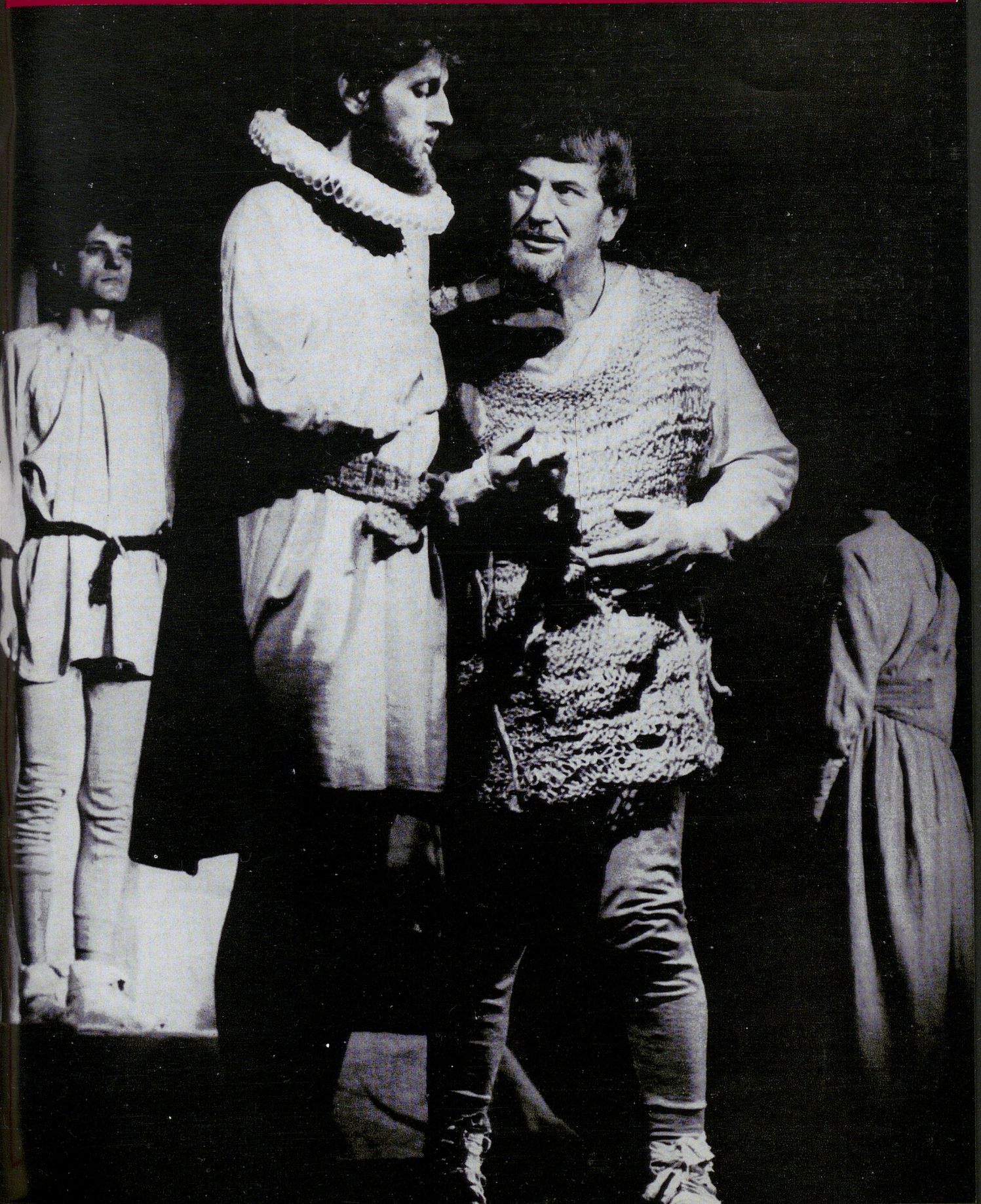
as/87 9

AMATÉRSKÁ SCÉNA

4 Kčs



DOSPĚLÍ DĚTEM

Krajské kulturní středisko v Českých Budějovicích vydalo před nedávnem zajímavou a podnětnou publikaci Almanach 85/86 — ohlédnutí za sezónou amatérských a částečně i profesionálních divadel pro děti. V jednom z článků se zde východočeská krajská metodička M. Císařová zamýšlí nad stavem a proměnami produkce amatérských divadelních souborů určených dětem za období od roku 1980. Podrobnou analýzu situace pak dospěla k několika obecně platným závěrům: dobrá představení vznikají jen občas, potřeba speciálního vzdělávání je víc než naléhavá, oblast tvorby pro děti se musí stát rovnocennou součástí celého amatérského dění, v roce 1987 by se měla konat další (v pořadí už třetí) krajská přehlídka, jež bude plnit mimo jiné i potřebu vzájemné konfrontace a dalšího uměleckého růstu nejen zúčastněných souborů.

Nuže, krajská přehlídka pod názvem Dospělí dětem se vskutku konala. Podařilo se najít výtečného pořadatele (SKP ZV ROH n. p. PLEAS Havlíčkův Brod) a tak v průběhu května zhlédlo na patnáct set havlíčkobrodských dětí pět soutěžních a jedno mimosoutěžní představení. Je to moc nebo málo? Stanovíme-li si jako rozhodující měřítko kvalitu inscenací (konečně, jak také jinak?), pak se ve Východočeském kraji začíná přece jen blýskat na dobré časy.

Předně: I když jedna nebo dvě vlaštovky jaro nedělají, lze mluvit o souborech, které považují kvalitní tvorbu pro děti za svůj vysoko postavený umělecký cíl, jemuž se chtějí systematicky věnovat. Soubor z Lomnice n. Popelkou (citovaný ostatně i M. Císařovou) pokračoval ve svém tvořivém přístupu k dětskému divákovi a získal u publika velký ohlas pohádkou Císařovy nové šaty, kterou na motivy H. Ch. Andersena napsal J. Tibitanzl. Zvláště M. Zajíček jako sympatický muzikant Kuba dokázal od první chvíle navodit příjemnou atmosféru neustálého kontaktu s hledištěm, ve které se pak dobře hrálo i ostatním členům souboru.

Rovněž kolektiv ze Dvora Králové nad Labem se chce dle vyjádření jeho členů (či spíše členek) věnovat tvorbě pro děti pravidelně. Jeho letošní představení (Vl. Čort: Pohádka o líných strašidlech) bylo sice poznamenáno výběrem z ne právě nejkvalitnějšího textu a hlavně zcela neujasněnou režijní koncepcí, nicméně vitalita a chuť do hry všech čtyř interpretek v čele s J. Jebouskovou (Ježibaba) naznačují perspektivu dalšího vývoje.

Soubor TJ Sokol Nový Hrádek je známý svým vášnivým divadelním hledačstvím zatím z jiné oblasti, než je tvorba pro děti a mládež. Nápaditá režisérka N. Tejklová i celý kolektiv dělali co mohli, ale Steigerwaldova komedie Jak hlouposti narostly parohy prostě k autorovým podařeným dílům nepatří (viz. Z. Josková v témže Almanachu). Vzniká-li přesto inscenace, kterou lze nazvat jako solidní průměr a příslib do budoucna, svědčí to jen a jen o dobrém a poctivém přístupu souboru ke zvolenému úkolu.

Královedvorský Rozmarýnek je soubor, který se divadlu pro děti věnuje již delší dobu přímo programově. Dopřejme mu tedy v jeho tvůrčím hledání i právo na prohru, neboť jak známo, úspěchy se mohou často rodit (a rodí) z dílčích neúspěchů. Pohádka o zemi Ireny Gerové je ovšem dramaturgický omyl, který nemohly zachránit ani dobré herecké výkony většiny účinkujících. Rozmarýnek si všechno vynahradil nesoutěžním (protože už rok před tím

Divadelní soubor SZK Dvůr Králové nad Labem — V. Čort: O líných strašidlech.

oceněným) představením Hrnečku vař!. Tato vkusná koláž z Erbenových pohádek a národních říkadel dokázala, jak silným inspirativním zdrojem i pro tuto žánrovou oblast může být folklór a lidová tvorba. Ostatně, režisérem Hrnečku je Miloš Štědroň, jenž je spolu s hercem Pavlem Hoškem vůdčí osobností kolektivu, který byl na havlíčkovské přehlídce oceněn nejvýše.

Před několika lety obnovil činnost soubor Vojan při ZO SČSP Doubravice (u Pardubic). Parta zapálených nadšenců se dokázala v krátkém čase protlačit mezi přední ochotníky nejen v okrese, ale zdá se, že už i v kraji. Pohádka Ot. Starého Čertovský mariáš neskýtá na první pohled žádné velké předpoklady pro mimořádnou inscenaci. Jenomže, právě na tomto textu se ukázalo, v čem je síla doubravického souboru: podrobná analýza jednotlivých situací, schopnost hravosti, vymýšlení a domýšlení až do přesné pointy včetně vkusných improvizací. Výsledkem byla dobrá pohoda na jevišti i v hledišti. Spokojená porota. Když už jsem u ní. Na této přehlídce se splnilo i další přání krajské metodičky, totiž kontinuita porot všech krajských přehlídek a soutěží.

Jestliže bylo vítězné představení Čertovského mariáše vzápětí operativně zařazeno na letohradskou Inspiraci 87, mohlo by se zdát, že divadlo hrané dětem, se skutečně začíná stávat rovnocennou součástí východočeského amatérského hnutí. Přehlídce dle mého soudu chyběl odborný seminář, zaměřený na některý ze současných problémů divadla pro děti (interpretace, dramaturgie, scénografie . . .). Rovněž účast zástupců i dalších souborů, jež třeba momentálně na přehlídce nehrály (nemluvě o okresních metodicích, kteří zde byli zastoupeni jen velmi sporadicky), se mi jeví z hlediska vzájemné poučenosti potřebná. Z organizačních důvodů zatím nebylo možné, aby alespoň soutěžící soubory měly možnost se navzájem vidět. Faktem ovšem zůstává, že se letošní východočeská krajská přehlídka Divadlo dětem v Havlíčkově Brodě vydařila.

MILOSLAV KUČERA

Divadelní soubor Vojan při ZO SČSP Doubravice — O Starý: Čertovský mariáš.

FOTO NA TITULU PAVEL HRDINA : DSMěst KS Prachatice

● LOUTKÁŘSKÁ CHRUDIM 70. VÝROČÍ VŘSR

Letošní, šestatřicátá národní přehlídka amatérského loutkářství Loutkářská Chrudim se konala počátkem července v Chrudimi. Pořadatelé ji věnovali 70. výročí VŘSR. V průběhu týdne se na třech chrudimských scénách vystřídalo dvanáct souborů a jako host vystoupilo Východočeské loutkové divadlo Drak z Hradce Králové.

Pro účastníky přehlídky byl připraven bohatý program. Součástí přehlídky byly také vzdělávací akce, tj. rozborové semináře ke každému vystoupení i seminář k interpretaci dramatického textu. Pro mladé loutkáře bylo opět připraveno tzv. Studio mladých, které vedl zasloužilý umělec Jan Dvořák. Správnou atmosféru festivalu dodávaly i akce společenského charakteru. Byly pořádány různé zájezdy, filmová představení a výstavy. Pozornost návštěvníků poutala zejména nová expozice Muzea loutkářských kultur, založeného před 15 lety, a výstava rodinného loutkového divadla Rissone z Itálie.

Ceny 36. loutkářské Chrudimi udělila odborná porota souboru C ze Svitav za inscenaci hry Edward a jeho členům Blance a Karlu Šefrnovým za dramaturgicko-režijní ztvárnění této hry. Dalšími oceněnými byli Miloslav Poesa z Třeboně za hudebně zvukový plán hry Asagao a Marie Poesová za její režii. Zdeněk Linhart ze souboru MLS ze Semil obdržel cenu za loutky k inscenaci hry O careviči Ivanovi, Josef Brůček ze sudoměřických Tatrmanů za angažovanou práci s mládeží za inscenaci A když je někdy všecko na draka a Petr Rozsypálek ze souboru Říše loutek z Kroměříže za herecký výkon v roli Poplety ve hře Povídej paňáco . . . **(čt)**

● SAL SČDO NA LOUTKÁŘSKÉ CHRUDIMI

Hlavní akcí Skupiny amatérských loutkářů Svazu českých divadelních ochotníků na 36. loutkářské Chrudimi, národní přehlídce amatérského loutkářství ČSR, která probíhala od 3. – 9. července 1987, byl aktiv členů předsednictva SAL, Rady se zástupci členských souborů, které vystupovaly v oficiálním programu festivalu. Z celkového počtu 11 vystupujících souborů z ČSR je 5 členských kolektivů.

Obdobná setkání v Chrudimi mají dobrou tradici. Za organizační štáb festivalu se zúčastnila velmi reprezentativní delegace vedená jeho předsedou a zároveň předsedou MěstNV v Chrudimi s. Kyselou. Dále byli přítomni s. Pavlíková, místopředsedkyně NV, s. Žaludová, ředitelka Muzea loutkářských kultur a s. Sýkora, vedoucí odboru školství a kultury MěstNV. Jednání byla přítomna i s. Lázňovská, vedoucí divadelního oddělení ÚKVČ: V hlavním referátu byli přítomní informováni o hlavních úkolech Skupiny v nejbližším období a o růstu členské základny. V bohaté, věcné a otevřené diskusi se hovořilo o tom, že po určitém krátkém období stagnace dochází k rozvoji všech funkcí SAL SČDO, čehož je růst členské základny přesvědčivým důkazem. V průběhu jednání předal předseda SAL a 1. místopředseda ÚV SČDO dr. Petr Slunečko s. Kyselovi za zásluhy o rozvoj amatérského loutkářství a dobrou spolupráci mezi zájmovou organizací a organizačním štábem LCH Čestné uznání ÚV SČDO.

Další významnou akcí, na níž se SAL SČDO v Chrudimi podílela, byl seminář učitelek mateřských škol. Podle návrhu zájmové organizace byl letos uspořádán zcela novým způsobem. Počínaje letošním ročníkem budou mít tyto semináře cyklickou formu vzdělávání dospělých. I. ročník je věnován dramatické výchově, II. loutkářským dovednostem, poslední pak práci na individuálním výstupu. Vedle uvedených tříd v Chrudimi působil ještě Klub mateřinek, který tvořily zkušené loutkářky, které v jednotlivých regionech působí často jako lektorky. **(psl)**

DIVADELNÍ JARMARK V BRNĚ

Na samém sklonku sezóny se konal v moravské metropoli třídenní Divadelní jarmark, pořádaný společně odborem kultury Národního výboru města Brna a Městským kulturním střediskem S. K. Neumanna. Z původně proponovaného vhodnějšího prostředí – stylového Římského náměstí v samotném městském centru – byl posléze přesunut do periferních Husovic, na Letní scénu OKVS Brno III.

Úvod jarmarku patřil pohádce Vikýřník v podání C-divadla a hudebně tanečnímu pásmu Smíchy a smutky souboru Mimi Fortunae. První večer aplaudovali diváci Tallerově Komedii o chytrosti v inventní úpravě Tylova divadla Osvětové besedy Ořechov u Brna a vítězům letošního Akademického Brna – pražské studentské dvojici Ondřej Höppner – Ondřej Mrázek s jejím autorským kabaretem Óda na radost sobě i druhým. Také další den si přišly na své děti, pro něž známé brněnské loutkové divadlo Jitřenka připravilo pohádky O Palečkovi a Perníková chaloupka. Po folkovém koncertu Pojazzie nabídla Divadelní společnost Černovická pořad Zpívám píseň o zbojníkovi. Večer uzavřelo zdařilé vystupení z oblasti „divadla jednoho herce" – opavský P. Vaněk přivezl osobité pojetí Gogolových Bláznových zápisků. Neméně pestrý byl i program závěrečného dne, kdy po Zahradě loutkového souboru Mraveneček nastoupil folklórní Lučec, folková skupina Bokomara a kolektiv Tibia s ukázkami pololidových barokních hanáckých oper. Poslední úspěšnou tečku pak připojilo Divadlo X MěKS S. K. Neumanna v Brně, a to svým Koncertem pro Woodyho Allana z pera Jaromíra Skorkovského. Na I. brněnský divadelní jarmark, jehož součástí byl také prodej amatérských výtvarníků, navazovala tři vystoupení profesionálních divadel. **(vz)**

Kultura není pouze resortní záležitostí

V rozhovoru pro Rudé právo 11. července letošního roku se ministr kultury ČSR Milan Klusák vyslovil k některým otázkám dalšího prohlubování socialistického rozvoje a k aktivnímu podílu celé kulturní fronty na realizaci programu XVII. sjezdu KSČ. Mimo jiné řekl:

Přestavba hospodářského mechanismu a vlastně celý širší proces přestavby se samozřejmě promítá a promítne i v oblasti kulturního procesu, prohloubení jeho demokratizace a v širší účasti společenských organizací a pracovních kolektivů na řízení.

Mnohokrát bylo již zdůrazněno, že cílem činnosti kulturních organizací nemůže být co největší ekonomický efekt, zisk. Přitom nutnost prosazování maximální hospodárnosti a efektivnosti zůstává prvořadým příkazem dne. Smyslem jejich činnosti je docílení optimálního kulturně politického efektu, jehož výsledkem má být nejen zvyšující se kulturní úroveň každého jednotlivce, ale i jeho duševní pohoda, kulturnost projevu, socialistické morální mezilidské vztahy. Je nutné, aby ekonomické nástroje plně respektovaly zvláštnosti provozu kulturních organizací, nebyly v rozporu s jejich hlavním posláním, naopak, aby umožnily realizovat kulturně politické záměry a cíle i pružně reagovat na měnící se potřeby společenského rozvoje. V současné době se například jedná o nutnost modernizovat činnost kulturních zařízení a organizací, zavádět novou techniku v oblasti zprostředkování kulturních hodnot (zejména video), zvýšit vliv působení na mládež i prostřednictvím nové techniky. K tomu je však zapotřebí vytvářet jak možnosti v investiční politice z prostředků státu a národních výborů, ale i ze sdružených prostředků podniků, družstev a společenských organizací.

Je nutné si stále připomínat, že rozvoj kultury není pouze resortní záležitostí.

Do řízení kultury je nutné promítnout proces demokratizace právě v zájmu upevnění základních ideových kritérií socialistické společnosti. Je třeba uvažovat nejen o další decentralizaci odpovědnosti, ale i o zvýšení účasti společenských organizací i tvůrčích svazů na obsahovém řízení kulturních činností. Samozřejmě že s rozšířením pravomocí na nižší stupně řízení zvyšuje se i jejich společenská odpovědnost. To je třeba mít na zřeteli a vytvářet podmínky pro to, aby řízení na nižších stupních dosáhlo odpovídající společenské kvalifikace, tzn., aby rozhodování všech orgánů v krajích i místech zvažovalo nejen potřeby ideové, ale i možnosti ekonomické tak, aby i v konkrétní denní řídící praxi byl zachován soulad mezi kulturní politikou a ekonomikou.

Každá z oblastí kultury a umění a vše, co se v ní dnes odehrává, má více než kdy jindy svůj aktuální společenský význam a dopad, nejen kulturně politický, ale i celospolečenský.

VŘSR a české divadelnictví

„Divadelní avantgardy byly, jsou a budou. Jsou reakcí mladé dramatiky, režie, herectví na společenskou situaci." Tento Högrův citát z roku 1959 platí, rozhlédneme-li se po historických souvislostech, v každé době. Na přelomu 19. a 20. století tím více, čím byla bouřlivější i jeho doba, poskytující dramatikům a spisovatelům životní zkušenost a zároveň i látku pro nová témata. Svět se tehdy otřásal v základech a celá společnost i všechny složky umění hledaly nové, moderní, adekvátnější vyjádření.

Architektura v secesi překonávala historismus a eklekticismus 19. století. Zdůraznila dekorativnost, životně účelnou a praktickou, i užité umění. Výtvarníci přecházeli od dojmovosti k secesní ornamentálnosti, ladnosti, plošnosti, k vyhledávání lomených barev a později k expresionismu. Hudba prosazovala reálně kritický styl, ale i prvky psychologismu, individualismu, subjektivismu až formalistního artismu. Politika v sobě koncentrovala ekonomické problémy monopolního a imperialistického kapitalismu. Technika dala do služeb lidu tehdy fantastické vymoženosti.

Literatura se stala umělecky nejúčinnější formou. Bouřila měšťáky svou aktivitou a radikálností. Nezajímala se jen o teoretická východiska děl, ale usilovala kolektivně o sociálně angažovanou tvorbu (např. v časopisech Kmen, Červen, Var, Nový kult). Zvlášť naléhavou se pro ni stala otázka sociální, která zatlačila žánrovou problematiku relativně do pozadí.

A divadlo? Šlo vývojově ruku v ruce s literární činností. Absorbovalo do sebe všechny změny, využívalo bohatého názorového rozrůznění a kvantitativního rozvoje českého umění. Mělo v té době své problémy — hlavně organizační, ale i programové a ideové, ale vždy vycházelo z toho, že vznikalo „zezdola" (na rozdíl od jiných národů) už od doby národního obrození, což dokazuje, že formování skutečně českého divadelnictví bylo projevem lidové touhy po kráse a umění.

Ve střetu s realitou, se sílícím revolučním bojem v prvních letech 20. století a s jeho prvním vyústěním v revoluci v Rusku v roce 1905, hledali umělci reálnou perspektivu své aktivity. Byli vtaženi do společenského zápasu, dostali se poprvé do kontaktu s proletářským bojem a nemohli nereagovat. Proto politická aktivizace umění charakterizovala českou literární tvorbu i drama na počátku 20. století v celém jejím rozsahu.

Buřičství a anarchie nejmladší generace nebylo jen negací, bylo vzpourou poctivého životního přístupu, projevem touhy po svobodě, po plnosti života, po odstranění vykořisťování. K nejmladší generaci (S. K. Neumann, F. Šrámek, V. Dyk, J. Mahen, F. Gellner, J. Toman) se přidali i představitelé generace nejstarší a střední. S revolucí roku 1905 sympatizovali J. Vrchlický v básni Ve vážné chvíli, Sv. Čech ve Stepi, J. V. Sládek i A. Heyduk.

Generace 90. let se k revoluci přihlásila v básních A. Sovy a J. S. Machara. Zvlášť Sovův postoj byl radikálně vyhraněný a jasný v básni z roku 1906 A revoluční silné větry duly, kde v závěru čteme: „Svět probouzel se, který dosud spal... a revoluční silné větry duly" a později v programové básni Sloky spisovatelům, kde přímo v prvním řádku požadoval: „... chci, aby náš prapor rudě vlál". Literární ohlas revoluce 1905 se však plně nedotkl dělnického tisku. Reagovali jen G. R. Opočenský, J. Opolský a J. Rokyta (v díle Hradby padají), který se snažil mimo revoluce promluvit i o boji za všeobecné rovné hlasovací právo. Ve vyjádření však zůstal na pozicích abstraktního humanismu.

Revoluční povědomí v tvůrcích stále žilo a aktivizovalo se, neboť sledovali domácí i zahraniční politický boj (rozrůzňování domácích politických stran a stanovení jejich programů, boj o hlasovací právo, vývoj na Balkáně a ve střední Evropě, ruskou revoluci 1905, rusko-japonskou válku a hospodářský i technický rozvoj. Jak reagovalo na danou situaci české divadlo? Roku 1900 bylo nahrazeno ve správě Národního divadla staročeské Družstvo mladočeskou Společností. Ale vedení nemělo přesný program a ideologii ani později ve válečných letech, což se stalo předmětem kritiky v článku Z. Nejedlého Slovo o Národním divadle z roku 1917.

I když neexistovala propracovaná koncepce, žánrovost byla široká a objevovaly se i hry, které zobrazovaly revoluční atmosféru doby. J. Mahena inspirovala revoluce roku 1905 k aktovce Klíč, která vyzývala každého poctivého občana do pokrokových řad. H. Malířová se ve hře Bratrství (realizované na scéně Národního divadla v roce 1905) vyslovila k politickému problému sociální demokracie — k anarchistickému individualismu, který odhalila a odsoudila jako směr, nemající s opravdovou revolučností nic společného.

V Praze tehdy hrálo Národní divadlo (1883), Stavovské divadlo (1783) a Divadlo na Vinohradech (1907), kde se střídala opera s činohrou. Začala se vytvářet divadla i v jiných městech, vznikaly kabarety s veselohernímí scénkami. Proletářské dělnické divadlo se ještě nezformovalo. Hráli pouze dělničtí ochotníci (DDOČ) a ostatní amatérské soubory, ale jejich repertoár byl málo výbojný a navíc musel překonávat technické i umělecké obtíže, a proto nebyl účinný ve srovnání a s profesionálním divadlem.

To mělo bohatý program. Na přelomu 19. a 20. století se vyhranily dva dramatické proudy. První romantícko-historický nacházel zdroje v tvorbě starší generace (Zeyerův Neklan, napsaný roku 1896, Radúz a Mahulena z roku 1898 a Vrchlického Hippodamie, 1890—91, přibližující se k symbolismu). Druhý proud realistický se již dotýkal sociálních otázek. Hra F. A. Šuberta Drama čtyř chudých stěn, uvedená roku 1903, a L. Stroupežnického Na Valdštejnské rychtě, 1892, zachycující konflikt kapitalistického podnikání s myšlenkami idealistického humanismu.

Hrál se Jirásek, jeho Vojnarka a Otec. Vrcholem realistických snah bylo dílo bratří Mrštíků Maryša z roku 1894, zobrazující svět prosté lidské lásky bojující s předsudky a s majetnickými sklony, které náboženskými a rodinnými pouty omezovaly myšlení a svobodné rozhodnutí jedince. Hra byla blízko kritickému pohledu na společenský řád tak, jak ho žádal manifest České moderny. Připomenutím lidového hnutí, boje za svobodu a samostatnost, zdůrazňující naše revoluční tradice, se stala tři historická Jiráskova dramata: J. Žižka (1903), J. Hus (1911), J. Roháč (1914). V tvorbě se objevily i prvky naturalismu (autorů M. A. Šimáčka a F. X. Svobody), psychologismu (Hilbertova Vina z roku 1896 a Falkenštejn z roku 1903) a moderního dramatu (autorsky představovaného J. Kvapilem).

Na počátku 20. století se do dramatické tvorby zapsala významná jména — J. Mahen, F. Šrámek, V. Dyk. J. Mahen se zasloužil o tematickou a žánrovou diferenciaci dramatu od historické a burcující hry až po avantgardní lyrickou pantomimu. Ve svém Režisérském zápisníku přispěl i k otázkám divadelní teorie a organizace. Revoluční motivy se v jeho tvorbě mimo hry Klíč objevily i v dramatech Chroust (1906) a Ulička odvahy (1917). Nejvýznamnější se stala jeho hra Jánošík (1910) o překonávání zbabělé pasivity, o věrnosti a zradě, o mravní velikosti i o volnosti a kázni. F. Šrámek vystoupil s citovými dramaty naplněnými lyrismem (Léto z roku 1915). V. Dyk ve svých dramatech Veliký Mág (1915) a Ondřej a drak (1919) bojoval proti měšťácké sobeckosti. K významnějším autorům se řadil O. Theer s básnickým dramatem Faëthón z roku 1917.

Z uvedeného je zřejmé, že spisovatelé i dramatikové živě reagovali na svou současnost a na sociální problematiku, že jejich tematický zájem byl velmi široký, že revoluční myšlenky v nich žily, upevňovaly se a autoři se připravovali k dalšímu uměleckému vystoupení, což jim umožnily prožitky a výsledky 1. světové války a první socialistické revoluce v Rusku v roce 1917.

Smysl

Před nějakým časem jsem psal do Československého loutkáře na pokračování úvahy se souhrnným názvem Čas dramaturgie. Pak napsal Luděk Richter v Amatérské scéně č. 6/1986 článek o krajské přehlídce severočeského a jihočeského amatérského divadla s výmluvným názvem Čas dramaturgie? Čas režie! A uzavřel jeho obecný úvod jednoznačným tvrzením, že ve většině souborů není už uchopení tématu otázkou dramaturgickou, ale věcí režie jako „schopnosti poutavými, vzrušujícími prostředky s akcenty na pravých místech sdělovat divákovi divadelním obrazem téma a myšlenku". V tom lze zajisté souhlasit. Problém je ovšem — po mém soudu — nikoliv jenom v tom, zda je čas dramaturgie nebo režie, ale v tom, co budeme chápat pod pojmem obraz.

Jsem poslední, kdo by se jakkoliv vzpíral proti důležitosti tématu. Naopak, kdekoliv jsem psal o dramaturgii nebo o tématu vůbec, zdůrazňoval jsem, že téma je nejvlastnější pole dramaturgické činnosti a že pro veškerou tvorbu divadelní má jako východisko i jako jakási průběžná linie význam fundamentální, neboť jím se vytváří osa, která umožňuje jak prvotní cílevědomost, tak i kontrolu této cílevědomosti při směřování k určitému záměru. Neméně tak jsem a budu přesvědčen, že tématem nejzřetelněji navazuje inscenace (či proces její realizace) vztah k nějakému problému, jenž má svou ideovou platnost i svou aktuální současnou naléhavost. Nicméně, přes to všechno jsem neméně tak přesvědčen, že tématem se smysl inscenace, a tedy ani představení jako přenosu informace, nevyčerpává. Pro mne nadále zůstává téma jenom jednou obsahovou vrstvou, jenom tou složkou smyslu obrazu, která je verbálně, slovně, pojmově formulovatelná.

Existuje tu přece ještě například význam. Jsme zase náchylni chápat význam především ve sféře slovní — jako pojem, který se slovem vyjadřuje nebo jako výrok oznamovací věty, jehož existenční formou tato věta je. Tedy opět převažuje verbální, slovní stránka, jež nutně nakonec ústí do tématu, takže často nám téma i význam splývají, jsou totéž. Jenže: zapomínáme na to, že i pro toto určení významu má ohromnou roli — a řekněme, že v každodennosti jedině možnou — poznání kde a v jakých vazbách slovo vystupuje, co označuje na základě empirických zkušeností a takto teprve odvozujeme abstraktní význam či významy určitého slova. Význam se tedy vztahuje vždycky ke skutečnosti, což v umění a zvláště v divadle hraje podstatnou úlohu. Neboť přirozená konkrétnost a smyslová autentičnost většiny materiálů, které používáme na jevišti, je nositelem určitého významu, je skutečností, která sama o sobě nějak působí. Mluvíme-li o tom, že znak má eidetický smysl, je-li znám jeho význam nebo skutečnost, k níž poukazuje, potom téměř všechno, co existuje na jevišti, je takto eidetické, protože vždycky se v materiálu jakékoliv podoby skrývá nějaká skutečnost, která může působit sama osobě — aniž by byla s definitivní platností a s konečnou určitostí tematizovatelná; to jest přesně a přísně verbálně pojmenovatelná.

Soubor C ze Svitav ve své inscenaci Edward např. používá jakousi miniaturní hrací kostku, která se objeví na konci a na začátku vykrojena světlem jako jediný předmět, na nějž představení soustřeďuje divákovu pozornost. To slovo předmět tu nestojí náhodou. Míním tím předmět jako označení jednotlivého jevu, který je sám o sobě reálnou skutečností. To znamená, že už tato hodnota tu v nějaké rovině funguje; samozřejmě, protože je na jevišti a protože světlo ji tak zdůrazňuje, nabývá pro nás další význam; její smysl se začíná vytvářet jako označení nějaké skutečnosti, která existuje pouze v této inscenaci. Či lépe: v prostoru, kde se tato inscenace uskutečňuje. Je pro nás tedy významem, který ještě vůbec nemusíme tematizovat, verbálně určovat. Eidetický smysl se tedy naplňuje hrací kostkou samotnou už do takové míry, že je nám schopná něco podstatného vypovídat o určité skutečnosti. Třeba o tajemství toho, co je v této kostce zavřeno a co se nikdy nedovíme nebo naopak: o jisté věci, která prostě už tím, že existuje, tvoří důležitou součást našeho života, aniž bychom zkoumali, co v ní vlastně je. A potom nebo současně můžeme provádět další operace, které oné kostce dají ještě širší smysl, jež se váže na způsob uspořádání všech významů inscenace a vyvozovat další závěry, které samozřejmě i kostku učiní projevem tématu; řekněme tématu předávaného poselství.

Tento snad poněkud obšírnější výklad o jednom předmětu z jedné inscenace měl jediný cíl: ukázat, že smysl obrazu se na jevišti nezavršuje jenom tématem. Že tu je dokonce jisté napětí mezi předmětem a jeho významem stejně jako napětí mezi významem a jeho smyslem a že teprve z tohoto napětí vzniká celistvý obsah obrazu. Domnívám se, že jistá část našeho divadla dnes velice intenzívně využívá — nebo chce využívat — právě možnosti vytvářet celistvý smysl jako totalitu obrazu, který není strukturován do jednotlivých prvků a komponentů, jež teprve ve své úhrnné vazbě (struktuře) tento smysl uskutečňují. Byl jsem např. svědkem některých diskusí o Grotesce, s níž před nějakou dobou vstoupil do našeho amatérského divadla P. Lébl jako režisér, které šly přesně touto cestou. Pokoušely se rozložit celek inscenace na způsob zacházení s jednotlivými prvky a komponenty a tak hledat její téma. Logicky potom docházely k tomu, že vlastně se tu zase tak mnoho nového a podstatného neříká, neboť jde buď o opakování známých postupů zdivadelňování (např. předvádění nějaké fabule tak, že je námětem pro film; tedy zpětně a zvenčí rekonstruována) či jenom o převyprávění románové předlohy. Tato analýza však pro tuto inscenaci nemohla platit. Její celkové uchopení, které už samo o sobě produkovalo smysl, bylo výtvarně-hudební. V tom mohla být i její slabina či problémovost. Ale faktem zůstává, že ve spojení těchto dvou složek se v rozhodující podobě naplňovaly všechny její významy i jejich smysl jako obraz. A každé rozpojení nutně vedlo k ochuzení jak diváka, tak i oslabení účinnosti jejího komplexního systému, k nedůvěře v něj. Stejně jako k nedůvěře k jednotlivým prvkům a komponentům. Slyšel jsem také v oněch diskusích názor, jenž se opíral o samostatný pohled právě na hudební složku této inscenace a jenž ji proto přirovnával k tzv. střednímu proudu populární hudby. Jistě, jakmile smysl byl vyhledáván takto, z jedné části, mohla se inscenace takto jevit. Ale dovolte mi připomenout ještě jeden fakt: v závěru některých představení — řečeno divadelní terminologií v děkovačce — si herci dovolili předvádět jistou velmi populární píseň této populární hudby v podání neméně populárních interpretů. Domnívám se, že nešlo o parodii, ani o jakýsi kousek na přidanou, aby publikum bylo ještě více vděčno. Byla to podle mého názoru logická a organická součást celkového smyslu, jenž byl divadelním obrazem osudů civilizace a lidí, kteří ji produkují jako své dějiny. Tuto „děkovačku" šlo těžko slovy tematizovat, na tomto základě byla vskutku zcela nevyložitelná. Ale uchopena z onoho smyslu výtvarně-hudebního se stávala součástí jazyka, kterou inscenace hovořila a měla v něm své místo.

Schopnost divadla a jeho jazyka tvořit významy a jejich smysl (včetně i té jejich části, která je tematizovatelná) je dnes velká. Nedávno vydal Z. Hořínek studii Nové cesty divadla, v níž podrobně a znamenitě zkoumá princip montáže jako princip, jenž se uplatňuje v řadě studiových divadel a tvoří osobitost jejich zobrazení a sdělení. Nesporně tomu tak je; samostatnost znaků jednotlivých komponentů a jejich schopnost vypovídat o něčem, nést významy a jejich smysl i téma je velkou příležitostí realizovat bohatě strukturovanou výpověď. Ostatně, ve své knížce Proměny divadelního jazyka jsem se nesnažil, byť odjinud, o nic jiného. Leč, je to jen jeden možný pohled na jeden divadelní proud. Existuje i pohled druhý, který si vyžaduje sama realita dnešního divadla. Nebo lépe: jedna linie jevištní tvorby. Pohled, jenž bude respektovat obraz jako celistvý smysl, jako, abych použil terminologie jisté části sémiotiků, text, jenž nemusí sestávat z jednotlivých znaků.

Psal o tom samostatně J. Vostrý v recenzi mé už vzpomenuté knížky na stránkách tohoto časopisu (AS 5/1987). A soudím, že s tímto připomenutím přišel právě včas. Nikoliv jenom proto, že tu existuje ona tendence k divadelnímu jazyku, který chce takto fungovat. Ale i proto, že koneckonců smysl inscenace i představení je vždycky, ať je budován na jakémkoliv principu, takto ustrojen, organizován a takto se dostává i k divákovi. A psal-li jsem o času dramaturgie, pak jsem měl na mysli právě fakt, že nelze už nadále téma vymezovat slovně jenom jako záměr nebo jako problém obsažený a vyjádřený v pojmu, ale také jako podnět k tvorbě tohoto celkového smyslu. Chcete-li tedy jako podnět, jenž už přímo vede režii k obrazu — a nikoliv jenom ke konstrukci obalující slova, pojmovou kostru divadelním výrazem, jevištními prostředky. V tomto směru je pro mne současnost společně a nerozlučně časem režie i časem dramaturgie jako jednoty, jež vyjevuje svůj smysl. A také o něm komunikuje.

Píšu-li tu o systému v pohybu, pak v tomto směru se tento pohyb jeví také jako jisté splynutí dramaturgie a režie v jeden jediný komponent, jak tomu nasvědčuje ostatně i váha, kterou nabyl celý jevištní subsystém.

JAN CÍSAŘ

FRANTIŠEK ZBORNÍK:

Zpráva o 19. Kaplickém divadelním létu

Někdy v první polovině července zazvonil telefon. Redakce AS mě žádala, abych napsal článek o letošním KDL. Měl jej napsat kdosi jiný, ale ten z vážných důvodů... Okamžitě jsem byl v aktivní obraně, v níž mým hlavním střelivem byla skutečnost, že jsem absolvoval KDL poprvé a jako takový jsem byl na závěr pasován na jesláka (a nemohu tedy srovnávat, mohlo mi leccos uniknout, a tudíž že jsou jistě povolanější. Nicméně jsem brzy cítil, kterak můj kryt slábne ani ne tak argumenty z druhého aparátu, jako skrze mne samého. Uvědomil jsem si, že o tom kaplickém týdnu často mluvím a ještě častěji přemýšlím. Že o něm vlastně napsat chci. Sluchátko cvaklo na vidlici a v mé poražené mysli vypukl zmatek obrázků a obrazů, který již poněkud uspořádaný předkládám. Hleďte na ně prosím s vědomím, že pocházejí od jesláka.

Obraz první: základní informace

Kaplické divadelní léto, neboli nesoutěžní národní přehlídka dětských divadelních a loutkářských souborů, se konalo ve dnech 12. až 19. června v Kaplici. Letos bylo vyhlášeno na počest 70. výročí VŘSR. Zúčastnilo se jej 8 dětských souborů z ČSR, 1 ze SSR. V rámci přehlídky mohli ještě účastníci spatřit dvě inspirativní představení (DRC Kaplice – Byl jednou jeden Píp, Dramatický klub MěDPM Třebíč – O věrném milování Aucassina a Nicoletty) a film Kam doskáče ranní ptáče s následnou besedou. Centrem všeho dění se stal Dům Kultury JKP v Kaplici. Počasí bylo střídavě oblačné.

Obraz druhý: semináře, aneb od A do E

Jednotlivým seminárním třídám byly vyhrazeny učebny místní ZŠ. Některé semináře však z nejrůznějších důvodů volily prostory jiné – klubovny v domě kultury nebo sluncem ozářený plenér. Třída A (lektorka Jindra Delongová) a třída B (lektorka Eva Polzerová) byly určeny začátečníkům a těm méně zkušeným. Obě lektorky si tedy předsevzaly uvést své svěřence do základů všech disciplín dramatické práce s dětmi. Ve třídě C spojily Šárka Štembergová (hlasová výchova) a Věra Pernicová (pohybová výchova) své specializace pro výuku v uvědomělém chápání psychofyzického základu herecké práce. Většina frekventantů absolvovala již druhý ročník této výuky. Třída D představovala pod razantním vedením Z. Joskové autorsko-dramatický seminář. Zabývala se tedy přípravou literární předlohy pro budoucí inscenaci. O vedení režijního semináře se se mnou bratrsky dělil L. Richter. Swiftovy Gulliverovy cesty se staly východiskem ke kolektivní dramaturgicko-režijní práci a její částečné realizaci. A konečně – veřejné hodnocení vedla odborná porota ve složení: L. Nováková, E. Machková, M. Mašatová, J. Merta, F. Zborník.

Obraz třetí: Kaplická čítanka

Je kvalitním a spolehlivým informátorem a seismografem kaplického týdenního zemětřesení. Její vnější strany vznikly v předstihu za redakce Evy Machkové. Vnitřní strany, mapující aktuální dění, řídil Jaroslav Provazník. Ty počínají a prožívají své porodní bolesti v improvizované redakci v budově JKP. V každém denním i nočním okamžiku tu přistihnete v zběsilé aktivitě čtyři až deset lidí, kteří se na čemsi dohadují, přou, vykřikují, či v klidu své veřejné samoty dumají nad rozepsanou stránkou, popaměti ohmatávají dávno dopitý šálek kávy.

Obraz čtvrtý: Jednotlivé inscenace

Úvodem budiž řečeno, že dětské divadlo obsahuje řadu specifik. Jistě nejvýznamnější z nich je cíl této činnosti. Obecně vzato ukrývá každá zájmová kolektivní aktivita, jejíž výsledek je zveřejněn, především dva základní cíle: vnější, tedy působnost produkce na konzumenta, člověka, jenž stojí mimo tvůrčí proces vzniku díla a jenž je seznámen pouze s výsledkem, konečným tvarem tohoto procesu, a vnitřní cíl, působící dovnitř tvůrčího kolektivu, který je tímto procesem ovlivňován, formován, vychováván jako celek i ve svých individuálních členech. V různých uměleckých druzích, kategoriích či jednotlivých kolektivech nabývají tyto cíle ve vzájemném vztahu odlišných akcentů.

Většinou bývá akcentován cíl první, zde zjednodušeně označený jako vnější: veřejná produkce a její působnost na konzumenta. U dětského divadla je jednoznačně základní cíl druhý, působnost „dovnitř" dětského kolektivu. V této souvislosti cituji část úvahy Jiřího Provazníka z Kaplické čítanky č. 2:

„... dramatická výchova nemá sloužit k výchově herců, nýbrž k výchově lidí. Podle mého názoru je jeden citlivý a tolerantní člověk ovlivněný dramatickou výchovou lepší než deset dokonalých herců. Pochopitelně je dobře se na představení dívat z hlediska divadelní kritiky, ale dívat se na práci v dětském divadelním souboru pouze z této stránky je podle mého názoru nesmyslné. ... Myslím si, že představení je jen vhodnou motivací pro práci s dětmi, že je metodou pro vedoucího i děti, že slouží k tomu, aby bylo kam směřovat. Ale to nejdůležitější není dosažení cíle, nýbrž cesta, kterou se k cíli dojde, a jak tato cesta poznamená každého jednotlivce v celém souboru."

Úhel pohledu na jednotlivá představení se s tímto vědomím přirozeně poněkud mění. Za inscenací jako celkem, za jednotlivými situacemi, prostředky jsou ukryty metody, jimiž dětský kolektiv pracuje, jimiž je veden a formován. Jedním z výrazných vkladů letošního KDL bylo i to, že všechny prezentované kolektivy budovaly svou práci důsledně na principech dramatické hry. Jak už to bývá, někde se jí podařilo využít ve finálním výsledku úspěšněji, jinde méně zdařile. Faktem zůstává, že do letošní Kaplice neproklouzlo ani jedno představení, v němž by ruka vedoucího posouvala dětskými herci jako figurkami šachové hry bez ohledu na jejich přirozené zájmy a bez kolektivní spolupráce.

Dobrým představitelem soustavné a poučné práce s dětským divadelním kolektivem byla inscenace pohádky O dívce Vasilise souboru Kvítka ZŠ Lesní z Liberce. Kultivovaný pokus o jevištní ztvárnění klasické pohádky formou epického divadla za využití chóru, řady znaků a metafor byl působivě nastolen, ale ne vždy důsledně využit a dodržen. Škoda, že divadelně zajímavé a nápadité situace se vytratily ve finále příběhu.

Třídní kolektiv 3. LŠU z Plzně si nekladl v Pohádce o Honzovi příliš náročný úkol ani ve volbě předlohy, ani v jevištním ztvárnění. Plošných loutek využil ke krátkému a příjemnému představení, v němž děti prokázaly kromě chuti hrát i dobrou technickou připravenost.

Geneze Hastrmaní princezničky, loutkového představení Dětského dramatického studia ZK ROH ŽBC v Hrádku u Rokycan, byla složitá. Snaha vedoucí souboru po zapojení všech dětí do hry je pochopitelná, zde však vyvolala otázky funkčnosti zvolené metody (děti se jako náhodou sejdou na dvorečku a začnou si hrát pohádku), protože navodila nepřirozenou, předstíranou základní situaci, která dětem k přirozenému projevu nepomohla, spíš naopak. Soubor navíc neměl šťastnou ruku ani při výběru literární předlohy. Byli jsme svědky jen řady více či méně zábavných situací, z nichž některé dávaly tušit příští možnosti souboru.

Hudebně dramatický soubor Hostivít z Hostivic obohatil dramaturgii přehlídky o starou lidovou Hru o Dorotě. Potěšili přirozeností a pravdivou radostí ze hry i čistotou výtvarné a hudební stránky své inscenace. Diskusi vyvolal dramaturgický zásah do předlohy a tím i jisté oslabení motivace jednání hlavních postav. Problém, o němž se hovořilo, je širší a v mnohém společný tvůrčí činnosti vůbec. Kaplická diskuse jej vyřešit nemohla. Ale mohla ukázat na základní konflikt zde obsažený: Vychováváme děti k upřímnosti a čistotě myšlení a během této výchovy jsme nuceni odhalit rub své dospělosti – povinný kompromis. Obávám se, že dětská paměť je trvalejší a bolestnější než naše. (Tato poznámka není určena Hostivítu, ale řekl bych, všem zúčastněným).

Jeden z vrcholných zážitků připravil soubor LŠU z Písku s inscenací Buď fit. Pět kluků (slušelo by se napsat chlapců, ale je to marné, byli to kluci) druhého ročníku LŠU vytvořilo krátké, ale strhující představení. Výběr předlohy odekvátní věku a temperamentu herců umocnilo dramaturgicko-režijní zpracování, které nabídlo zřetelný inscenační klíč. Šikovné sborové řešení postavy profesora zabránilo možnosti vytvořit pokřivenou karikaturu, ale naopak podtrhlo její význam jediné mocenské bytosti a zároveň dalo šanci k jakémusi komentáři herců k sdělovaným větám. Ohlas publika byl spontánní.

Rozpornost inscenace Mejdan na dálnici (podle V. Steklače), uvedené souborem Ťapka při ODPM MěOB ve Znojmě tkvěla zřejmě v tom, že sdělovaný námět – blízký věku a myšlení herců – byl torpedován značnou schematičností literární předlohy. Inscenátorům se bohužel nepodařilo schéma překonat. A tak zřejmá chuť herců promluvit za sebe o svých problémech zůstala naplněná jen částečně.

Další vrchol přehlídky se konal ve středu. To Klobouček, soubor LŠU Klimkovice, hrál svého Bajaju. Kvalitní literární předloha (dramatizace M. Mašatová) naplno

rezonovala s úsilím souboru. Vzniklo tak kultivované, poetické představení plné hudby, postavené především na citlivé a výrazné pohybové složce. Má-li být řeč i o nedostatcích, napadají mě nevýrazně vybudované dramatické vrcholy a jistá zamlženost tematického výkladu. Viděli jsme však rozhodně představení z hlediska dramatické výchovy poučené i poučné.

Ze slovenských hor a hájů přijel loutkářský soubor ÚDPM KG z Bratislavy, aby předvedl autorské představení Rozprávky o princeznách, alebo Kde bolo, tam bolo. Soubor přesvědčil o své dobré pohybové a rytmické připravenosti. Tři po sobě vyprávěné příběhy neměly stejnou úroveň. Vedle výborných hereckých a loutkoherecký kreací a režijních nápadů se objevila i místa méně zdařilá a nepřesvědčivá.

Posledním přehlídkovým představením byla dramatizace japonské pohádky Jukiko, provedená souborem LŠU Pardubice – Polabiny Divadélkem v Cihelně. Tato inscenace jak by shrnula některé problémy, o nichž se dosud hovořilo. Na úrovni vrcholné přehlídky už nedostatky nevyplývají z metod práce jednotlivých kolektivů. Dramatická výchova na principech dramatické hry byla stejně jako Pardubickým vlastní všem ostatním zúčastněným souborům. Určitým nedostatkem však zůstává využití těchto cvičení, etud, her pro finální tvar inscenace. Tady už musí vedle ruky pedagoga spolupůsobit i ruka skutečného tvůrce. Pouhé seřazení úspěšných etud k vytvoření celku nestačí. Inscenace žádá důslednou dramaturgicko-režijní koncepci s pevným ideově tematickým základem. Představení Pardubických přesvědčilo o správnosti metody, ale i o dosavadních rozpacích při přechodu k divadelnímu tvaru určenému ke zveřejnění.

Obraz pátý: pokus o shrnutí a závěr

Uvažuji, čím se KDL liší od ostatních přehlídek, které znám. Něco je dáno objektivně. Poměrně nízký počet účastníků dovoluje užší vzájemné kontakty a hlubší vědomí pospolitosti. Přítomnost dětských kolektivů, fyzická (těch, co tu hrají) i fiktivní (těch, které na nás čekají v našem působišti) usměrňuje, zupřímňuje a snad i očišťuje naši snahu přinést a odevzdat maximum.

Něco budiž připsáno k dobru organizátorů. KDL je akce, jíž nejvíce slouží přívlastek pracovní. Mezi účastníky není vlastně nikdo, kdo by neabsolvoval dopolední práci v seminářích. V těch tkví základní kameny stavby celé přehlídky. Po odpoledním představení se totiž jednotlivé seminární třídy znovu sejdou, aby o inscenaci diskutovaly a ústy svého mluvčího pak souhrnný názor prezentovaly na následujícím veřejném hodnocení. Nezřídka se semináře scházejí i ve večerních hodinách a nastavují si pracovní dobu z dopoledne. Příspěvky jednotlivých seminářů dávají pak při veřejném hodnocení dostatek námětů k otevřené všeobecné diskusi.

Na závěr něco, co bylo v Kaplici přítomno všude. Dlouho jsem to neuměl pojmenovat. Teď myslím, že je to schopnost si hrát. Jiné přehlídky mají jistě jiné přednosti. Tahle koncentruje hravost. Je přítomna všude. V představeních, v seminářích, při diskusích a kupodivu i při veřejných hodnoceních. Bohatě pak při závěrečném večeru. Člověk maně vzpomene jistého Komenského, kterýžto moudrý muž stavěl kamínky výchovy a vzdělávání právě na této hře. Vzpomínka radostná při myšlence na Kaplici, vzpomínka truchlivá, vyvstane-li nám na mysli naše školství. Ale to už je jiná kapitola.

Festival ve znamení komedií

Také letos proběhl v Němčicích nad Hanou krajský festival vesnických a zemědělských divadelních souborů jižní Moravy. Na této soutěžní akci, vysílající reprezentanty do říjnového národního kola ve Vysokém nad Jizerou, podílela se jako pořadatelé celá řada institucí, např. KKS Brno a OKS Prostějov, krajské a okresní orgány Svazu družstevních rolníků i trojice osvědčených složek z místa konání. V pěti dnech se odehrálo pět vybraných inscenací, delegovaných ze čtyř okresů, a to za soustředěné pozornosti zástupců vyhlašovatelů, patronátních družstev a diváků z obce i okolí. Pětičlenná odborná porota v čele s předsedkyní KPS pro divadlo Alenou Kalábovou uskutečnila po každém vystoupení podrobná hodnocení jednotlivých nastudování, zaměřená též jako metodická pomoc pro budoucí práci zúčastněných souborů.

Kromě mimosoutěžního inspirativního představení Malé scény LŠU a OKS Gottwaldov, která jakožto účastník krajské divadelní přehlídky v Blansku sehrála Stehlíkovu dramatizaci románu A. S. Makarenka Začínáme žít, tvořily náplň festivalu samé komedie, a to převážně italské provenience. Na rozdíl od loňského ročníku, vyznačujícího se ideově náročnou a žánrově i divácky pestrou skladbou, byla tedy dramaturgie dosti krotká a jednostranná, odpovídající rozličným interním obtížím v práci vesnických souborů a zúžené nabídce skutečně kvalitních nastudování z jednotlivých jihomoravských okresů.

Zahájení patřilo obětavému hostitelskému souboru Kulturního zařízení MěstNV Němčice nad Hanou a místního JZD Družba, který namísto rozestudované Jiráskovy Lucerny nakonec uvedl průměrné představení konverzační hry Alda de Benedettiho Dobrou noc, Patricie!, a to v režii Taťány Konečné a Františka Konečného (Cena OKS Prostějov Janu Hrabalovi za vytvoření postavy Alberta). Tradiční účastník němčických přehlídek, soubor Osvětové besedy a JZD Nový život Boleradice na Břeclavsku hledal po náročnějších inscenacích domácí klasiky oddech v Goldoniho Hrubiánech. Oceněná režisérka Alena Chalupová je pojala s důrazem na solidní typové obsazení především věkově starších rolí zkušenými herci a pokusila se o přesah této charakterové veselohry k současnosti i konkrétnímu vesnickému prostředí (odměněny byly rovněž kolektivní scénografie a výkon Jana Korába v úloze Simona). Po Goldoniho odkazu sáhl také mladý a daleko méně ostřílený soubor OB Hvozdná a OKS Gottwaldov, který za režijního vedení herce gottwaldovského Divadla pracujících Dušana Sitka přivezl inscenaci Poprasku na laguně a obdržel čestné uznání za jevištní výpravu.

Bezesporu největším diváckým zážitkem bylo vystoupení Tylova divadla OB Ořechov u Brna, rovněž častého účastníka němčických i vysockých přehlídek. Po Tallerově Komedii o chytrosti a vlastní úpravě Charleyovy tety Jevana Brandona Thomase nabídlo tentokrát invenční adaptaci frašky Alfreda Jarryho Ubu králem, o niž se zasloužil hlavně spiritus agens souboru Vlastimil Peška jakožto autor nápaditě adaptace a hudby, režisér, scénograf a choreograf v jedné osobě. Vedle individuálních hereckých ocenění (Miroslav Urban, Radoslava Hadačová) odváželi si Ořechovští po zásluze také Hlavní cenu přehlídky, udílenou Svazem družstevních rolníků.

Na poslední, dramaturgicky méně vynalézavé němčické přehlídce, se objevily poměrně velké rozdíly v celkové jevištní úrovni jednotlivých inscenací, na nichž se rovnou měrou podíleli režiséři amatérští i profesionální. Projevila se nejen chuť přinést obecenstvu dobrou pohodu, ale i snaha o zlepšení jevištní mluvy.

Odborná porota i KKS zdůraznily nutnost trvat i v budoucnu na odpovídajících ideových a kvalitativních nárocích. K jejich ujednocování netoliko v rámci jednotlivých vysílacích okresů má opět sloužit nadcházející podzimní setkání ochotníků obou moravských krajů a západního Slovenska ve valašské Karolince. Do Vysokého nad Jizerou byli tentokrát navrženi dva jihomoravští reprezentanti: ořechovské Tylovo divadlo a soubor z Boleradic. (vz)

Tylovo divadlo OB Ořechov u Brna: A. Jarry — Ubu králem aneb Sen Václava Kubaly. Vítězná inscenace krajského festivalu vesnických a zemědělských divadelních souborů v Němčicích nad Hanou 1987. FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK

Zájem o tuto dílnu stoupá

Původně jsem přemýšlel o jiném názvu, který by uvedl článek o nesoutěžní mezioborové přehlídce Východočeského kraje, která už se dočkala svého čtvrtého ročníku. Ale potom jsem se rozhodl, že budu pokračovat v tom, co začala Jana Paterová ve svém článku o Inspiraci loňské; tedy i v tom, že pouze změním letopočet v nadpisu. Hodně mi to totiž ušetří práci, když v některých faktech odkážu čtenáře na to, co už bylo řečeno a jinde pouze uvedu nová fakta jako srovnání s tím, co bylo loni. Nuže.

Pořadatelé zůstali stejní, jak je uvedla J. Paterová, a patří jim zásluha, že se akce, která je čím dále tím větší, povedla. Tím je také konstatováno, že mluví-li článek z Amatérské scény č. 9/1986 o více než dvou stech účastnících, potom letos jich bylo kolem tří set. Což také jenom potvrzuje před rokem prokázaný fakt: zájem o tuto dílnu stoupá. A snad se patří k tomu ještě dodat, že se tu objevilo letos i mnoho nových mladých tváří, což ukazuje, že kromě onoho inspirativního (a také metodického, vzdělávacího) hlediska umí Inspirace vzbudit i zájem o divadlo vůbec. A řekněme o divadlo jako způsob komunikace sbližující lidi na jevišti i v hledišti společnými problémy; společným vztahem k tomu, čím žijeme. Ale to už také napsala J. Paterová na závěr svého loňského článku.

Takže co bylo letos nového? Snad mně jako pamětníku prvních Inspirací bude dovoleno říci, že se čím dále tím více rozšiřuje počet inscenací, které se pokoušejí být osobitější a samostatnější v pojetí divadla. Tedy v jakémsi programovém chápání své činnosti. Nejde už jenom o „vzájemné mísení a ovlivňování“ jednotlivých oborů, jak napsala J. Paterová; tedy o zkoušení bohatosti výrazových prostředků. Stále více se podstata soustřeďuje na hledání takové divadelní aktivity, která nejúčinněji může přinést to, o čem už byla řeč: kontakt s divákem a výraz vlastního vztahu k určité problematice. V zásadě se dá říci, že na Inspiraci 87 se projevily dvě hlavní tendence tohoto hledání.

První uvolňuje především spontánní tvořivost; zajisté především herců. Nejvýrazněji tuto tendenci demonstroval Divadelní soubor SČSP z Doubravic svou inscenací Veselohry na mostě a jaksi nad plán, v přestávce mezi dvěma představeními, venku zahraným Čertovským mariášem. Zejména v něm se ukázalo, že radost ze hry, z okamžitého nápadu a okamžité tvorby situace i provedení akce, která má nesporně výrazné rysy improvizace, je tomuto souboru zcela vlastní. A protože celé představení bylo také improvizované, tak si Doubravičtí nekladli žádné překážky a prostě si zařádili.

Tato herecká svoboda a volnost, tato radost ze hry se tu pojednou tematizovala, dala zapomenout na slabost literární předlohy i na to, že okamžitý nápad neměl občas patřičnou úroveň ani co do ducha, ani co do provedení. Přesně takto šli Doubravičtí na Klicperu — a tam už to bylo těžší. Veselohra na mostě už potřebuje pevné uchopení, celistvý, všeprostupující výklad — zatímco takto to byla více méně řada za sebou následujících hereckých etud. Sice často zajímavých, v ledasčem spojených stejnou snahou o určitou úsměvnou ironii, ale přece jenom stále etud.

Druhou tendenci nejsilněji reprezentovalo A divadlo z Havlíčkova Brodu svou inscenací Edlisovy hry Žízeň u pramene. Jde o inscenaci pevné a jasně určené individuální dramaturgicko-režijní koncepce, která nabízí hercům vyostřené a ohraničené téma jako problém, k němuž musejí kolektivně zaujmout stanovisko. A divákům potom chce nabídnout obnažený model základní situace, která doslova toto téma demonstruje. Dramaturgická cílevědomost — rozumějme tím formulaci tématu — této inscenace byla jasná; problémy nastávaly s nalezením odpovídajících prostředků jevištního výrazu, kde byl často také pouze naznačen úmysl, záměr, než objevena konkrétní sdělnost odpovídající tématu.

Samozřejmě, je obtížné rozdělit všechny inscenace do těchto dvou kategorií striktně; s definitivním určením hranic. Nicméně — je nepochybné, že třeba Prométheus Divadla do kapsy klubu SSM Trojka z Hradce Králové měl blíže k onomu druhému typu, třebaže šel cestou, kterou naznačil už loni v inscenaci 1+1 rovná se? To jest cestou ovlivněnou pohybovým divadlem. Mluvila-li ovšem Jana Paterová o tomto představení jako o pohybové etudě, tentokrát už šlo o pokus vytvořit větší pevný tvar spojený vlastním pojetím prométheovského tématu. Pomineme-li problémy, jež přináší vždycky tzv. pohybové divadlo svým způsobem ovládání lidského těla, pak při veškeré úctyhodnosti tohoto záměru, jenž je nesporným krokem vpřed, zůstala ve vzduchu podobná otázka jako v inscenaci Žízně u pramene: do jaké míry se téma podařilo vtělit do významů a jejich smyslů, které by mu daly pevnou motivaci a pevnou jevištní kompozici.

Stejně tak ovšem na druhé straně zůstala třeba u Tří tváří frašky Es divadla DK ROH Pardubice nezodpovězena tematicky, obsahem otázka, proč byly spojeny tři tak rozdílné texty jako Čechov, komedie dell'arte a japonská předloha — nevezmeme-li samozřejmě v úvahu, že mělo jít (a také šlo) o zkoumání slohotvorného principu frašky především ve sféře herecké. Čímž má být řečeno, že tato inscenace patří k proudu prvému a znovu upozornila na to, že uvolnění tvořivosti je sice krajně prospěšné, ale za jistých okolností se už netematizuje jenom jako radost ze hry, ale jako artistnost.

Samozřejmě ve dvou představeních dětských souborů se potvrdila jednoznačně prospěšnost toho druhého směřování — jak už to v tomto typu divadla vždycky je. Zatímco Jukiko DDS LŠU Pardubice stavěla především na přirozeném spontánním projevu dětských herců, inscenace Jak se prodává nevěsta DDS Vitamín S SK ROH z Litomyšle prozrazovala jenom záměr režiséra, inspirovaný nepochybně představením Prodané nevěsty v Draku — představit Smetanu a Sabinu v „diskopředstavení“ a dětem tu byla přisouzena úloha pouhých splňovatelů — nedětsky vypadajících a hrajících — tohoto záměru. Jestliže tedy Jukiko na tomto poli divadla jednoznačně potvrdila prospěšnost spontánní hravosti, pak stejně také ukázala, že i tady jsou trvale problémy se skutečným dovedením celku do tvaru pevně formova-

ného a kompozičně dobudovaného. Takže i tady vznikala inspirativní otázka, která je vlastním smyslem Inspirace, neboť o otázky tohoto typu tu jde: jak spontánní, hravý herecký projev sevřít záměrnou inscenační koncepcí a záměrně vystavěným tvarem, aniž by se ona nezáměrnost hravosti ztratila.

Leč všechny tyto otázky zmizely, když soubor C SK ROH ze Svitav zahrál svou inscenaci nazvanou Edward — podle křestního jména autora, jehož limericky se staly jejím podnětem. Learova Kniha třesků a plesků přebásněna Antonínem Přidalem se Svitavským stala podnětem k tomu, aby tu znovu uplatnili svou osobitou poetiku plnou jemného humoru, tichého úsměvu, v němž nikdy nechybí poezie. Svitavští si hrají s gustem, chutí, s nejvnitřnějším potěšením z nápadů, jimiž každý z limericků převádějí do jevištní podoby. Z jistého hlediska je to také soubor různých etud, jemuž — jak vyplývá z toho, co bylo právě řečeno — nechybí ona spontánní elementární hravost. Ale záměrně také budují v těchto etudách jevištními prostředky téma, které má pevnou dějovou osnovu a neustále vrací obraz člověka, kterému nebylo přáno, aby vstoupil dveřmi do společenství jiných, který přes veškerou snahu zůstává vyřazen, opuštěn, odsouzen k samotě lhostejností a necitlivostí těch, kteří si spolu hrají a plnými doušky užívají krásy a poezie věcí, slov, a chcete-li hravosti. A najednou tahle inscenace těší a blaží svou osvobozenou imaginací, která se zjevuje jako poezie života — a zároveň čímsi bolestně připomíná rub této poezie, rub života.

Dvanáct představení bylo na Inspiraci 87 zařazeno do „oficiálního" programu, třináctá — onen už vzpomínaný Čertovský mariáš — se odehrála jaksi živelně mimo něj. Tedy vlastně tentýž počet jako na Inspiraci 86. Nepsal jsem o všech, protože jsem se řídil heslem, které tuto přehlídku vyvolalo v život: nacházet problémy a klást si otázky, jež mohou přispět k další vlastní práci. Jsem především teoretik — a tak tedy mé problémy a otázky jsou především teoretické. Nicméně mají svůj, alespoň jistý, praktický dosah. Ukazují totiž, že diferenciace našeho amatérského divadla postupuje dále a dále. Že už se nebudeme moci spokojit jenom s tím, že je budeme dělit na interpretační a neinterpretační, že dělící čára se bude projevovat i v těchto jednotlivých druzích, že se tu bude srážet asi různé pojetí kolektivnosti výpovědi i různé divadelní uskutečňování a sdělování vlastních postojů a vztahů ke skutečnosti. A že, jak dokazuje svitavský Edward, se stejně nakonec tohle všechno smaže, jestliže dílo uzraje a cesta se stane skutečným tvůrčím a tvořivým procesem, v němž nejde ani jen o potvrzování stanoveného a předem známého tématu, ani pouhé rozvíjení hry pro radost, jež poskytuje, ale o záměrné odhalování tušeného.

I o tomhle byla Inspirace 87, i v tom byla — možná nejvyšší — její inspirativní hodnota.

JAN CÍSAŘ

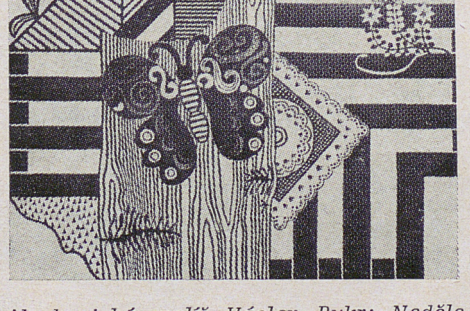
Na snímcích Marie Vrbecké záběry ze hry Prométheus, kterou na Inspiraci 1987 uvedlo Divadlo do kapsy klubu SSM Trojka Hradec Králové.

Na levém křídle

„Co že se stalo? ... Jděte se zeptat do Ruska, oni vám to povědí, naleznou-li k tomu ovšem čas, ženouce se na své ruské trojce cestou necestou kupředu ... vpřed, bludištěm, ale vpřed, omyly, ale vpřed!" píše své Milce v dopisech z fronty Fráňa Šrámek. Jsou z února 1918 a ve svém výkladu na letošní Šrámkově Sobotce je komentovala doc. Ludmila Budagovová, host z moskevského akademického ústavu. Šrámek nenapsal ani básničku o revoluci, ale myslel, viděl revolučně. Naskicoval v korespondenci obraz hrdinů Tolstého Vojny a míru v čele s Bolkonským, jak by se zachovali v revolučních dnech — mládí přidělil mezi mrtvičnatými nenávistníky a elegantními emigranty pokrokovou, perspektivní roli: „... kdesi na střeše petrohradského domu s rozhořelýma očima stál by, obsluhuje revoluční strojní pušku, mladičký Peťa ...".

V roce říjnového výročí a jubileí Fráni Šrámka i Karla Tomana se na Šrámkově Sobotce (4.–11. 7.) soustředily přednášky, ukázková vystoupení k nim, večerní pořady i soutěžní vystoupení a seminární práce posluchačů učitelských fakult k naší básnické „generaci buřičů". Jádro generace, které se přibližně v čase prvé ruské revoluce 1905 seskupilo okolo S. K. Neumanna, jeho olšanské vily a časopisu Nový kult, tvořili Gellner, Mach, Mahen, Šrámek, Toman. Některými stránkami své tvorby jim byli blízcí Dyk s Macharem.

Buřičská generace přišla s neuvěřitelnými představami, které nám jsou — dílem samozřejmé, dílem blízké. Tak např. zdůraznila mluvnost, až hovorovost básnického jazyka, ale zároveň usilovala o střídmé vyjadřování. Ne bez návaznosti na tento cíl pracovala často s písňovými, ano, i kupletovými formami a tak pochopitelně velmi zpřesnila sdělnost textu. Verše, tištěné na novinových stránkách, zpívané verše, tj. zpívané kvalitní verše — pro nás to není překvapivé, ale oni probojovali tuto novinku. A to ne náhodou, nýbrž s vědomým a záměrným (a také úspěšným) cílem: rozšířit obec čtenářů z vybraných zájemců o poezii ve zlaté ořízce na široké vrstvy. A ani to ne pouze pro polemiku s konvencí XIX. století, ale jako prostředek sdělení nových sociálních tendencí: nekonstatujících, nesentimentalizujících, ale expresívně vyhraněných obrazem polemizujících, obžalovávajících. Generace buřičů prostě stojí, jak zdůraznilo heslo letošního soboteckého festivalu, „na levém křídle".



Akademický malíř Václav Rykr: Neděle v Sobotce. Z výstavky litografií se soboteckými náměty, pořádané k Rykrovu jubileu v městské knihovně u příležitosti XXXI. Šrámkovy Sobotky.

Bouřili proti přežilým společenským konvencím i institucím novou myšlenkou i novým výrazem. Ale: hledali také nový tvar pro společenské uspořádání života. Proto právě dnes zasluhují větší pozornost čtenářskou, širší prostor i důkladnější pohled v literárních výkladech. Výklad v časových souvislostech varuje před redukcí této tvorby na její jakýsi „ideologický substrát" (jak nedávno v jiné souvislosti upozornil J. Hájek), jenž zužuje jak výběr reprezentujících textů, tak výklad — a v neposlední řadě ovšem (v důsledku) i recitátorovy realizační prostředky.

Výběr soutěžících vysokoškoláků potvrdil, že je pro ně tato generace trochu nezvyklou dramaturgickou oblastí, ale zároveň potvrdil, že základní klíč k ní hledali správně. A tento klíč, totiž historicky podložený přístup, otevírá také cestu k dynamickému a společensky aktivizujícímu uchopení i ve čtenářské a přednašečské realizaci textu. Obsahuje totiž zároveň závazné přijetí předlohy s porozuměním jejich souvislostí a využitím jejích stylových zvláštností. Takhle přijatí a pojatí čeští buřičští autoři by ještě lépe sloužili dnešnímu času.

Tak, myslím, porozuměla příkladům i výkladům XXXI. Šrámkovy Sobotky její návštěvnická obec, ať to byli zkušení pedagogové nebo adepti učitelství, recitátoři nebo jejich vedoucí. V tom je užitečný podnět literární, čtenářské i recitátorské výchově.

(jh)

Ve znamení studentského humoru

Již po dvanácté proběhla před závěrem uplynulé sezóny ve Vysokoškolském klubu národní přehlídka studentských amatérských divadel Čech a Moravy Akademické Brno 1987. Vyhlašovateli akce, pořádané v rámci Festivalu ZUČ, byly ministerstvo školství ČSR a České vysokoškolské ústředí SSM, pořadateli pak Univerzita J. E. Purkyně, její celoškolský výbor SSM a Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně. Během necelých pěti dnů vystoupilo celkem devět kolektivů z osmi univerzitních měst.

Většina vystoupení se tak či onak snažila vypovídat o problémech současnosti pohledem mladé generace. Odborná porota, jejíž předseda byl dr. Ivan Němec z pedagogické fakulty UJEP, doporučila dva soubory k účasti na Akademickém Prešovu. Důležitou součástí přehlídky byly jako obvykle veřejné hodnotící diskuse, dopolední divadelní dílna a několik inspirativních či pohostinských představení. Rušnou atmosféru akce, která zejména ve svém úvodu opět trpěla organizačními nedostatky.

Po loňském ročníku, který nevyužitím nabízejících se možností nesplnil očekávání a přinesl ponejvíce jen zklamání, znamenal ten poslední příliv nové inspirace, vnášející do úsilí vysokoškolských souborů (ať už čistě autorského nebo spíše interpretačního charakteru) žádoucí vzruch. Potěšitelný byl též fakt, že snaha o generační výpověď nabyla nejednou podoby studentského humoru, sympatického nejen co do kvantity, ale také žánrového rozptylu a koneckonců i kvality. Řadě vystupujících nechyběla myšlenková průbojnost, spojená s nakažlivou hravostí a interpretačním experimentováním.

Platilo to především o obou vítězích Akademického Brna. Hned v zahajovacím večeru se představil soubor Grátys pedagogické fakulty Ústí nad Labem se scénářem svého hrajícího člena Martina Fahnera Záhadná smrt Anny Kolečkinové aneb Konec Habsburků v Čechách. Volný sled zdánlivě nespojitých sekvencí, navíc improvizačně pojatých, vytvořil tu smysluplný a pointovaný celek. Dynamický řetěz nonsensu, černého humoru a slovních i situačních gagů vypovídal v tragikomické oscilaci o nutnosti překračovat životní stereotyp i všelijaké mystifikace a vždy znovu se s nadhledem zamýšlet nad vztahem svobody a determinovanosti, houževnatě hledat vlastní autenticitu.

Druhým postupujícím do Prešova se stala pražská dvojice Ondřej Mrázek — Ondřej Höppner, mající za zřizovatele CSV SSM Univerzity Karlovy. Jejich autorský pořad Óda na radost sobě i druhým obsahoval většinu toho, čím studentská divadelní aktivita přitahuje: neepigonskou poučenost na starších vzorech, především však snahu po osobitém stylu, směřujícím od chytré dadaistické či recesní hravosti (srov. morgensternovské hříčky s jazykem, pseudoetymologií slov, rýmem atp.) nebo křehké lyričnosti přes nevtíravou sebereflexi k širšímu satirickému zobecnění. Oba skromně vystupující protagonisté, též zpívající a hrající na několik hudebních nástrojů, podrželi si vhodnou míru osobité spontaneity a dovedli navázat i udržet kontakt s obecenstvem.

Při neudělení druhého místa skončil poněkud překvapivě jako třetí domácí Hrnec elektrotechnické fakulty VUT Brno. Scénáristka, režisérka i scénografka jedné osobě Dagmar Timčová ve spolupráci s textařem a hudebníkem Janem Greplem ukázala na pohádkové předloze Jiřího Břeňka O malé čarodějnici cenu dobra a upřímného přátelství. Interpretačně přitlumené nastudování, určené spíše dětem nežli dospělým, trpělo sice hereckou i temporytmickou nevyrovnaností, naštěstí však nepředstíralo nic, co by bylo mimo jeho skutečné možnosti.

Zasloužený ohlas u diváků i hodnotitelů sklidil Literární dýchánek kolektivu suše nazvaného Minařík, Princ (Humor) z právnické fakulty Univerzity Karlovy. Jeho představení, poněkud handicapované dvěma záskoky, jazykově působivým, byť herecky i scénáricky asketickým způsobem zparodovalo ve formě rádobyodborné přednášky a následné besedy s trojicí současných básníků ohlupující svět pseudohodnot, frází a klišé, skrývající se za masku údajné společenské angažovanosti. V jemně nuancovaném, avšak rytmicky opět nevyváženém nastudování vynikl mimicky propracovaný výkon jednoho z autorů, Michala Prince, v postavě literárního kritika prof. Vědy, odměněný čestným uznáním. Stejně byl oceněn autorský přínos Marcela Arbeita z Divadla za zrcadlem, vystupujícího pod hlavičkou CSV SSM Univerzity Palackého Olomouc. Samotná absurdisticky laděná Vánoční hra, se snahou o modelovost, vystavěná na rodinném půdorysu, tvořila sice v textové rovině jistý dramatický celek navozující atmosféru lidské ne-komunikativnosti, setkala se však s ponejvíce odmítavou reakcí publika.

Po loňské nepříliš vyvedené hrabalovské koláži Zvěrokruh dařilo se tentokrát pravidelnému účastníku národní přehlídky — Provizóriu pedagogické fakulty České Budějovice. Zkušená režisérka Dagmar Blümlová si vybrala a pod názvem Vo hříšným člověku upravila populární biblickou travestii amerického spisovatele Roarka Bradforda Černošský Pán Bůh a páni Izraeliti. Vhodně zvolená a uchopená předloha, oživená bluesovými písničkami a skandovanými pasážemi, představovala spolehlivou základnu pro proud nápaditého humoru, pantomimy a spontánní radosti ze hry.

Zbylé čtyři soubory přivezly již inscenace jako celek víceméně diskusní. Snad nejméně sdělná se ukázala Vratká poloha opět z olomoucké univerzity, vystupující ovšem jako host. Chaotický, narcisisticky do sebe pohroužený autorský text herecky docela zdatných interpretů Jana Nováka a Marcela Gabriela, označený jako Zima v měsíci léto, postrádal v přemíře citátových náznaků jakoukoli hierarchizaci a na svou beztvarost a koncepční neujasněnost doplatil tím, že se zcela minul s diváckým pochopením. Zřizovatelem souboru DRN (Divadlo recese a náhody) je CSV SSM Vysoké školy strojní a textilní v Liberci. Jeho Tiché diagnózy obsahovaly dramatizaci tří povídek A. P. Čechova s rámujícím Pavilónem č. 6. Režie Tomáše Šponara zdůraznila ztrátu schopnosti mezilidského dorozumění a vynalézavě pracovala s rekvizitou, nerozhodla se však mezi realistickým a stylizovaným pojetím próz. Kolektiv Dadalíša ostravské Vysoké školy báňské byl zlákán písňovou poezií Vladimíra Vysockého v nikoliv ideálním přetlumočení Jany Moravcové. Výtvarně nápadité pásmo Zaklínač hadů využívalo černo-bílého kontrastu a bylo v panoptikálním zarámování ponejvíce tvořeno volnými výstupy bez patrnější vzájemné vazby, pokoušejícími se o základní kontury osobnosti tohoto nonkonformního píšícího herce. Pravidelným účastníkem Akademického Brna bývá i Visuvadlo Vysoké školy chemicko-technologické z Pardubic. Po loňské oproštěné interpretaci Poémy konce Mariny Cvetajevové přišla

Dvojice Ondřej Mrázek — Ondřej Höppner (CSV SSM Univerzity Karlovy Praha): autorský pořad Óda na radost sobě i druhým.

FOTO PAVEL CETL

tu na řadu skladba Ariel americké básnířky Sylvie Plathové. V kolektivně režírovaném Moři se snažila dívčí trojice rozehrát subtilní trialog, mapující s patrnou sentimentalitou hlubiny ženského nitra, aniž však dokázala překročit bariéru do sebe zahleděné uzavřenosti.

Jakožto host přehlídky vystopil také jeden zahraniční soubor — teprve nedávno zprofesionalizovaná Grupa chwilowa z Lublinu, vedená Krzysztofem Borowiecem. Její zašifrovaný autorský pořad Cudowna historia (Zázračný příběh) podával v poetice pocitového, výtvarně exponovaného divadla sled vizuálně akustických metafor, ústících do imponujícího závěru s velkými mlčícími zvony s lidskými hlavami místo srdcí. V ztemnělém sále uprostřed diváků odvíjely se při neobvyklém využití rekvizit asociativně „kafkovské" alegorie a symboly, do detailů srozumitelné zřejmě jen rodilým Polákům. V souvislosti s tím proběhla také beseda o soudobém polském divadelnictví.

Konečně posledním závažným přínosem festivalu byla série tří hodnotných inspirativních představení. Brněnské renomované Divadlo X Městského kulturního střediska S. K. Neumanna (kde se také menší část akcí Akademického Brna odehrávala, nabídlo Skorkovského jevištní přepis povídek newyorského humoristy Koncert pro Woodyho Allana, režírovaný Zdeňkem Turbou. Profesionální Hadivadlo, experimentální scéna Státního divadla Brno, uvedla Goldflamův koncert pro dvě herečky Dcery národa a Nedivadlo Ivana Vyskočila přivezlo z Prahy nonsensovou mystifikaci svého protagonisty Cesta do Úbic.

Akademické Brno 1987 představovalo opět spolehlivou základnu pro potřebné vzájemné porovnávání rozdílného divadelního názoru a pracovních metod vysokoškolských souborů z celé ČSR (slovenský zástupce i tentokrát bohužel chyběl). S návratem zdravého tvůrčího experimentování též logicky přibylo oněch nastudování, která při vší rozpornosti a neučesanosti dokázala nejen provokovat, ale i zaujmout svými skutečnými vnitřními kvalitami.

Závěrem pak ještě připomeňme očekávané významné změny v propozicích této národní soutěže: mohou se jí napříště zúčastnit i soubory, mající také jiného zřizovatele nežli vysokoškolskou organizaci SSM, do ústředního kola smějí postoupit i studentské kolektivy z krajských (ne tedy pouze fakultních a celoškolských) kol ZUČ a konečně festivalový štáb bude mít právo přizvat i soubory, které krajská porota nedoporučila.

VÍT ZÁVODSKÝ

DĚLNICKÉ MLÁDÍ 87

Dělnické mládí, přehlídka zájmové umělecké činnosti žáků středních odborných učilišť, se v prvních červencových dnech konala v Gottwaldově — poprvé jako přehlídka celostátní, vyhlašovaná Ústřední radou odborů. Téměř 1 200 chlapců a děvčat, vítězů resortních soutěží a přehlídek, tu vystoupilo v oborových přehlídkách, účastnilo se klubových večerů příznačně nazvaných „Bavíme se sami", Discoklubu, koncertů velkých hudebních souborů a většina z nich i galakoncertu, který Dělnické mládí uzavřel pod symbolickým názvem „Svět patří nám".

Myšlenka Dělnického mládí byla poprvé realizována před dvanácti lety. Výsledky letošní přehlídky ukazují, že to byla myšlenka podnětná, která přináší ovoce. Střední odborná učiliště dnes víc než jiné střední školy věnují pozornost zájmové umělecké činnosti, zřizují soubory a kroužky. Jejich úroveň jistě není zdaleka vyrovnaná, i tady se potýkají s problémem kvalitních a kvalifikovaných vedoucích, s problémem volného času a jeho souhry potřebné pro zkoušky kolektivů. Ale jako by tu bylo víc odhodlání a nadšení než na jiných školách a díky Dělnickému mládí i víc podpory ze strany nadřízených orgánů. Na mnoha učilištích se daří podchytit k další aktivní činnosti v kroužcích žáky, kteří si zájem o amatérskou uměleckou činnost přinesli už ze základní školy nebo navštěvovali LŠU. Ale rozhovory se členy soutěžících kolektivů právě na gottwaldovské přehlídce ukázaly, že mnozí z nich se o divadlo a přednes vůbec nezajímali, dokud nepřišli na SOU, kde už existoval soubor, pro který byli získáni a který dal jejich životu novou, zajímavou náplň.

Ve slovesných oborech se na Dělnickém mládí konaly přehlídky tři, všechny doprovázené rozborovými semináři, v nichž se soutěžící dověděli připomínky ke svým výkonům i metodické rady pro příští práci z úst nejpovolanějších lektorů, členů odborných porot. Svou velmi dobrou úrovní překvapila především přehlídka sólového uměleckého přednesu poezie a prózy.

S přednesem poezie v pestré a umělecky hodnotné dramaturgické skladbě vystoupilo dvacet z přihlášených dvaceti dvou soutěžících. Výkonům nechybělo promyšlené uchopení textu, vnitřní zaujetí a představivost. V porotě pracovali odborníci, kteří mají zkušenosti z Wolkrova Prostějova, kde zvláště v letošním roce byli spokojeni s úrovní např. věkově srovnatelné první kategorie. Úroveň gottwaldovské přehlídky považovali za stejně kvalitní. Ani kategorii přednesu prózy nechyběly sugestivní výkony, přičemž se potvrdilo, že slovenští recitátoři, vzhledem k dlouholeté tradici jejich soutěží, mají s tímto oborem větší zkušenosti. Rozpětí kvality 16 soutěžních vystoupení bylo větší než v poezii, některá vystoupení — většinou ke své škodě — překračovala hranice uměleckého přednesu směrem k estrádnímu výstupu.

V přehlídce recitačních kolektivů a divadel poezie vystoupilo osm souborů, u nichž porota opět mohla ocenit pestrou a zajímavou dramaturgii, ta však nebyla vždy naplněna odpovídajícím inscenačním tvarem. V rozborovém semináři se ukázalo, že řada rozpaků v jevištní realizaci zvolené literární předlohy vychází ze značné nezkušenosti vedoucích souborů, kteří si tuto situaci většinou uvědomují a bez ohledu na příslušnost k jednotlivým resortům se sami dovolávají možnosti dalšího vzdělávání, odborných seminářů apod. U oceněných kolektivů porota kromě pořadu samého hodnotila především promyšlené a citlivé pedagogické vedení, jež dokázalo vybrat texty, které i když byly vzájemně velice odlišné, byly přece pocitově blízké mladým lidem, a přitom se velice citlivě nakládalo s předpoklady členů kolektivu, s jejich schopnostmi, ale i s tím, co neumějí. Zvláště to platí o Divadle poezie SOU obchodního z Mladé Boleslavi, které i na letošním Wolkrově Prostějovu získalo čestné uznání za inscenaci Úřad je můj celý svět z poezie V. Majakovského a J. Žáčka. Šlo o satiru a agitku v tom nejlepším slova smyslu, v níž režisérka dokázala využít i toho, co aktéři neumějí. Jejich pohybovou neobratnost i dikční problémy buď chytře zakryla, nebo je naopak povýšila do hyperbolické roviny, čímž vystupňovala komičnost výpovědi a v představení vznikla celá řada vtipných gagů. Recitační kroužek Jiskra SOU strojního z Bohumína inscenoval něžně milostnou poezii Ortenovu jako dialog poezie recitované a zpívané, v němž téma probouzející se lásky postupně přerůstalo až k vyjádření obecnějšího vztahu člověka k člověku. Tříčlenný kolektiv SOU stavebního z Tábora zaujal kultivovaným a vnitřně přesvědčivým přednesem prózy Rasula Gamzatova Můj Dagestán, uvažující o základních hodnotách lidského života.

Společnou devízou jedenácti souborů malých jevištních forem, k nimž byla připojena dvě sólová vystoupení označená jako divadlo jednoho herce, byla upřímná snaha promluvit o konkrétním světě, v němž žijí, a ke světu, kde žijí. Mnohé texty byly autorské a vycházely přímo z problematiky každodenního života v učilišti a v internátě, včetně problematiky drog a šikanování, ukazovaly pohled na svět dospělých, rodičů i pedagogů, přičemž ten až na výjimky v obraze mladých nevycházel nijak růžově. Nejautentičtější výpověď v tomto smyslu přinesl soubor SOU strojírenského z Vítkovic inscenací textu P. Cisovského Starším se vyká. Divadlo KUK SOU stavebního ze Vsetína se v Juřičkově Panoptiku vyslovovalo k nešvarům současné doby v obecnější, stylizovanější a groteskněji podobě. S větší vervou a humorem se i do dalších lidských slabostí pustil vizovický Trapas SOU MH v literárním kabaretu Vadí — nevadí. Soubor Bastro SOU strojírenského z Ostravy zaujal velmi současným viděním textů J. Suchého v pásmu Odpusťte nám, pane Suchý. To byly oceněné soubory, které se v této přehlídce výrazně oddělily od méně úspěšných, neoceněných svou schopností nadhledu, přesným záměrem, schopností vytvořit vtip, metaforu i ucelený obraz.

I když se v dílčích momentech ztvárnění nevyhnuly naivitě, mnohé z problémů překonaly svou přesvědčeností, hravostí a spontánností, jasnou snahou vyrovnávat se s vlastními problémy, hledat a nalézat cestu do života. To jsou ostatně pozitivní trendy, které charakterizovaly celé letošní Dělnické mládí a byly na této přehlídce tak sympatické.

VÍTĚZSLAVA ŠRÁMKOVÁ

Žebrák plný jubileí

Ve středočeském Žebráku letos oslavují 175 výročí od založení divadla. Ale ve skutečnosti se tu hrálo už daleko dřív, ovšem jen příležitostně. První zpráva je z roku 1750, kdy zdejší kantoři připravili pašijové hry O umučení Páně. Ovšem rok 1812 je významný tím, že tehdy zde studenti založili divadlo, které hraje bez přerušení, jak o tom svědčí zápisy v kronice, poctivě vedené, dodnes.

Dnešní soubor, jehož zřizovatelem je Sdružený klub pracujících ROH při TOS Žebrák, nese jméno K. J. Erben. Proč? Původní divadelní spolek založili studenti. Byl tu vliv bratří Nejedlých a Šebestiána Hněvkovského, známých zdejších buditelů. Studenti, kteří brali moudrost na pražských vysokých školách, se vraceli domů do Žebráka na vagace a vozili si s sebou i své kamarády. Tak u Havlíků to býval Karel Jaromír Erben. Nejen, že hrával divadlo s ostatními studenty, ale zdejší život ho inspiroval k napsání jediné divadelní hry. Jmenuje se Sládci a námět vzal z prostředí žebráckého cukrovaru. Ta hra ovšem byla vyznáním lásky Barboře Mečířové, dceři žebráckého purkmistra, která se později stala básníkovou ženou. Hra zde měla premiéru v roce 1837. Což je letos 150 let. A proto ji divadelní soubor K. J. Erben letos také nastudoval znovu. Mimochodem, básníkova vnučka paní Čapková žije v Žebráku dodnes a ona také dala souhlas, aby se zdejší divadlo jmenovalo K. J. Erben.

Od roku 1812 do roku 1863 vedli divadlo v Žebráku především studenti, i když hráli a spolupracovali i místní občané. Potom město vyhlásilo divadlo za městské a bylo pod ochranou obecní rady. Pak — v roce 1874 — se přihlásil soubor jako řádný člen ochotnického hnutí do tehdejší Matice, a to byl stav, který vydržel do roku 1951. A další jubileum — od roku 1952 je divadlo součástí odborového kulturního zařízení. Poslední čtvrtstoletí je také dobou největšího rozkvětu a nejvýraznějších úspěchů žebráckého ochotnického divadla.

„Před deseti roky jsme otevřeli nový kulturní dům našeho klubu. Takže dnes máme k dispozici dvě jeviště, sál velký a komorní, obě scény vybaveny dobrou divadelní technikou," říká František Lorenc, vedoucí závodního klubu ROH a současně vedoucí zdejšího amatérského divadla a jeho režisér.

Jedno a třičtvrtě století je naplněno pilnou prací. Jak dosvědčí kroniky, dávalo se za tuto dobu téměř 700 premiér, sehrálo se na 2000 divadelních představení a k tomu stovky nejrůznějších pásem, přehlídek, agitek a jiných vystoupení pro veřejnost.

„Proč je poslední čtvrtstoletí pro nás nejúspěšnější?", opakuje otázku František Lorenc. „Protože od roku 1962, kdy se konala velkorysá oslava 150letého jubilea, jsme zde pořádali I. a II. Středočeské divadelní dny, v roce 1970 zde byla vůbec první národní přehlídka vesnických a zemědělských ochotnických souborů. Když pak další ročníky přešly do Vysokého nad Jizerou, stal se Žebrák hostitelem národních přehlídek české a později i světové klasiky. Kromě toho se o každém „kulatém" výročí — tedy vždy za pět let — koná v Žebráku festival stoletých a starších souborů jako Memoriál Jiřího Beneše. Letos je již čtvrtý v pořadí.

A všechny tyto přehlídky náš soubor K. J. Erben zahajuje, účinkuje na nich. Tak může široká divácká obec srovnávat práci domácího divadla se špičkovými amatérskými soubory. Vymanili jsme se z určité izolace, kdy se kolektiv držel spíš vlastního „písečku". Vyrazili jsme také do světa, zúčastňujeme se přehlídek a festivalů, přivážíme ceny za herecké výkony, za režii, atd. A divadlo je ve městě stále zřetelněji opět významným kulturním činitelem, zapojeným do veřejného dění."

Jádro žebráckého souboru má nejméně třicet členů všech věkových kategorií a nejrůznějších povolání, od lékaře, učitelky, přes frézaře až třeba po studenty. Ale nejen to. Jsou tu další členové, kteří nehrají pokaždé, ale dá se s nimi počítat. Tak režisér může vybírat z téměř dvojnásobku herců. A je-li potřebný bohatý kompars, jako právě nyní ve Sládcích, nikdo neodmítne.

Podařilo se dát dohromady i dětský soubor s trvalou perspektivou. Inscenace hry Jak děti zachránily svět je teprve začátkem, ale příslibem, že si Erbenovci svůj dorost připraví dobře.

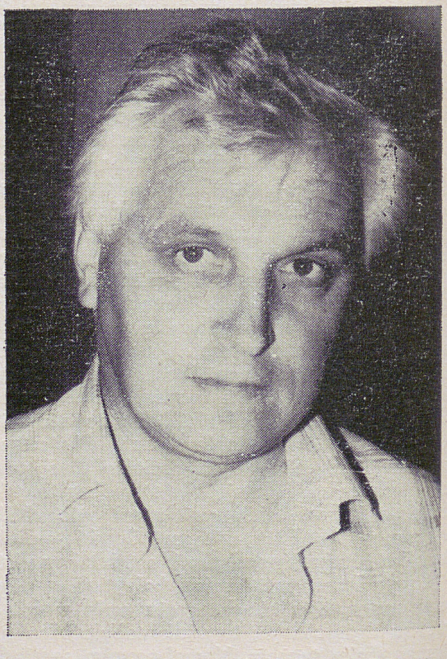
Navíc dalším kladem je mládež.

„Je to asi dvacítka mladých lidí, kteří dostávají příležitost studovat repertoár, který je jim blízký. Nechceme dělit naše divadlo na „staré" a „mladé". Zapojujeme do inscenací všechny bez rozdílu. Ale když mladí nastudovali Výtečníky a měli s nimi úspěch, považujeme to opět za klad celého žebráckého amatérského divadla. Umožňuje to navíc větší pestrost repertoáru. V současné době například můžeme dávat čtyři hry: Sládky, Výtečníky, Tři na lavičce a pohádku. Přitom ve Sládcích hraje vše, od dětí až po penzisty."

Dodejme, že součástí souboru s tak širokým okruhem působnosti je i skupi-

Antonín Holeček

a jeho žena Vlasta ve hře Právo na hřích.



František Lorenc, režisér, výtvarník a vedoucí divadelního souboru K. J. Erben.

na divadla poezie. Ta se stará i o kulturní vložky a programy k výročím, ke kulturním a politickým událostem. I recitátoři se zúčastňují soutěží a dotáhli to až na krajskou Tvůrčí dílnu v Mladé Boleslavi.

Jaká je pomoc souboru?

„Jako krajsky sledovaný soubor dostáváme metodickou pomoc od krajského kulturního střediska, především po stránce dramaturgické. Profesionální režiséři nebo výtvarníci k nám ovšem nejezdí. A podle našeho názoru: radu a pomoc bychom vítali, ovšem pohostinské režie považujeme za problematické. Je-li na programu vítězného souboru přehlídky u jména režiséra, výtvarníka, kostyméra, hudebního tvůrce vždycky uvedeno j. h., pak je otázka, nakolik jde o práci skutečně amatérskou. Myslíme, že právě amatéři by měli mít příležitost rozvíjet všechny tyto tvůrčí činnosti, nejen pouze herci. A ti občas v takových inscenacích bývají jen manipulovanou součástí."

Od roku 1962 je František Lorenc režisérem Erbenovců, v dětském divadle mu pomáhá Marie Štuksová, v divadle poezie Anna Špotová. F. Lorenc odrežíroval už 43 hry a s nepopiratelnými úspěchy. Přitom repertoár je náročný a pestrý. Uveďme alespoň hrst titulů, které svědčí o úrovni dramaturgie: Dům na nebesích. (Jiří Hubač a Jiřina Bohdalová se zúčastnili premiéry). Srpnová neděle, Strýček Váňa, Sonatina pro páva, I chytrák se spálí, Křišťálová noc, Irkutská historie, Léto, Naši furianti, Únos Sabinek atd.

A opět alespoň několik z těch mnoha desítek jmen lidí, kteří jsou obětavými členy souboru? Ti nejstarší „harcovníci" jsou Jaroslav Kunc a Jaroslav Špička, Alena Špilková pomáhá i jako učitelka LŠU, dále je tu Anna Špotová, Saša Šrédlová, Josef Kunc, Jan Lauda, Libuše Váňová, Václav Lorenc, bratr režiséra, a další.

„Hru většinou zkoušíme tři až čtyři měsíce, dvakrát týdně. Některá inscenace má i dvacet repríz, některá skončí na pěti. Ale Sládky, s nimiž zahajujeme letošní festival stoletých souborů, jsme už předtím sehráli pětkrát, mimo jiné i při oslavě vyznamenání, které získal žebrácký národní výbor v soutěži národních výborů."

Jaké je postavení divadla ve sdruženém klubu pracujících?

„Významné. Řekl bych vůdčí. Podmínky ze strany klubu má divadlo opravdu dobré, a to nejen proto, že já sám jsem vedoucím klubového zařízení. Náš klub má šestnáct zájmových kolektivů a kroužků, přitom například některé z nich, jako taneční a pěvecký, využíváme v divadle k úzké spolupráci. Nechceme prostě dopustit, aby se v divadelní kronice objevila stránka, která by svědčila o tom, že se právě naše generace v této činnosti odmlčela."

V roce 1983 získal divadelní soubor K. J. Erben v Žebráku nejvyšší odborové vyznamenání, Cenu Antonína Zápotockého za příkladné dlouholeté rozvíjení ochotnického divadla. Jsou tu ještě desítky cen, diplomů a čestných uznání za dosavadní činnost.

Letošní žebrácký festival sto a víceletých divadel je tedy současně oslavou jubilea domácího souboru, jehož současnost důstojně navazuje na dlouholetou a bohatou tradici minulosti.

(ká)

FOTO AUTOR A ARCHÍV SOUBORU

„Děkovačka" při Srpnové neděli, uvedené ve Volyni.

Zlaté slunce nad Gottwaldovem

Po oblastních soutěžních kolech, která proběhla ve Vyškově, Znojmě a Vizovicích, se nejlepší jihomoravské divadelní soubory hrající pro děti představily na krajské přehlídce v Gottwaldově. I tady se soutěžilo; ne už o postup na další festivaly, ale o trofej nejcennější, o putovní cenu Zlaté slunce.

Celá akce je v rámci naší republiky svým charakterem ojedinělá. Účastní se jí soubory loutkové, dětské, dospělí ochotníci, ale i jednotlivci, kteří svá vystoupení adresují třeba „jen" dětem mateřských škol a vystupují přímo ve třídách. Jediným společným jmenovatelem je divák: mladý a nejmladší, ale vždy dychtící po plném divadelním prožitku. Není to snad dostatečné pouto? A nepodplatitelné kritérium? Této přehlídce jde vskutku o vztah mezi těmi, co hrají (a dovedou si hrát) a těmi, co si ještě dovedou hrát (a rádi hrají s sebou). Ne nadarmo se objevuje ve statutu pojem „divadelní inspirace" – jako kategorie hravosti.

V Gottwaldově se představilo osm souborů a skupin. Nebylo mezi nimi jediného účastníka, který by zůstal ve stínu. Každé vystoupení mělo svoji osobitost a dokázalo si dětského diváka získat. Tím nesnadnější to měla odborná porota, která musela rozhodovat, neboť i Zlaté slunce je jen jedno. Putovní cenu nakonec přiřkla souboru SK ROH Kroměříž Říše loutek, který nastudoval hru Jiřího Lisého Povídej, paňáco... (s použitím předloh J. Středy a P. Poláka). Je to inscenace barvitá, veselá, suverénně uchopená a živě komunikující s divákem. A tedy i divadelně inspirativní. Což platí také o druhém nejzajímavějším představení přehlídky, o Malém tygrovi H. Januszewské v nastudování Mladé scény SKP Třebíč. Byl plný nápadů, gagů, spontánnosti mladých herců. Vedoucí souboru – režisér, herec a scénograf Jaroslav Dejl – se podepsal i pod vystoupením třebíčského Zdravíčka, které uvedlo loutkovou pohádku Miloše Blahy Princezna Růženka. Za její vtipné scénické řešení si Jaroslav Dejl odvezl Cenu Antonína Vorla.

Osobností divadla vytvářeného dětmi pro děti je znojemský pedagog Petr Žák. (Čestné uznání za inspirativní dramaturgii.) Ve vlastní dramatizaci uvedl nejen hříčku Mlčenlivá obrana, napsanou na motivy bulharské pohádky a s chutí sehranou divadelní partou ÁCI ze znojemské ZŠ Dukelská. Troufl si i na tvar složitější, když pro soubor ODPM a MěOB Znojmo Ťapka adaptoval Steklačův Mejdan na dálnici (s použitím veršů Mileny Lukešové). Chlapci a děvčata hrají pro své vrstevníky o svých problémech. Téma je v jejich podání tak autentické, že překlene i určitou banálnost příběhu.

Tři krátké výstupy s loutkou předvedli Hana a Marek Kratochvílovi. Jejich práce, oceněná rovněž čestným uznáním a určená těm nejmenším, je skromná a nenápadná, ne však méně potřebná. Možná, že právě ona poprvé otevírá dětskou duši světu divadelní fantazie.

S velkým zaujetím odehrály svá představení soubory LŠU Plumlov a znojemský Cililink. Svedly však trochu nerovný zápas s dramatickými předlohami, jimiž si nechaly příliš svázat ruce.

A nakonec o jedné věci, která je na přehlídce Zlaté slunce pozoruhodná. Soubory, které hrají pro děti, se téměř obejdou bez profesionální pomoci. Vědí, pro koho a o čem chtějí hrát, vědí i jak, jsou vtipní, vynalézaví a nezkostnatělí. A co víc – mají mezi sebou tvůrčí osobnosti. Že by to nebyla náhoda?

(mpl)

Co potřebují ochotníci na Berounsku

Srovnáme-li dnešní situaci ochotnického hnutí na Berounsku s dobou, kdy zde bylo několik desítek souborů, které se ucházely o přízeň početného obecenstva, není to srovnání nijak lichotivé. Sedm aktivních souborů, z toho dva s tradicí delší než sto let, to opravdu není mnoho. Na druhé straně je pravda, že Beroun má stejné potíže jako většina okresů v těsném sousedství hlavního města. Dnešní divák je zhýčkaný. Denně může sledovat hvězdy divadelního a filmového nebe na obrazovkách svých televizorů, z valné části již v barvách. Chce-li mermomocí vidět herce živé, je odtud jen skok do Prahy a po dálnici je to dnes ještě rychlejší než kdykoliv dříve. V těsném sousedství mnoha obcí okresu je i Kladno se svým oblastním divadlem, jehož úroveň je neobyčejně vysoká a program lákavý.

A tak okres s velkou ochotnickou tradicí zůstává v amatérském divadelním hnutí jenom na okraji zájmu. Samotných ochotníků, eventuálních adeptů tohoto umění, ale i národních výborů a osvětových besed. Národní výbory, a v tom jsme se shodli v názoru i s ředitelem okresního kulturního střediska Josefem Menclem, hodnotí aktivitu podle odpracovaných brigádnických hodin. A že připravit dobré divadelní představení si vyžaduje mnoho desítek, často i stovky hodin zkoušek, práce na výpravě, kostýmech, scéně, to se jaksi necení. Přitom právě divadlo může být jedním z nejúčinnějších prostředků v politické práci, ve výchově občanů. Tak jsou podmínky souborů velmi odlišné. Ty, jejichž zřizovateli jsou závodní kluby ROH, jsou na tom nesrovnatelně lépe než ty, které jsou odkázány na materiální pomoc národních výborů, na rozpočet osvětových besed a místních kulturních a společenských středisek. Ta je někdy skutečně až nulová.

Hovoříme o problémech ochotnického divadla současnosti s Ivou Šimečkovou, která má na Okresním kulturním středisku Beroun na starosti právě amatérské divadlo. V čem je hlavní problém?

„Chybějí osobnosti, které by byly motorem ochotnického dění, o něž by se ostatní mohli opřít, lidé, kteří by dokázali strhnout zájem druhých. Takových bylo kdysi na Berounsku dost. Jen namátkou mohu jmenovat bývalého předsedu SČDO Josefa Kusého, Anežku Součkovou, Jana a Boženu Šmolcnopovy a další, kteří už dnes — bohužel — nejsou mezi námi. I dnes jsou tu jednotlivci, kolem nichž se zájem o amatérské divadlo točí. Jenže je jich málo. Kdyby se nám podařilo získat další takové zájemce, zařídili bychom pro ně prostřednictvím krajského kulturního střediska potřebné školení. Jenže takové nadšence neobjevíte na objednávku."

Dnes máte sedm souborů amatérského divadla. Jaká je jejich úroveň?

„Souborů je dnes sedm, dva nové vznikly koncem minulého roku, oba při závodním klubu ROH v Královédvorských železárnách. Dvanáctičlenný soubor dospělých tu studuje Jedenácté přikázání a svůj program připravuje i soubor mladých. Ten sem přešel pod názvem AZ scéna z Chodouně. Tamní soubor s velkou tradicí se v poslední době rozdělil na ty starší, kteří hrají tradiční klasický ochotnický repertoár. Šestice mladých nacvičila — ještě v Chodouni pod KaSS Zdice — hru Vrať mi to pyžamo. Mají chuť do práce a scházejí se pravidelně, od nového zřizovatele si slibují lepší podmínky."

Máte dva soubory s více než stoletou tradicí...

„První je v Žebráku DS Erben při Sdruženém klubu pracujících ROH. Právě letos, při příležitosti festivalu Erbenův Žebrák, oslavuje už 175. výročí od svého založení. Druhý soubor, starší než století, je v Broumech. Velkou radost máme z Chýňavy. V této zemědělské obci, kde působí obětaví manželé Hrabětovi, jsou dnes dva divadelní soubory. Dospělých je deset, v dětském souboru pětadvacet členů. Dospělí spolupracují i s armádou a s úspěchem se zúčastňují na Armádních soutěžích umělecké tvořivosti. Dětský soubor úzce spolupracuje se zdejší základní školou. Okresní kulturní středisko vyhlašuje soutěž o Pohár Jana Ziky. Tento známý protifašistický bojovník a představitel KSČ v ilegalitě byl totiž sám zapáleným ochotníkem a působil na našem okrese, konkrétně v Chodouni. Za uplynulý rok vyhráli tuto soutěž aktivity, do níž je zahrnuta i brigádnická činnost, právě Chýňavští. V Broumech působí divadelní soubor Máj. Jeho zřizovatel je KaSS Broumy. I tam jsou hezké výsledky práce. Klicperův Ženský boj, který nyní nastudovali, se velmi líbil."

Zastavme se však ještě u rozdílnosti podmínek...

„Soubor Sdruženého závodního klubu v Žebráku má samozřejmě výborně vybavené jeviště, krásný sál, zázemí pro svou práci. Naproti tomu třeba chýňavští ochotníci pracují zcela bez jakékoliv pomoci, a co si neudělají, to nemají. Přitom samozřejmě na zájezdová představení jezdí nejen Žebráčtí, ale i Chýňava si například se souborem v Broumech vyměňuje svá představení a oba jezdí do okolí, kde mají o jejich vystoupení zájem. Tak soubor v Žebráku zaznamenal loni 15 repríz svých inscenací. V Chýňavě nastudovali dvě premiéry Vánoční růže a pohádku Jak květinky přezimovaly. Jen dětský soubor uskutečnil čtyři reprízy těchto představení a vykázal dvanáct jiných vystoupení. Dospělí reprízovali Dámu a husary pětkrát a podíleli se na více než desítce kulturních akcí, včetně vystoupení na májových oslavách, setkání důchodců apod."

Je zájem o vystoupení, mají soubory návštěvy?

„Představení jsou dobře navštěvována a zájem určitě je."

A co samotné okresní město? Je městské kulturní středisko zřizovatelem nějakého souboru?

„Ano, jenže žádný z těch souborů není divadelní. Jde o hudební skupiny, historický šerm..."

A nechybí divadlo obyvatelům okresního města?

„Zdá se, že ne. Ani na dovážených představeních totiž nebývá velká návštěva. Občané jsou tu hodně pohodlní."

Je postaráno o dorost? Jak pracují školy?

„Divadlo tady zázemí nemá. Recitační a pěvecké soubory pracují poměrně pilně. Soubory středoškoláků se rozpadají, když aktivní jednotlivci odcházejí na vysokou školu nebo na vojnu. Tak mezi dospělými recitátory se sotva najde jediný vyspělý výkon. Dívky u svého koníčka spíš vydrží, i když se vdají."

Je vůbec v Berouně kde hrát?

„Ano. Divadelní sál má bývalá Plzeňka, dnes ZK ROH Královédvorských cementáren. Je tam jeviště včetně techniky a soubor tam kdysi býval. Já sama jsem tam ochotnicky hrála jako mladé děvče. Vedoucí souboru pak zemřeli a divadlo se rozpadlo. Loutkáři tu jsou, ale divadelní soubor se zatím ZK obnovit nepodařilo."

Stejná situace, pokud jde o divadlo, je v druhém největším městě okresu, v Hořovicích. Tady mají loutkáři úspěchy doslova celostátní, ochotnické divadlo však není. Snad i tomu by měli hořovičtí představitelé kultury věnovat pozornost a zamyšlení. Je škoda, když se rozpadají soubory, jako například v Praskolesích. A protože z této obce je právě ředitel OKS Josef Mencl, položili jsme mu tuto otázku přímo:

„V Praskolesích se rozpadl soubor prakticky proto, že nemá kde hrát. Tady mám album s obrázky mnoha inscenací."

Dodejme, že J. Mencl nehrál a nerežíroval jen tady, ale pohostinsky v řadě dalších míst.

„Hrávalo se na čtyřech různých místech. Tyhle hostince už jsou zbourané, nahradil je moderní víceúčelový kulturní dům, bohužel, nemá jeviště a vybavení pro divadlo. Navíc tu není dobrá akustika, na což si stěžují často i hudebníci. Přitom v Praskolesích se hrálo divadlo už v době obrození, mezi světovými válkami a ještě dlouho po osvobození. Ve škole působí pionýrský recitační soubor a to je všechno. Škoda. Přitom divadlo v naší obci pomáhalo zabezpečit výchovu celých generací."

Jsou vyhlídky na lepší časy v amatérském divadle Berounska?

I. Šimečková: „Koncem roku 1985 se sešel aktiv zástupců souborů, SČDO a OKS. Byli tu členové poradního sboru pro amatérské divadlo a všichni se dohodli, že po letošních prázdninách se práce zintenzívní, abychom mohli opět začít s pořádáním okresních divadelních přehlídek, pro něž v současné době nebyly podmínky. Soubory argumentovaly, že se na soutěžení necítí a že hrají jen pro své potěšení. Pokusíme se i tenhle přístup postupně změnit."

Vyhlídky tedy přece jen jsou. Jde o to, aby se v okresním měřítku i v místních národních výborech věnovalo amatérskému divadlu jako výchovnému médiu a jednomu z nástrojů propagandy, zejména v současné etapě přestavby, tolik pozornosti, kolik si i v tomto okrese zaslouží.

(er)

HRUBIÁNI STÁLE AKTUÁLNÍ

Jedním z nejlépe pracujících ochotnických kolektivů Břeclavska je Divadelní soubor Osvětové besedy a JZD Nový život Boleradice. Po několika nastudováních domácích klasických her (Maryša bratří Mrštíků, Klicperův Ženský boj, Drdovy Dalskabáty, hříšná ves) a po loňském pokusu o náročný folklórně laděný muzikál podle románu Ivana Olbrachta Nikola Šuhaj loupežník připravil tentokrát známou veselohru Carla Goldoniho Hrubiáni. Slavný italský dramatik 18. století v ní zesměšnil konzervativní a omezené měšťany své doby.

Zkušená režisérka Alena Chalupová překlad Jiřího Kroutila uvážlivě průběžně krátila, přičemž poněkud omezila jeho sklon ke slovní vulgaritě. Goldoniho typickou komorní charakterovou komedii dobře žánrově pochopila a zároveň inscenačně vyložila směrem k současnosti a zřejmě i ke konkrétnímu prostředí, kde soubor působí. V jednoduchém příběhu čtyř benátských rodin jsme proto snadno nacházeli výsměch dnešním domácím despotům, kteří ve své malicherné egocentričnosti, hromadění majetku či poživačnosti přestávají rozumět svým nejbližším, manželkám a dětem, a nejsou tudíž schopni přirozené a srdečné mezilidské komunikace.

V celkovém režijním pojetí bylo znát více snahy sázet takříkajíc „na jistotu" nežli překonávat tradiční realistický pohled na Goldoniho předlohu nějakým osobitě vyhraněným jevištním výkladem. K pozitivům nastudování patřilo především spolehlivé typové obsazení jednotlivých figur osvědčenými herci, kteří je potom dokázali nejen odlišit charakteristickými detaily (srov. uplatnění jazykových klišé v jejich promluvách nebo uvážlivou práci s kostýmy a parukami), ale především udržet je povětšině ve vkusné, nepřehrávané rovině, bez zbytečného karikování a vnějškového pitvoření. Nedlouhé nonstop představení se odvíjelo ve svěžím temporytmu a se smyslem pro gradaci mírně pitoreskních situací až k mravoučnému závěru, který však vyzníval až příliš didakticky. Hybnosti nastudování napomohla také vylehčená scénografie s barevně sladěnými dobovými kostýmy i vhodně vybraná hudební složka z díla tehdejšího skladatele italské inspirace Františka Václava Míči.

Všichni s chutí vystupující herci správně pochopili, že žádoucí komičnost postav nespočívá v jejich podbízivém zesměšňování za každou cenu, ale naopak v tom, že je budou brát subjektivně vážně a nechají tak diváka vychutnat rozpor mezi jejich domnělou autoritativní důstojností a skutečným objektivním působením na okolí. O poznání lépe a přirozeněji si tu vedla pánská složka souboru, především umířený morous Simon Jana Korába, sebevědomý a cholerický Lunardo Antonína Korába, manželkou zcela „ochočený" Cancianо Pavla Omasty i nevrlý pedant Maurizio Tomáše Horáka. Z ženských postav, kterým do obratných intrikánek jižanského temperamentu přece jen ještě ledacos chybělo, dařilo se hlavně režisérce Aleně Chalupové v úloze protřelé, ale navenek dekorum udržující Cancianově choti Felicie a Blance Horákové v roli vdavekchtivé a vypočítavé Lunardovy dcery Luciety. V hereckém ztvárnění některých dalších figur byly ještě patrné interpretační rezervy.

Boleradické nastudování Goldoniho Hrubiánů, které ve vnitřním životě souboru plnilo funkci jistého oddechu po obtížné Olbrachtově jevištní baladě, vyznělo ve svém výsledku promyšleně, ukázněně a stylově poměrně čistě. Dobře se bavícímu divákovi správně zanechalo vedle humorné noty také prostor k přemýšlení o tom, zda se on sám tolikrát již předváděným benátským bařtipánům přece jen v něčem nepodobá.

Na letošním krajském soutěžním festivalu vesnických a zemědělských souborů jižní Moravy v Němčicích nad Hanou, kde vystupoval již počtvrté, získal boleradický kolektiv (kromě samostatných cen pro A. Chalupovou, J. Korába a kolektivně vytvořenou scénografii) Cenu KKS Brno a byl – spolu s ořechovským Tylovým divadlem – navržen k postupu do národního kola ve Vysokém nad Jizerou. Na snímku záběr ze hry.

VÍT ZÁVODSKÝ

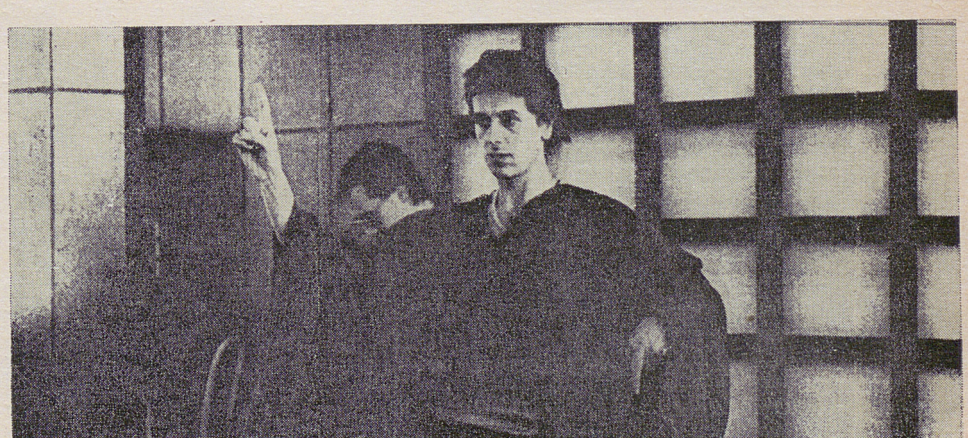
DOBRÝ NÁPAD SE PODAŘIL

Premiérou hry Tři tváře frašky byla zahájena činnost Divadelního klubu v Domě kultury ROH Pardubice. Nově upravené prostory salónku se ukázaly ideálním místem pro pořádání divadelních představení klubového typu v netradičním prostoru pro oba soubory Domu kultury ROH Pardubice: Mladé divadlo a Esdivadlo. Oba soubory upravily dramaturgii svého repertoáru a začala vznikat zajímavá představení (jmenujme např. Řádnou holku a Ostře sledované vlaky Mladého divadla). Začínající zájem diváků o typy těchto představení vedl k rozšíření repertoáru obou divadel a zájmu dalších souborů z Pardubic, až posléze vznikl Divadelní klub, hrající téměř pravidelně dvakrát týdně. Zaplnilo se tak prázdné místo divadelních Pardubic – malá netradiční scéna.

Rozvinula se spolupráce s profesionálními spolupracovníky, především z Východočeského divadla Pardubice. Tak vzniklo představení Tři tváře frašky, složené ze tří navzájem odlišných krátkých her: commedie dell'arte, japonského kjógenu a Čechovovy etudy „usměvu skrze slzy" Labutí píseň. Představení tohoto typu je u nás ojedinělé, podobné hry uvádělo v Československu např. Divadlo na provázku Brno (zde vzniklo např. i představení Hra a hříčky v režii Huberta Krejčího, který je režisérem pardubického představení). Mezi vystupujícími je hostující Milan Liška z VČD. Další premiérou byla hra V. Vančury Rozmarné léto v provedení Malého divadla (opět ve spolupráci s profesionálem, tentokrát výtvarníkem VČD Jaromírem Voseckým), které touto inscenací završuje svou 23. sezónu. Dramaturgie klubu zahrnuje další hry domácích souborů: Gogolův Revizor, Řádná holka podle Goldoniho, sci-fi S. Lema Promiňte, musím už jít, hostující soubory uvádí V. Hradská: Comedia finita, M. Macourek: Zurangor.

Pracovníci Domu kultury ROH Pardubice, zajišťující činnost klubu, nabízejí hostování Mladého divadla a Esdivadla v klubech podobného typu, případně přivítají výměnná představení, která se budou hodit do profilu klubu, který se obrací především na mladého diváka.

VLADIMÍR LINDUŠKA



Divadelní klub Domu kultury ROH Pardubice uvedl premiéru hry Tři tváře frašky v režii Huberta Krejčího.

● INSPIRUJÍCÍ SOUTĚŽ

Letošním ročníkem, jenž se koná ve znamení oslav 70. výročí VŘSR, vstupuje recitační soutěž O Stuhu 7. listopadu – do druhého patnáctiletí. Pardubičtí organizátoři v průběhu let citlivě reagovali na nejrůznější vývojové tendence a tak soutěž letos zřejmě definitivně překročí nejen rámec okresu, ale i kraje, neboť zájemců o účast se pořadatelům hlásí stále víc. U příležitosti uplynulého jubilea se nabízí otázka co nového a podnětného přinesla, čím se liší od ostatních a v čem je její nezaměnitelné specifikum.

Pokud jde o propozice, pak některé podrobnosti mají spíš dílčí, i když ne nezajímavý charakter. Například v předkole pro recitátory z okresu Pardubice je vyhlašována kategorie „nováčků", tedy začínajících recitátorů, přihlášených na Stuhu poprvé. Tím do jisté míry mizí obavy a tréma těch nejmladších, kteří se vskutku poprvé mohou měřit se zkušenějšími staršími druhy.

Rovněž způsob hodnocení se snaží o co největší veřejnou objektivitu a přitom dává porotcům možnost si své rozhodování v první fázi soutěže v klidu rozmyslet. A tak je v prvním kole hodnocení neveřejné na uzavřeném jednání poroty, zatímco druhé kolo je naopak hodnoceno veřejně s nutností sdělit své stanovisko bez předběžné konzultace s ostatními členy poroty. (Jde tedy o jistou střední cestu mezi běžnou praxí postupových soutěží ZUČ a veřejným bodovacím hodnocením např. na festivalu ve Val. Meziříčí.)

Daleko podstatnější je připomínka přednesu dvou soutěžních textů, přičemž alespoň jeden musí být z tvorby autorů, žijících po roce 1917. Klade se zde tedy vedle klasiky velký akcent na literaturu moderní a současnou. Recitátory, kteří nechtějí do nekonečna předvádět texty notoricky známé, to vede k aktivnímu dramaturgickému hledání.

Archív soutěže zaznamenává 168 jmen přednášených autorů. V tomto směru udělala Stuha pro propagaci ruské a sovětské literatury obrovský kus práce. Ostatně, zřejmě ne náhodou se sborník zajímavých a přitom méně známých veršů ze soutěže, který v Pardubicích před časem vydali, jmenoval Hvězdy inspirace. Aktivní vztah k životu kolem sebe, příznačná otevřenost a občasná angažovanost sovětských spisovatelů inspirovaly velice často mladé recitátory i při výběru veršů pro jiné recitační soutěže (včetně Wolkrova Prostějova). Básně a kratší prózy na Stuze recitované neslouží samozřejmě jen soutěži. Recitátoři využívají nastudovaného repertoáru k účinkování na různých kulturněpolitických akcích, kterých zvláště v Měsíci přátelství bývá celá řada. Propagují tak pestrou paletu sovětské literatury mezi nejširšími vrstvami publika. Spočítejme si, kolik je to veřejných vystoupení, uvádí-li statistika za 15 let 554 soutěžících. Kdyby každý z nich recitoval v průměru jen dvakrát . . .

Přehlédnout nelze ani stránku pedagogickou a metodickou. Rozborový seminář se členy poroty po skončení soutěže je naprostou samozřejmostí. Avšak soutěžícím se často dostává navíc i možnost besedy s předními odborníky jak z oblasti recitace tak literatury. Není totiž náhodou, že se jmény porotců a lektorů objevují mimo jiné Jiří Hraše, Vlastimil Fišar, Milan Blahynka, překladatelé Kabíček a Mulač, básnířka Chytilová, herci VČD Pardubice Ferencová, Gsöllhoffer a Vlášková. Stuha si už vychovala i své mladé pedagogy – vedle zkušených H. Bendové a M. Kučery, kteří stáli u zrodu soutěže, zasedají dnes v porotě, nebo připravují na soutěž své žáky někdejší výborné amatérské recitátorky a vítězky Stuhy N. Martínková (Vančatová) a A. Kučerová (Čermáková). V dobrém vzpomínají svého účinkování v soutěži i dnešní mladí profesionálové – P. Dohnal (VČD), I. Klečka a M. Táborský (Kladno) stejně jako současní studenti DAMU Š. Marková a M. Polách.

Příkladná je zřídka vídaná spolupráce pořadatelská. Pod patronací KV a OV SČSP, který Stuhu zařadil k ostatním tzv. svazovým soutěžím (Puškinův památník; Písně přátelství; O zemi, kde zítra již znamená včera), se na ní podílejí odbor kultury ONV, OKS, OV SSM, SČDO a DK ROH Dukla. Záštitu nad soutěží přebírá OV NF a zařazuje ji mezi nejvýznamnější okresní akce, pořádané pravidelně v MČSP. Tato spolupráce by mohla být inspirací pro jiné okresy či pořadatelská místa.

V poslední době jsme svědky nářků (bohužel oprávněných) nad upadající kulturou jazyka, zvláště pak u herců mladší generace (jak profesionálů, tak amatérů). Umělecký přednes může v tomto směru výrazně pomoci. Stuha je jedním z příkladů, jak lze naplnit hned několik potřebných aspektů najednou (ideový, estetický, výchovný . . .) Zapůsobí-li pardubický příklad i jinde (v některých okresech se na toto téma již uvažuje), bude to velmi účinným a konkrétním příspěvkem amatérských recitátorů k oslavám VŘSR i Měsíci československo-sovětského přátelství.

(ra)

● BLANENSKÁ PŘEHLÍDKA NEOSLNILA

Krajské kulturní středisko v Brně spolu s OKS Blansko a dalšími orgány a institucemi hostitelského města uspořádalo letos v ZK ROH Metra již 5. ročník krajské přehlídky amatérských divadelních souborů Jihomoravského kraje. Po předchozích úspěšných akcích tohoto druhu přikročili nyní pořadatelé k několika organizačním změnám. Festival se např. namísto v průběhu jednoho týdne měl konat v několika následných víkendových termínech, aby se jej mohli zúčastnit všichni vážní zájemci.

Situaci však zkomplikovala série náhlých vážných onemocnění v několika nominovaných souborech i další objektivní překážky, takže namísto původně plánovaných sedmi představení konala se nakonec jen tři soutěžní vystoupení, soustředěná do jediného víkendu. Divácky dobře navštívenou přehlídku opět zaznamenávalo videozařízení, původní představy o jeho náležitém seminárním využití však posléze zůstaly nenaplněny; stejně tak nevycházel speciální Zpravodaj. Nesporný přínos znamenala přednáška dr. Vlasty Smolákové o nových tendencích v současném sovětském divadelnictví a dramatice. Doprovodným klubovým počinem byla výstavka maket a kostýmních návrhů scénografa brněnského Divadla bratří Mrštíků Karla Zmrzlého. I když definitivní průběh blanenské přehlídky zůstal bohužel takto okleštěn, přece jen poskytl jistý obraz současného stavu amatérského divadelnictví jižní Moravy. Posuzovala jej odborná porota v čele s mladým režisérem Divadla bratří Mrštíků Stanislavem Mošou.

Ambiciózní domácí soubor ZK ROH Metra Blansko s Hrou na dr. Johanna Fausta od Jiřího Suchého a skladatele Ferdinanda Havlíka obdržel diplom za 1. místo přehlídky (další nebyly uděleny) s návrhem postupu na letošní Jiráskův Hronov a také Cenu diváka.

Netypický průběh 5. ročníku krajské přehlídky amatérských souborů jižní Moravy podrobil na svém zasedání kritické analýze poradní sbor KKS. Napříště bude třeba její organizační model dále precizovat tak, aby soustřeďovala vždy co nejreprezentativnější, ideově a umělecky hodnotný vzorek repertoáru předchozích okresních kol.

(vz)

● PŘÍKLAD PŘÍSTUPU K SOUČASNÉ POEZII

Letošní Wolkrův Prostějov zaměřil pozornost soutěžících ve spolupráci se Svazem českých spisovatelů na současnou básnickou tvorbu, která pochopitelně přináší rozpon možností, než zatím v soutěži zazněl.

Pomoc při výběru mohou přinášet i dramaturgické plány stálých scén uměleckého přednesu, z nichž pražská Viola oznamuje pro svou jubilejní pětadvacátou sezónu řadu titulů, obracejících pozornost návštěvníků žádoucím směrem. Vzhledem k potřebě uplatnění osvědčených pořadů z uplynulých sezón, kde např. osobitě a nově pojatý pohled na tvorbu Michala Černíka představuje pořad Proboha, žiju nebo jen spěchám, uplatní se současná tvorba v textfórech, odkud jsou úspěšné tituly převáděny rovněž do repríz. Zatímco do kmenového repertoáru nově přibude monodrama Racajda, které napsal pro G. Wilhelmovou Miloš Macourek a Píseň písní, jak ji Vladimír Justl vybral z překladů různých autorů od J. A. Komenského až po J. Seiferta, v textfórech zazní postupně poezie Jaroslava Pospíšila, Jiřiny Axmannové, Jana Skácela, prózy I. Hurníka, verše L. Brožka, Vl. Křivánka, pořad s verši inspirovanými cirkusovým prostředím (S. K. Neumann, V. Nezval, K. Biebl, O. Vyhlídal a H. Kocourková), verše P. Šruta a I. Wernische.

Pro děti tu budou i nové pohádky M. Macourka, s verši J. Štroblové, ke kterým složil melodie E. Viklický (celý pořad se bude jmenovat Děti ať zlobí . . .) a pohádky Brekeké Radoslava Dubanského z vodnické říše. Připočteme-li k tomu bohatou zásobu „zlatého pokladu Violy", je tu inspirativních podnětů až až.

(ku)

Přednašeč a kouzelný svět pohádek

„Jednoho dne vrazil Jan do světnice s křikem: „Děti, děti, pojďte se podívat, babička snesla z půdy kolovrat!" S kolovrátkem přišly přástevnice a s nimi krásné pohádky a veselé písně. Ale nade všecko milo jim bylo všem, když začala babička povídat pohádky o princeznách se zlatými hvězdami na čele, o rytířích a princích zakletých ve lvy a psy, anebo dokonce v kameny, o oříškách, v nichž složeny byly celé drahé obleky, o zlatých zámcích a mořích, na jejichž dnu krásné vodní paní přebývají."

Vyprávění za dlouhých zimních večerů je zakotveno v lidové tradici české vesnice. V Babičce je zachytila Božena Němcová. Ale i ve městě mívávaly děti, tentokrát podle svědectví Nerudova, zážitky pohádkových vyprávění:

„Když jsme se za zimní doby sesedávaly denně u sousedky truhlařky, která to uměla tak krásně vypravovat! A když v kamnech tmavorudé se tvořily uhly a jizba byla osvětlena jen lampičkou olejovou, jejíž knůtek jsme musily povystrkovat drátkem — ale nerády jsme jej povystrkovaly..." Vždycky se tato základní škola dětské, vlastně lidské fantazie považovala ze potřebu, za nezbytí. I když mizely přástky, i když nebyla právě po ruce sousedka truhlařka. Proto Neruda si tolik přál, „aby někdo přišel a uměl nám pohádku vypravovat... pravý mistr pohádkář nebo mistryně pohádkářka!", tedy umělec – profesionál.

A přicházeli. Hana Kvapilová, Růžena Nasková, Otylie Benišková, Ludmila Pelikánová a Václav Vydra, Karel Höger, Jan Pivec, Vlastimil Brodský. Jména, která znamenají naplnění Nerudova snu, zvedají vysoko laťku, jsou vzorem i inspirací.

Civilizační postup se nezastavuje a tak se do oblasti dětské fantazie zapojil rozhlas i film i gramofon i televize a magnetofon až posléze po video. Vizuální technické prostředky často v roli omezující fantazii, zprostředkovatelé auditivního zážitku (už z povahy svých výrazových prostředků) častěji jako pokračovatelé tradice, fantazii živící a rozvíjející. Ačkoli výjimky potvrzovaly vždy pravidlo na obou stranách!

Žijeme ve světě, jehož objem informací se zdvojnásobuje každých sedm let. Který se technicizuje a intelektualizuje. Který snižuje délku dětství. Ale dítě, člověk potřebuje v sobě rozvíjet nejen intelektuální, ale i emocionální vlastnosti, má-li si zachovat lidskou rovnováhu. „Jestliže však člověk nezíská vztah k uměleckým hodnotám (a hodnotám vůbec) v mladém věku, v životě už na to nebude mít mnoho času," napsal zasl. umělec skladatel Pavel Bagin, „a přijde období, kdy společnost pocítí, že se v této oblasti duchovní kultury stala vážná chyba." A naše zkušenost to ověřuje i v těch relativně vybraných řadách mladých lidí, mezi recitátory: zjišťujeme menší povědomí o kultuře jazyka a vyjadřování živou řečí, menší zájem o slovesnost i povrchnější postoje k společenské problematice, redukci tvořivých a samostatných postojů v celé mimotechnické a mimosportovní oblasti kultury.

„A bylo hovorů, různých řečí a starých zpěvů. A staroch bílých vlasů a bílé brady vzpomínal na půtky a boje prvních časů, na statné hrdiny. I šla řeč dál o divných zjeveních a viděních, o čarodějných vědmách, o zlých a dobrých znameních." Tradice vyprávění zimních večerů je monumentalizována v obrazu staroslovanské rodiny, v níž se předává pohádka, pověst, mýtus. (Obraz Věnceslava Černého k Jiráskovým Starým pověstem českým.)

REPROFOTO JOSEF KOŠAŘ

„Sugestivní a nenapodobitelná síla vyprávění je u Růženy Naskové podtržena hlasovou kulturou a dokonalou zpěvnou výslovností, která v posluchačích obnovuje smysl pro krásu českého jazyka" (S. Michler). Jsme vděčni rozhlasovému pásku a gramodesce za tuto příležitost. Ale i tady jde o technické a neosobní zprostředkování, o záznam, obraz lidského hlasového projevu, nikoli o přímý kontakt vypravěče a posluchače. Profesionální tradice živého vypravěčství pohádek trvá v lepší či horší podobě ve školních pořadech akce Mládež a kultura. Ale ani špičkové výkony nemění nic na faktu, že živé emocionální sdělení v přímém kontaktu je v defenzívě vůči technice.

Pedagogická poéma, soutěž studentek pedagogických škol (příštích učitelek v mateřských školách a vychovatelek v družinách) se věnuje přípravě na vyprávění dětem. Soutěž Svazu žen, která by tu mohla sehrát rozhodující roli, se zaměřuje na nejvážnější občanská témata a orientuje se na dospělé posluchače.

A přece: V naší době se děti začínají formovat téměř od plenek. Bereme jim nejhezčí období — dětství, ale zamysleme se, jakou cenu bude třeba zaplatit. Pro vytváření osobnosti jsou důležité dva aspekty: intelektuální a emocionální. Na ten druhý často nikdo nepomyslí. Tak vidí v současné chvíli problém moskevský dětský neurolog prof. L. Badalan. Prevenci a kompenzaci přemíry informací, které proudí do dětského mozku, vidí ve čtení pohádek a dobrých veršů. Přednes tu dostává funkci terapeutickou a psychicky preventivní, neboť složitá současná doba ukládá leckdy uměleckým oborům nové, nečekané funkce.

Kazeta, deska či rozhlasová vlna může zprostředkovat mistrovské výkony vypravěčského umění. Bezprostřední kontakt čtoucí amatérské recitátorky či herečky nebo vyprávění maminčino může splnit stejnou službu. Probudit kouzelný svět dětské fantazie s hodnotami krásy, dobra a nepřetržitého lidského usilování, hodnotami, které zakládají osobnost příštího občana, fantazií, která nabízí rovnováhu jeho příštímu světu.

„Já jsem to zkusila. Najednou mi chyběla slova...", vyznává se čtenářka Rudého práva. „Ale jestli vám mohu radit, nevzdávejte se. Přečtěte si ve volných chvílích některé pohádky a pak je zkuste volně vyprávět. Zpočátku to nebude nic světoborného. Ale děti vám stejně budou vděčné. Najednou tu bude domov s velkým D. Postupem času si budete místo pohádek povídat o škole, o výběru povolání, o prvních láskách a zklamáních. Budete se těšit na krátké černé hodinky před spaním."

Ovšemže takové černé hodinky už přesahují mez našeho přednašečského oboru. Ale mez umění přednesu (tj. hlasové realizace cizí slovesné předlohy) už překračuje volné vyprávění pohádky (tj. autorský přednes). Jenomže meze oboru netvoří přísnou a nepřekročitelnou hranici, zvláště jde-li tu o užitečnost a prospěšnost životu.

Dnešní téma chtělo připomenout dramaturgii pohádek, předčítání či reprodukci pohádek, vyprávění pohádek. A nešlo ani tolik o vlastní problematiku oboru, jako o problém našich nastupujících generací. A jenom zdánlivě proto vybočuje dnešní téma z cyklu našich záběrů z historie přednesu.

JIŘÍ HRAŠE

Umělec, který zůstal amatérům věrný

Dnes je tento umělec střední generace členem Divadla Jiřího Wolkra v Praze. Začínal ve svém rodišti — Mladé Boleslavi — prošel divadly F. X. Šaldy v Liberci, Západočeským v Chebu, déle než sedm let působil v Divadle Vítězného února v Hradci Králové. Je členem sekce pro amatérské divadlo Svazu českých dramatických umělců, členem poradního sboru Středočeského krajského kulturního střediska, členem rady Vojenské umělecké agentury i umělecké rady Divadla Jiřího Wolkra. Jmenuje se JOSEF KETTNER.

Mé první setkání s divadlem mi umožnil tatínek. Byl dobrovolným požárníkem a dozory při představeních v mladoboleslavském divadle patřily k nejpříjemnějším součástem jeho služebních povinností. Znal všechny opery, operety, činohry. S velkou oblibou, pro potěšení celé rodiny, předváděl různé herecké kreace, které obvykle zakončoval árií z Dalibora. Díky tatínkovi jsem měl možnost proniknout i do zákulisí. Prodanou nevěstu jsem tak prvně uviděl přímo z portálu.

A co maminka?

Ta byla bezpečným zázemím pro celou rodinu. Pro tatínkovy záliby — a nebylo jich málo — měla vždycky pochopení, stejně jako pro nás děti. Byli jsme čtyři a byl jsem nejmladší. Nejstarší chlapec, bohužel, odešel předčasně. Láska rodičů, pocit soudržnosti a rodinná harmonie formovaly charakter nás dětí. A tak dnes mohu říci, že za všechno dobré, co je ve mně, nevděčím knize — ale mamince. A samozřejmě tátovi. Měl fantastický vztah k lidem a bez přehánění mohu říci, že ho každý měl rád. Nezkazil žádnou legraci, měl smysl pro humor.

Narodil jste se za války. Tedy přestavbu tohoto středočeského města jste prodělal jako dítě.

Vyrůstal jsem v té části Mladé Boleslavi, které se dodnes říká „Habeš". Hrávali jsme s kluky fotbal, nejrůznější hry. Měli jsme velký prostor Radouče, Michalovické putny, Borku, Podlázků s obrovským jezem. Znali jsme Pojizeří s tehdy ještě průzračnou čistou vodou. Všechno mělo svůj osobitý půvab. Tenhle kout země se mi často vrací ve vzpomínkách a čím jsem starší, tím více mě to sem táhne. Měl jsem štěstí na dobré kamarády. Čeřovský, Hovorka, Huk, Otík Bárta, o jedenáct let starší než já... Byli jsme velká parta a neznali jsme, co je nuda. Měli jsme společné zájmy, mezi nimi i divadlo. Chodívali jsme k stání.

A cesta k aktivní divadelní činnosti?

Začínala u nás na sídlišti, kde tenkrát pan Šíf založil Studio. Bylo mi asi devět let, když jsem poprvé veřejně vystupoval. Ve Studiu jsme připravovali pásma poezie, různé jednoaktové hry. Mnoho jsme toho neuměli, ale měli jsme dostatek chuti a odvahy. Také do povědomí učitelského sboru ve škole jsem vstoupil jako recitátor a tak veškeré moje klukovské prohřešky jsem pak odčinil vystupováním na školních akademiích a kulturních akcích. Stále víc jsem však toužil po opravdickém divadle.

Denně jsem kolem něj chodil do školy a zpovzdálí jsem s tlukoucím srdcem pozoroval herce, docházející na dopolední zkoušky. Celý prostor kolem divadla měl nepopsatelnou atmosféru. Jednoho dne se však na mne usmálo štěstí. Chodil jsem do školy s dívkou. Hanička se jmenovala. Často jsme spolu ve škole recitovali a já jí záviděl, že je členkou dětského divadelního souboru Kollár. Jen tak jsem se zmínil, že bych to taky rád zkusil... A kdyby potřebovali, že bych třeba i zaskočil...

A potřebovali?

Ano, vyhlásili konkurs na trpaslíky. Pepa Smutný napsal takovou parodii, Sněženka a sedm trpaslíků, která se mohla docela dobře jmenovat i jinak. Pozvali mě taky. Já se strašně červenal, mohl jsem hrát spíše Stydlína. Ale režisér Láďa Nypl mi řekl: „Ty kluku se mi líbíš, jen nesmíš mít z ničeho strach." A svěřil mi roli trpaslíčka-zpěváčka. To byl začátek. Docela přirozeně jsem pak přešel do souboru dospělých, kde v Kolláru režíroval Josef Růžička. Moc jsem se od něho naučil.

Vzpomínám na roli Ferdy v Zapadlých vlastencích. V tomhle představení u nás tehdy hostoval v roli učitele Otomar Korbelář a já dodnes považuji jeho podpis v divadelním programu za cennou trofej. Pak jsem hrál hlavní roli v Rozovově hře Člověk hledá radost. Při soutěžní přehlídce v Žebráku nás hodnotila odborná porota, v níž nebyl nikdo jiný než táta českých ochotníků Láďa Lhota. A tak jsem se seznámil se vzácným člověkem, jehož znají divadelníci z celé naší vlasti od Aše až po Košice. To jsem ještě netušil, že jednou, po letech, už jako profesionál budu tohoto nestora českých ochotníků režírovat jako Lízala v Maryše.

V Kolláru byla dobrá parta...

Výborná. Dodnes vzpomínám na dalšího režiséra Zdeňka Kunu, Ladislava Najmana staršího i mladšího, na otce a syna Koníčkovy, na paní Schiffertovou, Luďka Špráchala, Hanku Jiránkovou, Jiřinu Filipovou, na Josefa Weise, s nímž jsme vytvořili dvojici: já Kašpárek, on Šmidra, a to byla celá série představení pro děti.

Mohl bych jich jmenovat ještě mnoho, paní Báčkovou a další. Oni mi to odpustí, když jsem na někoho zapomněl. Ani by se sem všichni nevešli...

Jako voják jste se zúčastnil i Wolkrova Prostějova.

Ano. Nastoupil jsem do vojenského zdravotnického učiliště v Ružomberoku, kde jsme spolu s varhaníkem Václavem Rabasem a Janem Vaculíkem, tehdejším režisérem, založili divadlo poezie. Jezdili jsme pak po různých vojenských zdravotnických zařízeních, zúčastňovali se mnoha soutěží a přehlídek, až se nám podařilo dobýt i Wolkrův Prostějov.

Po návratu z vojenské služby už následovala řada profesionálních angažmá.

Začínal jsem v Mladé Boleslavi. Režisér Miloš Švarc a dramaturg Vlastík Říha — to byli první, kteří vedli mé kroky na profesionálním jevišti. Pak přišel Liberec s uměleckým šéfem Sváťou Papežem, pod jehož režií jsem odehrál řadu pěkných rolí. Rád vzpomínám na Pirrovy Parašutisty. Po krátkém působení v Chebu pak přišlo nejkrásnější období mé divadelní dráhy! Více než sedm let v Divadle Vítězného února v Hradci Králové, kde jsem pracoval pod ředitelem a režisérem Milanem Páskem, s režisérem Josefem Pallou, Františkem Bahníkem, Miroslavem Vildmanem a dalšími. V té době jsem si zahrál řadu velkých rolí, například rytíře de Grieuxe v Nezvalově Manon Lescaut, Sebastiana v Shakespearově Večeru Třikrálovém, Jana Skalníka v Šrámkově Létě, Toniho

v Čapkově Matce, Adama v Strahlově Případu Adam a Eva, Petra v Deníku Anny Frankové, Donnyho v Ingově Návratu do pekla, Kerlyho v Steinbeckově hře O myších a lidech, Mořice ve Wedekindově Procitnutí jara.

A tehdy začala i vaše režijní spolupráce s amatéry?

V jaroměřském souboru Vrchlický ZK Mír právě studovali Šrámkovo Léto. Režisérkou byla Naďa Doležalová a ředitel Pásek mě požádal, jestli bych jí nepomohl. Metodicky. Jenže, místo několika návštěv a pár rad byla naše spolupráce mnohem užší. Jako host jsem si i zahrál Jana Skalníka a na režii jsem se přímo podílel. Líbilo se mi, jací to byli fandové divadla, jak usilovali o poctivý kumšt a tak se z nás stali dobří přátelé.

Po téměř osmi letech v Hradci přišla nabídka do Prahy a nastoupil jste v Divadle Jiřího Wolkra. Dalo by se předpokládat, že tady uvíznete v běžném hereckém kolotoči divadlo, film, televize, dabing.

Mnoho k tomu nechybělo. Jenže se všechno vyvinulo jinak. Setkal jsem se opět s Láďou Lhotou, o němž už byla řeč. On a Jiří Beneš mě přitáhli k amatérskému divadlu.

Povídejte o tom trochu blíž...

Jednou jsem byl vyslán metodičkou OKS paní Žáčkovou jako člen odborné poroty k hodnocení muzikálu Velbloud uchem jehly do Čelákovic. Překvapilo mě plné divadlo na ochotnickém představení. Neboť soubor TYL Čelákovice pod vedením profesionálního režiséra Rudolfa Vedrala nastudoval velmi pěkné představení. Obdivoval jsem, s jakou chutí a v jaké kamarádské atmosféře herci pracují. Když mi pak bylo nabídnuto, abych v Čelákovicích nastudoval Maryšu, skoro mi to vyrazilo dech.

Toto téměř náhodné setkání zapříčinilo, že jsem v Čelákovicích uvízl na dalších deset let. Udělali jsme spolu spoustu inscenací. Měl jsem možnost poznat řadu zapálených ochotníků, na které rád vzpomínám dodnes: Magdu Šrámkovou, M. Klimentovou, M. Žemličkovou, M. Markovou, Jana Hlavicu, Pepíčka Berana, Jiřího Červinku, Jiřího Krátkého, Karla Řípu, Vaška Urbana. Představte si, že když pracoval jako specialista na jeřábu v Ostravě, lítal domů letadlem, aby se tak včas dostal na páteční zkoušky... Stejně tak bych mohl jmenovat další obětavé „Tyláky" pro změnu z Rakovníka, kde jsem také několik let působil: Václava, Zdenu a Evu Karnoldovy, Alenu Mutínskou, Pavla Kublu, Vaška Gebharta, Jana a Irenu Korfovy, Josefa a Jáju Cermanovy... ale opravdu už dost jmen.

Vaše spolupráce se soubory Středočeského kraje byla skutečně velice bohatá a plodná.

Byla to pro mne příznivá konstelace hvězd. Setkal jsem se s plným pochopením ředitele SKKS Tomáše Weisse a tehdejšího metodika Jiřího Strnada. Šťastná byla i dramaturgická spolupráce s Jarmilou Drobnou.

Ale ani to přece ještě nebyl konec vaší režisérské činnosti u amatérů...

Nebyl. V Lucerně při Kulturním domě hl. města Prahy jsem k Roku českého divadla nastudoval Tylovu Paličovu dceru, s branickými ochotníky pohádku Al. Koenigsmarka — Josefa Lady Byl jednou jeden drak. I tady jsem se cítil dobře. Ochotníci v Braníku mají nejen svou tradici, ale i dobré perspektivy. Mají se o koho opřít. Jana Hrubá, vedoucí souboru, Karla Klimtová, manželé Čížkovi, to jsou stálice, kolem nichž se shromažďují noví a nadšení amatéři.

Kdybych jen vypočítával ceny za představení, která Josef Kettner režíroval, nestačila by mi dvoustrana AS. Ale připomenu alespoň, že Maryša a Dulcinea z Tobosy byly navrženy na Jiráskův Hronov, posléze další inscenace Maryši na Hronově skutečně byla, právě tak jako na mezinárodním festivalu v Auersmacheru v NSR, reprezentovala ČSSR na divadelní přehlídce ve Spišské Nové Vsi. Hronovské publikum mělo možnost zhlédnout i čs. premiéru Hubačovy hry Ikarův pád. V režii J. Kettnera získali rakovničtí ochotníci na Hronově cenu ministra kultury ČSR a putovní pohár A. P. Čechova ve Svitavách za inscenaci A jitra jsou zde tichá. Řadu cen si odnesly jeho inscenace i s profesionálními divadly, kde pohostinsky režíroval. V roce 1977 získal za spolupráci s amatérským divadelm cenu SKKS, v roce 1981 ocenění SČDU, v roce 1984 cenu Českého literárního fondu a SČDU v roce 1985 cenu ÚRO... Byl členem mnoha porot a soutěžních komisí amatérského divadla doma i za hranicemi.

Hodně cestujete, kde však máte své zázemí, pevný bod, kam se rád vracíte?

Ve Šrámkově Sobotce jsem se pod Humprechtem oženil a toto místo se mi stalo druhým domovem. Dnes tam mám chalupu a mnoho dobrých známých. Z podnětu osobních přátel básníkových, profesorů Marie a Václava Hejnových, jsem nastudoval pro sobotecký festival čs. premiéru dvou Šrámkových aktovek Červen a Dvě království s herci našeho divadla.

Jak se vám pracuje v divadle pro děti a mládež?

Nemohu odpovědět jednoznačně. Práce je to rozhodně zajímavá, ale také náročná. Hrajeme pro tři věkové stupně mladých diváků a to není jednoduché. V DJW jsem si však zahrál i řadu pěkných rolí. Například Špínu ve Filosofské historii, čerta Haramáše v pohádce Byl jednou jeden Drak, Genadije v Rozovově Člověk hledá radost, Hortenzia ve Zkrocení zlé ženy, Cvrčka v Čapkově Ze života hmyzu, Derbaka v Olbrachtově Nikolaji Šuhajovi loupežníkovi, a tak dále. Je jen s podivem, že jako jediná scéna v Praze, hrající pro děti, stojí bez povšimnutí takového média, jako je televize. Rozhodně máme na repertoáru představení, která by si televizní převzetí opravdu zasloužila.

Hrajete pro děti. Chodí se ty vaše taky na vás dívat?

Jak by ne. Mám dvě. Když byly té starší — Johance — asi tři roky, hrál jsem prince v Jílkově pohádce O šípkové Růžence. Právě, když jsem osvobozoval Růženku, celý již polapený v trní, zvolal jsem tak, jak mi předpisovala role: Růženko, umírám! V té chvíli však moje dcerka zvolala na celé divadlo: Tatínku, prosím tě, neumírej! To už ji žena honem vynášela na chodbu. V hledišti nastal rozruch a my jsme stěží dohrávali...

Proč jste si vybral právě amatérské divadlo jako objekt svého zájmu?

Každý je k něčemu — řekl bych — více či méně předurčen. Tenhle obor nepřináší ani moc slávy ani moc peněz. Ale poznávám nové lidi, tváře, talenty. Moc mě to obohacuje. A i když na druhé straně každý úspěch, třeba na Hronově, vyvolává určitou závist, na druhé straně je tady ten pěkný pocit, že amatéři si té spolupráce váží, hlásí se ke mně jako k dobrému příteli. Jsme vlastně stále spojeni společnou posedlostí — láskou k divadlu.

A rozdíl mezi prací s profesionály a amatéry?

Profesionál má potřebné základy řemesla — a na tom se potom staví. Amatér se učí hereckému řemeslu takříkajíc „na place". Postup je tedy obrácený, ale ne nezajímavý. Učíte liboherce mluvit, pohybovat se, zažít roli a porozumět jí. I to má něco do sebe. I když na druhé straně se již začíná ukazovat příznivá skutečnost, že se — především ve Středočeském kraji, odkud mám nejvíce zkušeností — projevuje vliv školení, seminářů, lidových konzervatoří a všech forem vzdělávání amatérských divadelníků. To se pak práce režiséra blíží k jeho činnosti s profesionály. A co je u amatérů nejpozitivnější? Jejich chuť hrát, jejich nadšení, touha po seberealizaci.

Povíte nějakou příhodu o práci se začátečníky?

Když jsem začínal režírovat v Rakovníku, byla tam děvčátka, patnáct, šestnáct let. Začátečnice se vším všudy. Začal jsem tedy s přípravou hry u stolu. Čím více se věnuje pozornost čteným zkouškám a přípravě, tím pak jde práce na jevišti snáze. Jedné té dívence povídám: Tu pauzu udělejte delší. A proč? ptala se budoucí herečka. Protože tady se vám budou smát, vysvětlil jsem jí. Podívala se na mne bezelstným pohledem a jen vydechla: A jak to tak můžete vědět?

A smáli se?

To víte, že se smáli. A dívka se tomu už pak ani nedivila. Pochopila, co jsou základy a stavba role.

Máte nějaké životní moto?

Mám. W. Saroyan v Minutách na hodinách — aneb čas ve kterém žijeme, říká: V čase svého života žij tak, abys v tomto překrásném čase v ničem nezvětšil utrpení a bídu světa, ale abys žil v úsměvné shodě s jeho velkým tajemstvím.

O jakou jistotu se opíráte ve své práci? Vzor? Teorii?

Jsou to dvě knížky, které jsou mými životními průvodci. Obě jsou od Anatolije Efrose. První se jmenuje Divadlo, má láska a druhá Povolání režisér. Myslím, že kdo porozumí těmto dvěma knihám, odhalí tajemství a krásu divadla. Je v nich obsaženo snad všechno. A odtud vyvěrá i jedna z mých zásad: V životě se dá uspěchat mnoho. V umění nic. Kumšt potřebuje naprostou poctivost. A upřímnost. Protože upřímnost je jediný možný prostředek a nespekulativní stanovisko, jak zůstat sám sebou a být pravdivý.

Takže dík za rozhovor i za upřímnost

(er)

Kompozice divadelního díla

Divadelní dílo (inscenace) jako umělecké dílo časoprostorové, vytvářené součinností řady uměleckých a technických složek, je vystavěno kolem dvou os: osy „horizontální" — časově následná, sukcesívní skladba; osy „vertikální" — současná vazba různých jevištních projevů, simultánní skladba divadelního díla. Tyto vztahy jsou značně komplikované a v tomto pokusu o postižení proměn divadelní struktury lze pouze schematicky naznačit některé nové tendence.

Konvenční kompozice divadelního díla je do značné míry závislá na kompozici dramatického díla. Určujícím činitelem, jakýmsi rámcem jevištní aktivity, je dramatický děj jako určité ztvárnění dramatické fabule. V tomto rámci se realizuje součinnost jednotlivých složek, jejichž projevy jsou k sobě řazeny většinou paralelně, čímž se dosahuje znásobení, stupňování smyslových účinků, významů a emocí.

V autorských divadlech se tyto vztahy uvolňují. Dramatický text není předem danou a definitivní literární veličinou, kterou je třeba adekvátně interpretovat, ale pouze jednou ze složek divadelní struktury. Určující nejsou tedy zákonitosti dramatického díla, ale vlastní zákonitosti jevištní. Uvolňuje se výstavba dramatického děje: jednak nápadnou epizací, která plynulý dějový tok nahrazuje přetržitými demonstracemi událostí, spojujícími přímé předvádění s komentováním; jednak částečným nebo i úplným nahrazováním plynulé dramatické fabule montážní skladbou, jejíž osou a ohniskem je hlavně téma.

Podíváme-li se na inscenace nejmladší vlny autorského divadla, zaujme nás na první pohled jejich fragmentární charakter. Markantní příklad skýtá inscenace Tomáše Vorla Podívejte, jak se kroutí (Mimosa). Na první pohled je to pouhá přehlídka pantomimických čísel — anekdotických situací a minipříběhů, jejichž nositelem je typizovaný herecký personál. Ale tato přehlídka má i hluboké pojítko vnitřní: jde o variace na téma dětských her, které slouží jako prisma pohledu na dospělé, na jejich životní situace a problémy, na jejich vzájemné vztahy, převážně konfliktní. Z jedné strany se může tato optika jevit jako pohoršující demystifikace dětské nevinnosti, v níž je obsažen už zárodek dospělácké zkaženosti, z druhé strany ozvláštněný promítnutím do souřadnic jde o obraz tzv. konzumní společnosti, dětských her, čímž se odhalují motivace lidského sobectví, nesnášenlivosti a z nich plynoucí poruchy společenského soužití. Naivní traktování tématu umožňuje nesetrvávat na povrchu jevů, ale odhalovat jejich příčiny. Podobné vnitřní vazby má i inscenace Tučkova Dne s Tomášem Macou (Vpřed) a do jisté míry i první inscenace Baletní jednotky Křeč (TV 20,10 „Právě tady!"). Tento způsob výstavby divadelního díla z relativně samostatných částí-čísel má u nás svou tradici v revuálních představeních Osvobozeného divadla, v kabaretu, setkáváme se s ním v počátcích „malých jevištních forem" v Divadle na zábradlí (Vyskočil + Suchý + Fialka), ale pro inscenace nové vlny autorských divadel jsou příznačné daleko těsnější tematické vazby.

Fragmentarizace celku souvisí s moderním analytickým a skeptickým myšlením, které dává přednost hutnému náznaku, stručné glose a vtipnému aforismu před únavnou úplností podání a vyčerpávající rétorikou. Tento způsob zhodnocuje a zvýznamňuje jedinečnost částí, vymaňuje je z podrobenosti celku a propůjčuje jim relativní samostatnost. Jednotlivá čísla Vorlovy pantomimy nebo Tučkova recitálu mají obdobnou platnost jako jednotlivé kreslené vtipy Renčínova dlabáčkovského nebo Jiránkova ekologického cyklu. Mimochodem: enormní popularita těchto malých výtvarných forem ukazuje, že okrajové umění se tu posunulo blízko ke středu a vyjadřuje naši současnou mentalitu, lidovou i intelektuální, pronikavěji a výstižněji než hromady současné české prózy, o dramatu ani nemluvě.

Fragmentární způsob podání nevylučuje ovšem pevnější skladbu celku, případně souběžné použití techniky fabulační a podrží si přitom svůj přínos — povýšení významu částí. Opět možno poukázat na mimodivadelní, opět mimořádně populární vzor — na popartový vyprávěcí způsob Kurta Vonneguta, který zcela příznačně inspiruje autorská divadla, od těch nejstarších (Divadlo na provázku — Žehnej vám pánbůh, pane Rosewatere) až po ty nejmladší (Doprapo — Groteska). Ostatně v dalším vývoji Mimosy, Vpředu i Křeče (Malý nezbeda; Brody; B. j. Křeč na laguně Varadero) se už projevuje tendence k pevnější kompozici čísel v rámci — pravda, dosti uvolněného — příběhu. Tato tendence je zřejmě nutná, protože první pohnutka radikální fragmentarizace byla převážně negativní: rozbít stará situační a fabulační schémata konvenčního dramatu i s nimi spjatá schémata myšlenková, emocionální, hodnotová. O zákonitosti vývoje od fragmentární výpovědi k pokusům o nové syntézy svědčí vývoj starších autorských divadel, zejména názorně pak vývoj montážní techniky Studia Ypsilon od úvodní, ještě poměrně mechanické skladby Encyklopedického hesla XX. století, chronologicky sledujícího významné i okrajové události jednotlivých let, před tematicky sevřenější „divadelní encyklopedie" o Michelangelovi, Máchovi atd. až k psychologicky prohloubené životopisné hře o Jaroslavu Haškovi, organicky kombinující techniku montáže s technikou fabulační.

Možnosti divadelní montáže tím však zdaleka nejsou vyčerpány. Zcela odlišnými a neméně vynalézavými cestami jde brněnské Ha-divadlo, které po rozevlátých, snově vizionářských fantaziích Svatopluka Vály dospívá k expresívní sevřenosti Goldflamových inscenací, pokoušejících se prostřednictvím smyslově názorných akcí ne pouze vyjádřit, ale přímo zpředmětnit vnitřní dimenzi lidského života, odstranit dualismus objektivního vnějšího dění a subjektivních vnitřních prožitků. Toto směřování dosahuje vrcholu ve Hře bez pravidel, v Návratu ztraceného syna a v Útržcích z nedokončeného deníku, ale tvůrci Ha-divadla si uvědomují nebezpečí ustrnutí a narušují dosažené výsledky pokusy jinými směry — kolektivní ironickou sebevýpovědí a sebereflexí souboru v Gumě, nebo (před tím) poetickou montáží Zrcadlení. Na bázi poetické montáže obdobně pracovaly a pracují i další soubory — např. Vašinkův Orfeus (Tajemství vodních květin) nebo Nepojízdná housenka (Pádové otázky). Montážní metoda jim umožnila překonat starý typ divadla poezie, pro nějž bylo divadlo pouhým prostředkem k prezentování poezie, kdežto jim je poezie prostředkem k formování osobitého divadelního útvaru.

Jako doklad toho, že montáž je prvotně divadelním způsobem a teprve druhotně způsobem výstavby dramatického děje, může posloužit Prodaná nevěsta loutkového Draku. Příběh Smetanovy opery je sice souvisle, byť spíše náznakově, odehrán a odvyprávěn, ale hudebně-dramatický celek je prezentován jako montáž hudebních, tanečních a pohybových čísel — atrakcí v podání celého hereckého kolektivu: nejen vlastní sbory, ale i jednotlivé árie, duety atd. jsou interpretovány důsledně sborově.

Pokud jde o montáž simultánní[1], o souběžné spojování jednotlivých výrazových elementů, byly už některé postupy charakterizovány v kapitole o hudbě. Odklon od starých forem divadelního syntetismu, založeného na souladnosti složek, platí analogicky i o ostatních spojích mezi jednotlivými složkami divadelní struktury. Simultánní montáž je bytostně spjata s tendencí k dialektické rozpornosti složek. Přiřazuje k sobě výrazové elementy bez příčinné souvislosti, což znamená vytržení z „logiky" děje a dočasné nastolení zákonitosti odlišné, „logiky" jevištní obrazivosti. Vyvolává zvláštní „metaforickou" radiaci, při níž dochází ke spojení, rozpojení, srovnání, konfrontaci představ, mezi nimiž nemusí být přímá souvislost a závislost. Jde o specificky divadelní obrazivost, protože je spjata se specifickými podmínkami divadelního umění, v nichž jednotlivé složky působí vzájemně i samostatně, jako svébytní činitelé i pouhé součásti. Vzhledem k náročnosti simultánního vnímání se simultánní montáž může uplatňovat jenom příležitostně, „bodově", aby budovala obraznými zkratkami mezerovitou nadstavbu nad základnou dramatického dění.

ZDENĚK HOŘÍNEK

[1] **Podrobněji se otázkami sukcesívní i simultánní montáže zabývám ve studiích Možnosti divadelní montáže I., II., Estetika 3/1984, 4/1986, viz též publikaci Nové cesty divadla (k teorii studiových scén), ÚKDŽ, Praha 1986.**

Průvodce po ejzenštejnovském Programu výchovy režisérů

Předešlý zápočet byl obtížný a vlastně nikdy nekončící – ostatně jako celé režisérské vzdělávání vůbec – ale to co nás čeká dále nebude jiné. Mnozí adepti režie ztroskotávají právě pro podceňování této fáze vzdělání. Ze zkušenosti externího pedagoga musím říci, že většinou se vymlouvají na „zbytečnost" těchto základních cvičení a na „nedostatek" času.

Co se týče času, je zde řešení: určujte si čas vy! Soustředění, tj. odvaha vnutit času a událostem své vlastní rozhodnutí o tom, co má skutečný význam a co přijde na řadu první, je jediná naděje, že režisér se stane pánem času a ne jeho obětním beránkem. Zjistěte a vylučte věci, které není třeba dělat a které nepřinášejí žádné výsledky. Řekněte si: „Co by se stalo, kdybychom tuhle činnost vůbec nedělali? Kterou z činností uvedených v mém časovém záznamu by mohl dělat někdo jiný právě tak dobře, ne-li lépe? Co dělám takového, že pro ostatní znamená ztrátu času a zhoršuje efektivnost jejich činnosti?"

II. ROZVOJ NEZBYTNÝCH PŘEDPOKLADŮ K CÍLEVĚDOMÉMU VNÍMÁNÍ:

1. Problémy rekonstrukce skutečnosti: a) Obecné a jednotlivé; zkomoleniny v podání „očitých svědků"; c) úloha tradičních šablon; d) využití dědictví; e) objektivnost a tendenčnost.

2. Technika cílevědomé faktografie.

A. Úloha analýzy a syntézy (zkoumání na literárních příkladech: beletrie a faktický materiál).

B. Analytická práce: 1. Průzkumník – pozorovatel. 2. Pátrání. a) Pozorování; b) protokolizace a klasifikace; c) slovesný portrét. 3. Výslech. a) Dotaz a interview; b) výslech a vyšetřování; c) vyšetřovatelská práce.

C. Praxe analytické práce: 1. Shromažďování materiálů z určitých odvětví, míst a událostí (na základě skutečnosti a také archívních, bibliografických materiálů); 2. popis a klasifikace „typu"; 3. praktický interview.

D. Syntetická práce: 1. Reportáž a zpráva dopisovatele; 2. přehled; 3. črta a fejeton. „Poznámka" jako potencionální montážní list. 4. tytéž metody specializované na film.

E. Praxe cílevědomé rekonstrukce události a jevu: 1. Rozbor jevu: a) celkový plán události; b) tvářnost události; c) určující detail. Výchozí literární materiál: poznámky Leonarda da Vinciho, Zoly, Gogola. 2. Shrnutí a výklad událostí: a) Názor na jev; b) zvukový dojem a jeho konkretizace na materiálu; c) montáž prvků vykládané události; d) fixace toho, co praktikant v práci vyložil.

Jenom důkladná analýza je schopna dát režiséru zázemí, které se v úplnosti třeba ani neprojeví během studia hry, ale pomůže mu absolutně zmapovat hru a její „okolí" v oblasti logiky. Pak je režisér schopen zprostředkovat herci jeho dotek s rolí jak po emocionální, tak po intelektuální stránce, tj. rozkrýt předlohu a být iniciátorem jiného pohledu na předlohu. Tohle vše ovšem nesmí být spekulativní či vymyšlené, ale hluboce subjektivní a věci znalé. Pak se stává herci odpalovací rampou k tvorbě role. Režisér musí pořád hledat asociativní možnost, která by byla schopna rezonovat pocit současnosti; jednoduše: „Režisér je maniak analýzy!"

III. TVŮRČÍ PROCES:

A. Všeobecné pokyny: 1. Charakteristické rysy a vlastnosti, které určují tvůrčí osobnost. 2. Tvůrčí postupy a technika práce. 3. Množství, kvalita a rozplánování práce. 4. Metoda a rozsah shromažďování náhradního, výchozího materiálu. 5. Využití dědictví (tvořivé a plagiát). 6. Tvůrčí nezdary. Chyba, sebekritika, překonání a zkušenosti z chyby a nezdaru. 7. Tvůrčí procesy a tvůrčí profily vynikajících tvůrců: a) Lenin, Marx Engels; b) Edison, Ford; c) Flaubert, Zola, Balzac, Maupassant, Gogol, Tolstoj. 8. Západní a sovětští divadelní a filmoví umělci a jejich tvůrčí zkušenosti. 9. Tvůrčí kolektiv. Tvorba individuální a kolektivní.

B. Praxe tvůrčího procesu: 1. Výchova nezbytných předpokladů k tvůrčí činnosti. 2. Tvůrčí režim a tvůrčí sebekázeň. (Bod 1. a 2. pod vedením odborníků metody Stanislavského, ale pouze v rozsahu základních stupňů.) 3. Soustřeďování tvůrčího zásobního materiálu. a) Zápisník; b) shromažďování ikonografického materiálu.

IV. PRÁCE V KOLEKTIVU A VE VÝROBĚ:

Takt a taktika ve styku s lidmi: 1. Buržoazní metody, vyplývající z podstaty buržoazní společnosti. 2. Proletářský přístup: a) kolektivismus a principy kolektivní práce; b) Leninova praxe při styku s lidmi a v řídící práci; c) specifika práce v sovětských podmínkách. Práce vedoucího politického oddělení, veřejného pracovníka, organizátora atd.

K zápočtu z této části učebního plánu by nám nemělo scházet téměř nic: bibliografií a monografií významných osobností je dost a nikoho ze čtenářů snad nemusím poučovat o praxi meziknihovní výpůjční služby, o věcném a jmenném katalogu každé knihovny. Jenom bych zde rád připomněl to, co si pro sebe pojmenovávám jako „záhadu zamčeného pokoje". Při jedné návštěvě Moskvy jsem měl možnost pár dní si posedět v bytě S. M. Ejzenštejna a důkladně se tam porozhlédnout.

Nuže, nejošahanější knížky byly právě monografie výjimečných osobností, s tím, že na rozdíl od našeho učebního plánu se Mistr zřejmě často věnoval i záporným – až patologickým – příkladům (Borgiové, Landru, Caligula, Nero aj.). Řekl bych, že to nebyl žádný zvláštní osobní sklon, ale potřeba vidět věci i z druhé strany, ze strany tzv. záporné tvořivosti, což může rozčarovat pouze ty, kteří o předmětu Člověk ještě stále živí různé iluze. Statistické ročenky nadobyčej přesně konstatují asimetrii dobra a zla. Ukazuje se, že aktů „zla" je mnohem více, než těch samaritánských, snad proto, že zlo je nápaditější, mnohostrannější a různobarevnější, jak už to vyplývá z povahy věci samé. Náš svět – říká S. Lem v Bibliotéce XXI. století – netkví v polovině dráhy mezi nebem a peklem, ale zdá se spíše blíž k tomu druhému . . .

ODDÍL DRUHÝ – PRÁCE NA FILMU:

K dalšímu zápočtu dospějete, když si podrobně „přetlumočíte" prostředí filmu na prostředí divadla.

I. Režisér ve výrobě: Seznámení s procesem výroby filmu, místem výroby a s činností všech oborů, ze kterých se skládá daný proces: 1. Tematické plánování výroby. 2. Organizace výroby. 3. Scénáristické oddělení a práce scénáristů. 4. Režisér a režisérská skupina: a) režisérský technický scénář; b) přípravné období; c) období zkoušek; d) výrobně natáčecí období; e) montážní období; f) uvedení filmu a veřejné posouzení; g) kopie a rozeslání filmu. 5. Spolupráce režiséra a ostatních tvůrčích pracovníků: a) režisér a scénárista; b) režisér a kameraman; c) režisér a skladatel; d) režisér a výtvarník; e) režisér a herec. 6. Režisér a tovární dílny. 7. Režisér a administrativně hospodářský systém továrny. 8. Režisér jako veřejný pracovník.

II. Režisér na Západě a v SSSR: Promítání řady filmů z čistě režisérských hledisek a poznání oněch vzorů a příkladů režisérské filmové kultury, které jsou nezbytné jako ilustrativní materiál k odborným seminářům.

A. Západní kinematografie: 1. Dobrodružná. 2. Komická. 3. Melodram a naivní realismus. 4. Komedie. 5. Historické filmy. 6. Německý expresionismus. 7. „Avantgarda". 8. Jiné žánry.

B. Sovětská kinematografie: 1. Staří mistři. 2. Porevoluční mistři, směry a žánry.

Náš zápočet z této části učebního plánu vyžaduje od divadelníků život a díla osobností První divadelní reformy: L. Chronegka, A. Antonia, O. Brahma, P. Forta, Lugné-Poa, A. Appii, K. S. Stanislavského, V. Němiroviče-Dančenka, E. G. Craiga, F. Gémiéra, G. Fuchse, V. F. Mejercholda, R. Reinhardta, N. Jevrejnova, S. Djagileva, J. Coppeaua, A. Tairova, J. Vachtangova, J. Dalcroze, Ch. Dullina, G. Batyho, L. Jouveta, E. F. Buriana, V. Gamzy, O. Schlemmera, A. Artauda, E. Piscatora, B. Brechta stejně jako souborů a osobností Druhé divadelní reformy: J. Grotowského, P. Brooka, F. Barby, J. Chaikina, R. Schechnera, P. Schumanna, J. Becka, J. Maliny, A. Boala, J. P. Ljubimova, G. Scabii, R. Foremana, J. Savaryho, L. Strasberga, G. Strehlera, P. Zadeka, P. Steina, J. Cage, L. Ronconiho, L. Valdeze, T. Kautora, J. Szajny, A. Wajdy, A. Mnouchkine, R. Wilsona, P. Busch, S. Linke ad.

Praxe prvního ročníku musí naučit studenta aplikovat na skutečnost ty metody praktického poznání, které probírají v 1. ročníku. Student prochází praxí tak, aby se ve známém a obvyklém prostředí dokázal prakticky orientovat a uměl posoudit jeho sociální význam, vykreslit konkrétní lidi, dělající konkrétní práci.

PETER SCHERHAUFER

Čtu Stanislavského

Zamyšlení nad „režisérskými partiturami" zakladatele Moskevského uměleckého divadla.

Osm svazků dosud zveřejněného vydání spisů K. S. Stanislavského, nespočet statí v rámci Ročenek MCHAT, nejrůznější vydání korespondence, neuzavřená dosud vydání „režisérských partitur" a na obzoru nesmírně závažný vydavatelský čin: kompletní soubor literárního i divadelního odkazu rozvržený předběžně do jedenácti dílů. Sám rozsah tohoto odkazu je úctyhodný. A nejde o nějaké umělé vytváření legend a mýtů, ale o nanejvýš aktuální pozůstalost jednoho z nejsystematičtějších režisérů, který krok za krokem objevoval nepoznané a nezmapované kontinenty herecké psychologie a pronikal do tajů tvůrčího procesu. Bez ohledu, nakolik jeho snažení neumožňovala tehdejší fyziologie i experimentální psychologie. Stanislavskij se nedal nikdy zotročit řadovou divadelní praxí, nikdy se nezřekl tužeb experimentátora, který chtěl postupně formovat hereckou osobnost. Rozšiřovat její obzor, obnažovat talentové předpoklady, ovlivňovat estetické cítění, překonávat známou hereckou utilitárnost a prakticismus. Programově sloužil herectví, což neznamenalo, že se podřizoval méně náročným požadavkům. Spíše naopak. Zatím v celé divadelní historii neexistuje podobný příklad geniálního režiséra, který by pamatoval na metodickou přípravu představení a dokonce jí podřizoval celoživotní umělecké dílo.

A v tom je jeho odkaz nepřekonatelný, pokud je ovšem poznáván v potřebných souvislostech a interpretován z hlediska tvůrců shodného přesvědčení. Bohužel v našich podmínkách se stal Stanislavskij terčem výpadů těch, kteří jeho dílo neznají. Předmětem vtipkování na adresu krajnostního prožívání, čtvrté stěny, nesmyslností iluzivního představení, s nimž se Stanislavskij poměrně záhy rozžehnal. Poznání jeho díla brání nejen nejistota předpojatost motivovaná administrativním propagováním dílčích stránek jeho odkazu v letech padesátých, ale zejména neexistence přesných překladů. Ostatně konference ITI na podobné téma dokumentovala něco na způsob „komedie omylů", kde dialogu o Stanislavském bránila různorodost překladů a nesjednocenost terminologie v angličtině, francouzštině i španělštině. Sebevětší zmatení jazyků nebránilo jedinému: nepředstíranému zájmu o poznání podstaty odkazu velkého herce a režiséra, jehož doba teprve přichází. Není přec žádným objevem konstatování, že právě metodická stránka přípravy představení a další výchovy hereckého souboru je nejslabším místem soudobého českého divadelnictví, jak dokládá rozpad stylu představení záhy po premiéře i neschopnost mnohých herců se oprošťovat od „trosek předchozí role" ...

Zatím vydané tři svazky režijních knih K. S. Stanislavského umožňují přesněji pochopit principy, z nichž vycházelo studium i celková příprava jednotlivých inscenací. (Společně s tím, co bylo dříve zveřejněno dovolují precizně charakterizovat umělecký rukopis, konfrontovat záměr a výsledky, aniž by ponechávaly stranou vztahy mezi zakladateli Moskevského uměleckého divadla, přínos jednotlivých osobností. Nemáme na mysli drobné střety a spory, jak je zákonitě přináší divadelní provoz, ale prvořadé otázky názoru na dramatický text, vztah vůči autorovi, který se neprosadil na scéně a jehož styl zůstával předmětem mnoha diskusí.

Jestliže uvedení her A. K. Tolstého se zákonitě neslo historizujícím směrem a není tu nesnadné objevit principy meiningenské „bilderei", snahy o impozantnost a barvitost, jak naznačily výjevy hodokvasů i vpádu skomorochů, nelze je však paušálně označovat za popisné či naturalistické. Režijní knihy těchto představení dokládají rozsah magické obrazotvornosti K. S. Stanislavského, jež během několika dnů dovedla z nepatrných scénických poznámek A. K. Tolstého odvodit rozsáhlé jevištní výjevy překypující dramatičností. (2 Dokonce vzniká dojem, že režisér až přílišně rozvádí scénickou akci, nadměrně se unáší vším, co může vyvracet dojem statické teatrálnosti v duchu dožívajícího neoromantismu. Každá postava tu dostává přesnou charakteristiku, z níž je odvozeno její chování, způsob gestikulace i přednesu řeči, nemluvě o kostýmování a maskování podřízeném výlučně individuálním stránkám dramatického typu. Člověk jako neopakovatelný jedinec – zásada důsledně dodržovaná v každičkém davovém výjevu. K. S. Stanislavskij se ponořil do obsáhlého studia historických pramenů, které mu měly přiblížit dobu cara Fjodora Ivanoviče, Ivana Hrozného i Borise Godunova. Upoutaly jej statické údaje J. Fletchera dokládající prudký pokles vývozu lnu, vosku, dubové kůry i dříví na stožáry. Stagnace výroby i vývozu hovořila přesně o důsledcích „neklidné doby". (3

Režijní kniha Cara Fjodora Ivanoviče okouzluje rozmachem fantazie, do šíře rozpracované výjevy však postrádají motivaci a nevystihují vždy v dostatečné míře psychiku postav. Mnohé tu naznačuje prudké změny v představách K. S. Stanislavského, vývojový proces kategorického loučení s pozůstatky amatérismu, jež nepředstavovalo snadnou a automatickou záležitost. Na jedné straně uchvácení velkolepými výjevy hostin a zasedání bojarů, které tolerovalo v neúnosné míře vnějškovou dynamičnost a neprospívalo přednesu verše – a na straně druhé stále konkrétnější podoba předtuchy, odlišné koncepce dovolující mnohem více využívat kontrastů a proměn rytmu.

K. S. Stanislavskij v duchu požadavků kritického realismu nevstupoval do polemiky s autorem, respektoval členění textu, sled jednotlivých výjevů a sám do díla nezasahoval – korekce sem vnášela církevní cenzura, která nepřivykla prostému faktu: objevení se kléru na jevišti. Dekorativnost díla i jeho nadnesená patetičnost je pro něho nedotknutelná, ačkoliv ji postupně převádí do jiné stylové polohy více korespondující s požadavky přirozenosti a hodnověrnosti. Z lakonické poznámky o pohybu obchodníků v Zamoskvořečí vznikla rozsáhlá scéna „živého mostu přes řeku Jauzu", do níž se zapojili prodavači, žebráci, mrzáci, pěvci, Moskvané i venkované. Nejprve se věnovali běžné činnosti, nosili pytle, otvírali krámky, nabízeli zboží, aby rázem reagovali na poplašné zprávy a oprávněně se obávali o majetek. Zprvu obchodní ruch, poté chaos, v němž se prosadila věcnost těch, kteří přivykli vpádům a rabování.

Nelze však zapomínat na myšlenkovou motivaci takovýchto „hybných momentů" děje podmíněnou záporným stanoviskem vůči carismu, který pro představitele průmyslových kruhů i pro demokraticky orientovanou inteligenci představoval zábranu zásadního významu. Neschopný jakéhokoliv činu car Fjodor, konzervativní a vlastním prospěchem posedlé bojarstvo, a podváděný, ožebračovaný lid, hrozná síla dávající se teprve do pohybu. Sympatie K. S. Stanislavského sledovaly zájmy ponižovaných a utlačovaných, o tom nemůže být sebemenších pochybností. Národní historie mu poskytovala příležitost, jak lépe pochopit problematiku současnosti bez naivní aktualizace a přímočarosti. V režijní knize se mnohokráte vrací představa o zvláštním rysu ruské povahy, schopnosti „unést neunesitelné", neuvěřitelné pokoře a trpělivosti, po níž následují výbuchy nahromaděného hněvu a nenávisti. Okázalá výpravnost, zdůrazňovaná impozantnost historického prostředí, malebnost hostin v prostředí bojarských usedlostí i ve skvěle napodobeném rámci Kremlu nemohla zastřít „neklidný pocit" citlivého tvůrce, který postupně chápal důsledky vzájemně se vzdalujících „pólů" tehdejšího života, neslučitelnosti zájmů duchovního a materiálního. Stále reálnějšího vědomí, že idylické doby vskutku minuly a nastupuje neúprosná konfrontace spojovaná pochopitelně s rozpadem kulturních hodnot, nepochopením majetných pro duchovní zájmy chudobných. Momenty, jež ostatně vstoupily do programu počátečních sezón tehdejšího Moskevského všeobecně přístupného uměleckého divadla ...

Režijní kniha Racka odpovídá nepřímo na množství otázek spojených s problematikou nově utvořeného divadla. (4 Není tajemství, že hru prosadil V. I. Němirovič – Dačenko, který vynikal nesmírným citem pro novodobou literaturu, v níž se bezpečně orientoval. Jedno však představovalo pochopení pro A. P. Čechova – a druhé konkrétní představa, jak vlastně dílo inscenovat. O. L. Knipperová uchovala v memoárech podobnou představu nadšeného ansámblu, který se opájel svazečky A. P. Čechova ve žluté vazbě. Stále je pročítal, debatoval s nadšením o nových podnětech, leč nedovedl si vůbec představit, že by se Racek mohl objevit na scéně. (5 Navíc tu působilo několik faktorů neúprosné povahy spojených s obtížnou situací autora hry i zahajovacími sezónami nové scény. Po představení Cara Fjodora Ivanoviče, které vzbudilo velký rozruch a přesvědčilo o nesporném nadání režiséra K. S. Stanislavského i celého ansámblu, následovala trojice her s menším úspěchem: Shakespearův Kupec benátský, Hauptmannova hra Potopený zvon, uváděná namísto cenzurou zakázané Haničky, a Pisemského Svévolníci. Zájem klesal, znepokojovalo poloprázdné hlediště s nepříjemnými finančními důsledky. Divadlo zůstávalo zbaveno městské dotace, pochopení mecenášů mělo své hranice. Defacto se rozhodovalo o bytí či nebytí nové scény.

A dramatika Čechova pronásledoval stín neúspěšné premiéry v Alexandrinském divadle doprovozené huronským smíchem hle-

diště v místech nanejvýš dramatických. Čechovovi vytýkala tehdejší kritika neschopnost napsat rozsáhlé románové dílo, a tak se postavit po boku L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského. Označovala jej za „pouhého povídkáře" a zle ironizovala nad jeho prozaikou. Snad to byl právě důvod, proč se věnoval dramatické tvorbě, kde se mu však dostalo namísto pochopení pravého opaku. Ostatně, vztahy mezi Moskevským uměleckým divadlem se utvářely postupně a procházely množstvím otřesů. Rozhodující však bylo něco jiného: důvěra V. I. Němiroviče – Dačenka v autora Racka a snaha pochopit příčinu předchozího neúspěchu. Autor i divadlo shodně potřebovali úspěch. A ten se mohl dostavit v jediném případě, když se dostali na stopu jinému vidění dramatičnosti, odlišnému představám o scéničnosti všeobecně. Jedno je však poznání, a druhé možnost je konkretizovat. Přes ohromné umělecké zkušenosti obou zakladatelů, přesahující daleko rámec amatérského divadelnictví premiéru Racka připravoval nesourodý, nestmelený soubor. Proto měl oprávnění přístup K. S. Stanislavského, který v tichu pracovny promýšlel každičkou mizanscénu a do sebemenšího detailu rozpracovával hereckou akci podle toho, jak ji „viděl a slyšel svým vnitřním zrakem a sluchem". (6

Stanislavskij se tehdy domníval, že je možné direktivně ovlivňovat herecké výkony, dávat všem závazné pokyny a očekávat bezvýhradné pochopení a realizaci. Stanovisko podmíněné nejen nepříznivými okolnostmi, jak je představoval zkušební prostor i pozdější podmínky v divadle Ermitáž, ale také návyky z předchozí amatérské práce, kde režisér neúprosně diktoval hercům vlastní představy, předehrával a nutil k bezvýhradnému napodobování. Seznámení se s tehdejšími kritickými ohlasy nedovoluje přesně odpovědět na otázku, v čem tkvěl vlastně úspěch představení, jeho odlišnost od řadového průměru.

Mnoho se psalo o „nezdravé hře", která zvýrazňuje patologické stavy, nenormální lidské chování. Mnoho se diskutovalo o zvláštním způsobu přednesu oponujícímu neoromantickým zvyklostem. Herci obrácení zády do hlediště, herci hovořící během jídla s plnými ústy, herci ponořeni do myšlenek a nekonečných pauz – pro obdivovatele herectví Malého divadla doslova šok a něco neodpustitelného! (7

Část kritiky však postřehla odlišnost představení, které se inspirovalo novodobou literaturou a výtvarným uměním. Místo banálních her s melodramaticky pojatou milostnou zápletkou, namísto tradičního generačního konfliktu tupých otců a vzdělaných synů objevilo se dílo vyslovující se k stěžejním otázkám smyslu lidského života. Hra, jež neměla cokoliv společného s dřívějším konfliktem a černobílým podáním postav. Hra nutící přemýšlet a zasvěcující diváka do autorova zamyšlení nad otázkami vylučujícími jednoznačné odpovědi. Archívy uchovaly předvídané stanovisko A. P. Čechova, který varoval před exaltovaným podáním postav, přeháněním nervozity a marně vysvětloval, nakolik „citlivé duševní podněty, jež charakterizují inteligentního člověka, musejí být vyjadřovány nanejvýš jemně". (8 Varování před předstíráním, přehnanou teatrálností staršího typu. Zachoval se v nich také drsný soud A. P. Čechova o legendárním nastudování Racka podnícený problematičností výkonu M. P. Roxnanovové a samotného K. S. Stanislavského. (9

Množství rozporuplných stanovisek, kategorická rozdílnost soudů kritiky i nesmlouvavých názorů A. P. Čechova, který mnohé předvídal u vědomí specifičnosti textu a jeho odlišnosti od řadového repertoáru. Jak tedy uvažovat o Rackovi roku 1898? Za konečným vysvětlením se možno nyní obrátit k režijní knize K. S. Stanislavského. Zde lze objevit nejen vysvětlení historické problematiky, ale krok za krokem je možné sledovat vývojový proces chápání podstaty. Nakolik se Stanislavskému dařilo pronikat do umělecké tkáně, jak se předem smiřoval s kompromisy a zastíral menší hereckou schopnost. Kde chápal smysl čechovovských postav a kde čaroval, aby skrýval vlastní rozpaky...

Na prvý pohled okouzluje Stanislavského snaha inspirovat se dílem, jeho prostřednictvím otevřít scénu zdravému proudu života, odhodit stranou teatrální šablony a dát přednost „pravdě života". Oprávněná tendence přinášela s sebou jistá nebezpečenství, protože v profesionálním smyslu méně zkušený soubor musel sáhnout po vlastních zážitcích; nezbývalo mu nic jiného, než napodobovat a ilustrovat, navozovat iluzi s pomocí drobných detailů, které mohly přerůstat, zastiňovat smysl postavy i dějových událostí. Mimo to Stanislavskij dobře znal ruské kupectvo, jehož doménou zůstávala inteligence žijící v hlavním městě. Ovzduší ruské provincie však neznal v míře potřebné, aby vzniklo „nepřekonatelné kouzlo autorovy lyričnosti, které opřádá všední události..." (10 Odtud jistá rozporuplnost režijní knihy, na první pohled přemíra do sebemenší podrobnosti rozpracovaných poznámek sledujících vnější charakteristiku postavy, a jen pozvolna sílící předtucha mnohého, co směřovalo hlouběji, vystihovalo podstatu vztahů a jedinečnost celkového ovzduší. Proto pro Sorina nalezl K. S. Stanislavskij jako charakteristický rys zvláštní smích, který se ozýval v nepravou chvíli. Máša mlaskala při jídle, neustále louskala oříšky, a pila vodku ze sklenice jedním hltem. Dorn si pohvizdoval triviální melodii, Polina Andrejevna cupitala drobnými krůčky a Arkadinová rázovala s rukama za zády, aby připomínala přísnou vychovatelku.

Nezkušenost souboru a krátkost přípravy vynutila si zrychlení rytmu zkoušek. Režisér nabádal herce, aby napodobovali známé z jejich okolí, vypomáhali si hotovou charakteristikou převzatou z reality. Trigorin v mnohém připomínal zevnějšek i gestikulaci V. I. Němiroviče–Dačenka, Dorn A. K. Tolstého, Sorin A. F. Koniho. Podrobná režijní partitura naznačuje, že Stanislavskij postupně rozšiřoval „psychologické pozadí" jednotlivých dějových akcí. Uvědomoval si mnohem více jejich návaznost, skryté pružiny děje bez ohledu na vlastní návyky a dosavadní záliby. Poznání specifičnosti čechovského textu se rodilo postupně, doprovázely je objevy zásadního významu i přemíra podružností ohrožujících pozoruhodný záměr. Jedno nevylučovalo druhé a odlišný divadelní styl se teprve pozvolna utvářel. Představa o momentálním zrodu a okamžité převaze neodpovídá možnostem divadelního provozu sebedemokratičtější scény sebevíce se hlásící k jinému chápání divadelnosti. O tom vypravějí režijné knihy Racka, Tří sester a Višňového sadu.

Lakonickou autorskou poznámku: „Treplev dává Nině napít" – rozpracoval režisér Stanislavskij takto: Nina si utírá kapesníkem slzy a nemůže zatajit pláč. Treplev stojí nehnutě se sklenicí v ruce, opírá se o lampu a dívá se ztrnule bez sebemenší stopy života.

Stanislavského principy charakterizuje způsob, jakým do sebemenší podrobnosti rozpracoval závěrečné loučení Niny s Treplevem, kde nezapomněl na celkovou náladu vytvářenou s pomocí složité hry náznaků a zvuků. Nina: Ne, ne... Nedoprovázejte mě, dojdu sama... Koně stojí hned u cesty... Ona ho tedy přivezla s sebou? Co se dá dělat. Až uvidíte Trigorina, nic mu neříkejte... Miluji ho. Miluji ho více než dříve. Námět pro menší povídku. Miluji ho... miluji ho vášnivě, beznadějně. (Otvírá dveře, chce odejít: závan větru, zvuk deště.) Jak bylo dříve dobře, pamatujete se, Kosťo? Jaký čistý, radostný a družný život to byl. Jaké city, city jako něžné, nádherné květy... Pamatujete se? (Čte.) Lidé, lvi, koroptve, parohatí jeleni, husy, pavouci, mlčenlivé ryby, které žijí ve vodě, mořské hvězdice i ty, které unikly zraku – krátce všechno, co žilo, co žilo, skončilo svoji smutnou dráhu, uhaslo. Tisíce let už země nenese živého tvora a ubohý měsíc zbytečně rozžíná každý den své světlo. Na loukách se neprobouzejí s křikem jeřábi, chrousti nebzučí v lipovém stromořadí. (Prudce obejme Trepleva a odběhne dveřmi.) Treplev: (po pauze) Škoda, jestli ji někdo potká na zahradě a poví to matce. Mohlo by se jí to dotknout... (po dvě minuty trhá své rukopisy, hází je pod stůl, pak otvírá dveře napravo a odchází...).

Před odchodem Niny vsunul do režijní knihy K. S. Stanislavskij obsáhlou pasáž charakterizující vzájemné vztahy v závěrečném stadiu posledního rozloučení. „Nina se znovu opřela a rozplakala se. Pauza deset vteřin. Během této pauzy je slyšet odbíjení věžních hodin v dálce – jako v prvém dějství, efekt nepříliš náročný!!! Nina rychle obejme Trepleva a odběhne. Bouchnutí dveří, rozbilo se sklo, jak jimi zamával vítr. Pak klapnutí jiných dveří, vzdalující se kroky na terase. Nápor větru, odbíjení hodin v dálce, klapačka nočního hlídače, smích v jídelně – to všechno sílí. Treplev stojí patnáct vteřin nehnutě, potom upustí sklenici (také pěkný efekt!!!). Pomalu jde k psacímu stolu. Zastaví se. Vzal do ruky rukopis, chvíli se zamyslel, pak jej roztrhl. Usedl, chtěl si znovu něco přečíst, ale po prvém řádku – roztrhl rázným gestem. Opětovně se zamyslel, bezmocně si přejel rukou po čele, rozhlédl se kolem, jako by něco hledal, vstal, pozvolna se zahleděl na haldu rukopisů a pomalu je začal trhat na kousky. Sebral útržky a odnesl je ke kamnům (zvuk otvíraných dvířek). Hodil je do ohně, opřel se o kachlová kamna a dlouho se díval, jak hoří jeho dílo.

Obrátil se, zamyslel, sevřel čelo do dlaní, rychle přešel ke stolu, otevřel zásuvku. Vyňal odtud svazek dopisů a hodil je do kamen. Vykročil, zastavil se, zamyslel, znovu se rozhlédl po pokoji a pomalu v zamyšlení odešel. Hluk odsouvaných židlí a veselý hovor v jídelně. Dveře se chvějí. Z jídelny klepají a volají: Konstantine Gavriloviči! Pauza, nikdo neodpovídá.

KAREL MARTÍNEK

Expresionismus a divadlo

Koncem prvního desetiletí 20. století se také v Německu ozvala mladá generace umělců, narozených někdy v letech 1885—90, a radikálně vystoupila proti „generaci otců“, proti měšťáctví a především proti imperialismu, právě produkujícímu první světovou katastrofu. Také proti naturalistickému nebo impresionistickému iluzionismu v umění. Začátky patří výtvarnému umění a literatuře: v r. 1906 poprvé vystavovali svá díla v prázdné tovární hale na předměstí Drážďan výtvarníci skupiny Die Brücke (Most), v Praze začíná psát F. Kafka, vznikající radikální časopisy Der Sturm (1910, Bouře), Die Aktion (1911, Akce) nebo Die weissen Blätter (1913, Bílé listy), reprezentující nový směr. Po r. 1910 se objevují i první expresionistické hry G. Kaisera, O. Kokoschky, R. Sorgeho a několik let nato se objeví i první expresionistické inscenace.

Expresionismus v divadle bylo hnutí neobyčejně složité a rozsáhlé, nesoustředěné jen na několik umělců nebo do jediného centra. Přesáhlo hranice německé kultury a stalo se evropským či dokonce světovým jevem. Divadelní historie mu věnovala doposud málo pozornosti a syntetičtější práce o divadelním expresionismu vcelku nebo o nejvýznamnějších osobnostech dodnes chybí. V této krátké studii se zastavíme pouze u některých základních a nejznámějších faktů.

IDEOLOGIE A POETIKA:

Podobně jako u futurismu lze i tady jen velmi obtížně oddělit uměleckou poetiku od ideového a světonázorového postoje expresionistů. Jejich umění je výrazem revolučního zlomu: starý svět se rozpadl a je nutná jeho obnova. Mladí umělci jako by vycítili katastrofu ještě před válkou a zpočátku optimisticky doufají, že válka a revoluce očistí svět od zatuchlých měšťáckých a buržoazních konvencí, ale po několika měsících války prožijí otřes, jsou zaskočení barbarstvím a upadnou buď do nihilismu nebo se aktivně zapojí do revolučních zápasů v poválečném Německu.

Proto v raném expresionismu vystoupily do popředí spíše problémy etické a metafyzické, hledání stálých absolutních hodnot, a i když provedli umělci ostrou kritiku stávající evropské civilizace, hledání východisek ve vizích nové společnosti, přírodním panteismu, v okultismu nebo revoluční extázi je utopické. Teprve až koncem války se někteří z nich snaží překonat vlastní pesimismus a angažovat se v revolučních proměnách země, i když jejich vize socialismu zůstává stále viděna prizmatem etických a estetických kategorií.

V kultuře a umění se expresionismus odvrací od pozitivismu, historismu a racionalismu minulého století a hledá nadindividuální i nadhistorické hodnoty. Jejich subjektivistický přístup a pochybnosti o objektivnosti tohoto světa vysouval do popředí intuici a cit, takže časoprostor jejich uměleckých děl se stal časoprostorem vnitřním, psychickým, vychází z podvědomí, v němž se hledaly opory v elementárních a absolutizujících mýtech nebo hodnotách lidstva.

Expresivní je v podstatě každé umělecké dílo, ale u expresionistů se individualita umělce stala činitelem, který zásadně určoval charakter díla a stal se prostředkem sebevýpovědi. Kromě toho došli expresionisté k objevu, že expresi neslouží jen obsah, ale i forma, její abstraktní kompozice, působící bezprostředně jako hudba. A podle W. Worringera je tento abstrakcionismus tragický a dramatický, neboť se rodí z neklidu, který pociťuje člověk před jevy, jejichž podstatu, vnější vztahy a vnitřní konzistenci není schopen objevit. Svět se rozpadl a umělec vytrhává určitý jev z kontextu a snaží se jej učinit absolutním.

Stejně jako u futuristů je doménou expresionistů velkoměstský život a jeho kultura, ovšem bez civilizačního opojení. Naopak, expresionisté provedli poprvé ostrou kritiku civilizace, techniky a průmyslu, které člověku neposkytnou štěstí, ale ničí jej, dělají z něj robota nebo otroka rozbujelé byrokracie.

Dramatičnost vyplývá i z paradoxního postoje expresionistického umělce: vášnivá upřímnost a vůle k činu střídá pasivitu a odevzdanost, konstruktivnost extází, odcizení lásky k bližnímu, sentimentalita, démonismus nebo rafinovanost, primitivismus. Když se dívá na skutečnost pesimisticky, tvoří groteskní obraz a když optimisticky, opájí se patetickými vizemi budoucnosti. Nikdy realitu neimituje, ale hovoří „jazykem duše“, subjektivním a deformujícím.

EXPRESIONISTICKÉ DRAMA:

Drama se stalo pro expresionisty duchovním výrazem doby — jedinec jako absolutní jednotka v něm stojí v konfliktu vůči celému světu. Dramatik posiluje tento konflikt k monologické formě výzvy, obžaloby a výkřiku. Hasencleverův Syn byl vášnivou obžalobou otců, v Tollerově Proměně odsoudí pacifista Friedrich všechny války světa stejně jako Sorgeho Žebrák velkoměstskou buržoazní civilizaci.

Už předchůdce expresionistických dramatiků F. Wedekind soudil patetickým jazykem s tendencí k monologičnosti (např. ve hře Procitnutí jara) měšťáckou morálku, snažil se nalézt „nového člověka“ a vyjádřit vitalismus nové doby, pro kterou byl život člověka nejvyšší hodnotou a symbolem. Expresionisté šli ještě dál a provedli v dramatu doslova revoluci. Nezobrazovali individuální osudy člověka z historie nebo současnosti, ale jejich hrdina měl reprezentovat osudy všech a byl zbaven všech interpretací, které na něj navrstvily předsudky a historie. „Doposud dramatické umění a režie zobrazovaly typy, které neexistovaly autonomně, ale jen vzájemně podmíněné: odtud vznikala psychologická šachovnice, na níž byly postavy předváděny jako funkce stavu, jenž byl nazván osudem. Nebylo v nich nic tragického a nikdy celostně neobsáhly život. Postavy žily v sobě a mimo sebe nemohly vykročit“, napsal dramatik W. Hasenclever ve svém manifestu Divadlo jako představování. K tomu je třeba vysvětlení: expresionisté považovali za tragické to, co je osudem nás všech, že všichni se stávají naším osudem a nezajímala je tragičnost nějaké fiktivní postavy historického krále nebo sluhy.

Narušili zcela tradiční formu aristotelovského dramatu, kterou spojovali s překonanou newtonovskou mechanikou. „Jestliže je pravda, že v pohybujícím se prostoru si nemůžeme představit žádnou přímku, jestliže žádné těleso není absolutní, ale relativní, pak se tyto poučky vztahují i k dramatu... a dramatik bude v každé chvíli ukazovat relaci mezi momentem a událostí jako celkem“, napsal opět W. Hasenclever. Tato úvaha, obsažená v předmluvě k jeho hře Lidé z r. 1918, je zajímavá: umění musí jít pod povrch jevů analogicky moderní vědě a ukazovat svět jevů v jeho neeuklidovské podobě. Pár let nato bude tvořit podle vzoru teorie relativity či neeuklidovské geometrie své hry S. I. Witkiewicz a v r. 1924 spisovatel J. Zamjatin bude obhajovat z této „vědecké pozice realismus abstraktního umění: „Veškeré realistické formy jsou jen vrháním obrazů na souřadnice plochého a euklidovského světa, ale v přírodě takové souřadnice nejsou, neexistuje omezený a nepohyblivý svět, to by byla jen konvence, abstraktnost a nereálnost. Proto také realismus „socialistický“ nebo „buržoazní“ je nereálný a nesrovnatelně bližší realismu je promítání na pohyblivé zakřivené plochy, to co činí moderní matematika i moderní umění. Realismus, ne primitivní a ne realia, ale realiora, je obsažen v posunu, deformaci, v neobjektivnosti.“

Tedy konkrétně: hra nemůže ukazovat děj, motivující vraždu v závěru hry, ale začíná např. vteřinu před vraždou, vteřinou, během níž se před námi odhalí dvouhodinový vnitřní obraz hrdiny. Podobné chvíle před nebo po činu, situace rozhodování apod. byly pro expresionistické drama typické.

Tím se ovšem měnila i forma dramatu. Dlouhé akty byly zastoupeny krátkými výjevy a hra se montovala z epizod, zobrazujících cestu hlavního hrdiny, symbolicky vyznívajících jako křížová cesta, smrt a zmrtvýchvstání nebo odysea. Hry se točily kolem hlavní postavy, která jediná byla konkretizována, zatímco ostatní vystupovaly spíše jako obecné funkce nebo sociální role otce, sestry, přítele, atd. Mají proto lyricko epický charakter: montážnost epizod posilovala epičnost, abstraktnost charakterizace a tématu lyričnost.

K významnějším expresionistickým dramatikům patří W. Hasenclever, R. Sorge, G. Kaiser (jeho hra Plyn předvádí vliv průmyslové civilizace na davy lidí), A. Stramm, C. Sternheim, F. von Unruh, R. Goering, E. Barlach, F. Werfel. Můžeme sem přiřadit i rané hry B. Brechta (Baal, Bubny v noci, V houštinách měst).

Mnoho dramatiků prožilo 1. světovou válku přímo na frontě a z nadšených bojovníků za vlast v prvních měsících se stali horliví pacifisté nebo revolucionáři. Příkladem mohou být životní osudy Ernsta Tollera, který byl propuštěn z armády a stal se radikálním bojovníkem a vůdcem Bavorské republiky rad. V r. 1917 napsal autobiografickou hru Proměna, která se stala slavnou inscenací v r. 1919 v režii K. H. Martina. Hra má podtitul „válka jednoho člověka" a předvádí osudy Friedricha, který se pokouší zbavit svého měšťáckého a židovského původu. Stává se sochařem, vstupuje do koloniální války, aby si krví vykoupil germánskou příslušnost, ale odchází z ní jako apoštol pacifismu. Hra má 13 obrazů a každý tvoří zastávku na životní pouti hlavního hrdiny, který jediný má jméno, zatímco ostatní jsou jen anonymními postavami Studenta, Soudruha atd.

JEVIŠTNÍ EXPRESIONISMUS:

Inscenační styl expresionistů se formoval během války a vrcholil těsně po ní. Jsou v něm zřetelné stopy a vlivy reformátorského úsilí A. Appii a G. Craiga. Některé expresionistické rysy měly inscenace M. Reinhardta (např. Shakespearova Zimní pohádka, ale v r. 1917 uvedl i Žebráka R. Sorgeho v abstraktním prostoru a s dramatickým užitím světla) nebo M. Martersteiga. Ovšem rozhodujícím impulsem se stalo postupné prosazování nové dramatiky na německá jeviště: za první významnou inscenaci se považuje uvedení Hasencleverova Syna v r. 1916 v Drážďanech a v německém divadle v Praze. Poté následují další: Od rána do půlnoci G. Kaisera, Antigona W. Hasenclevera atd.

Na podzim 1919 založila skupina mladých lidí pod heslem expresionismu v Berlíně divadlo Tribüne. Hrálo se na prostém jevišti, spíše proscéniu bez opony, bez složité dekorace a s důrazem na slovo. V manifestu čteme: „Revoluce divadla musí začít od proměny jeviště a namísto nepřirozeného rozdělení hlediště a jeviště se musí dosáhnout organické umělecké jednoty a jednotného tvůrčího kolektivu. Nechceme publikum, ale kolektiv, spojený s jevištěm do jednolitého prostoru... nechceme jeviště, ale kazatelnu... Divadlo bez mašinérie, technických zařízení, které ničím nesvírá a nerozptyluje diváky a dokáže odhalovat díky své prostotě duši a svědomí." Je v tom citelná narážka na barokní Reinhardtovu teatrálnost a projekt divadla-chrámu nebo divadla-tribuny, v němž dominující roli hraje přímý kontakt herce a diváků.

Divadlo chtělo uvádět současné expresionistické hry a začalo Hasencleverem, ale bez úspěchu. Postupně se dostal do čela souboru režisér Karl Heinz Martin (1888—1948), který s úspěchem uvedl v říjnu 1919 Tollerovu Proměnu na holé předscéně jen s náznakovými kulisami. Hlavního hrdinu interpretoval F. Kortner pomocí těžkých pohybů, silným hlasem a prudkých rytmických střihů v gestu a intonaci. Později odešel Martin do Deutsches Theatru a vytvořil další úspěšnou expresionistickou inscenaci — Pannu Orleánskou F. Schillera, hranou jako mystérium.

Divadlo Tribüne ovšem nevydrželo ani celou sezónu. Expresionistická inscenace se však mezitím výrazněji prosazovala v berlínském Státním divadle, kde v letech 1919—30 působil režisér Leopold Jessner (1878—1945). Pocházel z herecké rodiny, sám působil jako herec a v r. 1901 debutoval první režií. Do oficiálního berlínského divadla se dostal přes divadlo v Hamburku a Královci a v r. 1933 po nástupu fašistů k moci emigroval do USA, kde zemřel prakticky zapomenut.

Jeho berlínské inscenace se staly pretextem k mnoha polemikám, které měly i politické pozadí — řada kritiků konzervativních stran se pohoršovala nad tím, že v čele státního divadla stojí socialista a žid! Pozornost vyvolávaly především moderně expresionistické interpretace klasiků: V. Tella F. Schillera, Richarda III. a Othella W. Shakespeara.

V každé hře se Jessner snažil odhalit základní motiv (Grundmotiv), např. V. Tell měl být „výkřikem svobody" nebo Richard III. vzestupem a pádem tyrana, šířícího svým terorem úzkost a strach. Potlačoval historismus prostředí i psychologické motivace jednání a soustřeďoval se na základní obrysy fabule, na samou „ideu fabule." Odmítl iluzionismus Meiningenských i Reinhardta: „Pryč s obrázkovým naturalismem švýcarských panoramat, v jejichž pravdivost neuvěří žádný civilizovaný divák, pryč s divadelním smetištěm horizontů a kulis!" Oproštěný a jednolitý dramatický prostor měl pomocí náznaků a prostých prvků vyjadřovat vnitřní skutečnost, scéna se měla stát „abstraktním jevištěm pro mýtickou událost."

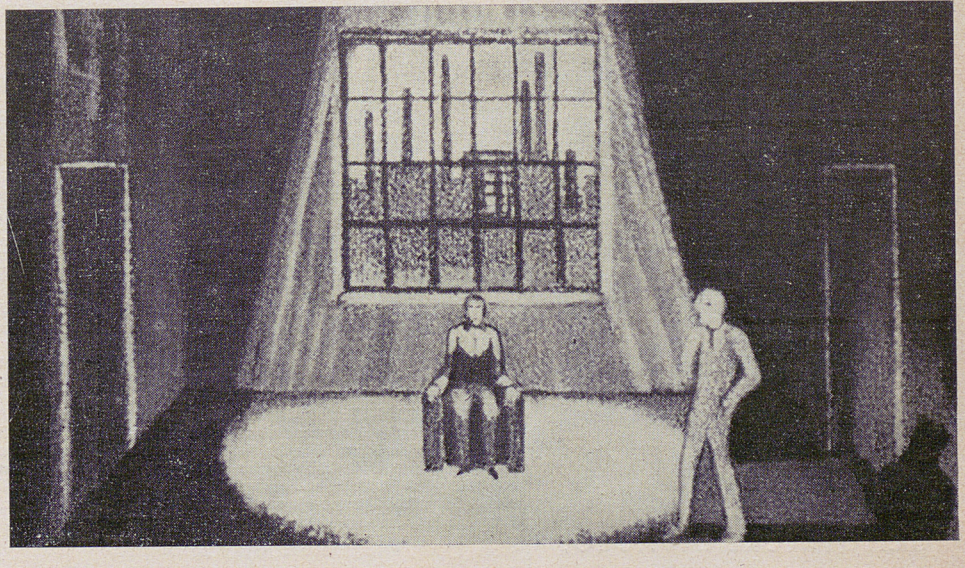
Takovou scénu tvořily schody scénografa E. Pirchana, které byly v Richardovi III. rudě zabarvené a symbolicky kontrastovaly s šedým pozadím (na schodech se odehraje korunovace i pád). Stejnou symboličnost najdeme i v kostýmech, které nebyly historické a postavy charakterizovaly bílou, černou nebo rudou barvou. A k tomu se využívalo dramatických funkcí světla pomocí kontrastů světla a stínů, záblesků, ostrých paprsků apod. Když se objevil malý princ, světlo se rozzářilo jasem a po známé scéně, v níž Richard dokázal přemluvit lady Annu, vystřelí pruh světla z reflektoru, umístěného v nápovědní budce, na postavu Richarda a vrhá na pozadí obrovský stín.

Jessnerův styl vyžadoval i nové herectví a představitel Richarda Fritz Kortner, jeden z největších expresionistických herců, splňoval tento požadavek expresivním mluvním i gestickým projevem, aktualizujícím hudební a výtvarné kvality. Úsporně volené prostředky působily symbolicky — gesto znamenalo smrt i bez fyzického doteku s postavou.

V německém divadle byla řada režisérů, kteří spolu s K. H. Martinem a L. Jessnerem utvářeli ve dvacátých letech expresionistický inscenační styl. Působil zde G. Hartung, O. Falckenberg nebo R. Weichert, který inscenoval Hasencleverova Syna v Mannheimu a vyjádřil monologický výbuch svobody a mládí tím, že umístil hlavní postavu doprostřed jeviště, nasvítil ji shora kuželem z reflektoru, zatímco ostatní postavy, jež jsou ve hře jen projekcí vnitřního života hrdiny, se pohybovaly kolem ve stínu.

Hlavním úkolem expresionistického režiséra bylo vyjádřit základní a podstatný rys dramatu až k symbolu. Vzniká nová technika režijní práce: režisér neimituje realitu, ale rozkládá její obraz na složky, aby jej znovu složil konstruktivně, vedený základní intencí dramatikova textu. Platí to i pro klasická dramata, a např. Shakespearovy hry je podle expresionistů třeba vidět tak, jako by je psal pro ně, pro jejich styl.

Významným spolupracovníkem režiséra se stal scénograf a v Německu působila řada osobností (L. Sievert, E. Pirchan, K. Neher nebo R. Gliese), používajících různých výtvarných postupů. S protiiluzívní dekorací byly zničeny i principy perspektivy a prostředkem narušení vnějšího vzhledu reality, uvolnění z přirozené podoby a absolutizace základní ideje se stala deformace. Proto se na jevištích objevily zkosené stěny domů (samy o sobě dramatické přesunem těžiště), trojúhelníková okna apod.



Projekt L. Sieverta k Hasencleverově Synovi (1918).

Nejsložitějším problémem zůstávalo herectví a je třeba poznamenat, že výraznějších hereckých osobností, které by předváděly nový styl do důsledků, bylo málo (F. Kortner, E. Deutsch, W. Krauss). Protinaturalistická tendence vycházela z prožitku umělé formy. „Jen ať se herec osvobodí od skutečnosti, ať se odloučí od všeho, co je reálné, aby se stal reprezentantem ideje, citu a osudu! Jestliže má na jevišti umřít, ať před tím nechodí do nemocnice, aby se tam naučil umírat... Ať má odvahu široce roztáhnout ramena a mluvit tak, jak by nikdy nemluvil v životě", konstatuje P. Kornfeld. Herec se tedy nemá vtělovat v postavu, ale demonstrovat své stavy duše pomocí rytmické a tvarové řeči i pohybu.

Postava je tedy stylizovaný konstrukt a inspirace Graigovou nadloutkou je patrná, přičemž přejímá od ní i všechny problémy, které se kolem tohoto tvarového herectví vyskytly a diskutovaly. U nás kriticky zhodnotil tento styl i důsledky, k nimž vedla deformace a stylizace projevu k jedinému základnímu rysu, J. Honzl: „Zvukový tvar se více a více osamostatňuje a vzdaluje od slova jako označení věci, tj. od jeho smyslu... Výraznost zvuková tu dospěla k rozvití zvukového dekorativismu." Toto nebezpečí formalismu a bezduché manýry se vztahovalo na herecký projev vůbec.

Znovu připomínám, že nám doposud chybí objektivní zhodnocení pozitivních i negativních stránek expresionistického hnutí, jehož rysy nalezneme v divadle sovětském (v režiích Mejercholda, Tairova, Vachtangova nebo herectví M. Čechova), francouzském (v dramatech H. R. Lenormanda nebo v režiích G. Batyho), americkém (v tvorbě dramatika E. O'Neilla) nebo polském (v hrách K. H. Rostworowského nebo S. I. Witkiewicze). Expresionismus tvořil důležitou vývojovou etapu i v českém divadle a v kontextu se světovým a zvláště německým divadlem je zajímavé, že inscenace K. H. Hilara (např. Kleistova Penthesilea z r. 1914) mají mnoho expresionistických znaků, ještě před známými režiemi K. H. Martina nebo L. Jessnera.

Koncem dvacátých let vedl další vývoj divadla v Německu dvěma směry: na jedné straně ke konzervativnější „nové věcnosti" (neue sachlichkeit), např. v Jessnerově Hamletovi z r. 1926, a na straně druhé k progresivnímu proudu politického divadla, které pomocí nových postupů a prostředků aktivně působilo na světonázorové postoje proletářského diváka. Tvořily jej dvě osobnosti — E. Piscator a B. Brecht — které mají obrovský význam pro další rozvoj divadla 20. století.

JAN HYVNAR

DĚTI DĚTEM

Divadelní jaro na Pardubicku začíná tradičně přehlídkou dětských divadelních souborů Děti dětem v Sezemicích. Letos se konal její jubilejní patnáctý ročník, a to už je docela solidní novodobá tradice. Pardubický okres se může chlubit tím, že má ze všech okresů Východočeského kraje nejvíce dětských divadelních souborů.

Čtyři z nich, které na sezemické přehlídce hrávaly nejčastěji, byly také letos odměněny Čestným uznáním OV SSM (LŠU Polabiny, LŠU Pardubice, KD Holice a ZŠ Sezemice). Další uznání OV SSM a OKS patřila i osvětové besedě, základní škole a pionýrské skupině SSM při ZŠ v Sezemicích, stejně jako desítce obětavých jednotlivců, bez jejichž každoroční zodpovědné organizátorské práce by se přehlídka sotva mohla konat.

Festival, u jehož zrodu stál v roce 1971 OV SČDO v Pardubicích, si při svém vzniku kladl do vínku ušlechtilý cíl — vychovávat mladou generaci pro aktivní divadelní činnost. Statistická čísla z kroniky nejsou bez zajímavosti: dva někdejší dětští herci hrají už divadlo profesionálně, jiní dva studují DAMU, tři dnes sami stojí v čele vlastních dětských souborů, řada dalších hraje divadlo amatérsky.

Uvážíme-li, že jedna z nejzajímavějších letošních přehlídkových inscenací, dramatizace japonské lidové pohádky Jukiko aneb Kočičí palác v provedení souboru LŠU Polabiny zastupovala Východočeský kraj i na národní přehlídce v Kaplici, pak musíme konstatovat, že pardubičtí vzali péči o novou divadelní směnu vskutku za správný konec. Soubor LŠU Pardubice–Polabiny (na snímku) uvedl na přehlídce Děti dětem v Sezemicích také úspěšnou vlastní dramatizaci pohádky K. J. Erbena Tři přadleny.

(ra)

PŘEHLÍDKA VÍTĚZŮ SOUTĚŽÍ V RUŠTINĚ

Celostátní přehlídka vítězů uměleckých soutěží SČSP v ruském jazyce se uskutečnila letos v červnu v Táboře pod heslem Velký říjen — brána k šťastnému a mírovému životu lidstva. Jejím smyslem bylo ukázat co nejširší veřejnosti výsledky práce SČSP s mladou generací v uměleckém přednesu v ruštině za uplynulý rok, umožnit kontakty mezi českými a slovenskými účastníky soutěží Puškinův památník, Písně přátelství a Melodie priateľstva. Zvláštní pozornost byla věnována tvorbě A. S. Puškina. Byla využita i díla, která vznikla v SSSR v nedávné době a reagují na současné dění v životě sovětské společnosti.

Na 120 účastníků přehlídky přivítalo mezi sebou předsedu ÚV SČSP Václava Davida. Přítomni byli také rada velvyslanectví SSSR v ČSSR, představitel Společnosti sovětsko-československého přátelství v ČSSR a představitel Svazu sovětských společností pro přátelství a kulturní styky se zahraničím v ČSSR Leonid Pukas a další hosté.

Na slavnostním setkání byly nejlepším účastníkům uděleny tituly laureátů Puškinova památníku za dlouhodobé úspěšné výsledky v soutěži.

(čt)

ERBENŮV ŽEBRÁK A JUBILEUM

Už tradičně se koná každoročně festival amatérských souborů ve středočeském Žebráku. Erbenův Žebrák, který je běžně jednou z krajských přehlídek, se ve čtyřletých obdobích stává národním festivalem souborů, které byly založeny před sto a více lety. To je událost právě letošního října a navíc je Erbenův Žebrák spojen s oslavou jubilea divadelního souboru K. J. Erben, který tu byl založen před 175 lety. Proto také bude na přehlídce účinkovat hned dvakrát. Jinak je přihlášeno osm souborů. Mistr Alois Jirásek Hronov, Vicena Ústí nad Orlicí, Krakonoš z Vysokého nad Jizerou, Al. Jirásek z Úpice, Studio Volyně. DS Tyl Kutná Hora s představením pro děti a DS Tyl Mnichovo Hradiště. První část se koná v Žebráku od 1. do 4. října a druhá od 8. do 11. října 1987.

V rámci festivalu se pořádají dvě představení pro děti, dále představení v rámci úcty ke stáří pro důchodce a invalidy. To bylo letos zvoleno opravdu příhodně, aby se diváci dobře pobavili. Uvidí Novou komedii o Libuši a dívčí vojně v Čechách od Františka Vodseďálka. Jedno představení pro učňovskou a studující mládež sehrají volynští divadelníci a bude to dnes už proslulý Maraton.

Při festivalu bude zahájena i výstava amatérských výtvarníků berounského okresu. A žebrácké muzeum přichází se zajímavým záměrem: Připraví dlouhodobou expozici o vývoji ochotnického divadla v Čechách. Protože Žebrák leží na frekventované turistické trase, bude i tento počin vítaným zpestřením v turistickém ruchu.

(er)

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO, ROČNÍK XXIII)

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

Číslo 9/1987, redakčně uzavřeno v srpnu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027

SEHRAJEM DNES HRU PŘEZNAMENITOU

Když na sklonku 15. století dopsal bakalář práv na universitě v Salamance Fernado de Rojas svůj román v dialozích nazvaný O Kalistu a Melibeji, možná tušil, že tímto dílem vyvolá rozruch v silně katolickém, konzervativním Španělsku. Určitě však nevěděl, že svou tragikomedii, zlidovělou pod názvem Celestina, položil základní kámen španělské renesanční literatury. Celestina, považovaná ještě v minulém století za vhodnou spíše k přednesu než k divadelnímu provozování, byla mnohokrát vydána a přeložena do italštiny, němčiny, francouzštiny, latiny a jiných evropských jazyků.

Vyšla i v českém překladu a v roce 1982 byla nově dramaticky přepracována Milanem Calábkem a vydána nakladatelstvím Dilia pod názvem Zavraždění sv. Celestiny, kuplířky z města Salamanky. Následovalo několik nastudování hry českými profesionálními i amatérskými divadelními soubory (Státní divadlo v Brně, Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, Divadlo pracujících v Mostě, JAMU Brno aj.).

V loňském roce přišel František Švihlík, nyní herec Městských divadel pražských, který už několik let s úspěchem režíruje jako host v ochotnickém divadelním souboru SCHOD při Sdruženém klubu ROH v Chotěboři, s nápadem zkvalitnit a zintenzívnit práci tohoto nadějného amatérského kolektivu právě prostřednictvím burlesky Zavraždění sv. Celestiny. Text hry po odvážné, ale citlivé režijní úpravě jasně vyhrocuje základní rozpory společenské i povahové a vyzdvihuje věčně aktuální myšlenky o lidské touze po štěstí, pravdě a dobru, hynoucí a znovu se rodící v neustálém boji se zlem, slabostí, zbabělostí, nenávistí, tupostí a zvráceností.

Osm postav, osm jedinců, v době mimořádného smrtelného nebezpečí, v době moru, projeví v krátkém čase svoji podstatu. Každý se musí rozhodnout: buď život za cenu smrti svědomí nebo nevyhnutelná tělesná smrt ve jménu spravedlnosti, krásy a lásky. Drsná komika s prvky černého humoru a satiry ústí na konci v tragédii. Vítězí zištnost a zrada, výsledkem jsou podlé vraždy Kalista a Celestiny a šílenství Melibejino. Zdrcující vyznění hry je varováním před sobeckostí, bezohledností a lhostejností – oním neviditelným a zákeřným morem, který může vést k nenapravitelné katastrofě.

Švihlíkovo nenásilné umělecké vedení herců směřuje ke znázorňování dějů jednáním, přesností pohybů, gest i mimikou a současně k samostatnému myšlení, uvolněnému projevu a schopnosti improvizace v daném tematickém rozsahu. Maximálně jednoduchá a funkční scéna navržená Miloněm Kališem (skrze strohou trubkovou konstrukci a starý vozík s loukoťovými koly se odehrávají téměř všechny obrazy a situace); současné kostýmy, v nichž jen detaily a několik rekvizit naznačují dobu příběhu; dynamický, náročný pohyb všech aktérů i jejich bezprostřední zpěv doprovázený živou hudbou – to vše vedle zdravě provokujícího textu silně zapůsobí na každého diváka.

Dnešní divadlo si stále více žádá přímý kontakt herce a diváka. Proto se inscenace Celestiny odehrála přímo v sále bývalé chotěbořské sokolovny, v nevelkém obdélníku mezi jednoduchými dřevěnými tribunami, podobně jako loni mnohokrát reprízovaná netradičně pojatá Lucerna Aloise Jiráska, za kterou soubor obdržel nejvyšší krajské ocenění ve své kategorii.

Soubor SCHOD, už letos v září, na tzv. Chotěbořském babím létě, pořádaném v nádvoří zdejšího barokního zámku, bude mít možnost dokázat, že hru „přeznamenitou", jak se hlásá v jejím prologu, si vybral opodstatněně. V podzimních reprízách bude mít parta mladých chotěbořských divadelníků příležitost na Calábkově přepisu Rojasovy tragikomedie své výkony ještě umocnit a zvýraznit. Na snímku záběr ze hry.

VÁCLAV TUČEK

Dagmar Martincová

Vaši Džungli hrají i amatérská divadla. Máte devítiletou Karolínku, psala jste to pro ni?

Nepsala. Džungle měla premiéru už v roce 1978 v trnavském divadle pro děti a mládež, Karolíně bylo osm měsíců. Ale nastudování Džungle v Divadle J. Průchy na Kladně – 1982 – už sledovala. Složité písně Pavla Jurkoviče na texty Jany Štroblové zpívá dodnes a Mauglí Vladislava Beneše se stal také jejím miláčkem. Karolíně jsem věnovala hru o Meluzíně a strašidýlku Bubulínkovi, hlavní postava se jmenuje po ní. A byl to dárek nad dárky!

Jak jste vůbec přišla na myšlenku vypravit na scénu Kiplingovy Knihy džunglí? Studovala jste dějiny umění, jste doktorka filozofie . . .

Pracovala jsem jako redaktorka v nakladatelství Odeon a zahlédla jsem u kolegy sloupcovou korekturu Kiplinga. A zrodil se nápad. Hledala jsem tehdy pro manžela takový titul, kde by mohl uplatnit své pojetí divadla, jehož východiskem by nebyl jen slovní dialog, ale také výrazné fyzické jednání. Příběh Mauglího a jeho zvířecích přátel nabízel hercům možnost v plné míře charakterizovat role pohybově jevištním obrazem. Já hledala vhodný titul pro manžela, trnavští dramaturgové atraktivní titul do plánu a na Džungli se naše zájmy setkaly.

Tehdy vznikal scénář se záměrem propojit v jedné inscenaci práci profesionálních herců s dětským souborem, který měl vnést na jeviště autentický moment dětské hry a fantazie. Ve zkušebním procesu ukončeném premiérou se tato symbióza prokázala jako silně inspirativní pro obě strany. Potíže s obsazením dětí školou povinných však narůstaly s každou reprízou a dá se říct, že inscenaci zahubily. Na Kladně dosáhla přepracovaná verze Džungle skoro sta repríz a reprezentovala divadlo na Celostátní přehlídce v Košicích. Neméně výrazná inscenace vznikla v Šumperku a scénář zlákal i několik amatérských souborů.

Kdy, kde a pod jakými vlivy se formoval váš vztah k divadlu?

Až do tohoto rozhovoru jsem žila v přesvědčení, že jsem se k divadlu přivdala. A není to pravda! Ve čtvrté třídě jsem pod vlivem stejnojmenného sovětského filmu zdramatizovala Popelku, zrežírovala ji a sehrála titulní roli. Následovala Princezna na hrášku, kde jsem se obsadila netradičně do role starého krále. S princeznou Pampeliškou jsme prorazili až na Celostátní přehlídku do Písku. Nepěkný zážitek. U poroty jsme neuspěli, u publika propadli. V dojemné scéně mi Honza strazil krásnou zlatou paruku do týla. Tehdy jsem s divadlem navždy skoncovala! Jenže míra mé ctižádosti a touhy po veřejných exhibicích byla silnější.

Vznešeně řečeno: přes překážky . . .

Vznešeně . . . Zatím jsem vám neprozradila, že jsem neuměla správně vyslovit „ř". Podařilo se mi to utajit před porotami několika ročníků recitačních soutěží. Ovšem výběr básně, to byl oříšek! Byla jsem odhalena až jako členka recitačního studia při Divadle hudby v Ostravě. Vilém Závada ani překladatel Lope de Vegy neměli pro mou vadu řeči pochopení. Kvůli divadlu, téměř na prahu dospělosti, jsem se svěřila do péče logopedům.

Poeziemilovný ostravský divák se však dlouho netěšil z mého krásně naučeného „ř". Setkala jsem se s Václavem Martincem, který byl tehdy hercem divadla Petra Bezruče v Ostravě. A tento profesionál mě vyhnal z prken, která znamenají svět, aniž to samozřejmě tušil. Z jeviště jsem se přesunula do šera hlediště. Určující pro můj vztah k divadlu byly bezesporu inscenace Jana Kačera. Zhlédla jsem všechny několikrát, později jsem za nimi pilně zajížděla z Brna do Činoherního klubu a donedávna z Prahy zpět do Ostravy. Vítám Kačerovo angažmá na Vinohradech, mám to za rohem. Pak je to řada inscenací Divadla za branou, Divadlo na provázku, Turba. Nutně mě poznamenala práce mého manžela jak s amatérským souborem Křesadlo, později se Studiem pohybového divadla, tak jeho práce na profesionálních scénách v rozpětí Cheb-Košice.

Která témata vás zvlášť přitahují jako autorku her?

Kde se objevuje hrdina posedlý hledačstvím, touhou po poznání, hledá něco, nejčastěji sebe sama, strká nos tam, kam nemá a dostává přes něj. U Vynálezu zkázy je námětem zpronevěra lidského ducha. Impulsem k použití verneovské předlohy nebyl ani tak Verne sám jako interview holandského televizního reportéra s geniálním a obludně cynickým vědcem Samuelem Cohenem. Vynález měl premiéru v lednu 1985 v hradeckém Divadle Vítězného února.

Pro jeviště zpracováváte i pohádky. Bezprostřední podnět?

Nutnost. Manžel hledal v roce 1973 pro Křesadlo vhodný titul pohádky, který by odpovídal poetice souboru a nabídl herecké uplatnění všem členům. Nenašel. Proto vznikl můj úplně první scénář – Pohádka o ukradeném srdci.

Váš manžel je režisér Divadla F. X. Šaldy v Liberci. Chcete hovořit o umělecké práci manželů posedlých divadlem a o zázemí?

Manžel téměř deset let popojížděl a svými režiemi a choreografiemi mapoval českou i slovenskou divadelní síť. Tato sezóna v Liberci je jeho první. V rodině máme dva zdroje kladných a záporných emocí – dceru Karolínu a divadlo. Někdy zlobí divadlo, někdy Karolína. Za obojí jsem osudu vděčna. Divadlem se neživím, ale pro divadlo jsem už dělala leccos. Dramaturgický výběr, posudky, úpravy textů, program i návrhy kostýmů – a to prosím ne z chorobné ctižádosti! Rodinný tým nastupuje ze zálohy, je-li vyhlášen stav ohrožení. Jemně, taktně, skrytě, aby se to náhodou nedotklo osoby, která to měla v pracovní náplni. Život s divadelníkem je jako jízda na horské dráze – nahoru dolů, nahoru dolů. Nedokážu si tento drásající požitek odříct. Mé zázemí je má rodina. A úzký okruh přátel, většinou od divadla.

Jste rozený vypravěč. Píšete prózu? Kde je původní zdroj?

Po tom debutu ve čtvrté třídě obecné nastala velká tvůrčí pauza. I pubertu jsem absolvovala bez literárních poklesků. Zlom nastal dva tři roky před třicítkou, pod náporem Kačerovic Klárky. To osmileté dítě mě o víkendech týralo svou nenasytností po pohádkách. Abych získala oddechový čas, chtěla jsem od ní totéž. Já tahala z pokladnice klasiků, Klárka si vymýšlela.

Chopila jsem se péra; jak už to bývá, sbírka Klárčiných pohádek nenašla svého nakladatele, ale já už pero z ruky nepustila. Pohádky, které vznikly, později vyšly v ilustrovaných sešitech nakladatelství Panorama.

Dále jsem napsala hry pro loutkové divadlo a pro rozhlas. Nyní ťukám druhou verzi Malé mořské víly, divadelní scénář na motivy pohádky H. Ch. Andersena. Premiéra by měla být v příští sezóně v divadle F. X. Šaldy v Liberci.

Máte nějakou nenaplněnou tvůrčí touhu, zmařený sen, marnou práci?

Marných prací mám několik, ale to patří k riziku podnikání. Zmařený sen jediný: nerealizovaný scénář Don Quijote a labyrint světa. Tento titul byl v dramaturgickém plánu karlovarského Divadla V. Nezvala. Získal všechna potřebná schválení a začal se připravovat s výtvarníkem k inscenaci. Díky zákulisním rejdům k realizaci nedošlo. Aniž divadlo uznalo za vhodné mě o tom jakýmkoli způsobem informovat. Vlastně se quijotovské téma odehrálo v samotném reálu. Když člověk překládá nebo píše pro nakladatelství, má v ruce smlouvu, když píše pro divadlo, musí vystačit se svou vlastní chutí do práce.

Zase ono téma hledače a rozbitého nosu . . . Historické téma a současnost . . .

Problémy své doby promítal do historických témat i Shakespeare. Jistý okruh problémů je věčný. Stojí za to znovu a znovu je vidět, nebo se pokoušet o nich psát. Pro mne kostým není rozhodující. Když sledujeme dobrou inscenaci Revizora, napadne někoho, že Gogol napsal satiru na společenské poměry první poloviny devatenáctého století?

Poslední otázka: budoucnost divadelnictví?

Stav je takový, jaký všichni pociťujeme. Už jsme si o tom přečetli mnoho zajímavých statí a vyslechli mnoho ještě zajímavějších rozhovorů. Přesto tento stav trvá léta, aniž se cokoliv změnilo . . . V jednom jsem optimistka, věřím, že nebude ubývat lidí, kteří mají divadlo rádi a potřebují ho k životu. Vždycky se odněkud vynoří skupina svěřepých.

(jv)