnou — 1965, 1972), Drama a jeho stavba (1971), Drama a jeho struktura (1971), překlad Volkenštejnovy ruské Teorie dramatu (1973) nebo zásadní koncepční příspěvky do Prolegomen scénografické encyklopedie (1971), slovenského souboru Teória dramatických umění (1979, 1982) či jubilejního sborníku UJEP Thalia brunensis centennaria (1984). Podílel se tak na rozpracování a precizaci terminologického systému naší teatrologie. Prof. Závodský byl zároveň autorem syntetizujících studií o jednotlivých inscenačních složkách — dramaturgii, režii, scénografii, herectví, kritice apod., jak jsme se s nimi setkávali mj. v bulletinu Krajského kulturního střediska v Brně Listy o divadle. Desítky studií věnoval dějinám českého divadla, především hercům (E. Pechová, R. Walter, J. Skřivan, J. Urbánková, J. Kurandová, N. Balcarová aj.), režisérům (K. H. Hilar, Z. Kaloč, M. Pásek) nebo kritikům (J. Neruda, F. X. Šalda, B. Václavěk aj.). Záslužná byla také ediční a redaktorská činnost A. Závodského, ať už v rámci vysoké školy (dlouholetý výkonný redaktor Sborníku prací filozofické fakulty UJEP či zdejšího ojedinelého projektu Otázky divadla a filmu Theatralia et cinematographica — 1970, 1971, 1973) nebo mimo ni (sborník k 75. výročí stálého českého divadla v Brně Velká pochodeň — 1959, ediční řada Státního divadla v Brně Plamen divadla — 1970, spolupráce na slovníku brněnských divadelních umělců i dosud nevydaných Dějinách brněnského divadla). Podnětná byla rovněž Závodského neúnavná aktivita divadelně kritická, když téměř pětadvacet let v denním a odborném tisku pravidelně sledoval inscenace profesionálních i amatérských divadel Brna a celé Moravy.

Na prof. Artura Závodského i po letech rádi vzpomenou nejen jeho četní žáci, které náročně a se zápalem učil zvládat základy badatelské abecedy, spolupracovníci, kterým velkoryse vytvářel prostor pro odborné uplatnění, nebo divadelníci, jejichž jevištní práci přísně, ale zasměšeně posuzoval, nýbrž i jihomoravští ochotníci. Ti jej zejména v šedesátých a sedmdesátých letech poznali jakožto několikaletého člena krajského poradního sboru pro divadlo, aktivního účastníka četných odborných porot či přednášejících v nejrůznějších vzdělávacích a popularizačních akcích, kde prof. dr. Artur Závodský předával své bohaté zkušenosti druhým stejně obětavě jako z univerzitní katedry. (ký)

● PERLY POD JEVIŠTĚM

Někdy bychom měli hrát v noci, aby nebylo vidět, že to neumíme.

Když vytáhli oponu, nemohl jsem zavřít ústa.

Členové našeho souboru každým rokem rostou.

Divadlo jednoho herce je divadlo velmi malých forem.

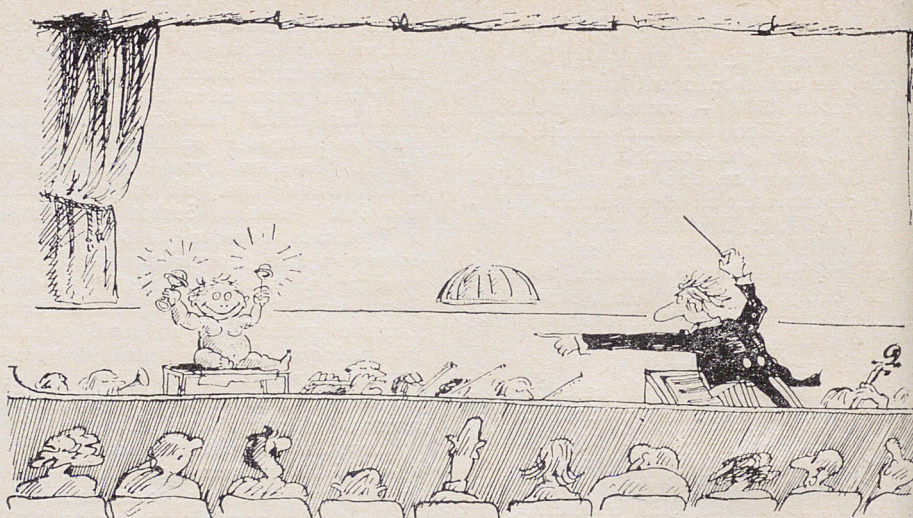
V loutkovém divadle se nakonec herci pověsí.

Herec musí pořád hledat, ale když najde, už není hercem, ale umělcem.

Sbírám herce, dosud nepoužité.

Prosím, já jsem to zahrál dobře. Dokažte mi, že ne a já se přiznám.

Režisér je člověk, který nic jiného neumí. (vrt)



Ze sovětského humoru

Na jevišti zvíře

„Anička měla tak roztomilého psa, který poslouchal na slovo a udělal, co jste si přáli. A tak jsme si řekli, že ho naučíme hrát divadlo. Začali jsme hledat hru, ve které by byl pes. Jenže najděte takovou. Jednu jsme sice objevili, ale v té měl hrát dobrman. Od autora trochu náročné. Kde seženou ochotníci cvičeného dobrmana? Musel to vždycky hrát zřejmě nějaký mrňous ve psí kůži. A divák poznal, že jde o dobrmana jen proto, že mu tak říkali. Ale vydávat našeho voříška za dobrmana by bylo zvláště odvážné, i kdybychom stokrát divákovi opakovali, jakého psa voříšek hraje. On dneska je divák náročný a tak hned si nedá něco nabulíkovat, i když to stále někteří autoři ještě nedokázali pochopit.

Nakonec jsme si hru s voříškem v hlavní roli napsali sami. Nebylo to samozřejmě drama, po kterém by sáhli na Národním nebo v Činohráku. Ale našim tady na vesnici by se to mohlo líbit. Vždyť to přece budou hrát jejich děti a těm se leďacos odpustí. Jenže voříšek — jindy povolný a učenlivý — přidělenou roli odmítal. Jako někteří herci. Byl to „srandista“, ale ne komik. Když měl panáčkovat, tak svěřil ucho, když měl svěřit ucho, šel po předních. Nezvládla jsem ho a myslím, že by to nedokázala ani silnější režisérská osobnost než jsem já“, povzddechla paní učitelka Dvořáčková, režisérka dětského divadla. „A tak jsme nakonec vlastní hru nikdy neuvedli, k velké lítosti herců, potencionálních

diváků a snad i voříška, který pochopil, že přišel o životní šanci.“

Při tomto vyprávění jsem se zamyslel nad zvířaty na jevišti vůbec. Fantazie autorů je bezbřehá alespoň v tom, že si vymyslí nefantastičtější komplikace pro realizátory. Jenže snáze se napíše a hůře naaranžuje. I když existují příklady, že se psaly náročné scénáře pro čtyřnohé herce a ti splnili úkoly do puntíku. Viz slavný Rintintin (pro pamětníky) Bella malého Sebastiana (pro starší) nebo Goro či hrdina jedné posádky tanku (pro všechny). Rintintinovi dokonce postavili vděční diváci pomník. Zvíře-herce hrdina je ovšem vážným nebezpečím pro živého herce, protože ho mnohdy zastíní svým výkonem, a nejen na ochotnickém jevišti. Někdy vstoupí zvíře do hry, aniž se ho o to někdo prosí.

Tak třeba jeden můj přítel má vlčáka. Je to pes krásný, leč dosti neposlušný. Kdykoliv ho nechá před samoškou s příkazem: Čekej, zvíře je v obchodě než bys řekl švec bez ohledu na to, že obrázek psa je na vchodu přeškrtnutý a pod tím nápis: Psi do prodejny nesmějí!

Jednou hrál tenhle můj přítel negativního hrdinu v konverzační detektivce. Přímou zločince. A ve chvíli, kdy ho inspektor za přítomnosti uniformovaných policistů měl zatknout, objevil se na jevišti zničehonic Astor a ukázal se jako dokonalý obranář. Po chvíli přesvědčování osvobodil svého pána a vyklidil jeviště beze zbytku. Doma se prostě utrhl

a svého pána našel po čichu. Hra je zkažená, zlobili se všichni na mého přítele, jenže diváci si libovali, že takovou psinu ještě neviděli a dožadovali se, aby při repríze vše skončilo stejně. Jenže Astor měl svou hrdost jako ten voříšek a odmítl sehrát nedůstojnou komedii. Nehrozí-li jeho pánovi skutečné nebezpečí, k ničemu se nepropůjčí.

Zvířata mají prostě svou zvířecí důstojnost. Což dokázal i jeden kůň na přírodním jevišti, kde hráli ochotníci krásnou rytířnu v původní kulise hradního nádvoří. V sobotu odpoledne přijel hrdina na koni a obezřetně se vyhnul raněnému synovci, jehož přišel vysvobodit v brnění z rukou nepřátel. Ten chudák ležel na zemi, herec zvedl hledi a pronášel svůj monolog. Koník se natočil, zvedl žíně, jímž bývá obvykle ukončeno koňské tělo, a vypustil koblíčku přímo na zajatce, čekajícího vysvobození. Herec samozřejmě neviděl dožadů, v brnění to ani nešlo otočit se, a tak nechápal, proč hlediště bouří smichy, když se nepřekřel.

Odpoledne byla návštěva slušná, na večer byla v kase ještě přes polovina lístků. Když se ale rozneslo, jaký fór tam mají s koněm, stála u pokladny fronta a večer bylo vyprodáno. Jenže teď, když to bylo režijním záměrem a zraněný synovec se neustále tlačil koní k ocasu, ať se hnul kam se hnul — kůň nic. Prostě — měl taky svou hrdost.

Proto vám upřímně radím. Pokud to není nezbytné, nevybírejte si hry se zvířecími hrdiny. Není na ně spolehlutí. I když na druhé straně — na lidi taky. (tr)

amatérská scéna

ROČNÍK 25

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIV)

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

Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 2/1988, redakčně uzavřeno v prosinci 1987.

© Panorama, Praha 1988

46 027



Petra Žáka a Ľapku ze Znojma

Ľapka je soubor dĚtského divadla při MĚstské osvětové besedĚ ve ZnojmĚ a okresním domĚ pionýrů a dĚtí. Petr Źák je povoláním ućitel a obĚtavý vedoucí Ľapky, vedoucí souboru Āci při ŹŠ v Dukelské ulici, kde vykonává své kantorské řemeslo, je členem ochotnického divadla ve ZnojmĚ a absolvoval lidovou konzervatoř, aby mĚl pro tyto své koníčky náležitou průpravu.

„V Ľapce máme ve ětyřech oddĚleních 65 dĚtí. Nejstarší uŹ jsou dnes gymnastĚ, nejmladší chodí do první třídy. Jsou rozděleny do ětyř oddĚlení podle vĚku. Soubor vznikl v roce 1980 při základní škole v ulici MládeŹe a postupně se z jedné třídy rozrostl do dnešního mĚřítka. Chodí sem zájemci o dĚtské divadlo téměř ze všech znojemských škol. Někteří členové zde vyrostli od první třídy a dnes uŹ jsou gymnastĚ. Tak se zachovává kontinuita souboru, nemusí se začínat každé tři ětyři roky znovu. S těmi malými dĚláme etudy, dáváme jim základy dramatické výchovy. Ti větší uŹ studují pásma a hry a ti nejstarší a tedy nejvyspĚlejší nás reprezentují na veřejnosti.“

Dodejme, Źe členové souboru se ućí i sólovĚ a sborovĚ recitaci, divadelním monologům, scénkám. Tak má Ľapka stále dost široký repertoár, aby se mohla stát platnou kulturní složkou svého mĚsta. I sólistĚ se mohou pochlubit úspěchy z národních přehlídek v MĚlníku, kde soubor vystupoval dvakrát, sólistĚ dokonce tři

krát. Dvakrát byla Ľapka na Národní přehlídce dĚtských divadel v Kaplici.

Co se dĚlá právě teĹ? Od nejstarších jsme vidĚli pěknou dramatizaci na motivy Vojtěcha SteklaĚe s verši Mileny Lukešové Mejdán na dálnici. S tímhle pořadem vystupují Znojemští nejen ve školách svého mĚsta a kraje v akci MládeŹ a kultura, ale i jinde. Když jela Ľapka za odměnu na představení Národního divadla v Praze, uspořádala představení v gymnázium Na Zatlance a v mĚstském domĚ pionýrů. TeĹ se připravují na Wolfrův ProstĚjov s Krysařem Ilji Hurníka, ti mladší pak s pásmem Je to téměř jistĚ na motivy z Andersena.

UŹ pravidelnĚ se soubor zúčastňuje letního soustředĚní, které je nejen odměnou, ale i příležitostí k dalšímu prohloubení užiteĚné zájmové činnosti. MĚstská osvětová beseda i Dům pionýrů ve ZnojmĚ vycházejí souboru vstříc i materiální pomocí. V kraji uŹ znojemské dĚti dobře znají, v roce 1986 slavily například úspěchy s Vrabčáky od Radičkova. A protože se soubory JihoMoravského kraje dobře poznají, vzájemně se od sebe i ućí.

Petr Źák začal s touto činností uŹ v roce 1962. První kroky udĚlal s divadlem loutkovým, pak založil první dĚtský dramatický soubor. Má tedy za sebou ětvrtstoletí zkušeností. A jeho názor na dĚtské divadlo?

„Zúčastňuji se seminářů v Kaplici, schází se Kruh autorů dĚtského divadla, mohu hodnotit přehlídky a setkávat se s názory ostatních na seminářích. Proto si myslím, Źe mohu odpovědnĚ říci, Źe úroveň lĚty stoupá. UŹ úroveň kaplických přehlídek o tom přesvědćuje. Je tu významná pomoc ŹKVĚ, především bych jmenoval Evu Machkovou, na MoravĚ Jindru Delongovou. Ta nám moc pomohla a většinu jsme se naućili právě od ní. Nastolují se otázky estetické výchovy na



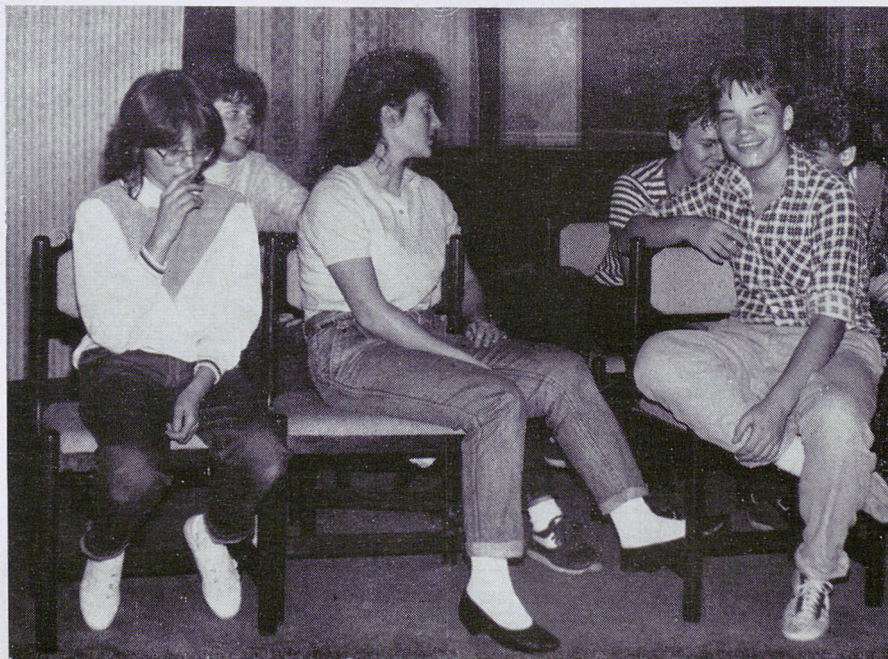
Petr Źák

školách. Bylo by dobré, kdyby mohla být i dramatická výchova nepovinným předmĚtem jako třeba sborový zpĚv. Nejlepší školou pro soubory je ovšem setkávání na přehlídkách a při jiných příležitostech. Takové setkání se konalo například díky péći ŹKVĚ v NovĚm MĚstĚ nad MĚtují koncem října 1987 a bylo to skuteĚně velmi prospĚšné pro všechny. Kdyby se tohle setkání každoroćně opakovalo, byla by to velká výměna zkušeností.“

Ľapka Znojmo a Petr Źák osobně mají před sebou mnoho plánů, jak dosavadní úspěšné výsledky ještě zdokonalit. Jejich odhodlání si zaslouŹí maximální podporu.

(ket)
FOTO AUTOR

ZábĚry z inscenace na motivy V. SteklaĚe Mejdán na dálnici



režiséra Františka Laurina

František Laurin — režisér činohry Národního divadla od listopadu 1981 ● Docent a vedoucí katedry herectví na pražské DAMU ● Dlouholetý předseda poroty Jiráskova Hronova ● Od ledna 1988 ředitel Divadla na Vinohradech



Na naší první scéně působíte už osmý rok. Máte za sebou celou řadu velmi úspěšných inscenací. Jaký pro vás tato práce měla přínos?

Už samotná moje profese režiséra mi přinesla zajímavá poznání a zážitky. Potom i možnost pomoci především dramatických postav a situací sdělovat spolu s hercem a autorem cosi o světě, o lidech, o sobě. Mimoto prostřednictvím inscenace vést dialog s divákem. Každá práce, kterou děláte se zájmem a zároveň jako svoji vnitřní potřebu a nezbytnost, přináší naplnění. Ať už jsou to krásné zážitky z hledání stylu a výrazu, spolupráce s hercem, přemýšlení nad textem, konfrontace s autorem...

Prozradte, jaký typ režiséra jste — demokratický nebo spíš autoritativní?

Podle potřeby. Hlavně ctím vždycky dvě věci: za prvé, že má mít režisér přesnou představu o budoucím díle, že je svrchovaně odpovědný za inscenaci. Za druhé, že svoji práci může realizovat jen prostřednictvím herce — a podle toho by také měl jednat. Sázel jsem vždy na režijně hereckou spolupráci — vzájemné ovlivňová-

ní, vzájemnou inspiraci a tudíž společné tvůrčí hledání...

Jaký typ námětu vám nejvíce imponuje?

Přitahoval mě vždycky člověk v nějaké mezní životní situaci, kterou musel velmi naléhavě řešit — nezbytně ji vyřešit. Přitom čelit různým překážkám. V takovém konfliktu vzniká velká aktivita, svár i obrovská touha — to byly momenty, které mě při řešení dramatických okamžiků spolu s bohatým vnitřním životem postav zajímají nejvíce.

Co postrádá podle vašeho názoru současné dramatické umění?

Hlavní problém je v tom, že se divadlu jako druhu dramatického umění věnuje profesionálně jen velice málo autorů. Jenom z většího množství a z intenzivnějšího hledání mohou vzniknout špičkové kvality. V současné době píše u nás pro divadlo pouhých čtyři — pět lidí. Obecně je tento problém mnohem složitější a širší. Existuje i řada tabuizovaných témat... a ne příliš velká odvaha autorů.

Jaké jsou vaše zkušenosti z pedagogické práce na DAMU?

Vedu katedru herectví, která prošla v posledních letech podstatnou proměnou kádrovou a značnou inovací pedagogického procesu. Na katedře je v současné době kolem šestnácti nových vyučujících. Pro výuku jsme získali řadu špičkových herců střední generace — např. zasloužilou umělkyni Janu Hlaváčovou, Danělu Kolářovou, Františka Němce, Viktora Preisse a další. V současné době se potýkáme s několika problémy — jedním z nich je kvalita uchazečů o studium herectví na divadelní fakultě, druhým otázkou nedostačujícího technického vybavení fakulty.

Co především vyžadujete od mladých adeptů herectví?

Talentové předpoklady. I tady si ce platí heslo devadesát procent píce, deset procent talentu, ale

bez základního talentového vybavení i při intenzivní studijní práci je to obtížné. Student by měl mít opravdu vážný zájem o obor. To se projeví ve chvíli, kdy začne ve škole pracovat. Měl by také pochopitelně projevovat morálně volní vlastnosti ke studiu potřebné. A samozřejmě také ostatní základní předpoklady.

Na čem teď režijně pracujete v Národním divadle?

Mám za sebou loňskou premiéru hry M. Gorkého Jegor Bulyčov a jiní. Teď se chystám na text Ostrovského I chytrák se spálí. Mám totiž rád ruskou klasiku. Ostrovského zvláště. A zároveň jsem přesvědčen o tom, že tato hra má řadu krásných postav a situací. Zaujala mě především proto, že mně připadá stále — i dnes — aktuální, že jejím prostřednictvím můžeme řešit některé etické otázky dnešní společnosti.

Dáváte vy osobně přednost nějakému žánru?

Žádný ze žánrů výhradně nepreferuji; přitahují mě nejvíce hry, v nichž je bohaté vnitřní zázemí postav, kde se představuje člověk ze všech svých stránek...

Jaký je váš názor na amatérské divadlo?

Velice si vážím amatérského divadla jako výrazného projevu lidové tvořivosti. Řadu let jsem zastával funkci předsedy výběrové poroty na Jiráskově Hronově, asi šest let jsem členem této poroty. Amatérské divadlo chápu jako významnou součást celého českého divadla s dávnou tradicí.

Měl jste někdy možnost spolupracovat s ochotníky?

Jako ochotník jsem začínal na Vinohradech, hrál jsem také v několika souborech. Potom jsem na divadelní fakultě spolupracoval s ochotnickým souborem n. p. Tatra Smíchov. Amatérské divadlo mně osobně přinášelo už v mládí mnoho pěkných zážitků, a tak se vlastně zrodila moje touha věnovat se divadlu profesionálně.

Děkuji za rozhovor.

MARKÉTA ČAŇKOVÁ