

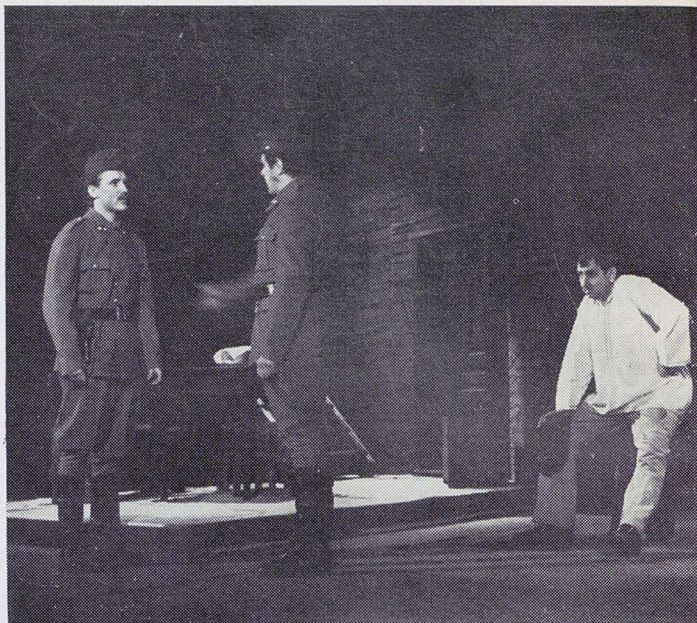
as/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

1





Muž s fotoaparátem

Jedním z největších problémů pro časopis, který nemá vlastního fotografa, je najít okruh fotografujících spolupracovníků, kteří jsou ochotni jezdit na různé akce po všemožných koutech republiky, a ještě k tomu patří k těm, o kterých se může bez obav říci, že jsou dobrými fotografy. V Prostějově žije a pracuje jeden takový. Jmenuje se Bohuslav Pacholík a jako muž s fotoaparátem ho znají účastníci Wolkrových Prostějovů, Svitav, ale i krajských a okresních přehlídek. Jeho práci vám přiblížíme několika fotografiemi z představení vesnických souborů.

(mg)

FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK

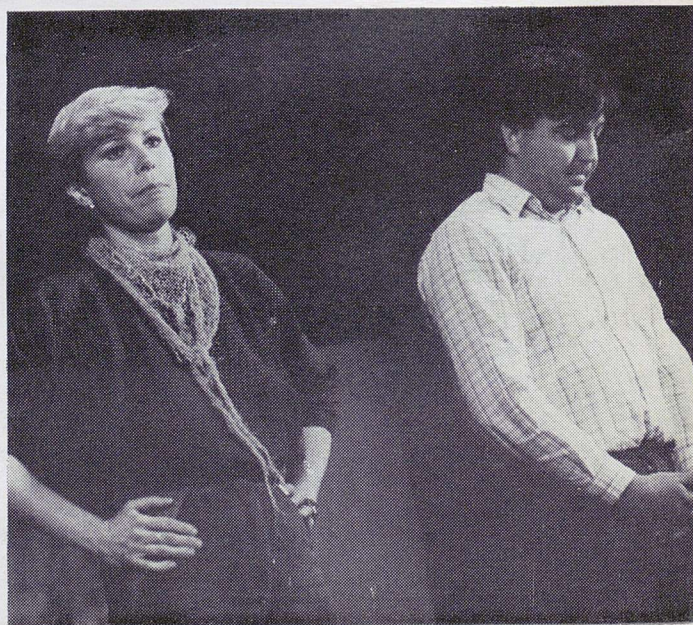
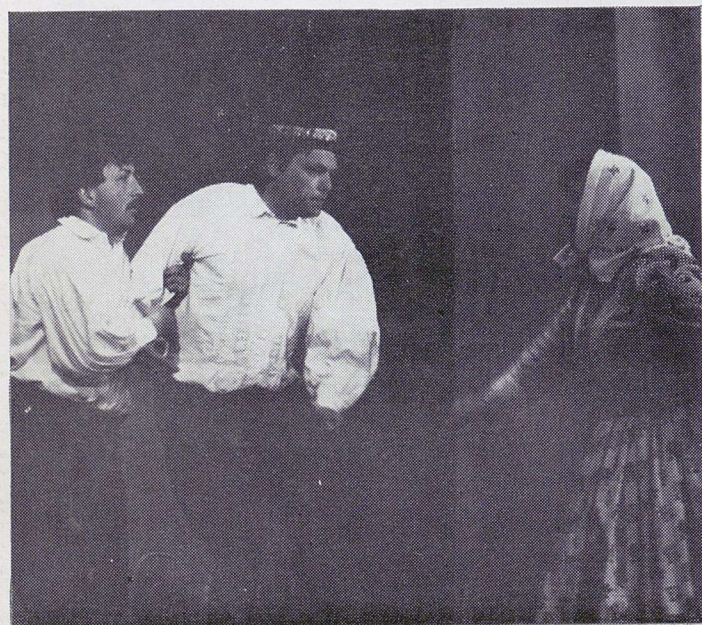


FOTO NA TITULU PAVEL ŠTOLL

● DNY SOVĚTSKÉ KULTURY V ČESKOSLOVENSKU

Loni v listopadu jsme byli svědky Dnů sovětské kultury v ČSSR. Více než osm set tvůrců z různých svazových republik se představilo na 150 vystoupeních v desítkách míst naší vlasti. Dny sovětské kultury daly našim lidem příležitost seznámit se s vrcholnými ukázkami sovětského umění ve všech jeho profesích. Milovníci hudby, divadelního a výtvarného umění, folklóru, literatury a filmu měli z čeho vybírat, protože každý z těchto uměleckých druhů byl zastoupen na špičkové úrovni. Stačí jen jmenovat slavný balet Velkého divadla v Moskvě, moskevské Divadlo satiry, Velký akademický sbor ústřední televize a Vsesvazového rozhlasu. Vedle nezapomenutelných uměleckých zážitků nabídly Dny kultury i samotným umělcům možnost vzájemně se setkávat na besedách a seminářích, dozvědět se věci, které obě strany zajímají. Tak například scénické ztvárnění společensko-etických problémů doby bylo na programu jednání členů dramatických svazů.

Nebýly to jen hostující soubory a sólisté, kteří nám přiblížili sovětské umění. Například Divadlo Jiřího Woltra uvedlo československou premiéru Dvoreckého hry Den profese a také další soubory hrály díla ruských a sovětských dramatiků. V Bratislavě byla otevřena výstava bratislavských výtvarníků z pobytu v Kyjevě, konal se koncert z tvorby ruských a sovětských skladatelů. Součástí festivalu umění a kultury bratrské země byly i Dny sovětského filmu. Kromě toho se uskutečnily četné besedy a přednášky o Sovětském svazu. Už tento dílčí výčet ukazuje bohatost tohoto velkého svátku bratrství a spolupráce. Dny se tak staly festivalem vzájemného porozumění a dalšího sblížení našich národů, ukázaly cestu a možnosti, jak kultura a umění mohou přispívat k obohacení života pracujících.

O významu a smyslu výměny kulturních hodnot mezi našimi národy řekl mj. na slavnostním zahájení v Národním divadle v Praze tajemník ÚV KSČ Josef Havlín: „Nezbytnou podmínkou pro splnění programových cílů sovětské i naší společnosti, stejně jako pro samu existenci všech národů, veškerého lidstva je mír. V zápasě za jeho udržení, za odvrácení jaderné katastrofy plně podporujeme mírové iniciativy Sovětského svazu, které s velkou naléhavostí znovu zazněly na nedávném zasedání politického poradního výboru Varšavské smlouvy v Sofii a které směřují k odstranění nebezpečí jaderné války, ke snížení a omezení horečného zbrojení, k zastavení militarizace kosmu a ke zmírnění mezinárodního napětí.

Svou odpovědnost v tomto zápasě si uvědomují i naši umělci, kteří spolu s umělci Sovětského svazu přispívají svou rozsáhlou činností k velkému zápasu zemí socialistického společenství, všech mírových a demokratických sil ke zmaření dobrodružných plánů reakčních imperialistických kruhů ohrožujících lidskou civilizaci a rozhodně se stavějí proti všem snahám vedoucím ke zneužití prostředků kultury k propagaci války, rasové nenávisti, rozdmýchávání nedůvěry mezi národy, šíření násilí a nesnášenlivosti. Je to výrazem jejich vysoké odpovědnosti a úsilí, jež směřují k tomu, aby kultura a umění naplňovaly své ušlechtilé poslání, aby přispívaly k pokroku a míru na celém světě.

Jsmo přesvědčeni, že Dny sovětské kultury v Československu budou společným svátkem československého a sovětského lidu, že přispějí k dalšímu prohloubení přátelství a spolupráce našich národů, že budou dalším cenným přínosem ke vzájemnému poznání lidu našich bratrských zemí, jedinečnou přehlídkou vrcholné sovětské umělecké tvorby.“

A tyto ideály byly programem Dnů kultury přesvědčivě naplněny.

Dny kultury, které se konají pravidelně po pěti letech, se staly dobrou a potřebnou, nejen uměleckou, ale i společenskou a politickou událostí, jedinečným svátkem pomáhajícím k dalšímu prohloubení spolupráce mezi našimi národy.

● TŘETÍ ROČNÍK FESTIVALU ZUČ SKONČIL

Významnou mezinárodní kulturně politickou akcí minulého roku, která se konala na počest 40. výročí vítězství nad fašismem, byl III. ročník festivalu zónové umělecké činnosti socialistických zemí. Jeho součástí byly mj. Dny internacionální družby, které proběhly ve Středočeském kraji. Delegace amatérských umělců ze SSSR a MoLR vysoupila v okrese Kladno, bulharští, polští a rumunští umělci se představili v Mladé Boleslavi a obyvatelé příbramského okresu mohli zhlédnout kolektiv ZUČ z Kuby, MLR a NDR.

Vyvrcholením festivalu socialistických zemí byl závěrečný galakonzert v Paláci kultury v Praze. Hudbou, tancem, zpěvem i mluveným slovem na tisíc účinkujících z bratrských socialistických států naplnilo v programu J. Adamce a O. Janoty nazvaném Od Října k dnešku Sjezdový sál. Diváky zaujala sovětská scénická montáž Cestami Října, vyprávějící o dějinách i současnosti Leninovy země. V programovém bloku Od Října k dnešku určeném zahraničním účastníkům festivalu vystoupila řada zahraničních souborů. Pro druhou polovinu večera nazvanou Od srdce k srdci připravili autoři přehlídku nejlepších amatérských československých souborů a sólistů. Této manifestace míru, socialismu a přátelství se zúčastnili tajemník ÚV KSČ J. Havlín a ministr kultury CSR M. Klusák. Rovněž byli přítomni náměstkové ministrů zúčastněných socialistických zemí.

Stálému mezinárodnímu sekretariátu, ve kterém se scházejí vedoucí pracovníci resortních ústavů pro kulturně výchovnou činnost z jednotlivých pořadatelských zemí bylo poradou náměstků ministrů socialistických zemí, která se na závěr festivalu sešla v Praze, mj. doporučeno, aby se sekretariát nadále zabýval i koordinací dalších mezinárodních akcí ZUČ v těchto zemích a aby při něm vznikly pracovní týmy pro vybrané otázky rozvoje jednotlivých oborů.

Před náročnými úkoly

Vstupujeme do roku, který je mimořádně bohatý na významné vnitropolitické a mezinárodní události. Je rokem XVII. sjezdu Komunistické strany Československa, voleb do zastupitelských orgánů, Mezinárodním rokem míru. Jak Hlavní směry kulturně výchovné činnosti pro tento rok zdůrazňují, budou tyto události inspirujícím východiskem pro další zvýšení účinnosti kulturně výchovné činnosti při rozvoji tvořivých sil pracujících, jejich kulturní úrovně a socialistického vědomí. Strana přikládá velký význam, jak zdůraznil loni na 15. zasedání ÚV KSČ soudruh Gustáv Husák: „Dalšímu rozvoji kultury a umění, jejich podílu na upevňování ideové vyspělosti a morálních vlastností lidí, na pěstování aktivního vztahu člověka k životu a práci pro socialismus.“

Hlavním úkolem kulturně výchovné činnosti nesporně bude všestranně přispět k rozvoji pracovní, společenské a politické aktivity pracujících na počest XVII. sjezdu KSČ a pomoci při objasňování a prosazování sjezdových závěrů. V této souvislosti nelze pominout ani dokumenty XXVII. sjezdu KSSS a jejich tvůrčí uplatnění.

Na XVII. sjezd KSČ naváže příprava voleb do zastupitelských orgánů. Tady je před národními výbory úkol vytvořit podmínky pro zkvalitnění agitační a propagandistické činnosti kulturně výchovných zařízení, využít předvolebního období k zvýšení jejich aktivity. Právem se od nich očekává, že budou všestranně pomáhat při vytváření příznivé politické atmosféry pro přípravu a průběh voleb.

I když výsledky rozhovorů M. Gorbačova a R. Reagana v Ženevě mohou mít pozitivní vliv na změnu politického a psychologického ovzduší v nynějších mezinárodních vztazích, na jejich ozdravení a mohou zmenšit hrozbu vzniku jaderné války, bude realizace Hlavních směrů kulturně výchovné činnosti v roce 1986 probíhat ve složité mezinárodní situaci. Proto je třeba v Mezinárodním roce míru, který vyhlásila OSN, aby se kulturně výchovná činnost aktivně podílela na zápasu za zachování míru ve světě, proti politice konfrontace a jaderné válce, za mírové soužití a soutěžení jako jediné rozumné alternativy lidstva.

Náročných úkolů na kulturní frontě bude v roce 1986 vrchovatě. Od všech kulturně výchovných pracovníků, samozřejmě i amatérských divadelníků, se právem očekává další rozvoj pracovní a společenské iniciativy v rámci soutěže aktivity na počest XVII. sjezdu KSČ. Důsledně pokračovat v nastoupené cestě dynamického rozvoje kulturně výchovné práce a vytvářet žádoucí podmínky pro plnění úkolů, které stanoví XVII. sjezd KSČ.

Významné politické události roku 1986 dávají podněty k rozvoji činnosti ve všech oblastech zájmové umělecké činnosti, ke zkvalitnění jejího obsahu.

aneb Od autentičnosti k autorství

Vracím se znovu do roku 1980, k 50. Jiráskovu Hronovu. Pokusil jsem se po něm téhdý definovat některé základní rysy českého amatérského divadla. Za jeden z nich jsem pokládal autentičnost herectví – ale spoň v představeních, která pro mne tvořila hlavní vývojový proud. Pod tím pojmem jsem rozuměl schopnost a vůli herce projevit vlastní postoj k určitým tématům dramatického textu a tím i prezentovat sama sebe jako neopakovatelný obraz skutečnosti.

Z jedné strany se tímto herectvím završuje a zakončuje jeden typ herecké práce, která souvisí s interpretačním divadlem. To je s divadlem, jehož východiskem je dramatický text jako předem hotový, připravený grafický zápis tvůrčího úsilí spisovatele, se schopností a možností dále předávat literární dílo jako informaci, která je přenosem uměleckého obrazu. A zároveň může být proto i předmětem interpretace – v našem případě interpretace, která se realizuje pomocí jevištního subsystému jako inscenace a představení.

Součástí této interpretace je prvotně výklad textu; snaha pochopit a po svém uchopit témata textu, případně je nově hierarchizovat a tím i třeba částečně jinak organizovat. Leč – interpretace v sobě zahrnuje také realizaci. A ta už v tomto autentickém herectví více nebo méně přesahovala jenom provedení výkladu dramatického textu. Stávala se – a stává, neboť mluvím o divadle, jež dále existuje a bude existovat – zdrojem zcela vlastního zobrazení a sdělení, jež bylo závislé jen a jen na herci. Jeho fyzickým zjevem počínaje přes všechny jeho dovednosti i nedovednosti pokračuje a jeho psychologickými danostmi konče. Neboli: z kvalitativního hlediska vstupovala do celistvé informace textu zpráva, jež svou pravostí, hodnověrností i původností odvisela jen a jen od komponentu jevištního subsystému – od herectví.

Takto jsem chápal a chápu smysl pojmu autentické herectví. A proto pro mne také z druhé strany představuje už vstup – či přinejmenším otevřené dveře – do oblasti zcela jiného typu divadla, jež tu pro počátek nazvu neinterpretačním. Což, jak je snad z předešlého výkladu jasné, znamená divadlo, pro něž není východiskem dramatický text a počátkem vlastní inscenační praxe jeho výklad, ale autorství informace, kterou může uskutečnit jenom – nebo především – jevištní subsystém, jeho komponenty. Onen pojem autorství tu odvozuji z původního významu řeckého slova *autos* – sám; je to původce a zároveň cíl děje. Tedy: tvorba inscenace a představení jako snaha a tendence na místě prvého a základním vytvořit informaci, jež je kvalitativně i kvantitativně závislá na jevištním subsystému a jejímž cílem je předat umělecký obraz, který z této informace vychází.

Upozornil jsem už po 50. Jiráskově Hronově, že takové inscenace a taková představení existují; že vycházejí také z velkého rozvoje autentického herectví. A že tedy nutně vnikají i na půdu vyhrazenou v tradičním amatérském divadelnictví interpretačnímu divadlu a jaksi tam znepokojují, protože jsou prostě jiné.

Padesátý pátý Jiráskův Hronov provedl v tomto směru radikální skok. Neboť po-

tvrdil, že autorství se stává jevem, jenž postupuje silně téměř celou vrcholnou část českého amatérského divadla, která je pokračovatelem jeho tradiční podoby. Jde proto o radikální skok kvalitativní i kvantitativní. Kvantitativně je to jednoduché. Hronov 1985 byl národní přehlídkou, na níž nominovaly svá představení kraje. V rámci této nominace jsme viděli osm představení. A všechna výrazně k autorství inklinovala; některá z nich potom vznikla a existovala jenom na jeho bázi. Takže: lze předpokládat, že v krajích tento proud přináší nejpozitivnější výsledky, které se ocitají v čele.

Kvalitativně je to už složitější. Ponechme teď stranou to, že autorství samo o sobě ještě vůbec nezajišťuje dobré představení. Dokonce naopak: přináší potíže, které jsou někdy značné a mohou vést k nečekaným propadům, s nimiž se divadlo neprostopupené principem autorství nemusí vůbec setkat. Ale o tom bude řeč později – a podrobně. Zajímají mě teď některé obecné rysy tohoto jevu. Především – mluvím o principu autorství a rozlišuji jej od neinterpretačního divadla. Víím, že oba tyto pojmy spolu souvisejí a že by bez autorství nebylo interpretační divadlo. Ale: přece jen je nemohu směřovat, a proto nemohu použít jednoduše pojmu autorské divadlo. Zejména ne v souvislosti s 55. Hronovem. Ostatně, už jsem to před pár řádky naznačil, když jsem napsal, že některá představení k autorství výrazně inklinovala a jiná se už pohybovala jenom na jeho bázi. Chtěl jsem tím říci, že většina představení nepřestoupila mez mezi interpretačním a neinterpretačním divadlem zcela důsledně a tím nutně zůstala – tu více, tu méně – také na poli interpretační tradice, která je a byla pro velkou část českého divadelního amatérismu podstatná. To není chyba, to je prostě fakt, s nímž se zřejmě budeme shledávat stále častěji. Princip autorství bude prostě pronikat z různých stran a konců do klasických postupů interpretace a všelijak ji přetvářet.

Dá se to říci také jinak. Jestliže v jisté době se směřování k autorství nejvíce objevovalo na tradiční půdě jako autentičnost herectví, potom dnes prosakuje i do jeho dalších složek, do dalších komponentů jevištního subsystému. A mění jejich podobu i způsob jejich existence v celé struktuře, v systému práce a tím i v systému jednotlivých inscenací a představení. A jenom tam, kde všechny tyto komponenty přijmou nakonec za svůj princip autorství úplně a beze zbytku, můžeme mluvit definitivně o neinterpretačním divadle, které koneckonců by se dalo nazvat také divadlem autorským. Ale znovu jsem s tímto pojmem opatrný, protože je pro mne příliš široký – jak konečně dokázal i 55. Jiráskův Hronov. Neboť i na něm představení, která by se dala zahrnout pod pojem autorské divadlo, nesla tak rozdílné znaky a měla tak rozdílné podoby v praktickém zacházení – a to důsledně – s principem autorství, že bych je zatím nerad předem zavíral do jedné přihrádky. Nebylo by to ku prospěchu ani jim, ani našim úvahám.

Takže prosím zastance a příznivce autorského divadla o laskavé poshování a trpě-

livost s pojmy autorství, princip autorství. Jak snad vyplynulo ze všeho, co bylo dosud řečeno, je pro mne tento princip logickým a organickým důsledkem toho, že před časem začala vnikat do amatérského herectví autentičnost. A půjdu ještě dále. Tato autentičnost byla zase logickým a organickým důsledkem volání po tvořivosti, jež se už před lety stalo jedním z hlavních motorů proměny divadelního amatérismu. A nechápejme teď tvořivost jako něco, co se vztahuje pouze k divadelní činnosti. Dejme jí její obecný význam jako vrcholu seberealizace a sebeaktualizace, která není jen záležitostí jednotlivce, ale i vysokým stupněm užitečnosti člověka pro společnost.

Tedy – autentičnost amatérského herectví nebyla jenom proměnou jistých tradičních postupů v pojetí herecké práce a jejich výsledků, ale projevem stále větší vůle začlenit tvořivý subjekt do současné společenské praxe. V tomto smyslu postoje a názory amatérského herce, vyjevované jako původnost, pravost a věrohodnost jistých zpráv přinášela a přináší do amatérského divadla především zkušenost příslušníka této společnosti, kterou načerpal ve svém občanském životě i v jiné profesi a pokoušel se a pokouší se ji zhodnotit jinak – ve své tvořivosti, realizované na poli zájmové umělecké činnosti.

Princip autorství je potom rozšířením a zvětšením této tendence. Zvyšuje se podíl samostatnosti zpráv jednotlivých komponentů jevištního subsystému; množí se jejich pravost, věrohodnost, původnost; vyjevují se jejich osobní postoje. A tím se také stupňuje směřování k celistvé informaci, která patří především a hlavně jevištnímu subsystému; tedy tomu zdroji, který přísluší jen a jen divadlu.

V zásadě je to úsilí o dosažení takové společenské funkce amatérského divadla, která bude odpovídat současnému stavu naší společnosti i jejímu kulturnímu systému. Je to rozhodně úsilí pozitivní, neboť rozvíjí v nových podmínkách nově velkou společenskou tradici našeho amatérského divadla. Nedělejme si ovšem iluze, že všechno půjde hladce. Už jsem řekl, že princip autorství není samospasitelný, že neznamena sám o sobě hladkou cestu k vynikajícím výsledkům. A navíc: je to také zvyšování podílu každého subjektu na obsahu výpovědi.

Nepochybně – zúčtuje se tu ve větší míře ona občanská a profesní zkušenost amatérů nabytá mimo půdu zájmové umělecké činnosti, otevírají se tím možnosti širokého společenského záběru. Ale je to také nutnost velké společenské odpovědnosti, neboť se tu každý z těchto subjektů pouští na vlastní pěst do poznání, které – zobrazeno a sděleno – může být pravdou i omylem. Je na nás na všech, obychom měli dostatek síly tyto omyly vysvětlovat, ale i dostatek trpělivosti a tolerance vidět je jako projev hledání. A přitom nelze nemít na paměti, že ve své podstatě je princip autorství výrazem vůle a touhy učinit amatérské divadlo – ve spojení hledíště s jevištěm – jistým způsobem přístupu ke světu, který není sám o sobě cílem, ale prostředkem, stylem.

JAN ČISAŘ



Divadelní klub SKP ROH Kraslice přijel do Svitav s Čechovovými aktovkami.

Svitavská národní přehlídka

Přesvědčovat dnes metodiky, režiséry a dramaturgy amatérských souborů o přínosnosti uvádění ruské a sovětské dramatiky mi připadá jako přesvědčovat přesvědčené. I bez hlubšího historického zkoumání je zřejmý zcela zásadní vliv ruského dramatu na utváření českého realistického divadelního názoru a později i na překonávání neplodného naturalismu vyvolaného dogmatickým uzákoněním některých postupů, vypreparovaných epigony ze Stanislavského systému herecké výchovy.

Právě tak nepochybné jsou myšlenkové impulsy současné dramatiky sovětských autorů, jejichž díla — častěji než domácí tvorba — postihují skutečnou problematiku dnešního života a mohou proto díky hloubce a objektivitě pohledu na realitu skutečně aktuálně oslovovat publikum. Zájem a potřeby českého amatérského divadla, které stále zřetelněji přestává být nápodobou divadla profesionálního a stává se výrazněji prostředkem společensky aktivního a tvůrčího vyjádření postojů našich současníků, se logicky setkávají s ruskou a sovětskou dramatikou tam, kde témata textů souvisejí s tíhnutím k jevištní sebe-reflexi, s vnitřní potřebou výpovědi.

Loňský XIII. ročník přehlídky ruských a sovětských divadelních her ve Svitavách tuto tendenci potvrdil, když přinesl přinejmenším tři představení, v nichž autorova předloha nebyla jen lépe či hůře „předvedena“, ale kdy její obsah

souzněl velmi intenzivně s občanským postojem souborů. Optimismus, s nímž jsme vítali to, že svrchu uvedené teorie se projevují v praxi, však byl — zdá se — předčasný.

Svitavy 1985 byly zahájeny záslužným odborným seminářem, který frekventantům poskytl mimo jiné řadu podnětných informací o aktuálních novinkách sovětské dramatiky a o možnostech různých interpretací ruské klasiky. Repertoár, který sama národní přehlídka nabídla, však tentokrát svědčil ze všeho nejvíce o složitosti, s níž dnes české divadelnictví (a nemyslím tím jen divadla a už vůbec ne jen ta amatérská) přistupuje k novým podnětům sovětské divadelní kultury. Svědčí o ní průkazně skutečnost, že řada nových nadprůměrných textů u nás zatím nebyla uvedena, a pro amatéry z toho vyplývá, že nemají prostě přístup k jejich českým překladům. Východisko z této situace, která je produk-

tem neschopnosti osvojit si nové, znamená i při sázení na prověřené hodnoty prakticky dramaturgický stereotyp, ten v kombinaci s problémy amatérské režie a amatérského herectví vede často k výsledkům velmi vzdáleným původním ušlechtilým záměrům. Posuďte sami.

Brněnské divadlo Svatoboj inscenovalo Edlisův komorní a privátních vztahů se dotýkající Úplněk bez pochopení pro obrazy předlohy a pro žánr lyrické komedie. Bezradnost v přístupu k předloze byla patrná i z nepřesvědčivě popisného scénografického řešení a především z herectví, které bylo spíše vnitřně nezduodněnou nápodobou postupů a zejména klíše profesionálního divadla, než výsledkem tvořivého přemýšlení nad úkoly, které Edlis ve své zdaleka ne nejlepší hře hercům k řešení nabízí.

Jiný případ nepochopení si s uváděnou předlohou představovala inscenace Lidového divadla ze Svitav. Nepochopení bylo o to smutnější, že v repertoáru loňské přehlídky mohl být Vasiljevův text A zbylo jen ticho nejvýraznějším příspěvkem k tématu 40. výročí osvobození a že do jeho přípravy bylo investováno viditelné množství často talentované práce. Scénář slavné inscenace Divadla Na Tagance byl však realizován prostředky iluzivního divadla, toto základní stylové minuty se s možnostmi textu nutně projevilo ve všech složkách jevištního výrazu a způsobilo, že ideová hodnota Vasiljevovy předlohy byla zkreslena a zkomolena. Oproti věcnosti a střízlivosti, s níž autor pojednává válečnou epizodu způsobem otřásajícím našim vědomím, přinesla inscenace jen rozmáchlé obecné gesto, jehož možnou účinnost značně podlomila naivita inscenačních postupů. Škoda o to větší, že představitel Vaskova Eduard Trtílek by byl při konkrétnějším a předlohu s přesnějším záměrem interpretujícím režijním vedením schopen zahrát nejen impozantní kontury své postavy, ale vyjádřit sdělně i její vnitřní obsah.

Obě představení jsou důkazem toho, že cesta nápodoby postupů profesionálního divadla se míjí se smyslem současného amatérského divadla, zůstane-li u pouhého přejímání vnějších příznaků. Ukazuje se rovněž, že profesionální herec, který souborům pomáhá, zůstává na poli režie neprofesionálem.

Abych nebyl obviněn z přílišného zaujetí pro postupy autorského divadla, musím čestně prohlásit, že i dvě autorské kreace na motivy ruských a sovětských předloh nabídlj loni více problémů než důvodů k radosti. Pinokio aneb Putování za odvahou podle A. N. Tolstého v provedení souboru Dopravo z Prahy byl sice svědectvím o odvážném a účtyhodném putování za moderní podobou divadla pro děti, přehlídková repríza však svědčila především o nehotovosti inscenace, která teprve bude muset najít sdělný a pro dětského diváka přitažlivý tvar.

Manželé Zajícovi se souborem Anfas z Černošic vytvořili ve Štvančí na hlavní třídě světa rozvinutím základní situace hrdiny Šolochovova Tichého Donu úctyhodnou, prostředky tzv. netradičního divadla precizně vybudovanou inscenací, která však zredukovala obsahové možnosti předlohy do přehledného schématu, působícího chladně a přes až okázalou invenčností v použití zdánlivě neokázalých výrazových prostředků paradoxně také neinvenčně.

Nejmenší rozpor mezi původními záměry a výsledkem byl proto zřetelný u inscenací Divadelního klubu z Kraslic a souboru Radost z Oder. Krasličtí volili tři osvědčené Čechovovy aktovky (Medvěď, Námluvy, Výročí) s ohledem na herecké možnosti ansámblu a skrze schopnost některých herců (zejména S. Sajdla a V. Vávry) vytvořit zajímavý, vnitřně zdůvodněný a tematizovaný obraz postavy také dosáhli účinnosti své inscenace. Tam, kde složitější předloha (Výročí) vyžadovala přesnější groteskní stylizaci a nivenčnější řešení mizansceny však i tento soubor ulpěl na vnějškovém přístupu k textu.

Překvapením přehlídky byl soubor z Oder, který přivezl svou verzi Šukšinových Charakterů. Divadelními konvencemi nezatížený a pokusům „hrát“ (ve smyslu předstírat či pitvořit se) poměrně zdařile vzdorující tvar byl výsledkem kolektivního hledání odpovědi na Šukšinovy otázky o lidské povaze. Vnitřní ztotožnění se s Šukšinovými tématy bylo prvním předpokladem nezastupitelně amatérského divadelního vyjádření, jehož hodnota tkví v sebeidentifikaci zveřejňované před publikem. I druhý předpoklad, totiž nalezení odpovídající míry sebestylizace, kultivující, ale neznásilňující vnitřní napětí, byl díky skutečně odborné pomoci herce Miloše Čížka splněn — a vznikla inscenace ideově hodnotná a tvarově zajímavá, která v úrovni loňské přehlídky přesvědčivě aspirovala na Putovní pohár A. P. Čechova.

Vítaným a příjemným obohacením přehlídky bylo vystoupení Lidového divadla Domu kultury Nizámiho obce Mardakjany-Baku z Ázerbájdžánské SSR. Sověští amatéři zahráli národní pohádku o Melikmamedovi s takovým nasazením, že dokázali i přes jazykovou bariéru udržet po devadesát minut dětské publikum v napětí. Přehlídku tradičně uzavřelo vystoupení slovenských hostů, soubor Makyta z Púchova přivezl inscenaci Gorkého Měšťáků a přispěl tak k širšímu zastoupení kvalitní ruské dramatiky ve festivalovém repertoáru.

Podle mého soudu byl základním problémem loňské jen průměrné přehlídky problém dramaturgický. Pomineme-li zmíněnou dramaturgickou nepružnost v o-svojování ideových a uměleckých podnětů současného sovětského divadla, kterou amatéři mohou sotva ovlivnit, zůstává tu celá široká oblast praktické dramaturgie zabírající výběr textu a jeho interpretaci. Máme-li teoreticky jasno, co znamená pro naše amatérské divadlo uvádění ruské a sovětské dramatiky, nemůžeme se uspokojit tím, že tato dramatika je hrána a neptat se, jakým způsobem. Požadavek, aby byl z inscenace zřejmý názor inscenátorů na text, na svět a na divadlo jako prostředek jeho osvojení, odpovídá dosažené úrovni českého amatérského divadla.

Pochybuji, že cílem přehlídky je za každou cenu budovat zdání kvality tam, kde kvalitu nahrazuje průměr. I svitavský festival je příležitostí pro kritické pracovní zhodnocení stavu amatérského divadla. V tom, že tato možnost byla plně využita ve prospěch odpovědného přístupu k tak důležité dramaturgické oblasti, jakou je ruská a sovětská dramatika, vidím především smysl loňské XIII. přehlídky.

JAN VEDRAL

FOTO ZDENĚK HOLOMÝ



Pro dětského diváka hrálo pražské Dopravo Pinokija.



Brněnský Svatoboj nastudoval Edlisovu hru Úplněk.



Soubor Radost z Oder Šukšinovými Charaktery udělal divákům i porotě skutečně radost.



Domácí Lidové divadlo se představilo Vasiljevovou hrou A zbylo jen ticho.

Čtenáři odpovídají Amatérské scéně na otázku: CO PŘEJETE AMATÉRSKÉMU DIVADLU V ROCE 1986?

JARMILA HANZÁLKOVÁ,
autorka dětských her,
Kamenice nad Lipou

Především jejich vlastní horoucí zánícení a lásku k divadlu. Obětavost a schopnost sloužit nikoli sobě a své ješitnosti, ale krásnému, hlubokému poslání, které amatérské divadlo odjakživa v našem národě mělo a má dosud.

Přirůstek mladých, stejně zapálených, aby se zapracovali pokračovatelé, a upřímný přátelský kontakt, vzájemné pochopení a porozumění mezi mláďim a stářími.

Aby měli čas a místo na dostatečný počet zkoušek, aby ve svých kulturních domech nebyli odstraněni na poslední místo. Aby všichni představitelé a funkcionáři národních výborů, KSČ, domů osvěty, zaměstnavatelé členů souborů atd. pochopili, že amatérské divadlo není jen ušlechtilá zábava, ale nesmírně důležitá a vážná kulturní práce, hlavně na venkově.

Přeji ochotníkům dobré, zapálené a vzdělané režiséry, kteří by rozuměli věci a dovedli nalézt kladný vztah ke svým hercům. Režisér je první podmiňka dobré práce, s ním všechno stojí a padá, kolem něho se soustřeďuje všechno ostatní, on je základní sloup a „grunt“.

Vnímavé, milující a početné obecenstvo.

A především ovšem pokojný čas, v němž jedině se může plně rozvíjet krásné snažení jako příroda ve vlnném jarním slunci.

JOSEF DOLEŽAL,
herec a režisér Divadelního studia,
Boletice n. L.

Předpokládám, že všichni ochotníci, kteří se pokoušejí o umělecký projev, ať už byl jejich vstup do divadelních souborů motivován čímkoliv, našli v divadelním kruhu nejvhodnější způsob sebevyjádření a navázání dialogu s diváky prostřednictvím jevištních postav. Poctivý přístup k takové činnosti zasluhuje pochopitelně úspěch v ohlasu vnímatelů-diváků. Je podmíněn vytrvalostí a soustavným rozvíjením talentu, fantazie i herecké techniky. Ale i skromností, nazývanou v umělecké branži pokorou. Znamená to poctivě sloužit, ale neposluhovat. A kdo si myslí, že už je se vším hotov – ten je „úplně hotov“.

Divadelní ochotníci přinášejí do divadla nesmírně účinný pel upřímnosti a srdečnosti. Divák má značně vyvinutý cit pro pravdu. Proto ten ochotníka ozvlášťující přístup dokáže často vyrovnat nedostatky v technice projevu. Přeji tedy ochotníkům, aby jej neopouštěli, ba naopak dále rozvíjeli. A přeji jim dál, aby přes různé soutěže nepřestali fandit jeden druhému. Můžeme si závidět, ale musíme si přát. Ochotník se ponorem do charakterů různých postav učí chápat jednání ostatních lidí,

ujasňuje si souvislosti příčin a následků. Tento cit pro pochopení problémů druhých i jejich nálad, bychom měli co nejvíce rozvinout i v běžném životě celé společnosti.

Ing. VLADIMÍR GARDAVSKÝ,
racionalizační technik,
k. p. Škoda, Plzeň

Co bych přál amatérskému divadlu v roce 1986? Otázku jsem trochu zaskočil. Mohl bych se možná vykroutit nějakou legráckou, třeba parafrázováním Havlíčka Borovského: Ať se naše divadlo dál pěkně prasí a nabývá ho do šířky i krásy, ale to bych si připadal jako Honza v pohádkách, který si za darovanou buchtu může přát tři přání a obvykle ta první dvě z hlouposti prostruje.

No, jedno přání bych měl, skromné, ale otázku bych musel zúžit na to, co bych přál západočeským amatérům. Přál bych jim, aby už konečně krajské kulturní středisko přistoupilo na každoroční pořádání krajských přehlídek jak amatérských souborů, tak loutkářů, jak po tom soubory marně volají. Ale tohle přání by bylo vhodné spíše na vánoce a ne k Novému roku, aby ho mohly splnit nějaké nadpřirozené bytosti, které neexistují (jak tvrdí můj malý syn) a ne pracovníci krajského kulturního střediska, kteří existují. Takže nevím.

JUDITA BEDNÁŘOVÁ,
studentka gymnázia v Táboře,
laureátka mezinárodní literární
soutěže UNESCO,
dvojnásobná vítězka Strážnice
Marušky Kudeřkové

Když jsem do kupičky snášela materiál na svých Deset skladeb pro cikánské housle, věnovala jsem mnoho pozornosti studiu osobnosti a díla cikánské autorky divadelních her PhDr. Eleny Lackové z Prešova. Není divu. Sama často připomíná, že v mládí absolvovala jen pět tříd tehdejší obecné školy. Teprve v pětapadesáti letech, již jako babička devíti vnoučat, dokončila svá vysokoškolská studia a složila rigorózní zkoušku doktorky filozofie na Karlově univerzitě. Své první drama Hořící tábor psala počátkem padesátých let. Po nocích, ve sklepech osvětleném svíčkou, pro amatérský cikánský soubor, s nímž také připravila premiéru. Téměř sto zájezdových repríz tehdy nadchlo celou republiku.

Po více jak třiceti letech jsem usilovně hledala odpověď na otázku, jak něco takového mohla stvořit žena s pěti obecnými. Až mi při jakési příležitosti napověděla paní Kačírková: „Věď, že stále ještě existují věci nezvládatelné pouhou tvůrčí rutinou a elektronickými psacími stroji. Velká divadelní témata zdolá jen „megalocardia“ – obrovské srdce.“ A tak jsem ho u Lackové hledala a našla a kdyby šlo vegetativně

rozmnožovat, na kolenou bych prosila o jeho oddenky. Rozeslala bych je všem československým dramatikům, rekoman-dům a vyplaceně. Tlačí mě totiž můra, že čím proškolenější a organizovanější je naše divadelní autorská obec, oč schopnější je tvořit kdykoliv o čemkoliv, o to méně jsou plody této činnosti šťavnaté. Kousneš – a nic, polkneš – a dva niti...

Pročež našemu amatérskému divadlu přeji především autory, autory a zase autory, autory s »megalocardii«, autory současné, žijící, na něž si můžeš sáhnout, jimž můžeš stisknout ruku i vynadat. Nemám nic proti klasice, ale i světlo té nejlíbeznější »lucerny« jedinou začne slábnout. A přitom je třeba svítit dál, snad ještě intenzivněji.

Jako sub přání přidávám souborové vůdce. Takové ty báječně nezištné soumary, reprezentované třeba tábořským Vladimírem Rábem. Do jeho Divadla mladých (vede ho mimochodem už 30 let) jsem byla angažována co by šestiletá »hvězda«. Hýřila jsem akcentem česko-slovensko-maďarského prostředí, v němž jsem vyrůstala, nosila rovnátka a šišlala. Přesto mě obsazoval a obsazoval a obsazoval a já šišlala a šišlala, až jsem šišlat přestala, takže mi jednou řekl: „Budeš se muset naučit šišlat, Judito, budeš hrát šišlavou.“ Ach, jak jsem byla šťastná! Stejně si dnes myslím, že tomu zlatému rejžovi šlo především o to, aby mě zbavil mindráků. Vždyť princezen by našel, takřka tuzexových...

I v tom tkví to obrovská smysluplnost ochotnického divadla, které by nikdy nemělo být profesionalizováno na úkor velkorysého a láskyplného objetí nejen diváka, ale i herce.

JIRÍ KUTINA,
teoretik a kritik uměleckého
přednesu a divadla jednoho herce,
Praha

Věrnost a neutuchající elán dosavadních pěstitelů a příliv neméně zaujaté a nadšené nové mízy, aby bylo vždy možné předávat plynule štafetový kolík generací; nadílku nových her, promlouvajících k dnešnímu divákovi o současném životě s nementorským receptem na léčení neduhů, zejména v mezilidských vztazích. Ještě širší možnosti předvedení nastudovaných her, zejména budou-li z rodu takových, které by ještě dlouho po spadnutí opony a doznění potlesku vyslovenými myšlenkami nedaly divákům pokoj a doslova se zadřely pod kůži a nutily k aplikaci řešení, kterému v hledišti tleskali, i ve vlastním okruhu na pracovišti, v rodině, na veřejnosti. Režisérům, aktérům i příslušníkům múz jiného oboru pochopení životních partnerů, snoubenců i snoubenek, i těch teprv začínajících lásek pro to, že láska k divadlu je zlodějkou času, který by chtěli mít pro sebe. Vyspělým hercům, aby se nebáli zkusit, jak

chutná divadlo jednoho herce; dramaturgům, aby nezapomínali, že krásně zvučí a myšlenkově působí i veršovaná hra, a všem pak, aby si s diváky připíjeli tou nejčistší češtinou a s chutí ji po půnání váleli jako to nejlepší víno. A na dveře sálů tabulku Vyprodáno!

VLADIMÍR FRANK, vedoucí Divadélka Blesk, Bohumín

Aby dětské divadlo – systém dramatické výchovy nalezl v mnohem větší míře než dosud cestu do školních družin a oddílů jisker a pionýrů na skupinách, a to nikoli ve smyslu výroby co největšího počtu divadelních představení, ale pro samu dramatickou hru s dětmi a pro děti. Vždyť možnosti a význam dramatické hry zatím stále jenom obnovujeme. Rečeno s I. Vyskočillem dramatická hra je „skutečnou dílnou lidskosti, sebepoznáním, cestou k dospělosti, k tvořivé aktivitě, k odpovědnosti, i k radosti z vlastní existence.“ Vše to s cílem získání oněch schopností a dovedností, které mladý člověk, přistupující k branám života svého, bude potřebovat. Snad nejvíce je této činnosti zapotřebí dětem našich měst. Města našich dnů, mnohdy prach, špína a decibely nepřehledných hluků. Městský svět nás naplňuje nehezkými věcmi, nepřije fantazii. Ano, dnešní město myslí na děti pramálo.

Aby dětské divadlo mělo více možností vzájemného setkávání na nesoutěžných sešlostech, něco na způsob pražského (S)hledání.

Aby se dětskému divadlu dostalo společenského uznání, jaké oboru náleží a vymizely poznámky typu „on si jenom hraje“.

MARIE PAŘÍKOVÁ, vedoucí divadelního a filmového oddělení Městské knihovny v Praze

Amatérským divadelníkům přejí mír a čisté životní prostředí i pěkné vztahy mezi lidmi. A potom nové původní hry, které by jim umožňovaly vyslovit se zajímavým a tvůrčím způsobem k problémům tohoto světa a člověka v něm. Protože hrají divadlo pro radost sobě i druhým a odmění je pouze potlesk diváků a úsměvy na tvářích, tak náruč té radosti, úsměvů a potlesku. Přejí jim, aby dokázali řešit své osobní i umělecké problémy s humorným nadhledem, Thomas Bernhard napsal, že divadlo je jednou z možností, jak vydržet. I amatérské divadlo by mělo pomáhat nám divákům lépe rozumět lidským vztahům, činit je lepšími, vést nás prostřednictvím moudrých myšlenek a básnické imaginace k poznání, potěšit i pobavit, zkrátka, pomoci nám vydržet i těžké chvíle.

Ten, kdo chce rozdávat, musí mít z čeho, sám být poučený a vzdělaný. A proto je moje poslední přání z mého oboru. Přejí všem divadelníkům, amatérským i profesionálním a dalším zájemcům o divadlo, čtenářům naší knihovny, aby vycházelo více knih s divadelní tematikou. Postrádáme pravidelnou knižní edici divadelních her čes-



kých i světových, klasických i současných, která by seznamovala s širší dramatické tvorby. Měla by mít fotografickou přílohu a zasvěcené rozbory. Uvítali bychom časopis s materiály pro malé divadelní formy s písničkami, scénkami a jednoaktovkami. Potřebujeme pro četné zájemce teoretickou řadu knih dějin, teorie a praxe divadla, slovníky, dramaturgické příručky, monografie tvůrčích osobností. A potom ještě chvíle pohody, kdy bychom vychutnávali potěšení z hezkého představení i nad stránkami nové knížky, inspirátorů a rádkyně.

JIŘÍ HRAŠE, režisér, Praha

S českým divadlem se setkáváme nejčastěji ve dvou provedeních: jednou v tak pečlivém a pietním, že tam, kde autor napsal „vejde zleva“, není snad na příchod zprava ani pomyšlení, ba dokonce je provedení někdy i přesnou kopií úspěšné, například pražské premiéry; jindy v provedení tak originálním invenční a fantazií, že svůj úspěch slaví na bedných troskách textové předlohy.

Přál bych našemu divadlu do roku 1986 více inscenací, založených na hlubší analýze protikladů současné doby na jedné straně a na pečlivém studiu předlohy na straně druhé tak, aby programové stanovisko kolektivu nebylo mlce manifestační a zároveň předloha přitom nevzala za své. Totéž ovšem přejí našemu uměleckému přednesu, který na tom není jinak. Jednou větou: mezi oběma póly, reprodukcí přístupem a autorským přístupem, bych se rád v příštím roce častěji setkal se znale chápající a angažovaně vykládající interpretací předlohy. A hercům i přednášečům z libosti přejí, aby Amatérská scéna jejich výsledky i názory nejen odrážela a zaznamenávala, ale také je s porozuměním ovlivňovala a odborně inspirovala.

JAROSLAV ŠINDELÁŘ, člen redakční rady AS, Praha

Aby dále usilovně hledalo, jak se zbavovat popisnosti a významové ilustrativnosti. Aby neposluhovalo, ale zodpovědně sloužilo osobní i osobitou výpovědi a působilo tak na diváka ve smyslu lidských i společenských idejí všemi divadelními prostředky.

Aby si část souborů uvědomila, že tradice není všelékem ani opěrným sloupkem, protože jen divadlo mladé, nejen věkem, ale svými názory i nároky na divadelní práci má budoucnost.

Aby některé soubory (dobře, že jich není tolik) skončily s názory „naším lidem se to líbí“ či „děláme to po práci“, aby skončily se svojí často těžkou alergií na připomínky, byť ohleduplně řečené. Divák přestává a brzy přestane být vděčný za všechno, co se mu z jeviště předkládá. Je přece rok 1986, nikoli 1886! Vzpomínám na slova sovětského režiséra a teoretika Tairova, který zdůrazňuje nebezpečí „snadnosti“ herecké práce proti jiným oborům, např. hudbě, tanci. Hovoří o klavíristovi, který se 6 až 7 let učí etudy, pak zahraje rodině a snad několika přátelům. Amatérský herec i režisér většinou bez jakékoliv předchozí průpravy vystoupí zcela nevyzbrojen (herec často jen jako typ) na jeviště před stovky platicích diváků... A co tedy... ale to by bylo na zvláštní kapitolu.

Aby se konečně objevilo dostatek dobrých a vůbec hratelných textů souborům, které hrají pro děti, tedy v oblasti velmi potřebné. DILIA jako monopolní editor by už konečně měla trvat na kvalitě, nikoliv na množství. Škoda papíru. Texty většinou budí podezření, že byly napsány přes noc, i s přepisem na stroji.

Aby se souborům dostávalo vždy a všude potřebné a záslužné podpory v plnění jejich cílů.

Aby i nadále všechny divadelní kolektivy věnovaly tolik lásky, nadšení

i času dobré věci, nejméně v takové míře a intenzitě jako dnes.

**LIBUŠE ZBOŘILOVÁ,
vedoucí útvaru ZUČ KKS,
Brno**

Chut' a čas přemýšlet, čím nejvíce zaujmout diváky v roce velkých společenských událostí. Mít šťastný odhad dramaturgický, dotáhnout jej do konce u stolu i v hracím prostoru.

Nezapomenout, že je všude hodně dětí, pro které je třeba hrát dobré, živé divadlo.

Dostat se s dobrými inscenacemi do oficiálních plánů místa svého působení a dočkat se spravedlivého ocenění.

V soutěžích a na festivalech se setkávat s opravdovými odborníky, kteří budou hodnotit a poučovat v intencích tvůrčího úsilí amatérského kolektivu.

Sledovat veškeré umělecké dění, umět si z něho vybrat a inspirovat se tím nejvhodnějším. Utužit vlastní kolektiv a jeho prostřednictvím mít spoustu nápadů. Zažít v divadle i s divadlem co nejvíce krásných dní.

**Dr. STANISLAVA WEIGOVÁ,
vedoucí redaktora Čs. rozhlasu,
Praha**

Amatérskému divadlu přeji, aby se v roce 1986 mocně rozzářila pochodem, kterou nesou ti nejzapálenější amatérští divadelníci. A ta pochodeň:

- aby rozmýchala tvůrčí plameny tak, že zajiskří nové autorské náměty, myšlenky a objevné a působivé formy socialistického amatérského divadla,

- aby osvětila hlubokou divadelní vzdělaností i ten nejmenší a nejvzdálenější ochotnický soubor,

- aby prozářila obětavostí, nesobickou ochotou pomoci a poradit, přátelstvím a soudržností vzájemné vztahy všeho ochotnictva,

- aby zažehla a rozpálila trvalou jiskru nadšení pro amatérské divadlo u dětí a mladých,

- aby svítila na cestu nekonečným zástupům dychtivého obecnstva, přicházejícího za amatérským divadlem,

- aby ozářila mimořádným porozuměním a náklonností k amatérskému divadlu všechny významné úřady a instituce,

- aby zapálila jeden z nesčetných ohňů přátelství, kolem kterého by se v míru a s nejsvětějšími nadějemi scházely a rozhřívaly láskou k amatérskému divadlu celé další generace ochotníků a jeho příznivců.

**DUŠAN ZAKOPAL,
Impuls – DK ROH, Vítkovice**

Ochotníkům (a tedy i sobě) přeji v roce 1986 (a nejen v něm) pro jejich činnost:

- mírovou pohodu,
- příznivé podmínky,
- dostatek „protivenství“ k provokování „tvůření“,
- nespokojenost s dosaženými úspěchy,

- nefrázovitě, ale faktické uznání,
- věčnou naději a touhu po „renesanci“,
- vědět vždy „co“, „proč“ a mít „to“ kde hrát před „kým“.

**VLADIMÍR VALEŠ,
režisér Divadelního studia,
Maškov**

Zdá se, že prožíváme nástup nové divadelní generace, která přináší své vidění, chápání a citění světa a že (a to je snad nejpodstatnější) nachází ohlas a porozumění i v divácích. To nejlepší, co v našem amatérském divadle vzniká, rezonuje se základními problémy dneška, jako je válka a mír,

svoboda člověka, sociální spravedlnost, vztahy mezi lidmi, otázky hodnot a vztah k životu. V tom amatérské divadlo stojí v jedné řadě se všemi pokrokovými silami.

Přeji mu dostatek invence a energie, hloubku pohledu, fantazii s širokým spektrem, odvahu k nalézání forem a srozumitelnou sdělnost, což podtrženo a sečteno může vyvolat v obou, v divákovi i herci, tvořivou aktivitu, tak potřebnou pro všechny lidi zítřka.

**PETR ŽANTOVSKÝ,
publicista, Pardubice**

Především inspiraci, ale to je snad samozřejmost. Ale hlavně: odvahu k zodpovědnosti. Žijeme v době, která dělí divadlo na amatérské a profesionální, což je očividný nonsens. A divadlu bych přál tu zodpovědnost, vůli a odvahu ji nezapřít v žádném případě, protože divadelník podobně jako každý kumštýř především odráží dobu se všemi jejími symptomy, klady i nedostatky, odráží ji navíc skrze sebe, nebo by aspoň měl.

Přál bych si, aby mezi divadelníky bylo čím dál víc věrohodných a pravdomluvných svědků doby. Svědků, kteří chápou, že křivá výpověď se v umění trestá dvojnásob.

**MARIE HEJRALOVÁ,
členka ÚV SČDO,
Vysoké nad Jizerou**

Je to rok, kdy budeme slavit 200 let lidového ochotnického divadla ve Vysokém nad Jizerou, a proto přeji, aby mělo amatérské divadlo předně:

Vzdělané, obětavé a schopné lidi, kteří divadlo neprovazují jen jako zájmovou činnost (ta může přestat zájmat), ale považují tuto činnost za životní úvazek;

dobré režiséry;
bohatý výběr divadelních textů ze současnosti.

**JAN SKOPEČEK,
herec Divadla S. K. Neumanna,
Praha**

Českému divadlu v roce 1986 bych přál, aby stále více divadelníků-amatérů pochopilo, že v invazi elektroniky, video-techniky, mikro a jiných počítačů, zůstává divadlo stále korunou všech umění a aby – spolu s profesionály – pomáhali tuhle myšlenku svými činy probojovávat. Někdy se mi zdá, že toho bude stále víc a víc potřeba!

Tak tedy: Šťěstí (při výběru dobrých titulů), zdravý (= názor na život a úlohu umění v něm) a to všechno dlouhá léta!

**JAN ČÍHAL,
vedoucí, režisér, herec
Bílého divadla, Ostrava**

Aby bylo duchovně aktivní, neustále připravené na tvůrčí práci, aby fantazie byla nevyčerpatelná a vedla k umělecky závažným objevům, aby ze všech představení a akcí amatérského divadla bylo cítit strhující nadšení, zbavené falše, stereotypů, schématičnosti.

Ať je amatérské divadlo komunou, ve které všichni chtějí totéž, ať herci vtáhnou diváky do této komuny.



Souboj o Cyranův kord 85



Ivan Ruml si vybral monolog z textu Pavla Fialy Pstruži pod kamenem.



Vladimír Cerman v monologu Tuláčka ze hry M. Kubátové Jak šla basa do nebe.



Renata Bulvová v monologu Baettie z Weskerových Kořenů.



Jaromír Hendrych jako Chlestakov v Gogolově Revizorovi.

Práce na vystoupeních s repertoárem monologů, jak se ale spoň odrážela v zrcadle našich soutěží, prošla postupně třemi fázemi vývoje. Začala náhodnými, ne vždy duchaplnými úseky z dramatických předloh — jen když byl text souvislý a dával šanci k exhibici. Pokračovala náročnější dramaturgií a osobnější koncepcí výkonu, zvláště po vydání dvoudílného sborníku moderní monologické žně. A dnes už se osvobodila od všech antologií a pracuje se svobodným a osobitým výběrem z tvorby dramatické i nedramatické podle vlastní a samostatné volby interpreta, diktované často přísnými nároky vyhraněného záměru. Zásahu na zkvalitnění mají bezpochyby i tři soutěže v monolozích: v Kutné Hoře, v Hlinsku a v Lomnici nad Popelkou.

Samozřejmě zůstaly ve výkonech výrazné rozdíly, ale ty jsou dány diferencí mezi nezkušenými začátečníky, herci, zkušenými na jevišti v souhře, ale nikoli v sólovém výkonu, a konečně interprety vědomě stavějícími svůj herecký výkon na důsledných zákonech monologického projevu.

Výrazné rozdíly byly i v letošním klání o slavnou trofej — Cyranův kord. Ale potěšující bylo, že i mezi mladými (ať už věkem či zkušenostmi) bylo několik poutavých výkonů. Sumárně si z devíti ocenění odnesl nejvíce kraj Východočeský (3), dále Jihomoravský a Severočeský (2), a konečně Jihočeský a Středočeský (1), při neúčasti Severomoravského kraje a Prahy.

Loňský šestnáctý ročník Kordu posunul se z jara do podzimního termínu (12. 10.). Snad tento posun způsobil mimořádný počet přihlášek a také plnou účast přihlášených. Udělalo to starost pořadatelům, ale díky pečlivé organizaci a obětavosti (zejména pracovníků JKP v Lomnici nad Popelkou) se podařilo průběh akce suverénně zvládnout. Jen porota musela proti obvyklé praxi upustit od soutěžení oběma výkony a učinit prvé kolo kolem výběrovým; z 28 soutěžících prvního kola postoupilo 19 do kola odpoledního, tzn. ostoupili všichni, kdo dosáhli v prvním kole více nežli průměrné hodnocení.

Ve výsledném hodnocení z obou kol obstáli a čestné uznání si odnesli: Tomáš Dosedla (Jmk) zejména za výrazně charakterizovaného Jilkova Silvestra, Vlastimil Fridrich (Sčk) za Adama Stvořitele brý Čapků vykresleného s půvabným srdečným humorem, Martin Polách (Včk) za Smilera z Weskerovy hry Ke všemu brambůrky, oblíbeného u mladých interpretů a tentokrát vyjádřeného v nenadsazovaných, ale ostrých barvách, a konečně Anežka Šabatková (Jčk) za portrét Marušky Bittnerové z Průchových Hrdinů okamžiku s jímavým kontrastem šťastného proslovu s pláčem na krajíčku.

Už třetí místa předpokládala skutečnou osobitost výrazu a samozřejmost technické vybavenosti. Renata Bulvová (Sčk) zaujala už vnitřním nábojem osobně citěného problému v Beattii (Wesker: Kořeny) a překvapila v Molièrově Misantropovi (Celimena) suverénní vazby mezi smyslem a tvarem výkonu, zejména mezi smyslem a veršovanou formou textového sdělení. Vladimír Cerman (Včk) hájil osvědčené domácí barvy: V Lukovi (Gorkij: Na dně) spíše obrazem postavy nežli celou hloubkou její filozofie, v Tuláčkovi (Kubátová: Jak přišla basa do nebe) však celým srdcem postavy, příběhu a podkrkonošského kraje. Ivan Ruml (Stčk) se ve výrazné expresivitě prostředků s úspěchem pokusil o dramatickou výstavbu v zásadě jednobarevné textové předlohy v Mrožkových Emigrantech a s nápaditostí i netajeně osobním zaujetím vytvořil postavu z nedramatické předlohy Pavla Fialy Pstruži pod kamenem.

Jaromír Hendrych (Včk) na svoje 2. místo musel vybojovat už tři čtvrtiny možných bodů. Zasloužil si je už zajímavým Tulákem (brý Čapkové: Ze života hmyzu) v prvním kole, jehož přesný výklad se jednotným klíčem promítl do každé věty, každého gesta: tulák se „jen dívá“, ale divák přesně tomu pohledu rozumí! A v Chlestakovovi s nadsázkou spíše satirickou, tj. kritickou nežli groteskní (o oblíbeném přehrávání a špílcování ani řeč!), rozvíjí plnost akcí s bohatým smyslem pro humor a co víc, s bohatým pocitem současného diváka v hledišti: proto je to klasická předloha, vnímaná jako současná situace interpretem i diváky. Aktualita tu ovšem není přilepena nádavkem, ale organicky vytvořena výkladem a provedením úkolu — a to je účtyhodný výsledek práce.

Bylo třeba dosáhnout téměř stoprocentního hodnocení na získání prvního místa. Loňskou nositelkou Cyranova kordu se stala Ludmila Čápková (Jmk), vícenásobná nositelka ocenění

za herecké postavy v sólovém vystoupení i v ansámblové souhře. Její dva úkoly byly doslova protilehlé a jejich koncepce byla vzácně důsledná v téměř absolutní volbě individuálního způsobu (řeči, pohybu, temperamentu, zjevu) pro každou z obou žen. V Leacockově humoristickém žertíku (Paní Nesmelilová kupuje starožitnosti) překvapila ovšem svou mladistvou koketní živostí a pohybovým temperamentem, ale nedost na tom; také přesně gradovanou výstavbou výkonu ve dvojí vazbě: v upřímně a s vášní sdělovanou pýchou sběratelky a v přesně dávkované hodnotící nadsázce interpretky. Tím větším kontrastem zapůsobila pak v druhém kole jako matka v Rictusově básni Máminy moldánky: stažená do sebe, s úsporným, nejnútnejším pohybem, živá silueta sochy, očima, hlasem a mimikou postihující prostředí kolem sebe, příběh svého syna, svůj vlastní příběh, osud i názor. Ani stopa po skutečném kontaktu s divákem — a přece ty (někdy sotva postřehnutelné) pauzy a odmlky jakoby jej vtahovaly na jeviště, přímo do cizího osudu. I my, kdo jsme viděli herečku v Čapkově Matce a právem si vytvořili předem představu tohoto výkonu, jsme seděli překvapení před výkonem zcela samostatným, zcela novým a jiným. To je v době, kdy bývá zvykem toliko přenášet svůj soukromý civilní projev z textu do textu, ze hry do hry, skutečně mimořádný zážitek a radostné překvapení.

Úroda šestnáctého ročníku soutěže byla tedy bohatá. Soutěžní den předznamenal v předvečer vysokým nasazením laťky členka poroty, trojnásobná držitelka Cyranova kordu, Jaroslava Mikešová, pořadem svých tří vítězných monologů: v ostře stříhaném sledu jsme viděli záběry osudů stárnoucí star (Williams), ženy našich dnů paní Novákové (Grodzienska) a milující nemilované šťastné vdovy (Nicolai). V druhé půli večera vítězů vystoupil volyňský Jaroslav Kubeš ve svém vynikajícím večeru jednoho herce — Osamělost fotbalového brankáře Didiera Kaminky. Večer špičkových výkonů byl opravdu svátečním zážitkem.

Několik míst v hledišti zůstalo neobsazeno. Lomniční diváci, když nečetli na plakátě jméno profesionálního umělce, zůstali doma. Nedocenili správně nabídku svého klubu. Na svou škodu.

JIRÍ HRAŠE
FOTO JAROSLAV VÁVRA



Ludmila Čápková jako paní Nesmelilová v Leacockově textu
Paní Nesmelilová kupuje starožitnosti.

NOVÉ PROPOZICE SOUTĚŽE MONOLOGŮ A DIALOGŮ

Loni v září schválilo plenární zasedání ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků nové propozice soutěže monologů a dialogů Pohárek SČDO, v nichž se mj. píše:

Posláním soutěže je aktivizace členů SČDO k herecké tvůrčí práci na dramatické postavě spolu s rozšířením přehledu o dramatické literatuře a podnícením k autorské dramaturgické a režijní přípravě. Nastudované výstupy rozšiřují možnost kulturně politické činnosti jednotlivců i souborů.

Soutěž je určena pouze členům SČDO. Výjimku může povolit v okresních, resp. meziokresních, předkolech příslušný KV SČDO z důvodů propagačních a náborových. Výběr výstupů pro soutěž není tematicky ani jinak omezen, nesmí ovšem odporovat kulturně politickému poslání SČDO a soutěže. Časový limit je vymezen horní hranicí deset minut. Soutěží se v kategoriích: ženský monolog, mužský monolog, dialog, trialog apod. Jeden soutěžící se může zúčastnit soutěže v monologu i dialogu. Nedoporučuje se přihlašovat se do soutěže s živým souborovým repertoárem (studovaná nebo hraná ro-

Krajské výbory SČDO organizují v lednu až únoru každého roku krajská kola. Podle počtu přihlášených mohou organizovat okresní nebo meziokresní předkola, pro která určí postupový klíč. Jinak se řídí propozicemi soutěže. Přihláška do soutěže musí obsahovat: jméno a

POHÁREK SČDO

příjmení, datum narození, adresu soutěžícího, časový údaj (minutáž), technické požadavky (kostým a líčení si každý soutěžící zajišťuje sám), stručné a výstižné uvedení výstupu v kontextu hry s charakteristikou autora, údaj, odkud je čerpán text pro vystoupení. K přihlášce je třeba přiložit text monologu (dialogu) ve dvou exemplářích.

Soutěžní vystoupení hodnotí pětičlenné poroty složené z nadpoloviční většiny členů SČDO a z odborníků amatérského a profesionálního divadla. Určuje se pořadí prvních tří v každé kategorii. Pořádající KV SČDO jmenuje porotu a jejího tajemníka, který zajistí vypracování protokolu o průběhu soutěžního kola. Protokol s dvěma exempláři textů postupujících soutěžících a náhradníků zašlou KV SČDO nejpozději do 1. března každého roku Přípravnému výboru Národní přehlídky soutěže Pohárek SČDO, SKP Hlinsko.

Pořadí vystoupení soutěžících se určuje losem. Každý soutěžící obdrží malý účastnický pohárek. Vítězové kategorií jsou odměňováni soutěžním pohárkem a podle možností pořadatelů se odměňují také 2. a 3. místa (v Národní přehlídce je to pravidlem). Kromě těchto cen mohou být udělena také čestná uznání.

Pro výběr do krajského kola a pro Národní přehlídku je možno podle okolností využít obdobných akcí pořádaných jinými organizacemi (ROH, SSM, apod.),

stejně jako akcí, které SČDO organizuje pro loutkáře, recitátory, přednášeče apod. I v těchto případech však musí být pro výběr dodrženy propozice soutěže Pohárek SČDO.

Soutěž Pohárek SČDO vrcholí Národní přehlídkou, kterou pořádá ústřední výbor SČDO společně s SKP v Hlinsku každoročně, zpravidla v dubnu. Postupují do ní vítězové krajských kol v jednotlivých kategoriích, jako náhradníci ti soutěžící, kteří se v krajských kolech umístili na druhých místech. Národní přehlídku organizačně zajišťuje Přípravný výbor, který jmenuje společně ÚV SČDO a SKP Hlinsko. Přípravný výbor odpovídá za svou činnost předsednictvu ÚV SČDO.

Soutěžní vystoupení Národní přehlídky hodnotí pětičlenná porota. Předsedou poroty je předseda nebo místopředseda ÚV SČDO, členy poroty jsou odborníci amatérského a profesionálního divadla, z toho nejméně dva členové SČDO. Porotu a tajemníka poroty jmenuje Přípravný výbor. Povinnost zajistit protokol je obdobná jako v krajských kolech. Součástí Národní přehlídky je odborný seminář, který lektorsky zajišťuje ÚV SČDO.

Propozice jsou závazné pro všechny účastníky soutěže i pro pořadatele. O jejich dodržování dbají odborné poroty. Případné stížnosti a odvolání řeší s konečnou platností předsednictvo ÚV SČDO. Nové propozice vstoupily v platnost dnem 1. října 1985.

(re)

0 divadle v uvozovkách

Na začátku byl letáček a zvědavost. Letáček visel na konečné metra a zval mladé, kteří nevěděli, co s určitým listopadovým večerem, do divadelního sálu kulturního domu na Vinohradech. Divadlo v uvozovkách lákalo diváky na představení hry Spadla lžička do káfička. Zvědavost mě přivedla do hlediště, i když mi není dvacet a na onen listopadový večer jsem měl původně jiný program.

Divadlo v uvozovkách založili v roce 1980 recitátoři, kteří se znali z různých soutěží a prostě se domluvili, že by mohli zkusit hrát divadlo. Ne že by se zrekli nadobro poezie. Ta konečně nechýbí ani v „Lžičce“, na niž jsem se přišel podívat. Pro sedmičku zakládajících divadelníků se stal zřizovatelem Ústřední kulturní dům železničářů. Neznámá to, že by členové souboru pracovali v ČSD. Jenže UKDZ zastává i funkci obvodního kulturního domu pro Prahu 2. A jeho divadélko v „Radiopaláci“ patří k nejstarším ochotnickým scénám v Praze a má tedy svou výraznou tradici. Divadlo v uvozovkách se tak stalo druhým amatérským divadelním souborem tohoto zřizovatele a „domácím páнем“ na malém jevištičku s hledištěm asi pro stovku diváků. (Tentokrát je doslova nabito, což může být neobvyklou formou propagace, ale také proto, že diváci si už na „Uvozovky“ zvykli a doporučují je známým.)



Také obě tchyně mají v příběhu lásky svou roli. (Iva Šafková a Dana Czechová)



Režiséři a autoři souboru Ladislav Jakl a Dana Czechová

— Začínali jsme autorským pásmem o Villonovi, pak to byly dvě dramatizace St. Lema a hra bratří Čapků. Následovala dramatizace Gogolova Nosu. Potom přišel Grabbe: Žert, ironie, satira a hlubší význam. Během doby jsme spolupracovali s různými režiséry. Ledacos jsme si vyzkoušeli, ledacos ověřili. Nakonec jsme došli k názoru, že nejvíce nám vyhovuje autorské divadlo ve vlastní režii. (Dana Czechová, autorka scénáře, režisérka a jedna z hereček hry Spadla lžička do káfička – s podtitulem Petr a Lucie aneb variace na jedno téma.)

Současná variace na téma velké lásky se všemi následky v kulise dneška není drama, i když je tu dějová linie. Není to ale ani pouhá hra pointovaných scén. Je to představení, které má svůj řád a především obsah. Tihle mladí vědí, co chtějí říct. A také to říkají. Naléhavě, vtipně i dostatečně srozumitelně. O čemž svědčí upřímný smích a potlesk hlediště, který má daleko do pouhé zdvořilosti. „Lžičce“, jak oni sami téhle hře říkají, se v onom listopadovém večeru dávala po deváté. Od dubna to není málo repríz, ale ani ne mnoho. Jenže „Divadlo“ hrálo zatím jen na vlastní domácí scéně. Ale mladí už vyvíjejí snahu hrát i jinde, vyjednávají zájezdy. V tom by měl zřizovatel vydatně pomoci. Je s čím jezdit a jednoduchá výprava i komorní obsazení představují mobilnost, pro hostování přímo předurčenou. A to už jsou na obzoru další hry.

Ladislav Jakl je také režisérem souboru. Přišel do tohoto divadélka původně „dělat muziku“. Hrál, přechází k režiování a nyní se stal i autorem. Napsal hru Opravdová afantkarta nebo divadlo úplně na hlavu postavený. A už se na sklonku roku začínala zkoušet i další hra, opět Dany Czechové, NEuroNE, panoptikum moderního člověka. Afantkarta má mít premiéru začátkem roku, NEuroNE na jaře. Tedy program bohatý na to, že se zkouší šest hodin týdně a před představením navíc jeden celý víkendový den.

— Důležitou součástí naší koncepce je vlastní, autorská hudba, svým charakterem blízká obecnosti, o němž je z mnoha studií známo, že populární hudba je hlavním, a často jediným druhem umění, k němuž má pozitivní vztah. Právě u Lžičky, stejně jako u NEuroNE je původní hudba složená zvlášť pro tato představení, svým významem rovna textu. (Dana Czechová)

Několikrát se zúčastnili přehlídky amatérských divadel v Rubíně. Zatím bez ocenění. V České Třebové z přehlídky železničářských divadel (jsou přece UKDŽ!) si cenu už odnesli. A nyní patrně s novým repertoárem i s novými tvůrčími postupy nebudou bez nadějí.

— Hodně času zabralo hledání vlastního stylu. Současnost znamená novou éru, nebo, chcete-li, druhý dech našeho souboru. Měnili se lidé. Jádro zůstává. Měli jsme už i patnáct členů. Dnes je nás desítka. A u dnešní sestavy už zůstaneme. Alespoň dokud to půjde. Pro nás je hlavní zásadou spolehlivost. Člověk, který sice umí, ale není na něho spolehnutí, nemá pro kolektiv valný význam. Tohle je pro lidi s kázní a smyslem pro kolektiv. (Ladislav Jakl.)

— Nejsme alibisté. Teď děláme, co chceme a tak musíme ukázat, jestli na to máme...

...a chceme získat své publikum. Hráti pro mladé dělníky, učně. Pro diváky kolem dvacítky. Musíme prolomit bariéru a dostat se k nim...



Ivan Hons je výtvarníkem souboru

...Nad svým hledištěm se zamyslíme. Už volbou repertoáru, dramaturgií. Hudba, režie, tvůrčí postup. V tom všem chceme myslet na toho, pro koho hrajeme. A tak dostat do hlediště publikum, které hlavně srovnává, hodnotí, cosi hledá. My chceme hrát pro ty mladší, než jsme sami. Myslíme si, že jim máme co říct a že právě pro ně jsme schopni nalézt způsob, jak to říkat, aby nás pochopili a poznali, že je to o nich, pro ně, že je chceme vtáhnout do hry, aby dokázali přemýšlet ne o tom, co vidí, ale sami o sobě... (Ladislav Jakl a Dana Czechová.)

Na mladé diváky bez intelektuálního zájmu se orientuje i propagace. Proto uvažují o spolupráci s učňovskými domovy, s učilišti. Jít za mladými diváky tam, kde jsou oni doma. A to není špatná cesta. Může přivést do „Divadla“, ale i do divadla vůbec, diváky z okruhu, odkud se tak často na kulturu nechodí.

Z těch deseti jsou tři redaktori, jedna inženýrka ekonomie, dispečer dopravy, úřednice, instalatér, topič atd. Tedy lidé z různého pracovního prostředí, které spojuje koníček. I názor na mladé autorské

divadlo. Názor pokrokových lidí, kteří se chtějí angažovat za všechno správné a čestné, nepokryté. Jejich záměr se přesně kryje s pocitem a přáním nejmladší generace. Proto chtějí hrát právě pro ni. Mají ctížádost mluvit k divadelnímu publiku, které se teprve rodí a formuje.

Tenhle listopadový večer mě přesvědčil, že pro to mají předpoklady. A chtějí-li spolupracovat s učilišti a internáty, měli by k tomu dostat příležitost. Protože dávat impuls k tomu, aby se mladí zamysleli sami nad sebou v realitě života a s přáním změnit svět k lepšímu začínali u sebe, to je dobrý plán. A užitečný.

Dana Czechová pracuje jako redaktorka (či dramaturgyně) v redakci zábavy v Čs. rozhlasu, Ladislav Jakl je redaktorem ve zdravotnickém nakladatelství Avicenum. Odtud přišel také Ivan Hons, výtvarník Divadla v uvozovkách. Je tu už rok. Začal s koníčkem hned po vojně. A dává jednotící charakter výtvarné stránce představení, plakátu, programu, propagaci. Chce najít výtvarný charakter pro každou hru.

— Každá inscenace chce jiný přístup i po výtvarné stránce. Proto hledáme jednotlivé ráz, aby scéna, kostýmy, světla, prostě všechno „vnější“ splynulo s hudbou, slovem, pohybem. Proto jsem začal navrhovat i kostýmy, které realizuje Hanka Karasová. (Ivan Hons.)

Dodejme, že Hanka pracuje v Řiši loutek, tedy v divadle pro děti, i když na správním úseku, přesto má ke svému koníčku ve svém povolání blízko.

Dva členové souboru Ivana Šafková a František Cina studují dramatický obor LSU (tzv. lidová konzervatoř). Co nevidět budou studium končit. Že poučenost svědčí jejich výkonům a jejich prostřednictvím i ostatním, snad není třeba podotýkat.

— Přišel jsem z vojny a přemýšlel jsem, co budu dělat. Až jsem začal se studiem lidové konzervatoře a hledal jsem praktické uplatnění. V Mladém světě jsem našel inzerát, že pražské divadélko hledá herce. Přihlásil jsem se. Bylo to divadlo podniku Domáci potřeby Praha. Hráli jsme většinou pohádky a hry pro děti. Soubor se ale za čas rozpadl a já jsem rok nehrál nikde. Připravoval jsem se na „lidušce“. A pak jsem se dozvěděl o tomhle souboru, přišel jsem a zůstal. Už tady působím přes dva roky, jsme si názorově blízci, a proto



Pětr a Lucie — František Cina a Hana Karasová

mi to tu vyhovuje. I když škola a zkoušky v divadle — to je dost náročný program. Znamená to pět zaplněných večerů v týdnu, a to je opravdu náročné na čas. (František Cina.)

Ale dejme Františkovi otázku: — Chtěl bys někdy dělat divadlo profesionálně?

— Tuhle otázku mi položili i na LSU. Zamyslel jsem se nad ní a mohu poctivě odpovědět: Nechtěl. Je mi sedmadvacet let a tak jsem dost starý, abych někde začínal na divadle jako elév. A navíc mám rád své povolání. Jsem instalatér. A moje práce mě uspokojuje. Každý den dělám někde jinde, něco jiného. Je to prostě služba lidem. A pocit, že člověka lidé potřebují, není marný. Poznávám každý den nové lidi, mohu je pozorovat, zkoumat jejich charakter, jednání, gesta... a to pak zase mohu uplatnit na jevišti při svém divadelním koníčku. Ja myslím, že je to dobré spojení. Práce a amatérské divadlo. Proto netoužím být hercem z povolání. (František Cina.)

Nebyl to marný večer, marné rozhovory, malá sonda do „Divadla v uvozovkách“. Souboru, který vlastně začíná znovu. A nejde na to rozhodně špatně... (er)

FOTO AUTOR

ANKETA

Dr. FRANTIŠEK ŠTEFANKA,
ředitel Obvodního kulturního domu
v Praze 4

Náš obvod Praha 4 — největší z pražských obvodů — se může pochlubit i širokou kulturní základnou. V ní má své pevné místo zájmová umělecká činnost. Ohlédnou-li se za uplynulým rokem, znamená i v amatérském divadle na našem obvodu krok vpřed. Především jsme rozšířili počet souborů ZUČ o další dva, takže jich dnes máme dvaadvacet. Jeden z nich je divadelní. Začal působit při kulturním středisku Slunečnice na Jižním městě. Žádný soubor se nám nerozpadl. Naopak, řada jich měla ve své činnosti pěkné výsledky. Z těch nejúspěšnějších připomínám dva soubory, které nás reprezentovaly v uplynulém roce v zahraničí. Byl to Zvoneček v Rakousku a Pantomima v NSR. Náš soubor Orfeus se stal vítězem Wolkrova Prostějova. Mohl bych mluvit i o dalších.

A tak do nového roku přeji našemu kulturnímu zařízení, aby se nám práce na úseku ZUČ dařila alespoň tak dobře, jako v minulém roce. A ochotníkům vůbec přeji, aby se i jim práce dařila. Aby jim příslušné instituce vytvářely odpovídající materiální podmínky pro jejich činnost. Aby měli hodně pozorových i náročných zřizovatelů, kteří by nebrali svou funkci formálně. Přeji jim, aby dostali co nejvíce příležitostí vystupovat na veřejnost. Přeji jim vlastní tvůrčí přístup, aby se nesnažili kopírovat profesionální umění, ale aby šli vlastní cestou a tvůrčím způsobem po ní postupovali vpřed. Tvůrčí atmosféra v souborech musí být na prvním místě. A pak jim přeji nové hry a bohatší výběr repertoáru. A nakonec aby se jim podařilo co nejlépe splnit vše, co si ve svých dramaturgických plánech vytyčili.

ALOIS POLÁK,
zasloužilý pracovník kultury,
Praha

Především objevnou dramaturgii a lepší podmínky k práci vedoucích souborů i kolektivů tak, aby se mohli plně věnovat tvůrčí práci, kterou od nich požaduje naše socialistická společnost. Předpokládá to i více péče zřizovatelů, zvýšenou pomoc orgánů státní metodické péče při využití spolupráce schopných aktivistů, zlepšení hmotných podmínek, například plánování finančních prostředků pro školení uvnitř souborů i mimo ně, počítat též s nákupem odborné literatury atd.

Souborům přeji hladký provoz zkoušek i představení a investorům využívání zkušených divadelníků při adaptacích. V Kulturní práci byly kritizovány nevhodné zásahy při stavebních úpravách Hankova domu ve Dvoře Králové nad Labem. V LD Kováček DKK mají například od poslední rekonstrukce asymetrické hlediště s okrajovými sedadly nevyužitelnými při loutkových představeních. Příkladem by se našlo daleko více. Skromné mé přání se týká též prohlubování styků mezi soubory a jejich výměnných představení. Bylo by to vždy pro oba partnery výhodné a povzbuzující.



Slavnostní připítek

Popis práce metodika píše život...

**ÚVAHY,
POSTŘEHY
A ZKUŠENOSTI
EVY HORÁKOVÉ
Z ČESKÉHO
KRUMLOVA**



Když jsem v roce 1972 nastupovala do okresního kulturního střediska, řekl mi tehdejší ředitel: Nemyslete si, že nás někdo moc potřebuje... Ten, kdo chce něco dělat, ten to bude dělat i bez nás. Kdo nechce, toho nepřinutíte... Zůstala jsem tenkrát trochu zaražená, chtělo se mi odejít. Ale čas ukázal, že ten ředitel byl moudrý člověk. A že tím chtěl hlavně říct cosi velmi závažného: Totiž, že metodik nemůže být do funkce instalován, určen, a tím rázem se jím hned stane. Musí si svou pozici — svou potřebnost — vydobýt.

Na počátku však je nicméně „popis práce“, který platí pro činnost metodika, a ten má řadu položek...

Položky jsou formulovány, formy práce z nich ovšem nevyčteš. A ty jsou nejdůležitější. Tak například: Máme organizovat soutěže a přehlídky. Ale stačí akci pouze vyhlásit, zajistit poroty, místo konání, případně zabezpečit ubytování a stravování? Samozřejmě, že ne. Bylo by třeba ještě zapřemýšlet nad formou seminářů, nad tím, jaké doplňkové představení pro účastníky zorganizovat, aby bylo skutečně inspirativní...

Nebo: Máme vést evidenci souborů i jednotlivců v příslušném oboru. Ale jak? Jaký způsob evidence bude nejučelnější? Co všechno je třeba zaznamenat: základní národní souboru, počet vystoupení, problémy, s nimiž se kolektiv setkává, metodická opatření, atd., atd.

Máme dále podchylovat a získávat další účastníky, aktivisty. Ale které formy jsou nevhodnější? V této vsi to budou patrně jiné, než v sousední obci, v jedné škole se cesty budou lišit od forem, jichž je třeba užít u školy druhé...

Stejně tak i formy vzdělávání, které ve svém oboru budu prosazovat a realizovat, budou jiné, než se třeba uplatňují v některém okrese Východočeského kraje. Zkrátka — každý metodik si musí najít svůj způsob, který vyhovuje podmínkám, v nichž pracuje, ale také jeho osobnímu naturelu, jeho vlastním předpokladům. Myslím, že neexistuje jakási univerzální metodika pro práci metodika.

Jaké formy práce vyhovují u vás — a vám?

Ke spoustě věcí jsem se musela dopracovávat postupně. Například jsem brzy přišla na to, že přednášky, ani ty nejzasvěcenější a nejpoutavější, rozvoji zájmové umělecké činnosti příliš nepomohou. Vsadila jsem tedy především na praktická cvičení a semináře, na různé formy tvůrčích dílen. Ale i tady moc záleží na jejich koncepci, na lektorech; na tom, kdy a za jakých okolností se konají.

Upustili jsme třeba od organizování tématických seminářů při přehlídkách, protože jsme se přesvědčili, že zde jsou vhodné podmínky hlavně pro diskuse k jednotlivým představením. Účastníci

přehlídky se totiž už stěží — po náročném výkonu — soustředí na něco jiného, na obecnější problémy; rozbor představení v dané bezprostřední chvíli je pro ně nejdůležitější.

Právě pro tyto diskuse se tedy snažíme poskytnout co nejvíce prostoru. Zabezpečíme, aby pokud možno všichni viděli všechna představení přehlídky, aby se měli také možnost vyjádřit (užíváme i formy písemných dotazů), a aby nejdůležitější problémy představení — at již jde o kritické připomínky či kladná hodnocení jednotlivých prvků a celků — byly nakonec kvalifikovaně zobecněny.

Zmiňujete se o praktických seminářích; máte s nimi zřejmě dobré zkušenosti...

Musím v této souvislosti připomenout nejdříve to, že v některých slovesných oborech došlo u nás v okrese k alarmujícímu poklesu souborů i jednotlivců. Ku příkladu v počtu dětských dramatických kolektivů a souborů loutkářských. A tak jsme uvažovali, co s tím. Dohodli jsme se s metodiky krajského kulturního střediska a vznikly tvůrčí semináře pro účastníky z celého kraje.

V případě dětí využíváme krajské přehlídky O znak města Českého Krumlova, což je recitační soutěž pro děti (a také zároveň soutěž mladých autorů literárních prací od 14 — 20 let). U příležitosti této akce pořádáme semináře pro vedoucí dětských recitačních kolektivů a pro učitele, kteří vedou recitatory — jednotlivce.

Než jsme tento seminář dělali poprvé, objely jsme s krajskou metodickou všechny základní školy na Českokrumlovsku a osobně jednaly s řediteli. Výsledkem pak byla skutečně hojná účast zainteresovaných učitelů. A věme také, že se postupně dostaví nejen růst úrovně, ale i počtu mladých recitátorů, či kolektivů... A že se zlepší i stav dramatické výchovy.

Zůstaňme chvíli ještě u nejmladší generace. Říkáte, že výrazně ubylo dětských souborů vůbec: Proč si myslíte, že se to stalo?

Mívali jsme i 25 dětských dramatických kolektivů — a teď jich je sotva pár. Vidím řadu příčin tohoto stavu. Jednou z nich je skutečnost, že shodou okolností odešla řada učitelských osobností, které tyto kolektivy vedly. Někteří třeba do důchodu, jiní se odstěhovali; tu a tam je některá schopná mladá učitelka na mateřské dovolené.

Ale vidím i další příčiny. Například, ač to zní na první pohled nepravděpodobně, tu působí poněkud negativně zánik málotřídních škol, vznik velkých centralizovaných školních celků. Ty malé školíčky v jednotlivých obcích, to byly skutečné dílny tvořivosti. Nejen učitelské, vždyť na málotřídce může kvalitně učit jen skutečně schopný, talentovaný, všestranně vzdělaný učitel — ale také tvořivost dětské. Nikam se odsud nespíchá, nemusí se stihnout autobus domů; všichni se tu navzájem dobře znají, mají chuť v kolektivu pobýt déle a něco společně dělat...

Taková dvoutřídková nebo jednotřídková, to kolikrát býval zároveň i soubor, kde doslova hrála, zpívala nebo tančila celá škola. Učitel své děti dobře znal a mohl

každému dítěti vymyslet takovou roli, kde nejlíp uplatnilo své schopnosti. Byla to estetická výchova takřka jako „na pochodu“, v živé praxi, a o to účinnější.

Děti a učitel tu mívali k sobě blíž. To se ostatně projevuje na úrovni dětí z dobrých málotřídek stále. Mohu uvést konkrétní příklad: V Dolním Třeboníně je dvoutřídká, z níž díky učitelce Marii Labíkové vycházejí děti na vynikající kulturní úrovni. A přitom se ani nedá říct, že by tu byl nějaký soubor, třeba recitační nebo dramatický.

Tato učitelka snad ani nemá teoreticky promyšleno, že dělá dramatickou výchovu, ale přirozeně vede děti k vynikající kultuře mluveného slova, k četbě, k divadlu, k umění a ke krásě vůbec. Děti z její školy lze na první pohled poznat, jsou neobyčejně vnímavé, citlivé, umějí se vyjadřovat. Je to jistě také tím, že Marie Labíková je divadelnice, ale je to hlavně v jejich celkových kulturních kvalitách...

To jsme se moc rozmluvily o úloze málotřídek, ale já vidím i jiné důvody, proč klesá zájem o vedení dětských kolektivů. Řeknu ještě aspoň jeden: Myslím, že společenské ocenění této práce není na dostatečné výši. Málokterému řediteli školy totiž dochází, že tato práce je stejně záslužná jako např. vedení sportovního kroužku nebo spravování školní knihovny. Činnost souboru ZUČ, navíc ještě třeba dramatického, v němž není nejdůležitější představení, ale sám výchovný proces, k němuž zde dochází, nebývá příliš atraktivní.

A také se „zhora“ příliš neptají, kolik je na škole takových souborů... Avšak vraťme se k problematice seminářů, které asi považujete ve své metodické práci za velmi důležité.

Ráda bych se zmínila o akci, kterou děláme také společně s KKS a kterou považuji za užitečnou. Je to seminární setkání amatérských loutkářů, koncipované jako tvůrčí dílna. V říjnu loňského roku jsme je dělali již podruhé, a myslím, že se setkává se zájmem a úspěchem.

Také zde stálo na počátku zjištění, že loutkářských souborů ubývá?

V podstatě ano. A mně, jako někdejší profesionální loutkáře, to bylo líto. Tak jsem se pokusila dát dohromady tvořivé lidi: ty, kteří kdysi s loutkami dělali, učitelky mateřských škol, u nichž jsem předpokládala zájem a schopnosti, některé divadelníky. Krajské kulturní středisko souhlasilo s tím, že uspořádáme seminář na krajské úrovni, tj. pozveme účastníky také z jiných okresů.

Kromě přizvaných inspirativních představení a ukázek individuálních výstupů s loutkou jsme s účastníky pracovali na konkrétních textech: první rok na Čečetkově textu Štěňata se nebojí, druhý na Španělské vesnici Christiana Morgensterna. Pokaždě to byla víkendová soustředění, pracovalo se dva a půl dne. A v neděli večer, na závěr, jsme skutečně pak viděli představení, která zde pod vedením lektorů vznikla. Na podzim to bylo 12 zcela svěbytných, osobitě pojatých, a často velmi zdařilých, Morgensternů...

Taková práce musí v účastnících semináře zanechat stopy.

Kdyby to byl na počátku třeba jen brouk v hlavě, já věřím, že se časem promění v loutkářský soubor!

Semináře v tomto pojetí ovšem kladou vysoké nároky na lektory.

Myslím, že především na nich závisí, zda se akce povede nebo ne. V loutkářském případě to vyšlo: Lektorský tým Provazník — Filčík — Svoboda byl také sám schopen předvést umělecký tvar jako základnu pro diskusi, a inspirovat zároveň všechny účastníky k tvůrčímu výkonu.

Pak ještě byla řeč o seminářích pro mladé literární tvůrce u příležitosti literární části soutěže O znak města Českého Krumlova, a dále o seminářích pro divadelníky a o divadelních souborech vůbec.

K prvnímu tématu alespoň poznámku: Mezi literárními autory dosahují pozoruhodných úspěchů učňové (stejně jako např. v celokrajském měřítku i v okrese Český Krumlov v uměleckém přednesu). Je to zásluhou soustavné metodické práce a péče o tuto sociální a věkovou skupinu na krajské i okresní úrovni.

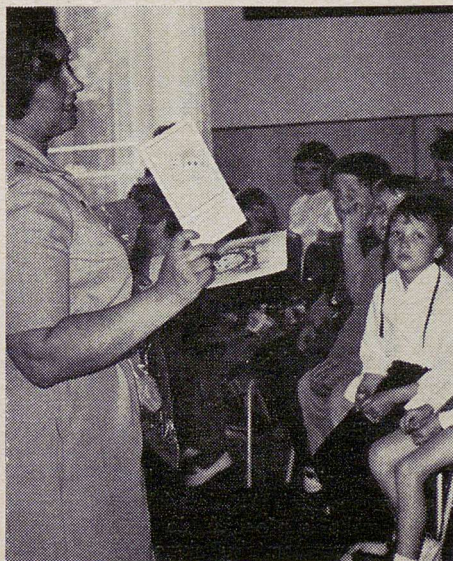
K tomu druhému pak přidejme českokrumlovskou zajímavost: Většina divadelních souborů okresu se věnuje programově tvorbě pro děti. A to nejen adaptací divadelních textů, které se tradičně nabízejí, ale především vlastním úpravám, dramatizacím; objevují se dokonce i původní autorské práce.

Zajímavé v této souvislosti je také to, že tvorbě pro děti se věnují mladé kolektivy. Především mladí přicházejí s originálními myšlenkami a pozoruhodnými tvůrčími postupy...

Eva Horáková, odborná pracovnice pro slovesné obory v OKS Český Krumlov, si pro svou metodickou činnost postupem let vypracovala skutečně vlastní „metodiku“. Dělá však zároveň i spoustu jiných věcí. Například pracuje s dětským dramatickým kolektivem při okresním domě pionýrů a mládeže. Je odbornou poradkyní, i když, jak dodává, pouze občasnou, skupiny mladých lidí v českokrumlovském gymnáziu, která se sdružila v dramatický soubor a právě se pokouší o Edutanta a Francimkra. Je editorkou sborníků nejlepších prací mladých amatérských autorů (sborníček vychází jako občasník a má název Dvěře)...

A zdaleka to není všechno.

AGÁTA PILÁTOVÁ



ANKETA

PETR PAVLOVSKÝ,
dramaturg a publicista, Praha

Emancipaci a integraci! Česky povězeno — rovnoprávnost a propojenost s divadelnictvím profesionálním na všech úrovních, především však na úrovni konfrontační — na přehlídkách a festivalech. S velkým potěšením sleduji dnes již zaběhnutou praxi, kdy na jevištích Klubu v Reznické, Žižkovského divadla, Divadla na Chmelnici, Rubínu, Branického divadla pantomimy a dalších scén v Praze i mimo Prahu se zcela běžně střídají před týmž publikem profesionálův i amatérův. Rád bych ale totéž viděl např. na Divadelním mládí '87 v Českých Budějovicích.

A pak je tu ještě jedna věc, snad ani ne prání na rok 1986, spíš takový sen: představuji si, že by amatérské divadlo dostalo alespoň zlomeček podmínek, které má tzv. amatérský sport. Bylo by to společensky logické — vždyť přece divadlo je — na rozdíl od sportu — bezprostředním nositelem ideologie.

Konkrétně mám na mysli situaci, kdy by prosperující podniky typu ČKD nebo JZD Slušovice neměly jenom různé sportovní oddíly, závodní koně či jezdecké stáje atp., ale také divadelní soubory. Já vím, i dnes jsou divadelní soubory při podnicích, ale jejich podmínky s podmínkami „podnikových sportovců“ nejsou srovnatelné. Dobré podnikové divadlo by ale mohlo být přidruženou výrobou a reklamou zároveň a věřím, že by svým spoluměstčanům mohli divadelníci přinést neméně užítu než třeba fotbalisté nebo odbíjenkáři. Náklady by bezpochyby větší nebyly. Obecně společenské přínos kulturně politický je pak nasnadě.

PhDr. JAN HYVNAR, CSc.,
teatrolog, Praha

Amatérskému divadlu se toho dá přát hodně, hlavně dobré hry, režiséry a herce. A diváky. Amatéri jsou zvláštní lidé, kteří se divadlem neživí, ale hrají ho. Rampa mezi nimi a diváky není tak vzduchotěná, jako u mnohých profesionálních divadel, na jevišti a v hledišti jsou si dosti podobné světy. Na auto si tady nevyděláš, ale zato je tu hodně dobré nálady, napětí a potěšení. A toho přejú víc a víc.

Také, aby vznikala nová divadla, která dokáží zareagovat pružněji než jiná, jako seismograf na proměny společenského vědomí a skutečnosti kolem nás a v nás. Dokáží to zvláště mladí divadelníci a přejeme jim, aby si udrželi postavení avantgardy, vždyť je nevází žádné konvence a mohou zase ukázat, jak je divadlo prosté, jsou-li na jevišti upřímní lidé, kteří si hrají a nic nepředstírají. Ale proč by nemohla vznikat též i divadla důchodců, starých a známých v městečku nebo vesnici, kteří se jen posadí na prostém jevišti a začnou číst svým známým v hledišti třeba Jiráskovu Lucernu? To všechno amatérské divadlo může. A dělá. Proto přejí hodně úspěchů.

A ještě poslední věc: obrovskou chuť k divadlu. Asi takovou, kterou měl kdysi jeden známý, když stál na opuštěném jevišti, myslel si, že je tam sám a po-
rádně si ulevil — Ježíšmarjá, já bych si tak zahrál!

HMYZ NA ROZLOUČENOU

Postava symbolického chodce, poutníka či tuláka se objevuje v naší i světové literatuře odedávna a téměř vždy s sebou přináší téma jakéhosi zúčtování – odkud přicházíme?, kdo jsme?, kam jdeme? Dante prochází Peklem, Očistcem i Rájem, aby v hovorech s dušemi mrtvých podával kritiku soudobé společnosti, Komenský v Labirintu světa hledá Ráj srdce. Odedávna pomáhá autorům k obraznému vyjádření lidských vlastností i personifikovaný svět zvířat, nabízí se pro příklad dlouhá řada jmen od Ezopa až po Orwellu.

No obě tyto linie navázali bratři Čapkové ve společné komedii *Ze života hmyzu*, která po více než šedesáti letech stále láká naše i zahraniční divadelníky k novým nastudováním. Symbolické putování Tuláka světem zvířat, respektive hmyzu, si vybral na rozloučenou s Divadlem Dialog, souborem DK ROH Škoda v Plzni, i hostující režisér Jiří Samek, člen činohry DJKT, který v několika posledních letech s tímto amatérským kolektivem spolupracoval. Uvedená komedie se sice ze stávající dramaturgické linie souboru poněkud vymyká, ale bylo by jistě nerozumné odmítat titul jen vzhledem k jeho vysoké frekvenci na jiných scénách, uchoval-li si dosud ledacos ze své původní aktuálnosti.

Věčně živý bude bezpochyby onen motiv putování za poznáním jak žít, kterého se Tulákovi dostává na konci jeho pouti (režisér zvolil závěrečnou variantu komedie končící Tulákovou smrtí), kdy už je pozdě na to, aby ještě cokoliv na běhu svého života změnil. Bohužel ne zcela tak životná je existence Tuláka jako komentátora viděného. Nicméně režisér se mohl opřít o výraznou osobnost zkušeného představitele



Divadlo Dialog Plzeň — bratři Čapkové: *Ze života hmyzu*. Na snímku Chrobáci — Slávka Trčková a Jiří Thurn.

(B. Huleš), takže role Tuláka papírem nešustí, spíše si divák může uvědomit v některých místech její nadbytečnost ex post.

J. Samek poznal za poslední čtyři roky soubor dostatečně a tak optimálně využil všech jeho sil i rezerv k vytvoření pestré palety ne zjednodušených typů, ale plnokrevných charakterů. Už tradičně se i v této inscenaci objevila řada nových tváří, z nichž většina při premiéře poprvé ochutnala prkna jeviště (D. Vinc, L. Pechová, I. Drahozalová, I. Peprná, M. Payerová) a to, že přesto představení působí na diváky v herecké složce vyrovnaně, svědčí nejen o nesporných kvalitách „přírůstků“, ale i o schopnosti režiséra uvolňovat hereckou tvořivost.

V celkovém řešení inscenace nepřišel režisér s nějakým převratným výkladem, ale dal své síly plně do služeb textu, pouze ve třetím aktu výrazně kráceného. Apelativnost jednotlivých aktů inscenace zůstala tedy zhruba přímo úměrná apelativnosti

jednotlivých částí textové předlohy. Nejhuře z tohoto pohledu nutně dopadl akt první, napsaný sice jako velice vtipná konverzačka, nicméně požívačná prázdnota dnešní nejmladší generace vyvěrá přece jenom z poněkud jiných zdrojů, takže nepomůže ani okostymování džínovinou k navození současných pocitů.

To další obrazy překvapí diváky aktuálnějším zpodobněním sobeckého kořistnictví a nebezpečné vládyčtivosti, kdy ostří čapkovské kritiky se zadírá i dnes divákům nepřijemně pod kůži. K navození žádoucího kontaktu mezi hledištěm a jevištěm přispěla tentokrát lvím podílem i výprava a především kostýmy podle návrhů J. Pleskala, působící svou realističností překvapivě humorně.

Nastudováním komedie bratří Čapků se uzavírá jedna etapa práce plzeňského souboru. Proto nejdůležitější v současné chvíli je to, co teprve bude. Je na co navazovat. (vg)

DVAKRÁT GOGOLOVA ŽENITBA

Dva jihomoravské amatérské soubory – jeden městský a druhý vesnický – souběžně nastudovaly populární *Ženitbu* N. V. Gogola, s níž se představily i na krajských přehlídkách v Blansku i v Němčicích nad Hanou v loňském roce. Protože jde o titul i na ochotnických jevištích zdomácnělý, je třeba se ptát především po kvalitách a osobitosti jeho interpretace.

Divadelní soubor Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia–Fatra Napajedla patří jakožto hostitel každoročních jarních festivalů k vyspělým jihomoravským kolektivům. Gogolovské nastudování tu zaujalo již scénografickým řešením zkušeného Bohumila Májičky, které ve společném základu, vyvažujícím potřebné ruské realie a divadelní stylizaci, umožnilo odehrát děj v obou interiérových prostředích.

Několikaletý profesionální spolupracovník souboru, herec gottwaldovského Divadla pracujících Stanislav Tríska, zvolil novější překlad Leoše Suchařípy, který vědomě potlačuje obligátní rusismy ve prospěch současné živé hovorové řeči. Trískovo režijní pojetí je na první pohled v zásadě kriticko-realistické a tedy tradičnější. Za celkovým střídavým a civilně neokázalým ztvárněním je však patrna jeho domyslnost a solidnost. I když některé výstupy nepostrádají výraznější pohybovou, hudební apod. stylizaci a například začátek slibuje docela nekonvenční podívanou, zdá se být režisérovi bližší jistá kombinace tragična, sentimentality a poezie, přibližující gogo-

lovskou grotesku lyričtější poetice Turgeněvově nebo Čechovově. Vhodně je volena hudební vložka – nahrávka balalajkového souboru.

Vyrovnané herecké výkony dobře charakterizují svět ubíjejícího každodenního stereotypu, v němž touha po majetku dokáže zcela potlačit přirozený lidský cit. K oporám nastudování náleží kupříkladu flegmaticky vyhlížející starý mládenec Podkolatov Františka Čecha nebo vyžilý tragikomický nápadník Žvanikin Bedřicha Solecského. Inscenaci by prospělo lepší tempo-rytmické zvlnění, nápaditější traktování celé druhé části a větší respekt k zákonům jevištní řeči u mnohých interpretů.

Dosavadní úsilí souboru Vzorné tělovýchovné jednoty Sokol Újezdec-Těšov směřovalo převážně k uvádění českých klasiků a cizího veseloherního repertoáru. Zdejší režisér Karel Řehák Gogolovu osvědčenému textu plně věřil a žádnými podstatnějšími úpravami do něho nezasahoval. Ani jeho pojetí se neinspirovalo zásadami dynamizujícího „mejercholdovského“ přístupu k ruské klasice a obešlo se též bez vnějších schválností. Tomuto úhlu pohledu odpovídala také volba staršího, avšak dosud plně využitelného překladu Bohumila Matthesia.

V inscenaci, která vznikala bez součinnosti profesionálních divadelníků, zaznamenali jsme i několik přesahů do grotesknosti a spisovatelova „smíchu skrze slzy“. Vcelku

se podařilo – a to i s dobrým uplatněním zvukové složky – demonstrovat měšťáckou banalitu, hloupost a vnitřní prázdnotu zobrazených lidí nejen jako směšnou, ale současně jako společensky podmíněnou, nebezpečnou, ale pro divákovu vědomí také historicky změnitelnou. Ne všechny nápadky vyzněly ovšem stejně vtipně nebo do-
taženě; druhá část večera působila už při kolísání temporytmu zdlouhavěji.

Scénograf František Zlatník si dobře poradil s proměnou obou interiérů. Zatímco kostýmy byly navrženy citlivě, několika postavám ublížilo zbytečně výrazné, karikující maskování. Herecká složka nastudování vyzněla poměrně vyrovnaně a nikterak nezanedbávala kolektivní souhrn, i když některé role balancovaly na hranici mezi žádoucím realistickým typem a drobnokresebnou žánrovou figurkou. Zaujal především Ladislav Rezníček jako rtuovitě pohyblivý Kočkarev, který coby manipulátor svého staromládeneckého přítele Podkolatina v podání Karla Červenky dokázal být jakýmsi motorem večera. Nezklamala ani dámská část souboru či diferencovaná čtveřice obstarožních nápadníků, zejména Stanislav Bartoš v postavě mrzoutsky zakyslého exekutora Čubkina.

Gogolova *Ženitba* v provedení ochotníků z Napajedla a z Újezde-Těšova ukázala, že ani při střídavém tradičním výkladu neztrácí tato klasická předloha nic ze své dobové aktuálnosti. (vg)

Mácha, Erben a ti druzí

Rok 1986 dává významnými výročími a událostmi řadu zásadních dramaturgických podnětů pro oblast uměleckého přednesu. Byl vyhlášen Organizací spojených národů za Mezinárodní rok míru, což dává možnost sáhnout po souzvějících dílech do všech oblastí světové literatury (např. závěrečné kolo soutěže v rámci Neumannových Poděbrad dává účastníkům široké možnosti v určujícím citátu z díla Pabla Nerudy, přejícím mír po všechny země a vody).

Významnými podněty pro přípravu letošního repertoáru jsou pro naše recitátory XVII. sjezd Komunistické strany Československa a 65. výročí vzniku Komunistické strany, výročí Klementa Gottwalda a dalších významných představitelů komunistického hnutí J. Švermy a E. Thälmana.

Rok 1986 však přináší i jubilea základního významu pro vývoj naší poezie, protože jsou spojena se zakladateli obou základních větví jejího dalšího rozkošatění. V dubnu vzpomínáme 150. výročí prvního vydání Máchova Máje a v listopadu téhož časového odstupu od úmrtí prvního moderního českého básníka, jehož češtině nemohl ani čas ubrat na svěžesti a kráse. I v oblasti amatérského přednesu by si zasluhoval aktivní vzpomínky, ať už v přednesu básnického nebo prozaického díla (stačí připomenout stálou životnost jeho Márinky), nebo v dílech, která jeho osobnost, osudy a tvorba inspirovaly (např. Horovy Máchovské variace, verše V. Nezvala, Vl. Holana a dalších). Můžeme prozradit, že vlastní vystoupení chystá šestice předních básníků střední generace (K. Sýs, J. Žáček, J. Peterka, M. Černík, J. Šimon a P. Skarlant) v Supraphonské edici Lyry Pragensis a máchovskou tematiku má ve svém edičním plánu nakladatelství Čs. spisovatel.

Den po výročním úmrtím dnu Máchově vzpomínáme 175 let od narození autora Kytice a zakladatele velkých tradic české balady Karla Jaromíra Erbena, což je záležitost nejen jeho rodného podkrkonošského Miletna, ale doslova celé naší národní kultury.

I když životní data nemohou být hlavním dramaturgickým vodítkem, přece jen si zasluhuje naší vzpomínky Sv. Čech (140 let od narození v únoru), neprávem zapominaný Karel Toman (40 let od jeho odchodu v červnu), velký odkaz Františka Halase (nedožité pětáosmdesátiny v říjnu) a Konstantina Biebla (35 let od smrti v listopadu). Významná životní výročí — pětáosmdesátiny — mají poslední žijící členové Devětsílu Vít Obrtel (březen) a národní umělec Jaroslav Seifert (druhá polovina září). Začátkem září uplyne 45 let od předčasné smrti Jiřího Ortena.

Z prozaiků oslaví pětádesátiny v březnu Jan Kozák, začátkem května

si připomeneme, že by se 85 let dožil Václav Řežáč a v říjnu, že nás před 40 lety opustil autor Cirkusu Humberto a Lidí z maringotek, ale i zasvěného Čtení o roce osmačtyřicátém Eduard Bass.

Nemenší pozornost je třeba věnovat současné tvorbě, z níž při oblíbené jeho poezie u amatérských přednášečů bude přitahovat ikarovská tematika Josefa Hanzlíka, odměněná v soutěži Nezvalovy Třebíče 1985 a dostupná zatím jen z časopiseckých ukázek. V repertoáru by neměli chybět básníci střední generace s nesmírně aktuálním vyzněním, nebojící se humoru a ironie; z nejnovějších vydáních veršů připomínám Sýsovu Knihu přísloví, která se sýsovskou upřímností a otevřeností dává současně vyznění tématům předchůdci mnohokrát zpracovaným — dnům v týdnu, poezii číslic, měsíců, ročních období i zcela prostých věcí kolem nás. K básníkům mladým publikem vždy vděčně přijímaným patří stejně tak Jiří Žáček, vážný i šlehající, Michal Černík, Petr Skarlant (vyjde mu ve formě bibelotu sbírka Praha zamilovaných), Josef Peterka, Josef Šimon, Jaroslav Čejka, Petr Cincibuch a další.

Zvláštní místo ponechávám Vladimíru Janovicovi a jeho myšlenkově hluboké a apelativní básnické skladbě Dům tragického básníka. Její provedení v Lyře Pragensis v podnětné režii Jiřího Hrašeho ukázalo její vhodnost pro divadlo poezie v pravém slova smyslu. Vladimír Janovic, který je zasvěceným znalcem antické kultury, vybudoval na tomto základě příběh mladých pompejských herců-amatérů, kteří v roce 79 před naším letopočtem, tedy několik dnů před ničivým výbuchem Vesuvu, chystají pod vedením zkušeného chorodidaskala satyrskou hru k letním svátkům Vulkanálii. Život plyne volně v radovánkách a nikdo nechce myslet na hrozící katastrofu. V této alegorii přerůstá téma ve vážné varování současnému lidstvu před nebezpečím atomové zkázy.

Recitátorky si často stěžují na nedostatek vhodných textů pro ženy. Myslím ale, že zdaleka nebyly využity vydané verše např. zasl. umělkyně J. Urbánkové (v současné době odevzdala nakladatelství novou sbírku věnovanou „krají viklanů“) nebo Jany Moravcové, stejně tak dalších generací, např. Jany Pohankové nebo osobitě Z. Bratrškové aj.

Z překladů vhodných pro ženské recitátorky bych chtěl upozornit na výběr milostné poezie sovětských básníků, který vydalo pod titulem Planeta lásky nakladatelství Práce.

Přináší milostné verše čtyř desítek básníků, které jsou spjaté rodištěm nebo působištem s nejrůznějšími oblastmi Sovětského svazu. Půjde-li recitátorka po zvuku známých jmen, vyhledá nejprve stránky se jmény Anny Achmatovové, Věry Inberové,

Mariny Cvetajevové, Belly Achmadulinové, Rimmy Kazakovové.

Přitáhne ji jméno Raisy Achmatovové a zjistí, že je to představitelka čečeno-ingušské literatury a že myšlenkovým ponorem své poezie rozhodně slavnému jménu básničky, s níž není příbuzná, hanbu nedělá. Básničky, které jsou ve výboru zastoupeny, se dostávaly do literatury v různých obdobích, zejména v třicátých letech, zejména však i za Vlastenecké války (silně působivá je např. báseň Raisy Borikovové Partyzánská svatba) nebo až na prahu mírového života.

Jsou to básně silně citových vztahů u ztrát milovaných bytostí, verše pramenící z poraněného milujícího srdce (litevská básnička V. Šulcaitėová). Irina Sněgovová statečně pracovala na svém díle i v době blížící se smrti. Je pochopitelné, že se i do milostné poezie dostává prostředí, kde žijí, např. Sibiř i Dálný Východ je koloritem milostných veršů Rimmy Kazakovové. Nina Zagorská napsala verše prochnuté vděčností obráncům brestské pevnosti, zatímco Světlana Somovová si bere za motiv „zelenou lampu“, kterou Naděžda Krupská věnovala Vl. I. Leninovi. Je pro ni nadějí lidstva, protože má sílu daru z lásky.

Nechybí ani tematika lásky dnešních lidí, které v citové oblasti inspiroují tradiční i zcela nové pohledy na život, pro starší generace třeba méně nebo vůbec nepochopitelné. V tom je básnický záběr běloruské básničky Edzi Ogněčvětové přínosný. Pocit občanské odpovědnosti a hlubokého vztahu k rodné zemi je společně s vírou v mírovou budoucnost lidstva všem básničkám ve výboru zastoupeným společný. Dina Těresčenkova to říká za všechny jasně a pevně:

Přeji si psát o lásce.
A budu psát o lásce.
Moji planetu,
mou lazurovou planetu
nezardousí v oprátce.
Dál budu psát o lásce.

V závěru se vracím do naší literatury nazpátky, Pro ty, kteří spolu s básnickou myšlenkou hledají i vybroušený tvar, připomínám tvorbu Oldřicha Vyhlídala, reprezentovanou nejnovější sbírkou Svatební dar. Umění sonetu u něho vyzrálo do mistrovské podoby a zasluhuje si pozornosti přednášečů pro spojení formy a poselství. A nenajdeme-li vhodnou báseň v jeho posledním zatím sbírce, vraťte se k předchozím, kde ho představují hluboce lidské Tatínkovy ruce, Vodopád, Cirkus nebo Neodpustky.

Ale než se tyto řádky k vám dostanou, budou už na knihupeckých pultech nové sbírky nebo ucelené poemy, třeba hold odkazu Bedřicha Smetany, který pod názvem Pád vzhůru napsal k Roku české hudby 1984 básník Petr Prouza...

JIŘÍ KUTINA

O životě říkává národní umělec Martin Růžek, že je jako plavba lodí od přístavu k přístavu. A aby se dařila, musí najít v každém přístavu svůj maják. O nich tedy bude nyní řeč.

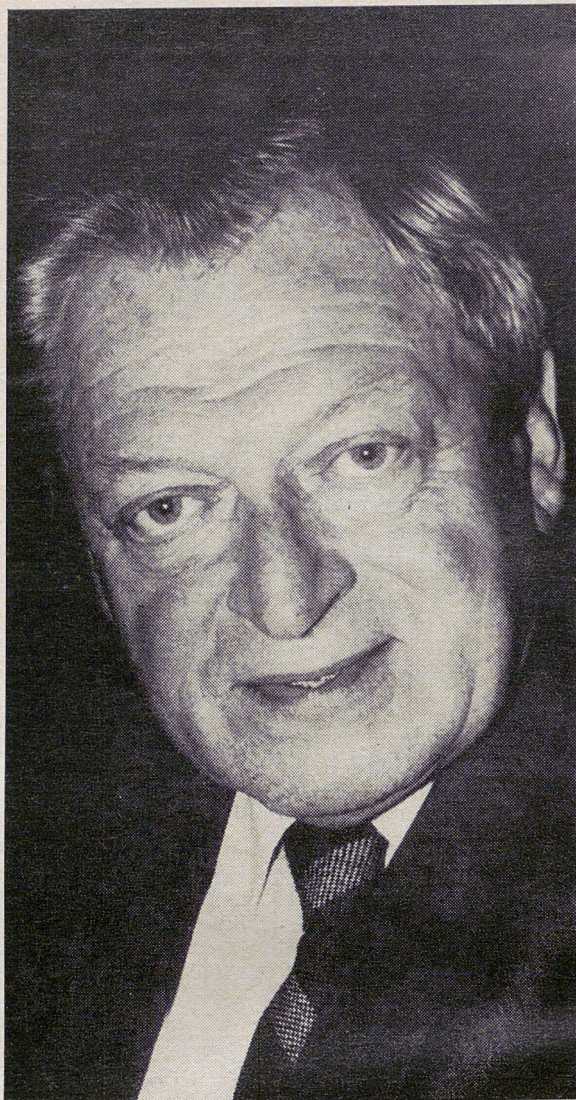
Majāky Martina Růžka

Herec Martin Růžek – od roku 1965 zasloužilý a od roku 1978 národní umělec – vytvořil nepřebernou řadu postav na jevišti, v televizi, rozhlasu i na filmovém plátně. Je rodák z Červeného Kostelce, městečka pláteníků a tkalců, jež leží v kraji písmáků, myslitelů a rebelů. Je to Jiráskův kraj. A k tomu se Martin Růžek hrdě hlásí.

K divadlu jsem chtěl jít ještě dřív, než jsem pochopil, co to vůbec je. Rád jsem se převlékal, na něco si hrál. Žije-li na malém městě dítě, které má v sobě ukrytý divadelnický nerv, pak udělá všechno pro to, aby ho dalo najevo. To je u nás herců stejné. Kamkoliv jsme se podívali, všude byly skryté dramatické děje. Loutkové divadlo, pohádky ochotníků, pak návštěvy dětských filmů. Co dítě vidělo, snažilo se uplatnit, zkusit to taky, byly to nespočetné inspirace, které se od malička usazovaly v dětské duši a pak se draly napovrch.

Vzpomínám si, jak už v mateřské škole jsme hráli divadélko. Sněhurku a kdecu. Já představoval prvního trpaslíka. Když jsem se dostal do akce, byl jsem k nezadržení. A na téhle „roli“ jsem si moc zakládal, protože jsem měl ze všech trpaslíků nejdelší vousy. Každý trpaslík hrál na nějaký papírový nástroj. A já troubil na svůj trombon tak vášnivě, až jsem ho zlomil. Jak já byl tehdy nešťastný.

Na rozloučenou s mateřskou školkou jsme „nastudovali“ další hru. Měl jsem v ní roli lékaře, který prohlíží dítě, samozřejmě panenku, své herecké kolegyně. To byla má první lékařská úloha ze všech, co jsem jich pak sehrál. Bral jsem ji smrtelně vážně, neustále jsem měřil panence tep,



v ruce držel hodinky. Byly to staré Rozkopy, zapůjčil mi je – nerad – dědeček, který se o ně přece jen bál. To snad bylo největší drama té scény. Pohled dědečka z hlediště, jeho strach, aby hodinky nevzaly za své. Dopadlo to dobře. Starodávne Rozkopy přežily výstup bez úhony a já je mám dodnes mezi svými památkami na dědečka.

Potom jste povyrosl a přišly školní starosti.

I radosti. Jako školák jsem hrál s ochotníky v Prodané nevěstě. Byla to vcelku němá role, hrálo se v Kostelci v přírodním divadle. Já byl ten vesnický chlapec, který po představení komediantů uchopí činku, na níž jsou kilogramy znázorněny ohůnkem nůl, a uhání s ní do zákulisí. Mělo to velký úspěch.

No, a potom přišla studentská léta. V Hradci Králové i v Praze mi přinášela četné možnosti vystupovat na různých školních produkcích. Ale to už je období, kdy jsem sbíral zážitky, kde jsem mohl.

Patřím patrně k té malé skupince žijících účastníků prvního představení v hronovském Jiráskově divadle, kdy sotva stačila oschnout omítka. Vzala mě tam moje teta a byl to zážitek na celý život. Mimochodem – patřil jsem k těm náhodským gymnazistům, kteří stáli špalír, když se

mrtvý Jirásek vracel na své poslední cestě do rodného Hronova.

Stal jsem se pochopitelně v té době i pilným návštěvníkem filmových představení a Burianův C. K. Polní maršálek byl jedním z nejmilejších mých filmů. Viděl jsem ho alespoň dvanáctkrát.

Východní Čechy vůbec, a Hradec Králové zvlášť, byly doslova lihní hereckých talentů. Čtenáři AS se na této dvoustraně už s řadou seznámili. Studentské divadlo tu mělo tradici...

Bylo tomu tak i za mého mládí. V Hradci jsme měli divadelní studentský kroužek, kde se většinou hrály jednoaktovky. Nerudovy, Čechovovy, dramatizace Čapkových povídek. Ale já už tenkrát přičichl také k opravdovému regionálnímu divadlu. Byla to na svou dobu velmi vyspělá „kočovná“ společnost Wuršerova. Měla činohru i operetu.

Činoherní ansámbl byl dobrý a navíc tu čas od času vystupovali pražští hosté z Národního a Vinohradského divadla. V operetě tam tehdy kraloval populární tenor a režisér Rudolf Lampa, který se, mimochodem, nedávno dožil v plné svěžesti osmdesátky. Byl tam i komik Motyčka se svým humorem burianovského typu a za zmínku stojí, že v tomto souboru působila krátce i vynikající pěvkyně opery Národního divadla Slávka Procházková.

Já jsem v Klicperově divadle trávil každou volnou chvíli a dá se říci, že tehdy jsem divadlu definitivně propadl. Doma to vzbudilo podiv, protože v rodině ani ve vzdáleném příbuzenstvu v sobě nikdy nikdo divadelnické sklony neobjevil. Moje maminka jednou hrála ochotnické představení. Měla říci na jevišti jedinou větu a neřekla ani tu. Byla to podle ní ostuda. Tak osud později chtěl nějak vynahradit tuhle nespravedlnost a já těch vět z jeviště napovídal bezpočet.

V Praze jste chtěl jít na konzervatoř?

Chtěl. Ale když jsem informativně navštívil profesora Svobodu, odešel jsem s nepořízenou. Zrazoval mne z mého úmyslu a já se mu nedivím. Viděl hubeného studentíka, který zadržoval vzrušením a trémou. Přesto jsem si umínil, že se divadla nevzdám. Obrátil jsem svou pozornost k ochotnickým produkcím. A nelitoval jsem.

Chodil jsem na reálku, pak jsem se přihlásil na techniku, ale krátce na to byly vysoké školy zavřeny, takže jsem toho moc nenastudoval. Tím horlivěji jsem spolupracoval s dalšími nadšenci v dramatickém studiu ČIN, který vedl D. Papež. Vystupovali jsme v Městanské besedě, pak v Ženském klubu. Myslím, že pro české amatérské divadlo nebyla činnost tohoto souboru tak docela neužitečná. Naopak. Řada z nás potom působila jako stálí členové ve „velkých divadlech“. Se studiem ČIN jsem se také zúčastnil Jiráskova Hronova, jezdili jsme s naším repertoárem po českých městech. V Hronově jsem hrál, pokud si dobře vzpomínám, v Kolébce.

A touha po profesionálním jevišti?

Ozývala se čím dál častěji. Příležitost se naskytla, když jsme s Jiřím Sovákem a Jarou Štercem nastoupili do souboru, který tehdy vedl spisovatel Václav Lacina. Scéna byla v dnešním divadle Rokoko. Pak Václav Lacina odešel a scénu převzal tehdy populární Jan Snížek a nastudoval zde Rozmarné zrcadlo. Inscenaci, na kterou

Pražané rádi chodili. Také jsem v ní hrál. Vlastně až do zavření divadel, o němž rozhodli Němci. Pak jsem šel do totálního nasazení...

... Ovšem, já tehdy ještě nebyl skutečně profesionální herec. To byla činnost po večerech. Honoráře za vystoupení nebyly velké a z něčeho jsem žít mohl. Tak jsem hledal vyhovující zaměstnání a dost jsem jich vystřídal. Byl jsem krátký čas na magistrátě, maloval jsem obrazy a také jsem si je prodával. Byly to kopie akvarelů a moc nevynášely. Zkoušel jsem štěstí jako prodáváč v konzumu, jako číšník... Nebyla to lehká doba i při všech těch nezbednostech a legráckách, jež jsme provozovali na jevišti.

Po uzavření divadel jsem šel s ostatními herci do továrny na léčiva v Modřanech. Tam byli soustředěni nejen herci, ale i výtvarníci a další umělci nebo aspoň adepti umění. Vedení továrny mělo pro herce vcelku pochopení. Navázal jsem tam přátelství s řadou umělců. A byla to přátelství trvalá a hezká.

Pak přišel konec války.

Ano. Přinesl mladým hercům nové perspektivy. Vzpomínám na slavnostní schůzi divadelníků v divadle 5. května, dnešním Smetanově, kde vedle jiných řečníků hovořil Jaroslav Průcha a přesvědčoval nás mladé, abychom vstoupili do mimopražských divadel. Patřil jsem k těm hercům, kteří byli strženi touhle atmosférou rodičích se nových divadelních vztahů a pln nadšení jsem se přihlásil do nově se tvořícího divadla v Mladé Boleslavi.

Byla to opravdu průkopnická práce za nesnadných podmínek. Setrval jsem tam však jenom rok. Pak mi profesor Jaroslav Hurt nabídl angažmá v Českých Budějovicích. A to už bylo divadlo s vynikající tradicí i pověstí. Hrál jsem tam všechno. A navíc jsem režíroval operety. Já mám hudbu moc rád a tak jsem tuto příležitost vděčně přijal. Ty dva roky na jihu Čech však utekly strašně rychle. Ani jsem se nehnadál a náhoda mě zavála do Brna.

Bylo to tak: Jedna kolegyně se ucházela v moravské metropoli o angažmá. A protože neměla ve svém repertoáru žádnou roli z her, které se právě v Brně dávaly, požádala mě o přátelskou pomoc. Vybrala si Begovičovu hru Srdce v bouři, kterou hrají pouze dva herci. A prosila mě, abych jí dělal partnera v tom představení na ukázkou. Takové žádosti se přirozeně neodmítají. Tak jsme tedy jeli do Brna. Dopadlo to jinak, než si představovala. Kolegyně zdvořile poděkovali – a mně nabídli angažmá.

Po delším uvažování jsem přijal. A udělal jsem dobře. V Brně jsem působil osm let. Nejen že jsem si tam zahrál mnoho pěkných rolí, zamiloval jsem se i do samotného města a do přírody zdejšího okolí, ale seznámil jsem se tam i se svou ženou Milenou, která se stala mým nejlepším přítelem a životní družkou. No, a pak už přišla Praha. Nejdrívě Vinohradské divadlo a od roku 1963 Zlatá kaplička.

Kolik to bylo asi rolí za ta léta?

Já měl to štěstí, že jsem měl vždycky velice široký rejstřík. Jeden režisér docela vážně tvrdil, že mohu hrát i bábu s nůši nebo Rintintina. Ty hry na divadlech by se snad daly s určitou námahou spočítat, filmů bylo kolem stovky a televizních inscenací při nejmenším desítky. Já to ale zatím počítat nechci, protože si myslím, že jsem ještě neskončil...

Vzpomenete si na svůj začátek ve filmu?

Ale ano. Byl spojen opět se jménem Aloise Jiráska. Byla to totiž role ve filmu, natočeném podle jeho románu Temno. A já jsem tam hrál Koniáša. Nebyla to příliš sympatická postava, jak známo. Tak když jsem jednou jej rychlíkem z Prahy do Brna, seděl jsem sám v celém kupé. Během cesty přistoupila stará paní, chvíli se rozhlížela, pak se na mne zadívala a řekla rozhořčeně: Tfu, s Koniášem tedy nepojedu! A zabouchla dvířka kupé a šla si hledat místo jina.

Jak bývá ve filmu zvykem, na několik let tato role předurčila můj filmový osud, hrál jsem zprvu hlavně „zloduchy“. Bylo to překvapení, když jsem se viděl na plátně. Ukázalo se mi, jako všem hercům, že se vlastně neznají a teprve film nebo obrazovka jim ukáže, jak se vlastní představa rozchází se skutečností...

A totéž platí o rozhlasovém mikrofonu, který je jakýmsi brusičem jazyka, výslovnosti, řeči. Proto rád hraji v rozhlase. Tam si mohu stále ověřovat, na čem si musím dávat v řeči pozor. Hlas je hercův výrobní nástroj. Proto tomu přikládám takový význam.

Vím, že jste hrál například postavu císaře Zikmunda v roce 1946, 1952 a 1968. Je to jistě příležitost prohlubovat ji stále životním poznáním a vlastními lidskými zkušenostmi. Jsou role, které se opakují a které hrajete rád?

Ano. Rád hraji například lékaře. A od toho doktůrka, měřičiho tep panence v mateřské školce, bylo těch mých lékařů dost. A při jejich studiu jsem se seznámil s řadou skutečných odborníků, jejichž práce si nesmírně vážím. Například ve filmu Pět mužů a jedno srdce nám pomáhal profesor Jaroslav Procházka, kterému jsem se velice obdivoval. Jeho výsledky v hradecké nemocnici jsou konečně dostatečně známy. Hrál jsem i gynekologa v příběhu, který napsal můj náhodný přítel dr. Vilém Semerák. Nebo venkovského lékaře. To jsou vůbec humanisté z povolání, doktoři, kteří znají o svých pacientech všechno, jsou rádi i zpovědníky, takže léčí často více duší než tělo. A takových lékařských rolí bylo víc.

Herecká dráha Martina Růžka je bohatá na velké role. Jen ze Shakespeara námátkově vybírám Petruccia, Edwarda, Othella, Coriolana, Prubika. Z ruských a sovětských her Kočkareva, Chlestakova, Kreščinského, profesora Dostigajeva, ze světového repertoáru Tartuffa, Figara, Higginsse, biskupa Arnessóna... Herec, který začínal na ochotnickém jevišti, se stal národním umělcem. A jeho další vztah ke hnutí, z něhož kdysi vyšel?

Pokud mi čas dovolí, velmi rád si zahrāju s ochotníky. A já jim říkám tím krásným tylovským výrazem „herci z libosti“. Rád se s nimi setkávám a mám mezi nimi přátele. Několikrát jsem hrál například s milými červenokosteleckými rodáky. Za svého působení v Brně jsem hrál zase s výbornými svitavskými ochotnickými herci. V poslední době jsem vystupoval se Železnobrodskými v Maryše bratří Mrštíků. Jsou to vždycky krásné chvíle. Právě z těchto setkání čerpám další nadšení pro svou divadelní práci. Vážím si toho, jak tito „herci z libosti“ bez nároku na odměnu, jen z lásky k věci, věnují všechnen svůj volný čas tomu, aby ten náš český divadelní život podle zákonů tradice i nadále všude košatěl a rostl.

Děkuji vám i za ně za vaše milá slova.

(er)

FOTO AUTOR

ANKETA

Dr. VIT ZÁVODSKÝ,
kritik, Brno

Amatérskému (ale stejně tak i profesionálnímu) divadlu jako celku lze – a to nejen pro rok 1986 – jistě přát mnohé: od oněch příslovečných Mahe-nových deseti tisíc donkichotů po věci zcela prozaické a zdánlivě samozřejmé. Novoroční přání by asi mělo vyjadřovat jakýsi ideál, který potom obvykle realita koriguje a usměrňuje.

Tak tedy: Aby co nejlépe plnilo svou společenskou úlohu nastavovat zrcadlo našemu současnému světu a s maximální naléhavostí v rozumové i citové sféře svými specifickými prostředky odráželo problémy těch, co je z vnitřní potřeby vytvářejí, i oněch, kteří je věrně, vnímavě a s obdobným zaujetím z hledíště sledují. Jako v kterékoli jiné umělecké oblasti je tu zapotřebí dostatek fundovaných, pro svou práci zapálených lidí, kteří by vůli, nadání, elán a energii nemuseli vyčerpávat v rozličných netvůřících činnostech (natožpak v zápase s papírováním a formalismem) a měli dostatek sil i prostoru pro smysluplný jevištní experiment v duchu Vančurova postřehu, že „hledání a obměňování forem je podmínka nejen pokroku, ale i normálu“. Takové umělecky i lidsky kvalitní autorské či interpretační osobnosti, schopné nabízet nikoli jen hodnoty staromilecky muzeální, nýbrž projevit se v širokém jevištním spektru včetně netradičního divadla autorského typu, mohou vyrůst i v amatérské sféře. Jejich odvaha a cílevědomé úsilí, nespokojující se v době pasivní konzumace filmů, televize, diskoték a nastupujících videozáznamů s nevzrušivou průměrností, vyžaduje ovšem porozumění, pochopení a důvěru všude tam, kde se rozhoduje o metodických a praktických organizačních otázkách, citlivě a moudře řízení.

S tím souvisí také poskytnutí co nejvíce různorodých možností vzájemné inspirativní konfrontace na festivalech, přehlídkách, seminářích a dílnách, i respektování přirozeného práva na třeba klikatou cestu hledání či omylu ve smyslu de Saint-Exupéryho citátu „Když jde člověk stále rovně, daleko nedojde“. Je třeba, aby soustavná poctivá práce v amatérském souboru byla v místě působení každého ochotníka vždy náležitě společensky doceněna a hodnocena coby pro veřejnost přinejmenším stejně přínosná, jako např. zastávání rozličných místních funkcí, absolvování schůzí nebo brigádnická aktivita. Vypnění alespoň některých těchto novoročních přání přineslo by radost divadelníkům, obecně (včetně porotcovských „kibiců“) a snad i oněm božským sleďmá Melpomené a Thálii, které už od homérských (nota bene také amatérských) časů mají „patronát“ nad divadlem – uměním stejně přitažlivým a nesmrtelným jako ony.

FRANTIŠEK ZBORNÍK,
Šupina, Vodňany

Nuže, přeji amatérským divadelníkům: odvahu hledat, odvahu nacházet, odvahu opouštět, odvahu říci.

● INSCENACE A JEJÍ HODNOCENÍ

Desátý Českolipský divadelní podzim realizoval některé změny v ustáleném modelu přehlídky, změny poměrně významné, které jsou teprve počátkem inovací, prvním krokem k nalezení optimálního modelu, jenž dostává své obrysy v diskusích a námětech. Jejich smyslem je úvaha o co možná nejlepší využití možností, které skýtá setkání špičkových souborů na jednom místě a ve stejném čase. Prvním předpokladem je sevrání festivalu do několika po sobě následujících dnů, které by umožnily všem zúčastněným i zájemcům navštívit všechna představení, konfrontovat se v osobním setkání i na rozbořech. Všimněme si zejména problému tzv. rozborových seminářů. Nezastírám na tomto místě, že jako porotce mnoha amatérských festivalů mě základní problémy, které s touto prací souvisejí, vzrušují.

Převažujícím modelem tzv. rozborových seminářů je setkání poroty a souboru, respektive diváků krátce po odehraném představení. Porota má ledva čas sdělit si převažující impresie a informace a sjednotit se na nejzákladnějších východiscích. Časový odstup, tak nutný pro prověření si dojmů, údajů, aby nastala smysluplná reflexe, zde chybí. A přesto je porota vázána ze smyslu své existence i autority vynášet hodnocení, týkající se v některých případech dalšího postupu souboru do vyšších soutěží. Ve všech případech však výrok poroty ovlivňuje práci souboru jako celku i jeho jednotlivců.

Mám za to, že krok učiněný loni v České Lípě, totiž hodnotit dvě představení, která jsou si zpravidla něčím blízká, v časovém odstupu jednoho dne, je pozitivním předpokladem k optimální funkci poroty. Vedle tohoto předpokladu však existují ještě jisté zásady, principy, které by bylo dobré prozkoumat. V této souvislosti budu uvažovat o festivalu přehlídkového typu, jaký existuje v České Lípě a na mnoha místech v naší republice. Jde tedy o soutěžní festival, v němž nejde o postup do vyšších kol soutěže, ale jehož soutěž se uzavírá s festivalem samotným.

Oproti nedávno minulým časům stojí dnes stále častěji porota před posouzením

představení tzv. netradičního typu. Pomiňme tuto krajně vágní a nesprávnou formulaci – vždyť se jedná o inscenování, které má v minulosti svou dlouhou a pevnou tradici, ostatně v naší době již existuje tradice této „netradice“, a obraťme se k meritu věci.

Faktem je, že se porotce velmi často nemůže opírat o běžně dostupný text ani o tradici, jak se v nedávné minulosti tento text inscenoval. Že může být zmaten různorodostí žánru inscenace oproti tradici, neřku-li střídáním žánru uvnitř inscenace samotné. Že naráží na autorské, tematizované herectví, že naráží na to, že jednotlivé dosud izolované složky inscenace, jako je režie, scénografie, dramaturgie, herectví se autorsky prostupují atd. Tato inscenační výbojnost naráží na vkusovou i estetickou tradici a klade tím na porotce nemalé nároky, neboť – a nezastírejte si to – teoretické nahlédnutí do těchto postupů je zatím v plenkách. Mám-li se vyjádřit pregnančně, pak esteticko teatrologická hlediska mnoha členů porot jsou jako východiska pro posuzování zhlédnutých představení nástroje neadekvátní. Může se potom – a není to dnes nikterak výjimečné – přihodit, že smysluplný dialog se prostě nevytvoří, neboť diskutující se vzájemně mijejí. Nuže, jak je dle mého soudu možné dnes čelit tomuto stavu, který se dle mého mínění v budoucnu změní k lepšímu?

Tato věc má bezpochyby řadu hledisek. Jedno se týká složení poroty, v níž by měli být divadelníci kultivovaní a kritičtí, ale v každém případě otevření vývoji a novým postupům našeho amatérského divadla. V tomto smyslu se nabízí i hledisko stabilnějších týmů, které ve svém kolektivním hledání jsou s to i kolektivně, v kontinuitě a souhrně hledat a nalézat zhlédnuté hodnoty. Rád bych zdůraznil, že není asi nezbytné, aby byla porota sestavována podle tradičního vzoru, podle něž mají všechny složky své zastoupení, ale zastoupení by měli být tací odborníci, kteří jsou schopni nazírat dialektiku a strukturu inscenování a inscenace. Oddělenost pohledu jednotlivých odborníků vede k parcialitě pohledu a zmrtnuje komplexně pojaté dílo do ab-

straktních pohledů, které neodpovídají zcela soudobě moderní inscenační praxi. Na druhé straně jde – a to zejména – o způsob provedení hodnocení. Operuje se velmi často semináři, ale tento vznešený výměr zdaleka neodpovídá skutečnosti.

Předpokladem kvalitního semináře bývá vyhraněné referování a jeho oponentura. Předpokladem dobrého semináře je i kvalitní příprava na něj. Zde se nabízí realizovat nejméně dvojí model:

a) Vyhraněným vystupováním jednotlivých členů poroty předestřít ostře inscenační problémy a nevyhýbat se ani vzájemné polemice. Tato vyhraněnost, angažovanost, v níž hra poroty bude mít svá pravidla, která se dodržují, můžou vést k polaritě účastníků semináře z řad ostatních divadelníků. Tento model jsme skromně loni na Českolipském divadelním podzimu realizovali a zdá se, že má svou perspektivu.

b) Model náročnější práce se seminaristy. Měl by vycházet z metodické domluvy všech účastníků semináře. Nabídneme zde k úvaze dva možné modely:

1. Model popisu vybrané části představení (tímto způsobem by se daly zmapovat podnětné části představení), včetně rytmu a reakce diváků. Na základě tohoto zmapování potom si dovolovat zobecňování, reflexi, které zatím probíhají někde na pomězi dohadů a impresí.

2. Ve volném prostoru, na tabuli či magnetě se na základě popisu a konfrontace se souborem dobírá inscenačních principů a jejich možností. Uvažovat o tom, co bylo využito a co nikoli, jaké další možnosti se nabízejí atd.

Přirozeně, že se o všech těchto věcech dá polemizovat, že se tyto věci dají různě modifikovat, jak ukázal kupříkladu loňský FEMAD. Model popisu představení však v současném amatérském divadle pokládám za elementární. Umožní nám mapovat terén, odhalit strukturu a vážit nakolik naše tradiční posuzování divadelních entit je právo vůči pohybu divadelního hnutí.

JOSEF VINAR

● NELEHKÁ CESTA K JEVIŠTNÍ SATIŘE

V Křenovicích nedaleko Brna trvá již desítky letů choťnická aktivita. V současné době ji rozvíjí nyní právě čtyřicetileté Divadlo Antonína Vorla. Nese jméno zesnulého významného scénografa a jeho zřizovatelem je místní kulturní středisko. Soubor si naposledy zvolil „netradiční“ báčhorku na tradiční námět „Drak je drak autorské trojice Miroslava Skály, Vladimíra Fuxe a Vlastimila Pantůčka. S tímto literárně travestickým, poněkud kabaretně laděným textem, vzniklým pod vlivem Osvobozeného divadla před dvaceti lety v tvůrčí dílně Večerního Brna, dostal se ke slovu žánr soudobé společenské satiry.

Představení Křenovických, kteří se při premiéře v domácích podmínkách mohli zřejmě opírat o bezprostředně srdečné přijetí u obecnosti, neoslovilo bohužel v cizím prostředí (např. na jihomoravské krajské přehlídce vesnických kolektivů) diváky tak účinně, jak se očekávalo. Hlavní příčina spočívala v nastudování samotném,

protože původní text, pranýřující zbabělost, alibismus a občanskou pasivitu, nijak zvlášť své aktuálnosti nepozbyl.

Režisér Ceněk jej podrobil až příliš radikální úpravě, která neponechávala v původním znění ani jeden z jeho osmnácti obrazů. Souvislou dějovou linií, k níž autoři dospěli, rozklížil opět do dílčích epizod, oddělovaných ne vždy plně sdělnými nápisy. Původní písničky, které se vázaly těsně na daný příběh a navíc poskytovaly i možnost pro vkusnou parodii, nahradil novými, jež interpretoval jejich tvůrce Jiří Pospíšil jakožto Písničkář, aniž však byl do sýzety hry organičtěji včleněn. Rámující princip „divadla na divadle“ nebyl uplatněn důsledně; režii se nedařilo pointovat jednotlivé sekvence tak, aby jejich kvality bystře docházely do divákova vědomí, aby mezi jevištěm a hledištěm neustále jiskřil pocit souznění a porozumění.

Konstruktivisticky laděná scéna Ludvíka Čermáka a Jiřího Cenka byla jednoduchá,

výtvarně čistá a funkční; trojice žebříků a několika beden mohl však režisér v průběhu večera využít daleko nápaditěji.

V herecké složce, která vyžadovala nikoli psychologizující, nýbrž kabaretně demonstrierující přístup k jednotlivým postavám, znamenali jsme až příliš citelný stylový rozptyl – od karikaturní nadsázky, v níž zaujala hlavně Zdena Vránová jako Učitelka, přes figury držené v zásadě v realistické rovině (Kovář Ladislava Nováka, Honza Ladislava Pouchlého a v podstatě i Šmídova Ludvíka Čermáka) až po role odvedené nevýrazně a matně (Náčelník padacího mostu v podání Josefa Fuxy).

V případě křenovického Divadla Antonína Vorla zaslouží tedy ocenění spíše zároveň obohacení dramaturgické nabídky nežli vlastní jevištní realizace obtížné satirické paraboly o spoluodpovědnosti každého z nás za morální úroveň společnosti.

(vz)

Východiska padesátých a sedmdesátých let

Vztah dramatického umění a životní reality se odehrává v duchu dialektických závislostí, promítá se do něho množství faktorů a zásadně jej nelze chápat v zjednodušené podobě přímočaré závislosti. Poznání života kolem nás, proniknutí do podstaty psychiky našich současníků nepředstavuje snadnou záležitost. Ke cti sovětského divadelního umění slouží nepopíratelná skutečnost, že pouhý rok po Říjnové revoluci objevila se na scéně hra zpracovávající heroické putování proletariátu za zaslíbenou zemí, hra prostoupená množstvím analogií vyrovnávajících se s útliskem carismu, Kerenského politikou po únorové revoluci i zásadními změnami nastolenými Říjnem — Majakovského *Mysteria-buffa*. Prostřednictvím agitačních her, scénářů davových podívaných, mítinkových představení vyrovnávala se pozvolna se rodící dramatika s podněty zásadního významu, stála na straně pokrokové ideologie a její důraz na myšlenkové hodnoty měl dobové oprávnění. Rozbor scénářů davových podívaných, které svým způsobem nahrazovaly počátkem dvacátých let neexistující hru s revoluční tematikou v historickém aspektu, prokázal by snahu uvádět probíhající události do širšího kontextu. Posuzovat je z hlediska odvěkého zápasu za sociální pokrok, překlenutí třídních rozporů, rasových předsudků. Deset let po Říjnu zrodila se dnes již klasická revoluční hra — *Ljubov Jarová, Obrněný vlak 14—69, Přelom*. Díla snažící se zvýraznit úlohu bolševiků v revolučním dění, konkretizovat představy nejen o minulosti, občanské válce a zahraniční intervenci, ale neméně tak o nezbytnosti pomyšlet na nový život.

Problematika doby určovala nekompromisně převahu jednotlivých žánrů. Jestliže společenská situace vyvolala v letech nepu naivní představy dřívějších obchodníků a podnikatelů o renesanci soukromého sektoru, pak zákonitě se objevily satirické komedie, pamflety, estrádní pořady negující podobné úsilí, jak naznačuje mj. *Romašova komedie Nákyj (Voz-dušnyj pirog)*. Jestliže maloměstská mentalita zasáhla část dělnické třídy, musela se zrodit *Erdmanova komedie Mandát* i *Majakovského Stěnice*. Převrat v směřování znamenaly prvé pětiletky: nevidaný postup industrializace podmiňoval převahu dokumentárních her popisujících socialistickou výstavbu, Her myšlenkově odvážných, novátorských, prodchnutých vskutku patosem výstavby, jak dokládají díla N. F. Pogodina, A. A. Afinogenova, I. K. Mykytenka, V. M. Kiršona — a pochopitelně také děl konjunkturálních.

Sovětskou dramaturgi vskutku charakterizuje bytostný vztah k životní realitě a repertoárová koncepce sovětského divadla právem vynáší do popředí kvality myšlenkové, nejednou převládající nad uměleckým ztvárněním. Divadelní praxe nemůže přec pasívně vyčkávat na okamžik, kdy se jí naskytne možnost uvádět dílo obdařené všemi kvalitami. Z desítek a stovek textů je valná část předurčena k zapomnění. Z nich se však rodí povědomí nových požadavků, jejich prostřednictvím se utváří divadelní styl schopný se vyrovnávat s hrami náročnějšími. Kolik pokusů předcházelo vzniku gorkovského dramatického cyklu v třicátých letech, co znamenal pro scénickou praxi Jegor Bulyčov a ti druzí a Dostogajev a ti druzí. Namísto zjednodušeného pohledu — psychoanalytické podání osudů výjimečné osobnosti, jedince atypického v rámci daného společenského zařazení, „bílé vrány“ ruského kupectva, jež si dobře uvědomuje odlišnost vlastních zájmů a kriticky posuzuje dění kolem sebe, vyhocené události prvé světové války a narůstající revoluční hlutiny. Vědomí marné prožitého života, osudového omylu násobí nenávistné stanovisko vůči carismu a pravoslaví, vůči nenasycenosti podnikatelů tyjících z úděsného válečného krveprolití...

Stěžlí lze docenit význam podobné dramatické koncepce, která programově porušovala dosavadní kategorické rozhraní kladného a záporného, dobrého a zlého, revolučního a kontrarevolučního, aby nacházela půvaby neřadového, ojedinělého, a přece ve své podstatě nanejvýš typického pro danou společenskou vrstvu a situaci. A dramatický cyklus M. Gorkého, bohužel nezavršený, nezůstal výjimkou. N. F. Pogodin analogicky porušil principy řadové hry z výrobního prostředí a v Aristokratech se pokusil vystihnout přerod těch, kdož se rozešli se sovětským zřízením a jako trestanci se podílejí na výstavbě Baltického kanálu. Nikoliv odhodlaní budovatelé, ale lidé štítlí se práce, sabotéři, vrazi, prostitutky, pohlcovaní rytmem pětiletky, před nimiž nemohlo cokoliv obstát. Tím mohutnější se ukazoval výsledek, tím dramatictější osudy těch,

kterí se nechtěně stávali budovateli a jejichž mentalita se měnila nezávisle na jejich původním chťení. Není bez zájmu, že scénická praxe našla rozdílný výklad Pogodinovy hry, kterou R. N. Simonov nastudoval ve Vachtangovově divadle jako psychologické drama — a N. P. Ochlopkov v Realistickém divadle jako bujnou karnevalovou podívanou.

Uvádíme fakta z minulosti sovětského dramatu z jediného důvodu, aby vynikly historické souvislosti, vlastní předpoklady dnešní praxe umocněné zkušenostmi z let Velké vlastenecké války a poválečné výstavby. Opusťme naivní představy o účinnu bezkonfliktní produkce, jež nikdy neznamenal magistralní linii trvalého významu. Pseudooptimistická díla těžící z dílčích kolizí, násilně vykonstruované spory mezi dobrými a lepšími, jak dosvědčuje Moskevský charakter A. Sofronova či *Zelená ulice* A. Surova, spíše koketovaly s realitou, než se jí snažily všestranně ztvárnit. Leč po jejich boku stála díla jako Leonovův *Zlatý kočár* bez ohledu na jeho dočasně nepochopení, Kornějčukův *Makar Dubrava* i Pogodinův *Kremelský orloj*. Estetická doktrína doprovázející krajnosti kultu osobnosti neznamenal totální oslabení vztahu dramatického umění a životní reality. Spíše posunula jednotlivé proporce, přesunula těžiště směrem k heroickému, okázalému, lhbivému a slavnostnímu. Nahradila dramatický konflikt nezávaznou kolizí, leč mnohé oslabila scénická praxe, umělecké zkušenosti režisérů N. P. Ochlopkova a N. P. Akimova aj. Sebeslabší text procházel četnými verzemi, posílala se jeho hodnotovost, vyrůstal z bohatého zázemí. Schematické postavy v podání hereckých mistrů vyhlížely pravděpodobněji...

Sepětí divadelního umění a reality nemohlo být narušeno, mnohem problematičtější se ukazovala míra estetického konzervatismu doprovázejícího zmíněnou doktrínu. Tak se zařizovaly výsledky Moskevského uměleckého akademického divadla, paušalizoval styl některých představení a utvrzoval typus iluzivní podívané v rozporu s obraznými prostředky. „Mchatizace“ v takovémto podání neznamenal jen převahu popisného nad básnickým, ale také napomáhala nástupu méně náročného repertoáru. Změnu sem vznesla kulturně politická orientace po XX. sjezdu KSSS, dramatická tvorba autorů jako A. Volodina a V. Rozova, představení nově vzniklých scén — Moskevského divadla Současník a pozdějšího Moskevského divadla dramatu a komedie na Tagance.

Šťastnou cestu, Nerovný zápas, Hledání radosti, Pět večerů i Nový šéf se vyrovnaly s generačním konfliktem. Neuznávaly sebemenší oprávněnost vymělkovaného zápasu „mouchy s komárem“, stály nekompromisně na straně neúprosné pravdy povyšované nad veškerá dosavadní schémata. Konstatujeme věcně, že podobné stereotypy vznikají v dramatické literatuře i scénické praxi, aby byly postupně odvrhovány. Estetická doktrína padesátých let je bohužel uchovala děle, než se předpokládalo, se všemi negativními důsledky. Postavy Rozovových her z řad mládí se oprávněně bouřily proti konzervativnímu životnímu stylu jejich rodičů.

Srovnání prvních Pogodinových her s problematikou socialistické výstavby — Mého přítele, Tempa a Po plesu (mimochoodem úspěšně oživených v montáži M. Zacharova Tempo 1929) — a her V. Rozova i A. Volodina naznačuje zásadní příklon směrem k psychologickému dramatu. Prokazuje jeden z podstatných objevů tohoto proudu, tj. důrazu na etiku, něčeho na způsob morálního nadhledu, který brání postavám, aby se smířovaly s kompromisy a rezignovaly v krutém střetu s pohodlností, kariérismem, zápecnictvím, bezcharakterností. Kompromis pro ně znamená počátek konce, záruku krachu a rezignace.

Bez ohledu na žánrovou rozdílnost a odlišnost uměleckého rukopisu nacházíme po boku uvedených autorů A. Šejna, B. Lavrentěva, G. Mdivaniho i A. Arbuzova. Není podstatné, kdo předjímal některé tematické okruhy, kdo se s nimi setkával jako první apod. Důležitější je, že dramatická koncepce obnovila důvěru v rodinný syžet gorkovského typu a nastolila množství aktuálních otázek. Úvahy o smyslu života a poslání dělnické třídy, přemítání o stále komplikovanější mentalitě našich současníků poznamenaných neklidnou dobou a neúprosnými faktory zahraničních vlivů, výboji imperialismu; zamyšlení nad normami lidského chování a nezbytností mnohem důsledněji obhajovat vlastní důstojnost, hrdost a čest. Člověk obdařený schopností pomyšlet na mnohem více než vlastní blahobyť a kariéru, člověk zbavený milované práce,

zasazený pomluvami, nedůvěrou a odvedený do sibiřských dólav trestaneckých táborů, jedinec, který v sebesložitéjších okolnostech nazradil sám sebe a odhodláni komunisty. Nikoliv člověk kolísající, bloudící, dezorientovaný...

Arbuzovova Léta putování i Můj ubohý Marat, shodně jako Rozovova hra Věčně živí, známá více v podobě filmového scénáře Jeřábi táhnou, hledají způsob, jak konfrontovat rozdílné představy o životě, ideály opravdové a domnělé, do nichž se zákonitě promítá jednota minulého a přítomného. Lidské chování se tu objevuje v kontrastním světle, životní cestu nutno zvolit a nést důsledky za nesprávné rozhodnutí. Počátkem sedmdesátých let, jmenovitě ve hrách A. Arbuzova — Šťastné dny nešťastného člověka, Pohádky starého Arbatu, Večerní světlo a Volba, je změněný princip zvýrazněn díky zájmu o lidskou psychiku. Záměrně je zamlžována sociální charakteristika, životní osudy snad až příliš dramatizovány díky zásahům nelídnosti minulá. Všechno je v stvrzováno právo osobnosti na výběr životní dráhy, nutnost podobného rozhodnutí a odpovědnost za ně, jež nemusí být vždy příjemná.

V praxi dramatiků počátku sedmdesátých let se rodí jisté dilema: na jedné straně touha po klidném životě, a na straně druhé neúprosné požadavky vědeckotechnické revoluce. Jedno vylučuje druhé. A tak vzniká napětí, deziluze, naivní návraty k přírodě a venkovským rodným místům. Tím je motivována míra komornosti, tendence lyrizovat stránky, jež mohou člověku zprostředkovat spočinutí, pochopení, pocit poklidu apod. Druhého Ptáci mého mládí obsáhly nezvykle rozsáhlou problematiku tohoto typu: člověk ve vztahu ke světu, člověk a příroda, venkovská periferie a morální převaha těch, kteří tu setrvali, nad uspěchaným okolím. Není rozhodující, nakolik drama převzalo romantizované podání venkova, odvozené z prózy; důležitější se ukazuje tendence neuhlašovat ostré konflikty, dostávající se bohužel do rozporu se staticností děje.

Jestliže dramatika padesátých let díky existující společenské praxi a převládající estetické doktríně odmítala všechno, co kladlo stíny a přinášelo s sebou zneklidňující otázky — např. proč se válečné události vyvíjely právě tak, a ne jinak; jestliže drama tohoto typu uznávalo a obhajovalo administrativní metody celospolečenského řízení, právem uplatněné ve válečné situaci, jako nadále platné a účinné, pak drama sedmdesátých let vyšlo z diametrálně odlišných pozic. Chtělo se nejprve vyrovnat s morálními důsledky války, jež poznamenala člověka nejen zásahem do navykklého životního rytmu, vnesla sem chaos, nedostatek všeho, ale nepředstavitelné vypětí, krutost zasáhla jeho psychiku. Právem spojovalo minulost a přítomnost, kategoricky odmítalo válečné přípravy kapitalistického světa. Roščinův Ešalon těžil z mimořádné situace: evakuované ženy ve vlaku putujícím do zázemí, rozdílné osudy a povahy, jež spojuje nenávisť k fašismu a snaha, jak se vyrovnat s nepříznivými událostmi. M. Roščin charakterizoval vlastní dílo jako „tragický příběh“, scénická praxe položila důraz na peripetie autorova přemítání o schopnosti ruských žen zdolávat nezdolatelné.

Pohled sebeletemější na proměny sovětského dramatu ve vztahu k současnosti nemůže pomíjet jistou kontinuitu výjimečných textů, vzniklých koncem padesátých let, s dramatikou let sedmdesátých. Platí to především o Arbuzovově Irkutské historii, kde se řadové lidské drama změnilo v úvahu o etice mládí. Gigantická stavba s jejím pracovním rytmem tu kontrastuje s domnělou malicherností lidských zájmů. Sebeoptimističtější nálady doprovázející pracovní nadšení nemohou popřít prohlubující se pocit osamělosti, nevěry ve štěstí a tragičnost osudu, nudu a stereotypnost všedních dnů. Tím je motivována pochopitelná touha po změně, prahnutí po milostném citu, který tu nabývá podoby všeléku...

Díky A. Salynskému, A. Zakovi, I. Kuzněcovovi, J. Bondarevovi, N. Anilovovi aj. převládá reálný lidský osud nad navykklými šablony, takže válečné události vstoupily do dramatu z jiného hlediska, jako neoddelitelná součást toho, co psychicky poznamenalo všechny její účastníky. Tak se rozšířily hranice psychologického dramatu, takřka automaticky se zvýšila jeho aktuálnost. Nelidskost války jako takové vstupovala do polemiky s válečnými plány kapitalismu. Změna myšlenkové orientace nastolila neodbytné otázky dramatické techniky. Ponor do lidské psychiky znemožnil koncipovat idylické obrázky, selankovité výjevy a žánrové scénky. Naopak, volal po výrazném dramatickém ztvárnění. A tak se od počátku šedesátých let podstatně změnila technická stránka vzdalovaná od dosud převládajícího modelu kritického realismu, tradice her L. N. Tolstého a M. Gorkého. Drama se obrací k Čechovovi, poučuje se z přínosů modernistického proudu, opětovně přihlíží k postupu ostatních druhů, zejména filmové scénaristiky. Oblíbě se těší mnohoplánovost ve vedení zápletky,

konfrontace několika paralelních pásem zvyrazněná montáží. Řadové situace jsou koncipovány jako retrospektivní vložky, jako vzpomínky na zažité. Opětovně z hlediska postupu dramatu není rozhodující dočasná móda „retro“, snaha maximálně těžit ze zájmu o minulost včetně módy, zařízení bytů atd. Minulost je však nazírána z pozic pozdějších zkušeností, a tím podrobena kritickému zkoumání, nemůže být pouze líčena, popisována a idealizována.

A v této situaci se objevují postupně hry A. Vampilova, uváděné s jistým zpožděním podmíněným nezvyklostí tematiky i uměleckého zpracování. Zjevná návaznost s odkazem A. P. Čechova i pozapomenutými díly sovětské dramatiky, zejména ranými hrami A. Pogodina a rubovou stranou her V. Rozova, byla také postřehnuta později a nemohla prospět scénické praxi. Na první pohled šokovala Vampilovova snaha, jak ignorovat sociální pozadí a uvádět postavy na „křižovatku života“. Postavy zbažené jednoznačností a v ničem nepřipomínající černobílé typy, postavy hledající samotné sebe. Mnohé z nich živoří, mnohé ani netuší, jaké jsou jejich zájmy a možnosti, aby zažily moment mravního procitnutí, hořký okamžik pravdy, který je nutí nejen k přiznání, ale zásadně proměňuje jejich vztahy. Samotná dramatická postava zůstává nepozměněna v duchu čechovovského poznání, může se napřímít, může pohlédnout sama na sebe v kritickém zrcadle odstupu, může se rozhodnout a odhodlat. Loučení v červnu, Starší syn, Lov na kachny a zejména Loňského léta v Čulimsku dokumentují, nakolik se A. Vampilovovi podařilo konkretizovat sepětí etického a sociálního v osobitém tvaru dramatu, s nímž se umělecká praxe vyrovnává dosud nanejvýš povrchně a částečně. Opětovně se rozšířily hranice psychologické hry, jež v sobě zahrnuje prvky typické dříve pro satirickou komedii a lyrickou hru. „Drama náhody“ oprávněně slavilo úspěchy, vřdyt z nepatrných příčin vyrůstají dalekosáhlé důsledky. Reálné zákonitosti života pohlcují lidský cit, a tak narůstá touha, jak se oprostit, vyrvat, osvojit se počálu návyků a běžných povinností. Dramatik A. Vampilov koncipuje postavy ve vší konkrétnosti, nezastírá jistou míru beznaděje a východisko hledá ve všemocnosti citu. Jedině emoce může otrást postavou, jedině cit může zprostředkovat momentální prohlédnutí. Autor věří ve schopnosti každého z nás, obhajuje představu o lidskosti sebevěce popírané, leč nadále utajované v nitru a schopnosti znovuzrození, obrození. Vzájemně se neustále střetá realita a iluze, návyky a možnosti, zlovyky a jiskérky citu. Člověk tonoucí, člověk za hranicemi vlastních možností, člověk zbavený lidskosti a zapomínající na původní předsevzetí. Málem zvířecí existování, drama nadějného života, který se však neprosadil, vyvolávající pochopitelnou nenávisť k sobectví, individualismu, krachu ideálů. Vampilovovy postavy se musejí rozžehnat s vidinou úspěšné existence, nezbývá nic jiného, než žít po boku nemilované ženy; musejí se vyrovnávat s vlastním primitivismem i prostoduchostí ostatních. Rodinné vztahy nahrazuje předstírání toho, co dávno neexistuje. Odporná „hra na rodinu“, nemravné důsledky kompromisů považovaných za nezbytnost. Rezignace a procitnutí, citová otupenost a nápor emocí, nereálné vidiny, autorem oblíbené zdvojování postav, vytváření „dvojníků“ dovolujících odhadovat osudy jedněch s pomocí životních paralel druhých.

Mnohé z toho, co se zdálo příliš pochmurné a nepříjemné počátkem sedmdesátých let, ukazuje se dnes v jiném světle. A. Vampilov citlivě zachytil proměny ve společenském smýšlení a citění, přicházel na stopu mnohému, co dosud nebylo pojmenováno. Nechtěl měnit způsoby plánování, neútočil na pevnost gigantických závodů s jejich zvyklostmi, nechtěl analyzovat vztahy uvnitř pracovních kolektivů demoralizovaných neoprávněnými prémie, neustálým střídáním čekání na materiál a pracovního vypětí. Přesto však zaznamenal faktické důsledky celospolečenských jevů a vztahů promítajících se do lidské psychiky, následky stavu, kdy práce pozbývala na přitažlivosti a nejednou se změnila v pouhou záruku obživy. Nic méně a nic více. Citlivý dramatik registroval závažné proměny v životním směřování a vytušil, nakolik pozbyly na účinnosti dřívější romantické vidiny a sny, aby je vystřídala neúprosná realita každodenního dne.

Politické ovzduší poloviny osmdesátých let, důsledná snaha reálněji poznávat společnost, v níž žijeme, revolucionizovat myšlení v zájmu dalekosáhlých proměn v celém hospodářském, technickém i společenském dění — vytváří nanejvýš příznivou situaci pro pochopení záměrů A. Vampilova. Tím není řečeno, že analogické předpoklady vznikly v umělecké praxi, kde nutno překonat závislost na autorových požadavcích vtělených mj. do scénických poznámek. Odpoutávat se od popisnosti a konkrétnosti, dávat přednost stylizaci a mnohému, co znalo znakové divadlo...

Prof. PhDr. KAREL MARTÍNEK, CSc.

Jak hrát divadlo na břehu Kaspického moře

Tuto otázku probíral soubor Doprapo z Prahy ve všech možných podobách po celou cestu vlakem z Prahy do Moskvy. V Moskvě se na problém samozřejmě zapomnělo, protože prohlídka ostankinského zámku Šeremetěvových a Výstavy úspěchů národního hospodářství SSSR byla příliš zajímavá. Napětí se začalo všech opět zmocňovat v letadle na lince Moskva-Baku. Po přistání v Baku nás přivítal hostitelský ázerbájdžánský soubor z Mardakjan a po sklence horkého vonného čaje odjeli ospalí Doprapáci do hotelu Nachičevan.

Dopoledne příštího dne za jasného slunce a bujného větru, který prý je pro Baku příslovečný, jezdil autobus s Doprapem od jednoho pamětého místa k druhému: od fascinujících očí obrovské busty slavného rodáka Baku, hrdiny SSSR Richarda Sorgeho k panteonu Dvaceti šesti bakuských komisařů s mystickým věčným ohněm v dlaních dělníka až do muzea umění R. Mus-tafajeva.

Z vyhlídkové terasy Parku kultury a od-dechu S. M. Kirova si každý vyfotografoval pohled na bakuský záliv, připomínající vsutku ten neapolský, jenže s dokreslením stovek rozkročených naftových věží. Ty ostatně našim ochotníkům přímo učarovaly, takže je hostitelé museli dalšího dne odvézt na mořskou základnu těžby nafty závodu F. Ch. Serebrovského. A ještě jedna zajímavá exkurze je zveřejněna na fotografiích členů Doprapa: návštěva skalních jeskyní v Gobustánu, kde je při prohlídce až jedenáct tisíc let starých kreseb vylekalí neškodní, ale hrůzně vyhlížející ještěři – agamy kavkazské.

Avšak ani při tomto příjemném a zajímavém shonu se nezapomínalo na zkoušky a představení. Konečně došlo na otázku: Jak hrát na břehu Kaspického moře? – a ještě k tomu v letním pionýrském táboře J. A. Gagarina, kde je k dispozici holá

betonová plocha uprostřed zalesněného tábora. Odpověď zněla: Najít příslušné zdroje elektřiny, usměrnit horlivé černoooké pionýry, přenášející sem a tam desítky židlí, a pak jako v dobře sehraném orchestru co nejrychleji postavit stojany, vše, co patří na scénu, říci rusky pár vět na vysvětlenou a začít.

Téměř totéž prostředí čekalo na Doprapo v pionýrském táboře Akademie věd AzSSR. Jen se navíc k tomu přihnál přesně v okamžiku, kdy se objevil Petr Lébl coby Vítř ve hře A. Pernici a T. Masáka Pohádka pro dva pláště, opravdový přímořský víchř, ženoucí po nebi těžké černé mraky. S bleskovou pohotovostí bylo třeba zachytit kácející se stojany se svítilny, zatížit je kameny a ještě je pevně držet. Děti postupně zužovaly kruh kolem scény, aby jim neuniklo ani slovo.

Další den byl přímo historický v tom smyslu, že se soubor vypravil na prohlídku Starého města Baku, pevnosti Ičér-Šeher, chánského paláce a lázní, věže Kyz-Galasy a karavanseraje. Na to navázala návštěva v nedalekých Surachánech, kde byly pořízeny památné snímky českých ochotníků v chrámu uctívající ohně přímo vedle plápolajících plamenů, které ještě znásobovaly prudký žár odpoledního slunce. Jak příjemné bylo vzápětí posezení v zahradě jednoho z členů Lidového divadla Domu kultury Nizámího v Mardakjanech.

Navečer se všichni kolektivně odebrali do pět set let starých, avšak právě renovovaných lázní. V klikatých, nádhernými mozaikami vykládaných chodbičkách plných páry bylo pěkně dusno, do sauny by se vešlo jen pár lidí a tak se Doprapáci raději usadili u malých stolečků kolem nevelkého amfiteátru a začali popíjet místní specialitu – vonný čaj s hřebíčkem.

Lidové divadlo mardakjanského Kulturního domu Nizámího si mezitím připravilo scénu a se setměním zazněly první tóny

hudby a zpěvu jeho představení Melikmeda H. Bachyšje. Po skončení představení nastalo temperamentní domlouvání se a výměna suvenýrů mezi členy českého a ázerbájdžánského souboru.

Potřetí si Doprapo položilo otázku: Jak hrát na břehu Kaspického moře na kryté scéně v parku na Bulváru naftařů v Baku, když akustika vracela zesílené hlasy diváků na scénu, nikoli však hlasy herců ze scény do hlediště. „Křičet, křičet a ještě víc křičet“, zněla zoufalá odpověď režisérů Pernici a Masáka. Herci, vysílení nezvyklým podnebím i zdravotními potížemi, ze sebe vydali všechno, co mohli.

Mohutný potlesk neuvěřitelně přeplněného hlediště, jakož i mnoho pochvalných slov je ujistilo, že jejich námaha nebyla zbytečná. Na čajovou besedu po představení přišli i herci profesionálního bakuského divadla pro děti a mládež v čele se Světlanou Vachidovou, která prohlásila: „Jsme vašim divadlem nejen nadšeni, ale i hodně poučeni.“ Totéž opakovali i přítomní ochotníci z ruského souboru Balagančik, kteří věrně doprovázeli Doprapo až do hotelu a přicházeli potom na diskuse během dalších dnů jeho pobytu.

Hezky se bude Doprapu vzpomínat i nad fotografiemi z dalších ázerbájdžánských měst. V Kubě, vzdálené od Baku asi 160 kilometrů, si naši ochotníci prohlédli hlavní muzeum koberců v bývalé místní mešitě. Velice se všem líbil sice průmyslový, ale kvetoucí zelený a až pedanticky upravený Sumgait s četnými dětskými hřišti a galerií uprostřed botanické zahrady.

V obou městech přijeli soubor uvítat a doprovázet přední kulturně političtí činitelé města. Velkou poctou pro Doprapo bylo přijetí u ministra kultury Ázerbájdžánské SSR Z. N. Bagirova, za přítomnosti jeho náměstka M. F. Zijdova a dalších vedoucích pracovníků ministerstva kultury AzSSR. Každý člen souboru si odvázel jako dárek gramofonovou desku s autogramem ministra.

V Moskvě se titulní otázka jevila poněkud jinak: Jak hrát v Divadle Na jihozápadě před velice náročným a kritickým obecenstvem dospělých a dětí, na této scéně špičkového experimentálního divadelního studia? Ke všemu ještě předcházelo strhující, vrcholné komediální představení Ruských vaudevillů hostitelského souboru vedeného režisérem Valerijem Bělja-kovičem.

Soustředěná a citelně sympatizující atmosféra moskevského obcenstva však posílila sebedůvěru herců Doprapa natolik, že výsledkem bylo nejlepší představení Pohádky pro dva pláště vůbec. Z reakce diváků bylo znát, že prakticky porozuměli celému textu, a dokonce se v jejich řadách našla perfektní překladatelka, která tlumočila diskrétně pro celé své okolí. Beseda s obecenstvem a členy Divadla Na jihozápadě byla potom ještě zpestřena promítáním diapositivů z inscenace Grotesky v nastudování Doprapa.

O tom, že soubor Doprapo odjížděl z tohoto svého zájezdu opravdu „se štítem“ svědčí i to, že si přivezl Čestný diplom ministerstva kultury SSSR souboru Doprapo za jeho aktivní přínos k rozvíjení a popularizaci amatérského divadelního umění mezi ČSSR a SSSR.

STANISLAVA WEIGOVÁ

FOTO JIŘÍ KOLÁŘÍK



Evropská divadelní reforma

V r. 1887 otevřel francouzský divadelník André Antoine v Paříži divadlo, kterému dal název Théâtre Libre — Volné divadlo. Tím se začalo dít v evropské divadelní kultuře něco nového a zvláštního, co dnes shrnujeme pod společným pojmem divadelní reforma. Současné divadlo je přímým dědicem všech reformních manifestů, realizovaných či nerealizovaných, experimentů i objevů, sporů i společných cílů a představ, odchodů z divadla i přejímání, kostnatění či umrtvování nalezených forem. Od začátku reformy v divadle tedy uplynulo už 100 let, ale otázky nebo cíle, které se tu často tak provokativně vynořují při hledání účinnosti a nové podoby divadla, zůstávají v mnohém aktuální. Proto bude dobré se v sérii článků k této zajímavé historii vrátit. Také i proto, že stav informovanosti o těchto divadlech, divadelnících, proudech a směrech u nás, je více než mizivý.

Prvním úkolem bude tedy čtenáře informovat o nejzávažnějších faktech reformy od naturalistického divadla až do II. světové války, kdy se vlna evropské avantgardy rozpadá. Nepůjde o výběr úplný a rovněž ne o soustavné dějiny moderního divadla 20. století. Jednotlivé články budou přitom na sebe volně a seriálově navazovat podle vybrané osobnosti, divadla nebo stylu.

KRIZOVÉ MOMENTY DIVADLA NA KONCI 19. STOL.

V 2. pol. 19. stol. ovládla evropské divadlo volná konkurence a v jeho provozování se krystalicky odráželi mechanismy dobového vývoje kapitalismu. Pojednou je i takový jev jako divadlo, zbažené uměleckých i etických ambicí a zprofanované obchodem a penězi, vnitřně neobyčejně rozporuplný.

Svobodné podnikání v divadle bylo dáno i v ústavě: v Anglii v roce 1843, ve Francii v roce 1864 a v Severoněmeckém spolku roku 1869. Zůstává sice vstupní cenzura, která později zesílí, ale jinak padly monopoly dvorských a královských divadel a divadlo si může pořídit kdokoli a kdekoliv. Jenže jaké to má důsledky? Divadlo ovládl živý obchodní duch komerce, který má už mnohé znaky toho, čemu dnes říkáme masová kultura. Vzorem může být pařížské bulvární divadlo, zábavní průmysl, v němž se řemeslně a sériově hrají „dobře udělané hry“ V. Sardoua nebo komedie E. Labische. Oficiální, dotovaná divadla (např. Comédie Française) balancují mezi sklerotickým tradicionalismem (zvl. při uvádění klasiků) a zoficiálněním bulváru (her V. Sardoua, A. Dumase-mł. aj.). Měšťák a buržoazie se baví operetou, skandály a udržuje fazonu společenského života — v pondělí do Opery, ve středu do Comédie Française.

Má to i další důsledky. Vezmeme si např. herce. Roste počet divadel a tím i potřeba herců, kteří jdou k divadlu bez přípravy a pokud ano, učí se v podivných rychlokurzech, které vyčleňují, ale neučí. Rostou divadelní agentury, pronajímající herce souborům. Není tedy divu, že si dobová kritika stěžuje na

nízkou úroveň herectví a herec je na tom mnohdy hůř než dělník v továrnách.

Divadelní struktura podléhá vnitřnímu rozpadu a značné individualizaci tvůrčích subjektů. Už v romantismu vzniklo knižní drama, které se neinscenovalo a dramatik byl vylučován z divadelního kolektivu nebo se z něj stal řemeslný dodavatel her. Dekorace se vyrábějí sériově v továrnách a z početného hereckého proletariátu vystupují herecké hvězdy, které se stanou předmětem božského obdivu. Je to doba slavné S. Bernardtové, T. Salviniho, H. Modrzejewské a mnoha dalších, kteří kočují po evropských a amerických městech buď se souborem, který jim dělá jen pozadí, nebo si k tomu najmou místní herce a amatéry, třebaže hrají v jiném jazyce. Jestliže tedy budou reformátoři divadla zdůrazňovat skutečnost, že divadlo je uměním kolektivním, mají na mysli právě tuto rozpadlou strukturu odstředivých individualit. Jako signál krize a potřeby divadelní reformy.

MEININGENŠTÍ A HISTORISMUS

Ale i tato doba má svou opozici. Vznikají hry H. Ibsena a H. Becqua, E. Zola provokuje měšťáky řadou článků o potřebě divadla v duchu vědeckého pozitivismu. V 50. letech použil na své výstavě malíř Courbet pojem „realismus“ a ten se stává spolu s prohlubujícím se historismem novou tendencí v umění. Snaha zobrazit adekvátněji prostředí a skutečnost života se objevuje nejen v současných hrách (např. u Ibsena), ale i v inscenacích s historickou tematikou, které se pokouší na základě poznatků dobové pozitivistické historie o jakousi přesnou rekonstrukci prostředí hry a jednání postav. A právě zde vynikli Meiningenští, kteří v letech 1874–90 silně působí na inscenační styl evropského divadla.

Měli své předchůdce. V Anglii angažoval profesory historie na výpravných představeních Shakespeara Ch. Kean, v Německu pomáhal filologové a historici Akademie při inscenaci Antigony

Sofokla nebo Schillerova Valdštejna F. Dingelstedtovi, který působil v nedalekém výmarském divadle a ve svých výtvarných režiiích (bildregie) zvýrazňoval vizuálnost dekorací i kostýmů a propracovával davové scény. Německo vůbec má už v té době za sebou tradici režijní práce v pokusech Goetheho, L. Tiecka, K. Immermana a tzv. slovní režie (wortregie) H. Laubeho ve vídeňském Burgtheatru, Meiningenští všechny tyto pokusy syntetizují, a tak snaha o věrnou historickou rekonstrukci je spojena s potřebou kolektivnosti divadelní tvorby a se vznikem moderní režie.

Meinigen je město v Durynsku a má starou divadelní tradici. Od roku 1860 se stala místní budova dvorským divadlem, kde působil propagátor R. Wagnera Hans von Bülow a překladatel Shakespeara i šéf činohry F. Bodensadt, kterého K. Marx posměvačně nazval „hrdinou kankánu či Horatiem Wilhelma“. Meiningenský vévoda Jiří II. (1837–1921) byl na straně Rakouska a po prohrané prusko-rakouské válce zanechal politiky a začal se věnovat divadlu. Rozpustil operu a stal se vedoucím místo Bodensadta. Pak se oženil s herečkou souboru Ellenou Franz, nyní baronkou von Heldburg, která v divadle zasahovala do dramaturgie, školila herce a tvořila koncepty jejich rolí. Její zásluhou bylo i to, že místo režiséra obsadila bývalým komickým hercem Ludwikiem Chronegkem (1827–1891). Tak vznikla trojice hlavních tvůrců divadla, které získalo brzy věhlas po celé Evropě.

Vévoda Jiří II. byl talentovaným kreslířem, žákem mnichovské historické školy W. Kaulbacha aj. V divadle tvořil návrhy scénického prostředí, dekorace, kostýmy a na zkouškách určoval základní jednotnou koncepci jevištního obrazu, dbal o jeho estetické působení. Chronegk se věnoval práci s hercem a organizaci davových scén, tak důležitých v inscenacích Meiningenských. Tito dva tedy tvořili spolu základy novodobé režie.

Už od konce 60. let se zkouší Julius Caesar od Shakespeara a dekorace, kostýmy i rekvizity se přesně rekonstruuji podle dobových dokumentů. Jsme v době důkladných pozitivistických historií, vyprávěj se nekonečné svazky z dějin různých oborů, např. pro divadlo má význam



Návrh Jiřího, vévody Meiningenského na Pannu Orleánskou (bitevní pole) F. Schillera.

právě vycházející Historie kostýmu J. Weise aj. Německá buržoazie miluje historii, ale ta je jen fasádou, jako byly různé architektonické pseudostyly od neogotiky po neobaroko. Také divadlo hledá pomoc v muzeích.

V roce 1874 přijeli Meiningenští s Juliem Caesarem na zájezd do Berlína a měli veliký úspěch. Potom následovalo 16 let putování po celé Evropě. Během 81 zájezdů sehráli 2591 představení a navštívili 36 měst — třikrát byli i v Praze. Chvilky mezi cestováním využívali ke studiu nových inscenací, ale zkoušky probíhaly i na cestách. Byl to podivuhodný život na kolejích. Dekorace zabíraly až 24 vozů a vozili s sebou i vlastní malou elektrárnu. Mnozí herci tento kočovný život nevydrželi a brzy odcházeli. Byl připraven i zájezd do Ameriky, ale Chronegk onemocněl a v roce 1891 zemřel. Tím skončila slavná éra Meiningenců a z divadla se opět stal tichý a provinční podnik.

Ale vraťme se k dobám slávy. Meiningenští hráli především klasické a historické hry. K nejslavnějším patřily inscenace Shakespeara — J. Caesara (330 X), Zimní pohádka (223 X), Cokoliv chcete (132 X) — F. Schillera — V. Tell (223 X), Valdštejn (170 X), Fiesco (170 X), Panna Orleánská — H. Kleista, Lessinga a dalších. Snažili se uvádět i současné hry, ale ty nezískaly takový ohlas (vévoda uvedl poloveřejně i cenzuru zakazovanou Strašidla H. Ibsena).

Čím tak zapůsobili inscenace Meiningenských? Nejdříve to byl dojem dokonalé iluze, který vycházel z inscenační metody historické věrnosti a rekonstrukce děje i prostředí hry.

Meiningenští byli v tomto smyslu ale jen dovršiteli starší tradice iluzivního mimetického divadla, dovedli ji k úplně dokonalosti. V roce 1981, kdy se konal v Lipsku světový kongres teatralogů (FIRT), byl autor tohoto článku svědkem zajímavého „představení“ v meiningenském divadle: byly předvedeny restaurované zadní prospekty Meiningenců v různém nasvícení. Vznikaly dokonalé iluze. Denní horská krajina se proměnila v podvečer a na svazích hor se rozvíčovala okna malých osad, letní krajina se světlem proměňovala v zimní, s ponurou oblohou a zasazenými vrcholky atd. Dojem byl veliký a jen málokdy můžete být svědkem toho, kdy publikum tleská bouřlivě prázdné scéně a práci techniků a restaurátorů.

Iluze dosáhla ovšem až samotné hranice, kdy dochází k narušení samé podstaty divadla a divadelnosti. Dokonale okopírované kování na zbraních či vyšívání kostýmů už nemohl divák z hlediště spatřit. Historická věrnost vystupovala i proti básnickému textu dramatika a omezovala hru herce. To, co mělo být normálně pozadím, tvorbou atmosféry a iluze, vystoupilo do popředí. „Ženské bédování za scénou je účinněji provedeno než Mackbethova hrdinná řeč“, stěžuje si J. Neruda, na jehož kritické hodnocení Meiningenských se ještě odvoláme.

Kritiky Meiningenců poukazují na zajímavý rozpor, který zdědí reformátoři 20. stol. Rozpor mezi postavením dramatika a režiséra v inscenaci, promítající se do hereckého výkonu. Tradiční divadlo stálo na individuálních výkonech herců v určitých oborech, jednotu inscenace zajišťovaly konvence a drama.



T. Salvini v roli Hamleta.

Meiningenští přesunují těžiště na vztah hereckého kolektivu a režie, která určovala nové konvence a jednotu stylu. A tato formule jednotícího subjektu inscenace je přínosem pro další vývoj. Vše v jevištním obraze mělo podléhat svému řádu a nic nemělo být improvizací a náhodným. I když tato kolektivní práce u Meiningenců byla vedena v duchu přísné až vojenské kázně a taktiky.

U Meiningenských nebylo hlavních a vedlejších rolí. Zrušili herecké obory a herec Národního divadla František Kolár, den ve stejné hře statistu. Vládla tvrdá disciplína: když chtěl jednou von Bülow, aby jeho žena nehrála statistku, došlo ke sporu a museli opustit soubor. Také zkoušky byly tvrdé a měly svůj systém (některé inscenace se zkoušely i několik let — připomeňme, že v jiných divadlech se tehdy zkoušelo jen několik dní!), herci museli zvládnout celou hru. Po vytvoření makety a hlavního plánu inscenace rozpracoval Chronegk konspiky pro asistenty režie, výtvarníky a inspicienty. Mezitím se vedly hovory s herci a určovala psychologická a fyzická osnova rolí. Pak začala příprava davových scén — 25 až 30 kapráků vedlo své skupiny, které reagovaly na smluvená znamení, takže vznikl dojem oživlého davu. Zkoušely se přestavby a teprve po dlouhé a náročné práci na jednotném celku inscenace se končilo generální a „vévodskou“ zkouškou. Ale zkoušelo se i po premiéře a v nových podmínkách zájezdů.

Byly dodržovány výtvarné zákony asymetrie hereckého aranžmá, dav se musel pohybovat po vertikálně vrstvené ploše, přechody zleva doprava nesměly být rovnoběžné s rampou atd. S kostýmem dostávali herci i návod jak jej nosit, konaly se pro ně přednášky z historie, o dobovém chování a zvycích.

A právě s kritikou hereckého projevu se Meiningenští setkávali nejčastěji. Nejen proto, že herce mnohdy nebylo v hluku davu slyšet, ale hlavně pro starý deklamační, monotónní a patetický před-

nes, vycházející z klasické výmarské školy Goetha. U Meiningenců herecká škola nevznikla a nevyrostly zde ani osobnosti. Hrál tu sice J. Kainz, L. Barnay, naši manželé Bittnerovi, ale buď brzy odešli nebo vystoupili jen pohostinně (z významnějších zůstala jen Armanda Lindnerová, slavná Jana z Arku). Herecké osobnosti té doby už předvádějí daleko hlubší a přirozenější hru, psychologicky motivovanější. Tuto skutečnost, potlačování herecké individuality, kritizoval i náš J. Neruda: „Sbor statistik je při společnosti meiningenské osobou hlavní; pokud je statista činný, je hra pozoruhodná, někdy až úchvatná, jakmile má působit herec co představitel povah, vidíme pouhou prostřednost, často ještě značně mň“.

Vliv Meiningenských však byl veliký a mnohostranný. Kritika průměrnosti hereckých výkonů nebrání v obdivu k práci s dekorací, s dramatickou funkcí světla, s davovými scénami atd. Divadlo ovlivnilo v té době aranžmá sborů v opeře, u nás je pod jejich vlivem režisér a herec Národního divadla František Kolár, vlivy přiznává K. S. Stanislavskij a mnohému se učili v tomto divadle A. Antoine a O. Brahm. Ti poslední především oně schopnosti tvořit jednotný jevištní obraz, v němž je vše podřízeno jednotné režijní koncepci.

HEREČTÍ VIRTUÓZI A NOVÁ METODA PRÁCE NA ROLI

Na první pohled je patrné, že herečtí virtuózi suverénním způsobem své hry rozbíjí jednotu inscenace a negují kolektivnost divadelní práce. Hrají svého Othella, Hamleta a vše ostatní jim jen přihrává a tvoří pozadí. Na druhé straně ovšem právě tito herci poprvé vypracují a vyzkouší nové metody práce na roli. V stejném duchu realismu a historismu jako Meiningenští hledají vnitřní a psychologickou motivaci jednání svých postav. Právě od nich vede cesta k herectví Stanislavského a jeho „systému“. Věnujme jim proto alespoň krátkou pozornost.

V polovině 19. století jezdil po Evropě americký černoch Ir Aldridge, který na publikum zapůsobil svým veristickým Othellem. Pak projížděla Evropou a Amerikou řada dalších herců, např. i polsko německý herec B. Dawson, který hrál Jaga německý a americký herec E. Booth, který zase hrál Othella anglicky. Je to doba slavné Sáry Bernardtové B. Coquelina, Ch. Keana, H. Irvinga, J. Kainze, H. Modrzejewské a mnoha dalších. Tato doba je plná hereckých hvězd, které publikum milovalo, zasypávalo je květy a dary.

Do vývoje herecké metody zasáhli zvláště italští virtuózi — A. Ristori, E. Rossi, T. Salvini a na přelomu století E. Duse. Zastavme se na chvíli u interpretační metody T. Salviniho (1829—1915), který vydal své úvahy o práci na klasických postavách Shakespeara a kde najdeme onen typický dobový historicismus a realismus herecké interpretace.

Salvini pocházel z Milána z herecké rodiny a byl na jevišti od dětství. Jeho hra byla zpočátku temperamentní až veristická (v roli Mortimera se bránil tak důsledně, že bodl svého spoluhráče nožem do žeber), ale pak začíná tvrdá práce na sobě, na technice a zvládnutí temperamentu. Uvědomuje si také de-

terminovanost zobrazené postavy prostředím: „Srovnával jsem hrdiny antického Řecka s keltskými, římské se středověkými. Zkoumal jsem jejich charakter, vášně, nálady; proto když jsem hrál nějakou roli, zkoumal jsem ji v určitém prostředí, snažil jsem se žít jejím životem...“ V 50. letech začíná hrát Shakespeara a na Othellovi pracoval až 10 let. Když hrál na Gibraltar, doplňoval si roli podle skutečného marockého Maura, kterého tam potkal. Využil jeho gest a chtěl kopírovat i jeho hlas.

Podobně jako Meiningenští poopravuje v zájmu životní věrnosti i samotného autora. Napsal dokonce, že kdyby Shakespeare znal různé jazyky, nechal by postavy mluvit řečí země, z níž pochází, aby vynikl kolorit místa děje. Jeho Othello musel škrtit Desdemonu za jevištěm, neboť kdyby se mělo dosáhnout pravdy, musela by se při každém představení nechat uškrtit jedna herečka! Domníval se, že o postavách ví více než R. Burbage, známý herec z doby Shakespeara. Učí se historii postav, studuje jejich mravy a zvyky, ví, že Othello si podržuje krk, protože nože Maurů nebyly na zabíjení, ale na řezání, atd. Analýza bývá důsledná: „Nesmí se zapomenout, že v dávných dobách Leara byli starci silnější a svalnatější než dnes. Tehdy se nesnídala v 10 hod. dopoledne káva. Tehdy vstávali s východem slunce a snídali jehněčí pečení nebo skopové řízky. Nesmíme zapomenout, že anglosasové byli od mládí zvyklí na divoké hony, gymnastiku a neustálé běhání po boží přírodě. Proto se v té době starci vyrovnali mladým.“ Salvini bere vážně tato slova kritika časopisu *Il Progresso* italo-americano a odkazuje k tomu, jak má vypadat a jednat postava Leara.

Je to doba pozitivistické estetiky a znalost faktů prostředí, doby a rasy má umožnit adekvátněji postihnout a motivovat vnější jednání, vzhled i vnitřní život postavy. Tak se rozvinula hluboká analytická práce herce na roli, kterou překonávali herci tradiční pojetí oborů a zobrazování encyklopedických emocí a postojů. Novým způsobem se tak definuje tvůrčí podíl herce na inscenaci a otevírá se cesta k modernímu herectví 20. stol., Stanislavského „systému“ a metodě herecké tvorby.

Pro Meiningenské i herecké virtuózy platilo, že jeviště není pro diváka jevištěm, ale fiktivním prostředím děje. Odtud vede cesta až k naturalismu a toto popření divadelnosti bylo na jedné straně popřením starých tradic divadla (od antiky do renesance), ale současně i dovršením iluzivního mimetického divadla od klasicismu a baroka. Aby se však divadlo opět vrátilo k divadelnosti a hledalo povahu vlastního jazyka, bylo nutné projít i touto cestou dokonalé iluze a imitace života.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Josef Fraix:

BAJEČNÉ MÍSTO K NAROZENÍ

(hudba K. Cón; 7 m, 9 ž; dekorace: náznaková)

Stanislav Štěpka:

NAŠE TANGO

(přel. M. Plešák; 1 m, 3 ž; dekorace: pokoj v paneláku)

Alexej Arbuzov:

V HODINĚ DVANÁCTÉ

(přel. A. Morávková; 8 m, 4 ž; dekorace: náznaková)

Jean Giraudoux:

BLÁZNIVÁ ZE CHAILLOT

(přel. J. Konečný; 12 m, 6 ž; dekorace: náznaková) – devizově vázaná

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Marie Majerová, Václav Červenka:

DÍVKY JMÉNEM ROBINSON

(4 m, 5 ž; dekorace: náznaková)

Jiří Suchý

Dr. JOHANN FAUST

PRAHA II, KARLOVO NÁM. 40

Faustovské téma se čas od času objevuje v různých obměnách i na amatérských scénách jako lákavá příležitost k vyslovení mnoha stěžejních filozofických otázek a myšlenek o člověku a životě. Právě proto chceme upozornit na vydání úspěšného textu z repertoáru pražského Semaforu. Je to ovšem hra, o které by měl uvažovat pouze soubor zkušený a vzhledem k její nedílné hudební složce také kolektiv v tomto směru disponovaný.

Jiří Suchý pojal faustovské téma velice originálně a napsal jakýsi dodatek k pověsti o Faustovi, který „konečně po tolika letech náležitě objasňuje, proč právě Faustův dům na Karlově náměstí v Praze byl zasažen na samém konci války leteckou bombou“. Faust v Suchého komedii se upíše dábli s přáním, aby se dostal do 20. století. Na základě takto vzniklého „dodatku ke smlouvě ze dne 13. 2. 1445“ se hrdina náhle ocitne uprostřed společnosti v hotelu Alcron, kde jsou při večírku protektorátní smetánky na výsluní pozornosti německý filmový režisér a filmové hvězdy.

Doktor Faust se představí, ale jeho jméno nikoho nezaujme. Společnost mu začne věnovat pozornost až když ho žena jménem Markéta představí jako velkouzenáře z Chocně, protože jeho výrobky by v té době mohly být potřebné. V panu režisérovi

Froschovi i tak vzbudí osoba Fausta podezření, neboť v každém hledá špióna nebezpečného Říši. Iniciativně zavolá gestapo, Faust je však upozorněn a spolu s Markétou prchají do staré učencovy pracovny. Faust stále volá Mefistu, provokuje ho různými výsměšky. Pak přichází onen známý únorový nálet na Prahu a Markéta se přiznává, že vlastně ona je ten převlečený ďábel a Faust vysloví zakázanou větu – a v ten moment následuje zásah.

Suchého intelektuální humor, z jehož nadhledu jsou tu vyslovovány úvahy, a jeho výrazný autorský rukopis dosáhl v této hře určitého vrcholu. Hra představuje závažný mezník v Suchého tvorbě posledních let. Autorův osobitý interpretační styl je samozřejmě nepřenositelný a jakákoliv snaha jej napodobit by vyšla určitě falešně. Hra však i v jiném podání může být zajímavým úkolem pro inscenátory.

Vlastimil Venclik

DUŠIČKY ANEB SETKÁNÍ V SÁDRĚ

Tato „subtilní komedie o šesti obrazech, sedmi mezihrách s prologem a epilogem“ měla svoji úspěšnou předchůdkyni v rozhlasové hře. I ve své zdivadelně podobě zůstává komorní a malá svým obsazením, nenáročná na scénické vybavení, pokud se výtvarník nerozhodne pojednat naprosto popisně nemocniční pokoj.

V něm se totiž převážná část komedie odehrává. Do nemocnice přivezou po havárii dva řidiče stejného příjmení Novák. Oba se již pomalu jako dušičky ubírali na onen svět, leč medicína je navrátila zpět na zem a oni se teď v jednom pokoji mohou hádat o vině či nevině, předhánět se ve svých bolestech i hrdinstvích, nevražit na sebe a zase navazovat důvěrné přátelství.

Autor zpracovává příběh jako situační komedii s groteskní nadsázkou. Charaktery obou mužů jsou nápadně rozlišeny, i manželka jednoho z nich je vykreslena v ostrých konturách. Jeden Novák je sebevědomý chvástal a žvanil, druhý spíše nesmělý a neprůbojný, netající se svojí puntičkářskou účetnickou prací. V průběhu děje dojde samozřejmě k některým vysvětlením určitých vžitých póz obou a také ke snaze obou změnit se – znovu se jakoby narodili, pokusí se tedy začít znovu a jinak. V epilogu hry se zase scházejí jako dušičky putující opět na onen svět, tentokrát s diagnózou srdečního infarktu.

Jako všechny Venclikovy komedie má i tato satirický tón, který „opěvává“ neještěn prohrěšek, s nímž se v našem současném životě setkáváme. Hra má interpretačně vědní role.

HELENA ŠIMKOVÁ

amatérská scéna

ROČNÍK 23

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXII)

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

Číslo 1/1986 redakčně uzavřeno v listopadu 1985.

© Panorama, Praha 1986



ČAS PŘEDSEVZETÍ

Všechno má svůj čas, říká klasik. Tedy i předsevzetí. Většina z nás si něco „předsebere“, když se cosi začíná. Například nový rok. Nové prázdniny. Nová sezóna. Začíná se zkoušet nová hra nebo si bereme novou ženu (nového muže). Stojíme prostě na začátku a říkáme si: Chyb, kterých jsme se dopustili minule, se musíme vyvarovat. Už nikdy — a teď to přijde. Už nikdy vypíjet s kamarády, už nikdy kouřit, už nikdy nebýt pod pantojlem, už nikdy nezapně se vymlouvat, ale všechno říkat hrdě na rovinu atd. atd. atd.

Všechna předsevzetí mívají krátký život, ta novoroční nejkratší. Je totiž pravda, že vznikají pod vlivem silvestrovské noci a to je vlastně každé naše rozhodnutí pod nátlakem — kocoviny. Některá však bývají výjimkou. Ta, která jsme rozvážili už předem, protože je nám jasné, že takhle to už prostě dál nejde. Že jsou ohrožena naše játra, naše kariéra, sláva, perspektivy, cokoliv. Lehce se rozhodne pes, že už nikdy nikoho nekousne, přijde-li o zuby.

Tak tedy rozlišujeme, dnes, když stojíme na prahu nového roku, jaká předsevzetí učiníme. I v tom koníčku, který jsme si zvolili a který provozujeme nejen proto, abychom potě-

šili a pobavili sami sebe, ale i ty druhé. Naše diváky. Na ně bychom tedy měli myslet ve svých divadelnických předsevzetích. Už proto, že je máme, nebo proto, že je nemáme a tudíž je chceme získat.

Méně diskutovat o smyslu, poslání či oprávnění amatérského divadla a víc a líp hrát. Nehrát jen proto, abychom něco hráli, ale proto, že chceme něco svému okolí sdělit. Máme-li co říci, hledáme takovou hru, která to vyjadřuje a na jejíž dobré nastudování všestranně máme. Herce, síly, prostředí. Připravujeme-li hru vlastní, autorskou, snažíme se říkat věci netřeše, básnicky, vtipně. Nezašifrováme myšlenky natolik, aby je nemusel hledat detektiv a ještě s otázníkem, zdali objeví ty pravé.

Odhodme ješitnost a už vůbec závist. Závidět si úspěch, roli, příležitost, to je to poslední ve vztazích mezi amatéry (ale i profesionály) ve všech uměleckých odvětvích. Bohužel ani tohle nejsou výjimky ke škodě věci samé. Oceňujeme své vlastní síly a možnosti. Každé sousto, které je větší, než dokážeme spolknout, nás může zadávit. Pamatujme na to už při výběru hry, při její realizaci.

Každý ať se podívá do zrcadla a rodného listu. Hrát v šedesáti dva-

cítku, nebo ve dvaceti starce, musí dopadnout vždycky směšně, i když my sami budeme předem přesvědčeni o opaku. Vždycky tvoříme a nikdy nekopírujme. Neříkejme, že takhle to hrál v televizi ten a ten a měl úspěch. My budeme mít úspěch tehdy, když budeme jiní. Protože televize je televize a my jsme my.

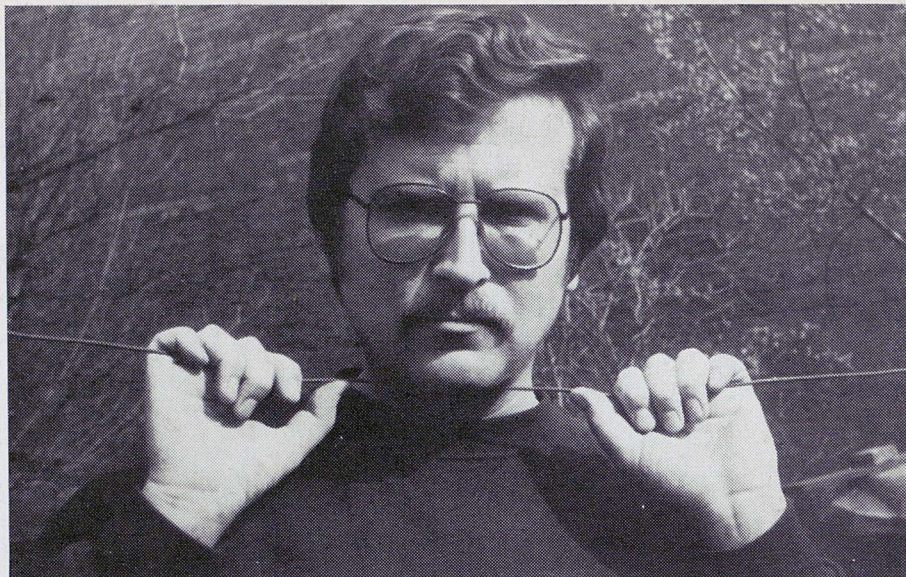
Nebudme maximalisté, pokud jde o podmínky a minimalisté, pokud jde o sebe. Nebojme se hledat úplně nové cesty za divadlem i za divákem. Nejde-li hora k Mohamedovi... zkusme to přijít někdy za divákem tam, kde je. Třeba na pracoviště, na náměstí, do přírody. Nebojme se zvát osobně a nespolehejme na plakát před hospodou. Staří ceduláři by vám potvrdili, že i tahle činnost má své kouzlo. A ti amatéři, kteří si postavili valník u přehrady jako jeviště, získali tolik diváků, jako nikdy ve vlastním sálečku.

Dost už, řeknete. Copak tohle všechno nevíme? Copak jsme si to už stokrát neuvažovali, když jsme si dávali předsevzetí pro nový rok? Právě, přátelé. Stokrát opakované pravdy jsme si už tolikrát kladli za cíl, až to není hezké. Což tedy jednou takové cíle — osobní i obecné — taky konečně — splníte?

(hs)

FOTO PAVEL ŠTOLL

Alex Koenigsmark



Dnes vám představujeme jednoho z našich mladších autorů, jehož hra Kdo mluví s koněm měla na XII. divadelní Třeboni v podání souboru ZK ROH Sezimovo Ústí velký úspěch.

Vaše životní cesta? Cesta k divadlu?

Narodil jsem se v Plzni v roce 1944, ale první rok života (naštěstí si z té doby nic nepamatuji) jsem neviděl tatínka. Byl v koncentráku a pak ve věznici v Drážďanech, odkud po bombardování v roce 1945 utekl. Tatínek byl operetním režisérem i libretistou, léta pracoval v divadlech malých forem, Redutě, Rokoku, několik let řediteloval v plzeňské Alfě – odtud asi i to mé zatížení divadlem. Maturoval jsem v Hořicích. Byl ze mne restaurátor kamenných památek – odtud možná zatížení kamenným divadlem. Od řemesla jsem utekl a absolvoval FAMU. Jsem dramaturg a scénárista. Mám na to papír.

Už na střední škole i na vojně jsem vedl ochotnické soubory, byť bez většího úspěchu. K profesionálnímu divadlu mě přilákala dramaturgie Divadla Jiřího Woltra – někdy v roce 1974 jsem pro ně přepsal Ladovy Nezbedné pohádky. Byl jednou jeden drak se to jmenovalo a hraje se to dodnes, ochotnický i profesionálně. I když si myslím, že pro děti psát neumím, s DJW dodnes občas spolupracuji, naposledy jsem společně s Viktorií Hradskou adaptoval Twainova Prince a chudáka.

S „dospělým“ divadlem jsem si začal v roce 1976 komedií Ostrovy Zdánlivé; zase to bohužel nebylo z vnitřního přetlaku, ale někdo z dramaturgie Městských divadel pražských se zmínil, že potřebuje hru pro větší počet dam v nejlepších letech. (To ovšem potřebuje každé divadlo. Proto asi Ostrovy Zdánlivé hráli i ochotníci v Kanadě, kromě Poláků a Bulharů.)

Tak jsem definitivně divadlu propadl, od té doby se sice jako každý autor na volné noze musím živit televizí, rozhlasem i filmem (do televize jsem psal hlavně pro Bratislavu – Mario a kouzelník, nebezpečné známosti, Zbraně noci), ale divadlo pokládám za hlavní cíl svého snažení.

Nějakou dobu jsem byl dramaturgem Činoherního studia Ústí nad Labem, napsal jsem pro ně Edessu, Troila a Kressidu podle Shakespeara a Obraz dějin, který se jinak jmenuje Kabaret Protentokrát. Dodnes je mi líto, že ta spolupráce skončila, někomu jsem se nelíbil. Ale aspoň jsem přivedl k divadlu Karla Steigerwalda a dramaturgoval jeho Tatarskou pouť a Dobové tance. Tatarská pouť se bohužel nikde nehrála – tady vidím šanci pro ochotníky. Steigerwaldovu hru Foxtrot už dělali beze mne.

Od té doby píšu pořád divadlo – se střídavými úspěchy: Kdo mluví s koněm, Adié, miláčku!, naposledy Mňau aneb Thálie. Chystám groteskní Profesionálové, snad únor 1986, ale zatím mi pořád chybí režisér jako byl Ivan Rajmont, člověk s gestem, samostatným pohledem a etickým imperativem.

Váš vztah k amatérskému divadlu?

Všechny moje hry, jak vyplývá z ročních zpráv DILIA, amatérská divadla hrají. To mě těší. Bohužel jsem ještě neměl příležitost vidět nějaké jejich představení – třeba si podle mého příjmení myslí, že jsem cizinec... Sam jsem první hrál divadlo jako třináctiletý, Císařův slavík se to jmenovalo, a měl jsem potlesk na otevřené scéně: nečekaně jsem sundal mandarínskou čepici – i s copem. Udělal jsem to pak ještě třikrát, ale nikdo se už nezasmál. Pochopil jsem, že herec ze mne nebude.

Ovšem na amatérské divadlo jste nezanevřel...

To jistě ne. Po pravdě řečeno – příliš se v problematice amatérských divadel nevyznám. Připadá mi však, že jsou dvojího druhu: klasická ochotnická divadla a moderní, řekl bych současná, obvykle malá ochotnická divadla, která jsou však ama-

térská jen tím, že jejich členové mají ještě občanské zaměstnání a nehrají v televizi.

Profesionální divadla nejsou v současné době v nejlepší situaci – až na malé výjimky jsou navzájem zaměnitelná, jen těžko lze charakterizovat jejich profily; snad proto, že je v nich na každou ovci příliš mnoho pastýřů, také vliv televizního herectví a s tím spojeného finančního zájmu je značný. V tom jsou amatérská divadla ve výhodě.

Znáte situaci světového divadla? Proč neporovnávat?

Současné světové divadlo je v pohybu, desítkami různých cest se vyrovnává s konkurencí (nejen návštěvnickou, ale především estetickou!) televize i filmu, třídí se, dělí, kráčí všelijakými stezkami, hledá jazyk a třídí si specifické aspekty (a takové divadlo pak problémy s diváky nemá) – ale po všech těch věcech není v našem profesionálním divadle mnoho stop. Často však takovou snahu najdete v amatérských scénách, ať na Žižkově, Braníku nebo jinde, často i mimo Prahu; samozřejmě má své místo i klasické ochotnické divadlo, ale v těchhle souvislostech nepřekračuje svou prvotní motivaci „divadla z libosti“.

Amatérská divadla asi nemají všechny ty ukazatele, plány, hodnocení... Vůbec, v divadle je slovo „plán“ asi nevhodné, mělo by se mluvit o koncepci. Spousta divadel má dokonalé Plány, ale žádnou Koncepci.

Pocítujete jako autor nějakou zodpovědnost za stav divadla?

Trochu. Ale – podívejte se, je mi 41 let, Steigerwaldovi 40, jediný mladší autor, píšící profesionálně pro divadlo, je, pokud vím, Jan Vedral, tomu snad není ještě třicet... Jinak autory stáhne rozhlas a televize, platí víc, hned, rychleji, zároveň práce pro ně je méně náročná – možná tady je naše „zodpovědnost“... Ale v žádném případě není jen naše, autorská nebo divadelnická.

Je i v tom, jak vůbec všichni divadlo chápeme, čím pro nás je, co znamená, jak je hodnotíme. Pro někoho je divadlo chrám, pro někoho hlásná trouba, pro někoho způsob poznávání světa a pro někoho šantán. Sladte to.

Pořád si myslím, že divadlo je nejušlechtilejší druh dramatického umění – celou svou bytostí se zdráhá posluhovat, jak říkal Burian (EF); je spojeno s rituálem, nenapodobuje. Jako fotografie osvobodila malířství od povinnosti napodobovat, dokumentovat, pomohly film a televize divadlu... Podíváme-li se do SSSR, Maďarska či Polska, a dnes už i do Bulharska, vidíme, že za nimi pokukujeme; snad je mají i víc práva na omyl...

Asi takhle: kdybych byl směl zůstat v Činoherním studiu a soustavně s ním pracovat, mohl bych říct, že jsem udělal, co bylo v mých silách. Jenže jsem udělal, jen co jsem mohl, směl. Od té doby píšu text pro divadlo obecně. Hledám soubor, kterému bych text nabídl, podle toho, zdali má herečku, jakou pro hru potřebuju, nebo režiséra, který by mi aspoň trochu rozuměl...

Aby nedošlo k omylu: nevolám po samých experimentálních scénách, sám se pokládám spíš za autora kamenného divadla, proto jsem pracoval s Činoherním studiem, to je „kamenné divadlo“ v tom dobrém slova smyslu, a ani jako divák nemám rád, když se po mně žádá, abych hrál s sebou nebo se účastnil, v divadle chci vnímat, být emocionálně vlákn do filozofické pasti, a ne tančit k všeobecnému gaudiu s nějakým cizím pánem.

Tím chci jen říct, že cesty mohou a musí být rozličné. Ale zodpovědnost... o tu se dělíme všichni, kdo s divadlem nějak souvisíme.

Děkuji vám za rozhovor. Bylo řečeno dost.