a.s/87

AMATÉRSKÁ SCÉNA

8

4 Kčs

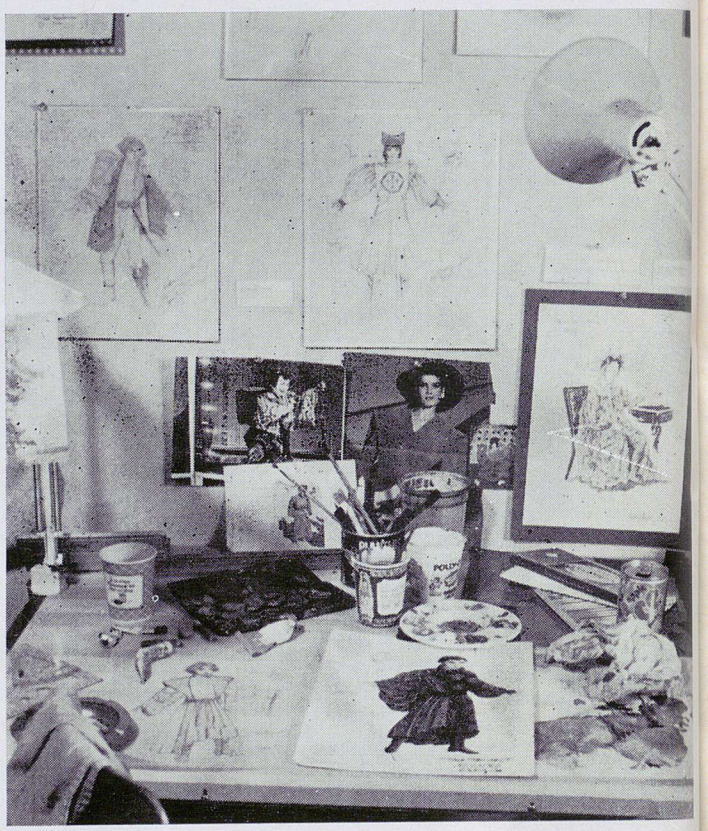
Divadlem za mír

Mezinárodní soutěžní přehlídka současné světové scénografie, kostýmní tvorby a divadelní architektury Pražské quadriennale se konala v červnu ve Sjezdovém paláci Parku kultury a oddechu Julia Fučíka v Praze. Šestého ročníku této největší divadelní výstavy na světě, jehož tradiční heslo znělo Divadlo za mír a porozumění mezi národy, se účastnilo 31 zemí, což je největší počet v její dosavadní historii.

Hlavní trofej — Zlatou trigu — získala národní expozice USA. Zlaté medaile převzali francouzský výtvarník Yannis Kokkos, finská výtvarnice Liisa Tandefeltová, zástupci expozice Sovětského svazu a expozice NDR. Čs. národní expozice byla jako celek nesoutěžní. Mezinárodní porota ocenila zlatými medailemi tvorbu národních umělců Josefa Svobody a Ladislava Vychodila. Udělila dále sedm stříbrných medailí a sedm čestných diplomů scénografům, kostýmním výtvarníkům a architektům z jedenácti zemí. Zvláštní cenu za uměleckou realizaci převzal za masky Werner Strub ze Švýcarska.

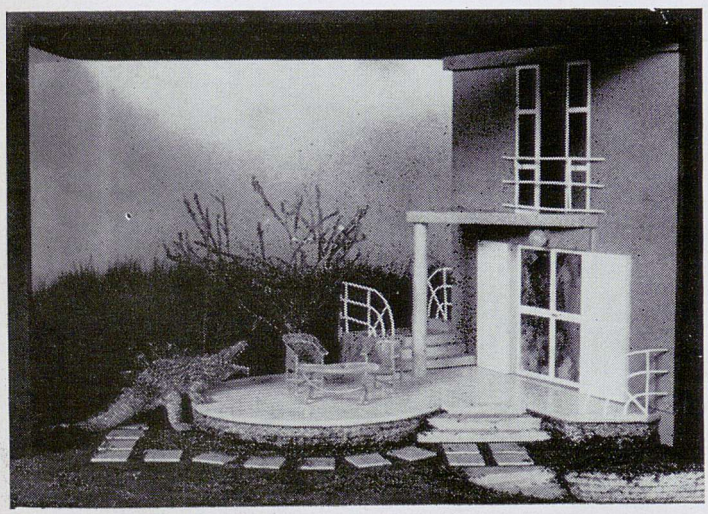
(čt)

FOTO VIKTOR KRONBAUER



NA TITULU LS TATRMANI SUDOMĚŘICE: KDYŽ JE NĚKDY VŠECHNO NA DRAKA

FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK



Z JEDNÁNÍ PŘEDSEDNICTVA ÚV SČDO

V Praze jednalo 6. června předsednictvo ÚV SČDO. V úvodu jednání bylo vzpomenuto zásluh o rozvoj ochotnického divadla Ladislava Lhoty, který se v plné svěžesti dožil 80 let. Předsednictvo předalo jubilantovi věcný dar a současně rozhodlo o udělení ceny Zlatého Harlekýna.

Předsednictvo dále vzalo na vědomí zprávu o přípravách zahájení režisérské školy SČDO (2. běh). Z přihlášených 54 ochotníků bylo do školy na základě pohovorů přijato 41, z toho 26 mužů a 15 žen. Věkový průměr je 30 let. Slavnostní zahájení za účasti funkcionářů svazu proběhne v Praze 19. září t. r.

Letos na podzim proběhne ve Štramberku I. ročník přehlídky členských ochotnických souborů. Akce je zaměřena na inscenace autorského divadla. Z celkového počtu dvanácti přihlášených souborů vybrala zvláštní komise čtyři. Toto rozhodnutí předsednictvo ÚV SČDO potvrdilo. V Štramberku tedy vystoupí: DS Ořechov u Brna (Ať žije Charleyova teta), DS Bystřice u Benešova (Než opadne voda), Kotouč Štramberk (Veronika), DS Jirásek Česká Lípa (Jak se vám líbí, Jak se vám líbí). Součástí přehlídky bude ještě vystoupení souboru Tatra Kopřivnice s jednoaktovou hrou, představení pro děti, veřejné hodnocení inscenací a seminář k autorskému divadlu, který povede profesor Jan Císař. Festivalu se zúčastní na náklady pořadatelů vedoucí souborů, které se výběru účastnily.

Na letošním Jiráskově Hronově uspořádá Klub režisérů SČDO dvě významné akce. Bude to především dvoudenní seminář k problematice autorského divadla, který povede Petr Scherhaufer z Divadla na provázku a dále pak diskusní kroužek Klubu k jednotlivým představením přehlídky.

V další části jednání byly podány zprávy o činnosti svazu na území hl. m. Prahy a Středočeského kraje. V Praze má svaz 280 členů, z toho 116 ochotníků, 164 loutkářů a 15 členských souborů. Práci svazu zde ovlivňuje dohoda o spolupráci s Kulturním domem hl. m. Prahy. Členská základna ve Středočeském kraji představuje 800 členů .Svaz dobře spolupracuje se Středočeským krajským kulturním střediskem. Práci svazu poněkud snižují určité problémy organizačního charakteru, které předsednictvo SČDO uložilo urychleně odstranit.

Další ples SČDO se bude konat v Praze na Žofíně v sobotu 12. března 1988. Zájemci se již dnes mohou přihlásit k odběru vstupenek.

(psl)

ZE SAL SVAZU ČESKÝCH DIVADELNÍCH OCHOTNÍKŮ

Na svém řádném zasedání se 16. května sešlo předsednictvo Skupiny amatérských loutkářů SČDO. Zabývalo se kromě jiného náplní a dlouhodobější koncepcí zpravodaje Rolnička, který vychází 6× v roce. Bylo rozhodnuto, že předsednictvo na svém podzimním zasedání projedná obsahovou náplň zpravodaje na celý příští rok. Přípravy V. přehlídky individuálních výstupů s loutkou a malých loutkářských forem zásadně pokročily. Přehlídka byla v první polovině tr. propagována v odborných časopisech i denním tisku, je zabezpečeno materiální krytí celé akce i účast spolupořadatelů, na sekretariát docházejí již první přihlášky. Předsednictvo proto s uspokojením konstatovalo, že jsou všechny předpoklady, aby akce, která je věnována 40. výročí Vítězného února, byla úspěšná. Uzávěrka přihlášek na přehlídku je 31. 12. 1987. Oblastní kola proběhnou od února do dubna 1988 a finále pak v rámci Loutkářské Chrudimi 1988.

Členové SČDO – ochotníci jistě s napětím očekávají výsledky I. přehlídky členských souborů, která se bude konat na podzim ve Štramberku. Také loutkáři – členové SČDO SAL připravují první ročník své přehlídky. Pro místo, kde by se přehlídka měla konat, byl vypsán konkurs. Předsednictvo SAL SČDO na svém zasedání rozhodlo, že podmínkám konkursu vyhověly nejlépe Stálé loutkové divadlo v Lounech a jeho zřizovatel Dům kultury ROH Elektroporcelán n. p. Louny. V průběhu nejbližších měsíců dojde k vyřešení všech organizačních otázek festivalu a budou také projednána a schválena pravidla účasti na něm. S uspořádáním festivalu se počítá ve druhé polovině příštího roku.

Nejbližším úkolem SAL SČDO je její účast na 36. loutkářské Chrudimi, na níž se uskuteční aktiv funkcionářů zájmové organizace. Dále se SAL bude podílet na organizaci semináře pro učitelky mateřských škol, které se v rámci Loutkářské Chrudimi pravidelně konají a na nichž se SAL pravidelně organizačně podílí. Na základě návrhu zájmové organizace dochází v koncepci tohoto semináře k zásadním změnám. Především, vzdělávání mateřinek v Chrudimi by mělo získat cyklickou podobu, což znamená, že každá účastnice by měla projít vždy třemi posobě následujícími běhy, které by se orientovaly na problematiku dramatické výchovy (1. ročník), loutkářské dovednosti (2. ročník) a práci na jevištní realizaci dramatického textu, která by celé školení završovala. Kromě uvedených forem by v Chrudimi při semináři působil ještě tzv. klub, jehož by se účastnily zkušené učitelky mateřských škol.

Předsednictvo SAL SČDO konstatovalo, že díky možnosti kolektivního členství roste mezi loutkářskými soubory zájem o práci organizace, což se promítá do nárůstu členské základny. Ke 30. 4. 1987 má SAL SČDO 885 členů, 61 členských souborů, z toho 24 kolektivních členů, v nichž je sdruženo 679 členů zájmové organizace.

(psl)

Před velkým svátkem

Velká říjnová socialistická revoluce, jejíž sedmdesáté výročí si budeme co nevidět připomínat, znamenala přerušení předešlého vývoje, dialektický skok. Vznikl sociální systém, jaký dějiny nepoznaly: V politice je to moc pracujících, v ekonomice společenské vlastnictví výrobních prostředků, ve vztazích mezi lidmi kolektivismus a soudružská vzájemná pomoc. Ponechme historii, aby určila, co je skutečně historické, přelomné.

Vývoj od Říjnové revoluce podnes, a bude tomu tak i nadále, je nepřetržitou zkouškou schopností pokračovat v socialistické výstavbě ve změněných podmínkách. Socialismus mění společnost: Odhazuje staré a nachází nové materiální faktory lidské síly. Dnešek znovu prověřuje dynamičnost socialistických společností, jejich schopnost rychle dosahovat nových stupňů pokroku.

Sedmdesáté výročí VŘSR oslavujeme v mimořádné, vpravdě přelomné době. Je pro ni charakteristické zejména to, že světový socialismus vstupuje do nové, kvalitativně vyšší etapy svého rozvoje, hledá odpovědi na nové naléhavé otázky, které nastolil ve vnitropolitickém i mezinárodním měřítku vývoj. Potvrzuje se, že koncepce urychlení je vyjádřením objektivní nutnosti dalšího postupu socialismu v současné etapě.

Letošní první pololetí bylo dobou sjezdů uměleckých svazů. Poskytly široký, otevřený prostor k zhodnocení všeho, čeho se za uplynulé období v jednotlivých oborech umělecké činnosti dosáhlo, a jejich závěry nastínily úkoly, které na umělecké pracovníky v nejbližší době čekají. Nesporně jsou inspirativní i pro obory zájmové umělecké činnosti. V dopise delegátů III. sjezdu SČDU Ústřednímu výboru KSČ se např. praví: „Uvědomujeme si, že vztah diváků k dramatickým uměním můžeme prohloubit jen tehdy, jestliže naše tvorba bude upřímně a pravdivě hovořit o problematice současnosti, když nedovolíme, aby povrchnost, neodpovědnost a laciný konjunkturalismus přehlušovaly tvořivé úsilí těch, kteří své životy a práci zasvětili ideám socialismu a jeho umění.“

Sedmdesáté výročí velkého Října je i našim svátkem. Jeho odkaz se živě projevuje v díle budování socialistického Československa. Vždy jsme se učili od bratrské strany sovětských komunistů. Čerpali jsme z teoretického bohatství a praktických zkušeností sovětských přátel. Přihlašujeme se k odkazu Října, tedy i k principům přestavby, k závěrům XXVII. sjezdu KSSS. Vidíme v ní podněty i návod k vlastní činnosti, k rozvíjení socialistické výstavby v naší zemi. Komunisté považují svoje revoluční myšlenky a cíle a jejich uskutečňování za věc internacionální. To se týká jak budování socialistické společnosti, tak boje za mír. Čím bude socialismus silnější, tím bude pevnější mír, tím budou neotřesitelnější a nezvratnější záruky, že lidstvo dosáhne svých snů, že nesejde z cesty pokroku.

Doba nám přísně ukládá...

V prostředí umělecké inteligence se právem uvažuje o nevýhodách extenzívního hospodaření, které nakupilo množství neprodejných výrobků bez ohledu na přání spotřebitelů. Méně se však přemítá, že ke shodným výsledkům přivedla „extenzívní kultura“, která umožnila, aby se vydávaly nepotřebné a neprodejné knihy, hrála představení spojená s konkrétní společenskou událostí, jejichž umělecká hodnota je taková, že se nedočkají další sezóny, natáčely filmy, které nesnesou potřebná srovnání a byť oceněny státní cenou nemohou být přijaty tři týdny po zmíněném slavnostním aktu do programu moskevského mezinárodního festivalu atd.

Jestliže ekonomika vyžaduje neúprosně maximální hospodárnost, dokonalejší využití energie, surovin i pracovní doby – včetně lidské iniciativy, pak po něčem analogickém volá bez násilných analogií umělecká praxe. Vzdělání je přece chápáno jako celoživotní záležitost mimo závislostí na povinné školní docházce; kulturnost výroby se právem klade do závislosti na všeobecné kultuře práce a životního stylu; náročnost moderní výroby vylučuje jistou přímočarost, jak ji vyžadovala přemíra fyzické práce. Za takovýchto okolností automaticky vzrůstají nároky na uměleckou sféru, jež se posouvá k podobám tvorby mnohem více aktivní a aktivizující. Umění je schopno sondovat terén, pomáhat poznávat stupeň dosaženého společenského vývoje a odhalovat nosné tendence, oddělovat je od záležitostí náhodných, krátkodobých a neperspektivních.

S tím bezprostředně souvisejí úvahy o formování nového člověka. Nedávné události ukázaly v sovětském prostředí převahu vskutku nádherných lidských vlastností. Tragická nehoda v černobylské atomové elektrárně podnítila doslova vlnu iniciativy, kdy se do nebezpečné zóny hlásily tisíce dobrovolníků a okamžitě sem nastoupili budovatelé moskevského metra a horníci z Donbasu. Na živelnou katastrofu odpovídala lidská obětavost a odehrávaly se zde zcela diametrálně odlišné události, než se staly předmětem zájmu a báchorek v buržoazním tisku. Sovětské společenství bez velkých slov projevilo morální hodnoty v jiném prostředí nepředstavitelné.

To však neznamená, že výchova nového člověka vstoupila do závěrečného stadia. Strohá opatření Nejvyššího sovětu adresovaná příživníkům, rozkradačům, překupníkům, úplatkářům, které může ve výjimečných případech postihnout až trest smrti, naznačují složitost podobného vývojového procesu. Dramatik Viktor Rozov přemítal na stránkách Literárních novin o analogické problematice a příklady dokládal, jak obtížné je působit na lidskou fyziologii a psychiku. Výchova nového člověka nemůže přece sklouzávat k naivním představám o „třetí ruce“, která by mohla zvýšit produktivitu. Tímto obrazným příměrem naznačil, že nápor musí směřovat především na utváření etických představ. A v téhle spojitosti se ukazuje nanejvýš problematická dehumanizace školské soustavy podřízená výlučně zájmům výroby, minimální prostor pro výuku historie, literatury, formování estetických názorů jako potřebných východisek pro nalézání vlastního životního stylu.

Ke cti sovětského umění nutno podotknout, že s podobnými tendencemi svádějí jeho představitelé úporný zápas, jak dokládají stati spisovatele V. Katajeva, filmového režiséra S. Gerasimova, divadelního režiséra A. Efrose aj. Ostatně publicistická hra, jejíž počátek signalizoval nevídaný úspěch hry Člověk odjinud I. Dvoreckého v roce 1971, zaměřovala více než patnáct let pozornost k otázkám nevhodného plánování a postupně objevovala souvislosti mezi nesmyslným rytmem práce i nevhodným odměňováním a převahou lidské neodpovědnosti a lhostejnosti. Nečekala na dubnovou analýzu stavu sovětské ekonomiky, jak ji s obdivuhodnou otevřeností provedlo plénum ÚV KSSS, ale snažila se poznávat příčiny mnohého, co vzbuzovalo obavy a přerůstalo v negativní celospolečenské jevy. V souladu s Leninovými požadavky snažila se přiznávat „zlo nebojácně“, nazývat věci pravými jmény bez ohledu na tehdejší povolovací řízení a úzkoprsé obavy před zveřejněním podobné tematiky.

Jak nevzpomenout zásadového jednání mnoha sovětských spisovatelů – M. Šolochova, S. Zalygina, V. Čivilichina, kteří pomohli zachránit Bajkal, i neméně tak statečnou polemiku v průběhu 6. sjezdu spisovatelů RSFSR s překotnými snahami, jak započít s realizací „projektu století“ obrácením části toku sibiřských řek směrem na jih. Bez ohledu na zatopení ohromného území, kde nemohl být dokončen archeologický výzkum; bez přesnějšího odhadu ekologických důsledků aj.

Může se zdát poněkud nadsazené, ale postvampilovské drama, jak by bylo asi vhodnější označovat tzv. novou vlnu v sovětské tvorbě, započalo s komplikovaným mapováním lidské psychiky. Komorní žánry dovolily přesněji postihnout utajené příčiny mnoha nedorozumění a napětí mezi těmi, kdož jsou předurčeni k vzájemné lásce a důvěře. Započalo rozpoznávat příčiny převahy maloměšťáckých symptomů v jistém prostředí, kam dolehají společenské události nanejvýš zprostředkovaně a vzdáleně. Mylný názor na omezené možnosti těchto žánrů v sovětském prostředí dávno padnul, aby se ukázal pravý opak. Jejich ideální předpoklady pro niterný dialog s hledištěm, zejména studiových scén, schopnost mnohem trvaleji ovlivňovat cítění hlediště a kultivovat zde přirozený lidský smysl pro dobro, harmonické vztahy a důstojnost...

Tak se plně potvrzuje oprávněnost marxistické snahy o vzájemné sepětí ideologie a výrobní činnosti společnosti zbavené dřívější utilitární přímočarosti, nebo i nadneseného chápání ideologických faktorů bez ohledu na reálné možnosti. Společnost, která plánuje vlastní budoucnost a trvá na souladu ekonomického s kulturním, nemůže ponechávat umění stranou, umění ponořené nadále do honby za „velkými čísly“. Impozantní údaje o počtu představení, výrobě filmů, počtu diváků, časovém rozsahu televizních vysílání, mnohosti amatérských souborů atd. zachycují pouze jednu stránku. A tu druhou představuje obtížně postižitelný vliv na „revoluční proměnu“ myšlení společnosti, utváření jejího životního stylu. Vrozený lidský smysl pro proporce dobra a zla není nakloněn lhostejnosti, neodpovědnosti, sobectví, lajdáctví, opilství, rodinkaření, leč tento smysl nutno trvale podporovat a obnovovat. Ekonomiku nelze měnit cestou zbožných přání, sebelépe míněných výzev a krásných slov. Rozhodující povahu mají samotné ekonomické principy. A shodně tak ideologické ovlivňování společnosti nelze uzavírat v hranicích navyklých hlášení o rozmanitosti „kulturní nabídky“. Početnosti je odzvoněno, kvantita nerozhoduje, leč tím není řečeno, že zápas o proměnu estetických kriterií je automatickou záležitostí. Opak je skutečností. I v oblasti umění existuje dostatek návyků a stereotypů. Stačí kritičtěji pohlédnout na současné dramatické texty, televizní a filmové scénáře. Kolik je tu povrchního, náhodného, přejímaného z jednoho díla do druhého. Jak často se spoléhá na diváků sentiment, elementární slabiny díla se zastírají melodramatickými motivy a situacemi. Jak náhodná zůstává znalost reality, jak jen občasně se vynoří postřehy naznačující složitost povahopisu dramatické postavy...

Zřejmě je jen jedno: budoucnost patří odpovědné, občansky statečné, stranickými myšlenkami inspirované a prodchnuté, nadané a náročné umělecké tvorbě.

Loučení s kvantitou není snadné, rozloučení s tím, co dosud zaručovalo úspěch v umění také nebude lehkou záležitostí. Střetnutí s maloměšťáckou pohodlností, opatrnictvím, lhostejností, zápas s přežitými zvyklostmi ve všech sférách života předpokládá nemalé vypětí, schopnost riskovat i výraznou míru zásadovosti. Snad nejlépe je vystihuje Jevtušenkova poema Jenabyztohoněconebylisté:

„na prapor jsme si vyšili
srp a kladivo –
na jejich zbabělé
„„Jen aby z toho něco nebylo . . .““

(překlad J. Žáček)

KAREL MARTÍNEK

Dramatičnost

Odmítli jsme posledně drama – a rozumějme tím jistý literární druh určený pro provozování na jevišti především druhem divadla, jejž nazýváme činohrou – jako pojem, z něhož lze dnes vyvozovat jisté obecné zákonitosti divadla. Nicméně znamená to, že se máme zcela vzdát pojmů jako jsou dramatický nebo dramatičnost v obecných souvislostech, v nichž se chceme a můžeme dobrat některých poznatků o současném stavu? Koneckonců – stále přece mluvíme o dramatických uměních a zahrnujeme pod ně nejenom divadlo, ale i film a jisté produkce vysílané a realizované televizí a rozhlasem. Což může jistě být i výrazem určité setrvačnosti; konvencí, která ztrácí svůj obsah. Mám ostatně občas dojem, že tomu tak je; že leckdy vskutku používáme toto označení prostě proto, že existuje, že se ustálilo, aniž bychom přesně věděli, co v sobě v přítomnosti skrývá. Nechci se ovšem pouštět do těchto obsáhlých úvah; zajímá mě v tento okamžik jedno jediné: do jaké míry a jakým způsobem lze dramatičnost jako kategorii, která je po dlouhou dobu spojena s divadlem a nesporně z něho odvozuje svůj původ, využít pro analýzu pohybu, který nyní systém divadla prodělává.

Zdá se – máme-li být i nadále důslední a nevycházet z dramatu, to jest neuplatňovat prvky umožňující zase především analýzu literární výstavby jakou jsou třeba fabule, děj, syžet – že zbývá jediná možnost: vyjít od nepopiratelného faktu, že základním a ústředním principem, jenž dovoluje v divadle jakéhokoliv druhu vůbec zrození uceleného významu a jeho smyslu, je herecký komponent. Jinak řečeno: aktivita specifického typu, skrze niž tvořivý a tvůrčí člověk v přítomném čase a prostoru prezentuje sám sebe jako ničím nenahraditelný tvůrčí a tvořivý subjekt, jenž v onom čase a prostoru – zde a teď – realizuje jedinečný systém označení skutečnosti.

Nejzřetelnější je to samozřejmě tam, kde tento člověk je sám sobě materiálem; kde herecký komponent tvoří materiál lidského těla. V těchto případech – a těch je samozřejmě nejvíce – takový materiál už svou danností nejpřirozeněji a nejsrozumitelněji označuje skutečnost člověka, neboť je prostě sám tímto člověkem. Ostatně, nikoliv náhodou, valná část teoretických úvah soustřeďuje dnes pozornost právě do tohoto bodu a z něho vyvozuje závěry, jež platí nejenom pro divadlo, ale i pro další druhy umění, které tímto způsobem uplatňují materiál lidského těla jako materiál hereckého komponentu. V tomto smyslu, kdybychom se drželi znovu těch nejširších souvislostí, se nabízí v mnohém nikoliv nepodstatný a nepřesvědčivý závěr, že dramatická umění jsou ta, v nichž člověk, lidské tělo jako rozhodující materiál označení nesou stejně rozhodující významy a jejich smysl.

Ale nám jde v tuto chvíli o divadlo a jeho herecký komponent, jenž se pro naši potřebu analýzy stává nejdůležitějším. Neboť víme, že divadlo může jako materiál hereckého komponentu využít i neživé hmoty. Stejně tak ovšem dobře víme, že tato hmota se stane hereckým komponentem – přestane tedy být pouhým materiálem a je svébytným znakem představujícím jinou skutečnost – jenom tehdy, když zde a teď funguje ona aktivita tvořivého a tvůrčího subjektu. Označující, sémantická hodnota divadla, jakéhokoliv divadla, je tedy vázána na aktivitu herce, jenž v přítomném čase a prostoru je schopen tuto aktivitu vyvíjet. Je nesporné, že divadlo se už po řadu let brání tlaku a vlivu jiných dramatických umění, v nichž také existuje herecký komponent tím, že zdůrazňuje svou poetičnost. Podle mého názoru to činí především tak, že hledá možnosti jak otevřeně a nezakrytě předvádět hereckou aktivitu.

Dnes je v tomto směru situace poměrně přehledná: divadlo se vlastně už definitivně vzdalo snahy napodobovat skutečnost v jejích pravděpodobných celistvých podobách a dělá všemi možnými způsoby vše pro to, aby jeho označení skutečnosti se soustředilo především a hlavně na maximální uvolnění aktivity – chcete-li tedy označovací schopnosti – herce. Opakuji znovu, že se tak děje nejrůznějšími způsoby. Vytváří se jevištní prostor pro to, aby v něm mohla zaznít důrazně a intenzívně autentičnost – psychická i fyzická – herce, jenž takto přes svou smyslovou hodnověrnost pojmenovává své prožitky skutečnosti a tím označuje jak tuto skutečnost, tak i svou aktivitu. Rovněž se vytváří ovšem prostor pro to, aby byla maximálně dovolena, umožněna hra jako princip, jenž znovu a znovu odjinud, jinak vytváří nové varianty skutečnosti a tak ji herec interpretuje na základě svého aktivního tvořivého vztahu.

Ivan Vyskočil už po dlouhou dobu reprezentuje v našem divadle tvůrce – autora i herce – pro něhož je takto pojatá hra ústřední osou. Jeho „nedivadlo" je důsledným odmítnutím čehokoliv, co by mohlo vést ke ztotožnění herecké aktivity s představovanou skutečností a zastřít tak – byť třeba minimálně – prezentaci oné aktivity. Po léta se proto záměrně vzdával jakékoliv snahy vytvářet dramatickou osobu jako jiného člověka; vždycky si v poloze „vypravěčského" divadla uchovával odstup – výrazný odstup – od postav i dějů, které na jevišti zpodoboval. Dnes hraje Haprdánse a není mu proti mysli mnohokrát za představení nějak vklouznout do jiného člověka, realizovat dramatickou osobu. Dělá to různě, pomocí předmětů, které označují tu nebo onu postavu, tu klasickým způsobem Brechtova epického divadla sdělí, že hraje toho nebo onoho člověka a díky tomu získává možnost s nadhledem si s ním pohrávat, dívat se na něho z odstupu, ale nevyhne se ani momentům, kdy se vší vážností a opravdovostí vnitřního prožitku vstoupí do těla i psychiky někoho jiného a zahraje jej jako naprosto věrohodnou skutečnost, která existuje. Ale: to vše je prostoupeno oním dominantním principem hry, který je trvale přítomen jako vše pronikající význam, skrze nějž vnímáme především aktivitu Ivana Vyskočila, jenž po svém a za sebe interpretuje jisté skutečnosti, jež vycházejí ze Shakespearova textu Hamleta, především z postavy Polonia. Zahraje-li tedy Vyskočil Polonia, ať už jakýmkoliv způsobem, pak neoznačuje především tuto dramatickou osobu, ale onu aktivitu, s níž ji jako tvořivý a tvůrčí herecký subjekt interpretuje, tj. vykládá a realizuje.

Nemluvím tu o Vyskočilovi a jeho Haprdánsovi náhodou. Soudím totiž, že v tomto jeho představení se přímo školským způsobem vyjevuje dramatičnost jako princip označování, jenž charakterizuje dnešní pohyb divadelního systému v komponentu, který je pro divadlo základní: v komponentu hereckém. Nejde jenom o model, znak nějaké dramatické osoby, za nimiž stále samozřejmě cítíme tvorbu herce a jež jsou stejně samozřejmě vázány na přítomnost, existenci tohoto herce na jevišti. Jde o model, znak určité aktivity, jejíž podstatou je akce, která je možná jenom na divadle a která ve své přetvářející funkci proměňuje nikoliv pouze nějaký materiál v označení jiné skutečnosti, ale také – a to především – umožňuje označovat vlastní podíl subjektu tvůrce na proměně světa. Řekl-li kdysi Brecht, že svět je na divadle zobrazitelný jenom jako proměnitelný, pak takto chápaná i uskutečněná dramatičnost herectví s tímto jeho výrokem plně koresponduje. A co více: koresponduje plně i s tím jevem, jejž nazýváme angažovaností, neboť je výrazem společenské praxe, do níž se herec, inscenace, představení zapojují.

Mohl bych jistě uvádět i další příklady této dramatičnosti v našem herectví. Ale dovolte mně připomenout už jenom jediný příklad: vývoj současného herectví v loutkovém divadle. Vyčítá se mu, leckdy i právem, že loutka je utlačována materiálem lidského těla, že tento materiál převažuje. Samozřejmě, vždycky musí být i v loutkovém divadle přítomen herec, který, byť neviděn, dodává loutce figurativní i nefigurativní její celistvý sémantický význam. Ale směřuje-li divadelní vývoj k tomu, že stále více předvádí onu aktivitu, že ji činí stále více těžištěm své označovací schopnosti, potom je jenom přirozené, že herec, jenž je jejím nositelem, chce být na jevišti umístěn tak, aby tato jeho aktivita byla průkazně čitelná a zřetelná. Ostatně loutkové divadlo tu má svou nespornou výhodu. Oddělí-li se totiž vizuální stránka a její význam od významů, které vznikají hereckou akcí, pak naprosto markantně vystupuje to označení, jež platí jen a jen tvořivému subjektu herce. Není proto náhodou, že i leckteré inscenace, které stojí na základech herectví, v němž rozhoduje tělesný materiál, mnohdy sáhnou po loutce proto, aby skrze vztah mezi ní a hercem umocnily přímé ukázání, označení oné aktivity, o níž je tu stále řeč. Zmnožily a zvýraznily dramatičnost jako projev specifické estetické činnosti, jež je spojena v neopakovatelném přítomném čase a prostoru s hercem, s jeho schopností a možností tuto činnost nejenom provozovat, ale také ji předvádět, pojmenovávat jako výraz svého vztahu ke skutečnosti.

Je-li tedy možné chápat dnes divadelnost jako jistý systém komunikace, která ve všech komponentech divadla usiluje o přímý vztah mezi jevištěm a hledištěm, potom dramatičnost je nezbytným předpokladem této divadelnosti.

JAN CÍSAŘ

Jubilejní a omládlý

V roce 1986 se octla národní přehlídka amatérského uměleckého přednesu jednotlivců i kolektivů na rozcestí: kudy se dát, aby byla překonána únava, aby skončil odliv zájmu o divadla poezie a kolektivní přednes (do Prostějova postoupilo jen šest kolektivů, z některých krajů nebylo co poslat do ústředního kola) a aby se festival zvučného jména stal opět podnikem přitažlivým, mobilizujícím k recitaci a k inscenaci veršů i prózy. Psalo se o stagnaci a uvažovalo nad tím, nakolik je víceméně náhodná, nakolik je trestem za chyby v okresech, krajích i v minulých ročnících festivalu, konstatovalo se, že Wolkrovu Prostějovu neprospívá rozpojení spisovatelské a interpretační, soutěžní části těchto svátků poezie: zatímco mladí lidé soutěží ve svých věkových kategoriích anebo měří síly svých interpretačních kolektivů, básníci besedují na školách, v závodech, na venkově v okolí Prostějova, takže se ani nelze příliš divit, že vztah soutěžících k současné tvorbě není živější, nejsa živen osobním poznáním.

Před organizátory jubilejního letošního ročníku — už třicátého — vyvstal problém, jak dosáhnout toho, aby únava ustoupila a byla překonána a aby Wolkrův Prostějov ožil, jak se ke slavnostní příležitosti sluší. Byl povolán ke spolupráci rozhlas, k poezii u nás pozornější a pro poezii neskonale více činící než televize: během festivalu se stále někde natáčelo, zanamenávaly se pozoruhodnější výkony i shromažďovaly rozhovory a závěrečný večer s vyhlašováním výsledků byl celý vlastně přenechán rozhlasovému Mikrofóru: to nejenže natáčelo celý průběh, ale pozvalo si hudební skupinu 5 P se zpěvákem Lubošem Pospíšilem (a se všemi možnými zesilovacími zázraky, v akusticky výborném obnoveném nyní prostějovském Národním domě zbytečnými a působícími vlastně opak: nebylo vůbec možné rozumět, co se zpívá) a v zájmu náležitého natáčení přimělo vítězné recitátory, aby přednášeli „na mikrofon“, což vyžaduje určitou zkušenost a je přece jen cosi jiného než recitace, při níž není mezi interpretem a publikem žádný technický mezičlánek; Dušan Utinek, který v nejvyšší kategorii zvítězil s úryvkem z Majakovského Správné věci, i ostatní, kdo na závěrečném večeru recitovali zároveň pro sál i pro záznam, nelehký úkol naštěstí zvládli.

Přítomna, třebaže méně aktivně než rozhlas, a ne všude, kde mohla a měla být, byla při jubilejním Wolkrově Prostějově i televize a už její přítomnost na festivalu „vykonávala své“, protože pro mnoho lidí dnes skutečně a vážně existuje jen to, co „bere“ televizní kamera a co se zjeví na obrazovce. Navíc došlo k významnému propojení mezi recitátorskou a spisovatelskou částí festivalu: básníci (českou delegaci vedl zasloužilý umělec Michal Černík, slovenskou zasloužilý umělec Ján Buzássy) aspoň zčásti sledovali soutěž (chyběl však nějaký pořad z jejich tvorby a s jejich účastí — nejlépe na začátku festivalu) a navíc byla poprvé uspořádána soutěž recitátorů jednotlivců v interpretaci současné české literatury, kterou hodnotila porota Svazu českých spisovatelů v čele s básníkem a teoretikem Josefem Peterkou (jejími členy byli Jarmila Kadlecová, vedoucí literárního oddělení SČS, básnířka Lenka Chytilová, básník a reportér Jindřich Uher a autor této zprávy). Nultý ročník této soutěže ukázal pozitiva i negativa. Pozitivní je značný zájem nejlepších recitátorů podat nejlepší výkon právě v této soutěži — například Markéta Kaněrová s Dvacátým stoletím Jiřího Suchého byla v této soutěži mnohem lepší než ve své věkové kategorii a právě zde vytvořila jeden z vrcholů festivalu; také ostatní soutěžící šetřili zřejmě síly právě na tuto soutěž a jistě nejenom proto, že je dotována přitažlivými cenami (za nejlepší výkon letos účast ve spisovatelském zájezdu do NDR, za další výkony knihy podle vlastního výběru) — jak atraktivní ty ceny budou, to se předem nevědělo.

Zato méně potěšující je zjištění, že většina recitátorů zakládá svou dramaturgii na kusé a nesamostatné znalosti současné tvorby, vybírá si autory až příliš recitátorsky už osvědčené, texty interpretačně promrskané (takový Pes v lomu nebo Óda na hazard se recitují už čtvrt století stále dokola), a jak v závěrečném hodnocení této části soutěže upozornil J. Peterka, mnozí zřejmě nevědí například o takové sbírce, v níž by našli mnoho sobě blízkého a dobře recitovatelného, jako je například Sýsova Kniha přísloví. Nejde ovšem jen o to, aby se recitátoři vrhali po novinkách a dokázali samostatně orientovat v nejnovější tvorbě, ale také aby nalézali adekvátní přístup — recitovat Žáčkovy Papírové růže způsobem, jak se recituje například Holan, to ke zdaru samozřejmě nevede; populární Žáčkova poezie, jak se ukazuje, obtížně hledá své dobré interprety, podobně jako je málokdy nalézá poezie Nezvalova; když už se dobrý interpret najde, nemusí být vždy hned také oceněn, konkrétně myslím na Miroslavu Beťákovou z Přerova, jejíž podání Nezvalovy Neznámé ze Seiny i přese vše, co se mu dá vytknout, bylo zážitkem a zasluhovalo si ocenění vedle výborného Dušana Utinka nebo Dagmar Součkové.

Zmínkou o interpretaci Nezvala jsme se přenesli už k základní soutěži jednotlivců na WP, rozdělené do tří kategorií podle věku. Tradičně dobrá úroveň kategorie nejvyšší, úroveň průměrná ve středním věkovém pásmu, zato však velmi slibné výkony i dobrá dramaturgie u nejmladších — to je heslovitě řečeno to hlavní. Třebaže je na WP speciální soutěž v interpretaci současné české literatury, verše současných českých autorů tvoří i v repertoáru soutěže základní (v ní letos povinný buď Wolker nebo verše se vztahem k Říjnu a jen druhý text podle volného výběru) více než 20 %, a to není vůbec málo, uvážím-li, jaké bohatství (navíc interpretačně už vyzkoušené, osvědčené) představuje klasická poezie světová i domácí, moderní poezie sovětská, slovenská i třeba francouzská, německá, americká a latinskoamerická. I pro základní soutěž však platí, že mnozí recitátoři si až příliš snadno dávají „poradit“ při výběru, co recitovat, místo aby sami hledali, co je jim nejbližší, tj. aby sami poezii intenzívně četli. To by mělo dobrý vliv nejenom na výběr textů, ale i na vlastní interpretační práci s ním, na pochopení slohové roviny, členění i významu jednotlivých básnických prostředků.

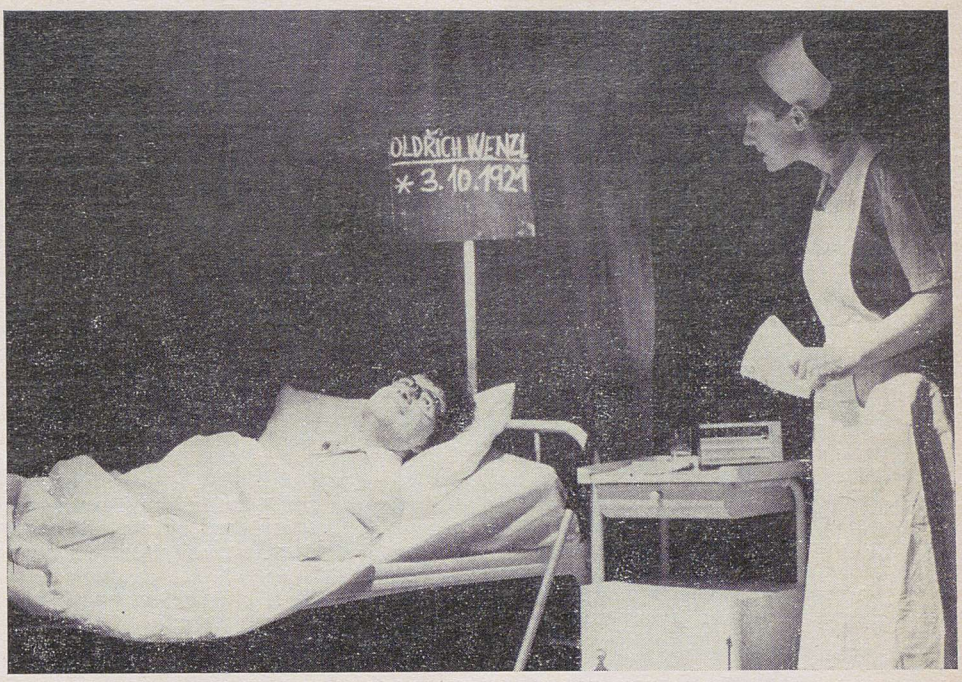
Proto je asi třeba rozšířit práci s recitátory v místech a okresech o vedení k dramaturgické samostatnosti, která předpokládá živé a soustavné sledování

Netrdlo Vyškov — J. Seifert: Budeš dlouho živ

poezie, návyky sahat po novinkách, účastnit se besed s básníky, navštěvovat při každé příležitosti všecky podniky, kde se inscenuje poezie, všímat si poezie v televizi a v rozhlase, poslouchat gramofonové desky s poezií, a to vše samozřejmě obdivně i kriticky. Nejlepší asi vůbec je pro jednotlivce, když zároveň pracuje v kolektivu divadélka poezie nebo sborové recitace, stejně jako je pro takový kolektiv výhra, když co nejvíc jeho členů se věnuje i sólové interpretaci. Totéž platí i pro jednotu poezie a prózy. Myslím, že každý recitátor by se měl pokusit interpretovat i prózu, která se v Čechách na rozdíl od Slovenska i SSSR atd. interpretačně stále zanedbává, protože zřejmě podceňuje, a sahá se jen po tom, co nějak souvisí už předem s jevištěm.

Nejvíce pozornosti ze soutěží Wolkrova Prostějova i letos budila divadla poezie a další interpretační kolektivy; jednotlivce nemohl vidět nikdo všechny, protože všechny tři věkové kategorie soutěží zároveň, navíc na místech vzájemně dost vzdálených. Neviděli a neslyšeli jsme nikdo ani všechny jednotlivce úspěšné, poctěné cenami a čestnými uznáními. Slavnostní závěrečná přehlídka byla zaplněna, nepochybně v dobrém úmyslu zahrnout diváky bohatstvím zážitků a zvýšit lesk festivalu, vším možným: písničkami skupiny 5 P, besedou s vítězi WP v minulosti (na jevišti usedli do křesel Radoslav Lošťák a T. Medvecká z Národního divadla, R. Oouředník z divadla v Chebu), dialogy Marcely Augustové a Josefa Prouzy z Mikrofóra, takže z letošních výkonů zbyl čas jen na několik málo, ze souborů jen na mladoboleslavského Majakovského a Žáčka. Přemíra „obalu" nepřinesla moc uspokojení ani z toho, čím byla nemnohá recitace obložena: pozvaní hosté se dostali ke slovu na malou chvilku, takže je otázka, zda hudební produkce, která měla slavnostnímu večeru dodat na zvučnosti a snad i přitažlivosti, nepůsobila právě opačně, protože zatlačila do pozadí to, kvůli čemu se do Prostějova jezdí, a závěr festivalu připodobnila všem možným podívaným podle televizní normy, podle které je zajímavé jen to, co je proloženo populárními zpěváky...

Vylepšování „populárními zpěváky" naštěstí ještě nezasáhlo samu soutěž, v níž letos usilovalo o ceny devět kolektivů. Zatímco režie festivalu vsadila na vylepšení dojmu pomocí přídavných atrakcí (jako byla hudební skupina 5 P), většina kolektivů naopak buduje na důvěře v působivost básnického slova, poezie mocné svými vlastními prostředky, svou obrazností, jazykovou podmanivostí a především svým aktivním humanismem. Budoucnost celé velké soutěže, která má v Prostějově své vyvrcholení, své ústřední kolo, je nepochybně v rozvíjení tvůrčích možností, které jsou interpretaci poezie a literatury vlastní. Celkový průběh a úroveň soutěže naznačuje, že po období určité únavy a útlumu jsme nyní na začátku nového oživení. Do Prostějova letos přijelo devět kolektivů, tedy o polovinu víc než v loňském roce. Pět z devíti kolektivů bylo v Prostějově soutěžně poprvé a vneslo — byly to vesměs kolektivy mladé nejen soutěžně, ale i věkově — do národní přehlídky atmosféru



D PoT Novosedlice — Oldřich Wenzl

tvůrčího mládí, sebedůvěry i důvěry v poezii a její společenskou úlohu, atmosféru radosti a volnosti, bez níž není tvůrčího nadšení a odvahy. Cenné přitom je, že součástí tohoto postoje byla i přímo programová antiiluzívnost, smělost dotýkat se i jevů negativních, neobcházet je, ale také nedat se jimi skličovat.

Na začátek soutěžní přehlídky byla vybrána inscenace Jsem tvoje zem (Divadlo poezie SPŠS Tábor), pořad, který byl koncipován jako lyrické vyznání vroucího vztahu k jihočeskému domovu. Soubor vsadil na poezii Jana Pilaře, Donáta Šajnera, Vlastimila Školaudyho, ale třebaže dílo těchto básníků není bez čtenářského ohlasu, inscenace pracující střídmě s postupy spíše tradičními příliš nezaujala. Chyba rozhodně nebyla ani ve střídmosti, ani v „klasičnosti" veršů a inscenačních prostředků; i to má v úhrnu úsilí své důležité místo a svou působivost, pokud ovšem lyrický plamen zasahuje srdce diváka a posluchače svým vnitřním žárem. A toho v táborské inscenaci mnoho nebylo, možná i proto, že pól vroucího vyznání nebyl vyvažován pólem sporu, dramatického nebo dramatičtějšího přístupu, který je ztajen v poezii jmenovaných básníků a tvoří jejich pravou sílu. Inscenace byla zkrátka příliš poklidná, bez vnitřní palčivosti, pro jejíž vyjádření v mladičkých interpretkách předpoklad byl: recitovaly vroucně, za sebe a byly by mohly dokázat víc, kdyby vyznání lásky k domovině mělo už ve svém základu vedle pólu lyrického i pól dramatický. Už proto, že sama doba, kterou žijeme, je nadmíru dramatická a že budoucnost, jakou si přejeme, není dosažitelná jinak než v dramatickém zápase s lhostejností, uspokojením, pohodlnou skromností.

Velmi zajímavým vystoupením se představil v Prostějově minikolektiv Netrdlo Vyškov, vítěz Armádní soutěže umělecké tvořivosti (J. Seifert: Budeš dlouho živ). Interpretační dvojice, konfrontující na jevišti dvě polohy Seifertovy tvorby bilančně rozjímavou a vedle ní rozvernou, lehce satirickou, vyhmátla živou část básníkova odkazu, založila svou práci na úctě k mateřštině, kterou Seifert dovedl rozezpívat jako málokdo, a jestliže se zřekla okázalejších jevištních akcí, byla na dobré cestě k vystižení jedné nezanedbatelné možnosti divadla poezie, jemuž někdy skutečně vystačí pouhá židle a minimum pohybu. Výkon interpretů nebyl vyrovnaný, slohově dotažený, ale i přesto je tu otázka, zda velmi dobře komponovaný celek z textů nejposlednějších i z let třicátých, posmutnělý, a přece vyznívající láskou k životu, neměl být vyzdvižen aspoň nějakým čestným uznáním. Jednu věc je však třeba vyškovskému kolektivu připomenout velmi důtklivě: ani nejcivilnější recitace nesmí beze zbytku smazat hranice veršů, a to se právě stalo při interpretaci některých textů psaných volným veršem; posluchač si chvílemi vůbec nebyl jist, zda jde o verše nebo o vzpomínkovou prózu. A to se samozřejmě netýká jen jediného představení a jednoho kolektivu.

S nadějemi se čekalo na představení Oldřich Wenzl (nevosedlický DiPoT — Divadlo poezie Teplice), protože Wenzl je živou legendou Wolkrova Prostějova, protože Vašinkova první inscenace jeho veršů Wenzla vlastně objevila české kultuře (připravila vřelé přijetí opožděné prvotiny roku 1964) a s Wenzlem přicházela do Prostějova vždy fantazie, radost, invence, pohyb a humor. Tím větší bylo zklamání. Ještě tištěný programek působil velmi sympaticky: „přátelé" z DiPoTu píší v něm mrtvému, a přece živému básníkovi s humorem, přejí mu především, aby mu vydržel „ten obrovský životní elán", jenže představení je pak všechno jiné než pořad skutečně wenzlovský: úvodní aranžované omlouvání se souboru, co a jak z Wenzla předvést, je zcela zby-

tečně didaktické, násilné, cizí duchu Oldřicha Wenzla, který chodil na věc vždy zpříma a bez aranžování. Vlastní pořad je pak režijně i recitačně utahaný, bez invence, ochotnicky činoherní, zase bědně aranžovaný. Herec představující na posteli nemocného Wenzla, který dává číst nebo čte, případně diktuje své verše zdravotní sestře Vlastě, je celým svým projevem cizí wenzlovskému pojetí života i poezie. Čtveřice stínů, která v aréně mezi diváky víceméně potmě víří, černě oděna, má představovat jakousi básníkovu noční můru. Jenže nic takového u Wenzla ani v poezii, ani v dopisech není. Wenzl, třebaže těžce nemocen, po mnoho let upoután na lože, věděl o beznadějnosti své choroby, ale žádnými černými přízraky netrpěl, takže ani životopisně nebyla inscenace v pořádku. Úplně se však inscenace minula s povahou Wenzlovy poezie, s její jemností a básnickou moudrostí, s jejím mystifikátorstvím, a přece horoucí láskou k životu. A tak zbývá jediná naděje: že nefalšované zaujetí souboru pro Wenzla najde příště lepší cestu k smyslu i jevištnímu ztvárnění.

Taky pořad Úřad je můj celý svět (Střední odb. učiliště Mladá Boleslav), sestavený ze satirických veršů V. Majakovského a z aforismů i jiné satiry J. Žáčka, přivezli do Prostějova členové souboru dost málo zkušeného, a přece to bylo představení šťastné, dokonce si odvezlo cenu Mikrofóra a od poroty čestné uznání. Mladoboleslavští neudělali nic víc, ale také nic míň, než že si pozorně přečetli Majakovského i Žáčka svýma mladýma očima a že se s těmito básníky ztotožnili. Z toho vyplynulo všechno jednoduché inscenování, parodování byrokratické brzdy života, ba i mluva, využili přitom svých schopností i řečové neohrabanosti jednoho člena souboru, člena naštěstí herecky nadaného, takže mluvní nepřirozenost se stala najednou prostředkem zesměšnění byrokratické těžkopádnosti, nepružnosti, neschopnosti. Soubor inscenoval „své“ básníky na úrovni svých schopností, v tempu, se smyslem pro pointování. Nevzniklo představení světoborné, totiž byrokracioborné, ale zato svižné — a jeho účastníci, budou-li kdy sami úřadovat, budou-li si ve styku se stranami jistě, pamětlivi tohoto kusu, počínat lidštěji, rozumněji; taková představení čistí vzduch, mají šanci působit dost přímo na život.

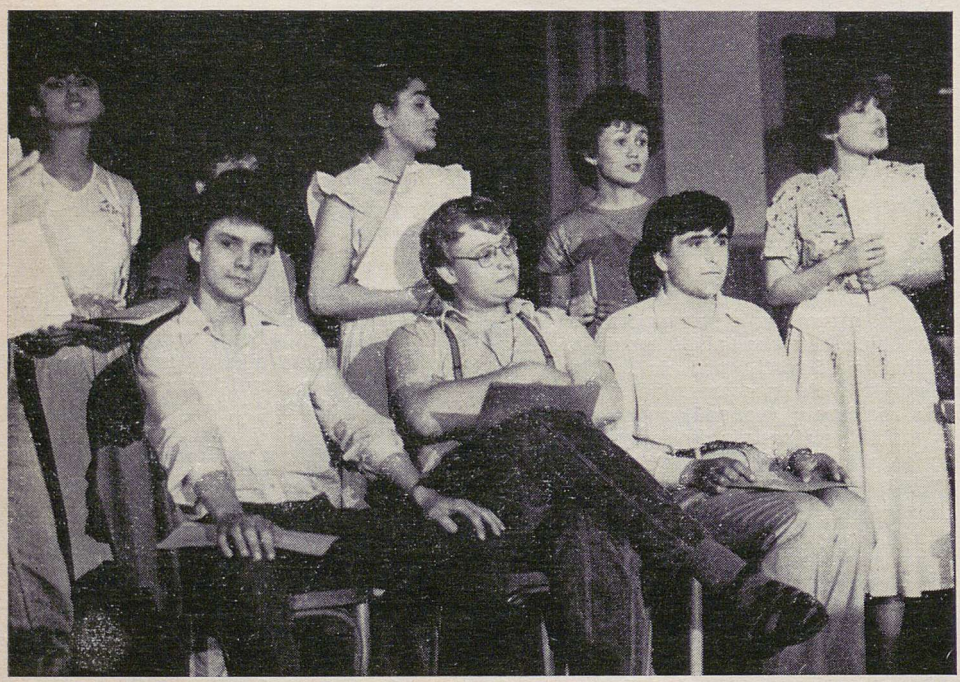
Teprve s pardubickým SUPem (Studio uměleckého přednesu) objevil se v Prostějově soubor už ostřílený. Jeho inscenace M. Macourek: Zurangor (poeticko divadelní adaptace Macourkovy planety Zurangor z autorovy nové sbírky Rodinné album) zhodnotila mnohaletou práci souboru, který jezdí do Prostějova od roku 1973 (založen 1970) a byl občas pocten cenou, častěji kritizován; i tento soubor při lidové škole se ovšem omlazuje, ale udržuje si vysokou kulturu řečovou i pohybovou, dramaturgickou odvahu a tentokrát přijel s inscenací nejen aktuální, ale i přesnou v inscenačních prostředcích, takže ocenění (cena České mírové rady) bylo jen na místě. Inscenace promluvila k palčivým problémům živě, nově, sdělně, ukázala jednu z cest, jak inscenovat dnešní občanskou poezii.

O zařazení pořadu J. Brukner: Jak to bylo s horou Říp (Kohútek Vsetín) do soutěže WP mnoho diváků pochybovalo; nemělo pravdu, pokud jde o typ pořadu: na WP patří i ten dospělý soubor, který inscenuje literaturu pro děti; jiná věc ovšem je, jaká je to inscenace. Ta vsetínská vydržela s dechem do poloviny, pak už sledovat představení bez nápadu a řádu bylo nad síly diváků i poroty.

Mnoho diskusí vyvolal soubor Jakub Stříbro s inscenací nazvanou Kořeny. Jakub je protějšek dobře známého, inscenačně smělého souboru Jakoubek. Tvoří ho lidé značně dospělí, které vede režisér i dramaturg (v jedné osobě) z Jakoubka. Kořeny jsou inscenací písňových textů a písní z prvních let po válce a po Únoru. Písňové texty inscenované metodou voice bandu kontrastují s písněmi: zbaveny hudby a dobového ovzduší působí naivně a komicky, tak jako budí úsměvy i staré modely aut a kol; když se však vedle písňového textu slovně nadneseného, životně už neprůkazného ozve i nejjednodušší soudobá píseň, která samozřejmě také není bez dobových iluzí o snadné řešitelnosti všech problémů, poryvy smíchu ustávají a směje se jen ten, kdo je esteticky a občansky trochu natvrdlý. Inscenace Kořeny neodhadla vždy dost přesně, jak přejít od směšného k vážnému, takže některé smíchové přesahy nešly na vrub publika, ale i s tou výhradou lze říci, že návrat ke kořenům dneška má svou cenu právě v přímé závislosti na odvaze ukázat začátky naší epochy pravdivě, kriticky a přece s láskou, což je ostatně přístup každého tvořivého umělce (například i fotografa, jakým je v čase WP vystavující B. Pacholík, jehož fotografické postřehy současnosti jsou téhož rodu a druhu).

Zvláštní cenu poroty, která se uděluje za inscenace průbojné, i když třeba zdaleka ne vrcholné, získalo letos Divadlo poezie ZK ROH Motorlet Praha s pořadem P. Skarlant—D. Sedlická: Dneska se stanu mužem. Už název napovídá, že představení, konfrontující dvojí typ poezie, nebylo „nestranné“. Čtveřice energických dívek také v souladu s názvem podle knížky D. Sedlické postavila antiiluzívní realismus Sedlické nad antiiluzívní milostnou romantiku P. Skarlanta. Vyhrála si přitom s jedinou vlastně rekvizitou (s věšákem na pláště a na klobouky) velmi nápaditě tak, že zformulovala svou životní zkušenost i svou představu správné lásky a správného života. Už nápad konfrontovat verš Sedlické, volné a volnost hledající, s pravidelnými, „klasickými“ (byť klasiku inovujícími) verši Skarlantovými, stojí za ocenění. Cenněji však byla naplněná schopnost na půdoryse této konfrontace vystavět sdělnou, a přece nikoli tezovitou inscenaci, která vzbudila ohlas a přiměla jak diváky, tak porotu přemýšlet, myslit o představení i o tom, o čem to představení bylo.

Nejlepší nakonec, totiž představení O věrném milování Aucassina a Nicolety (Dramatický klub Třebíč MěDPM). Starofrancouzská parodie na hrdinské zpěvy (Chansons de geste) v Prostějově už jednou byla. Naivně poetické divadlo z Plzně s ní soutěžilo roku 1984, a nezískalo-li si tehdy srdce celé poroty, dokázalo upoutat při improvizovaném vystoupení u Prioru půl náměstí (a prostějovské náměstí není z nejmenších) a zůstalo v paměti i těch členů poroty, které plzeňští tehdy nepřesvědčili. Třebíčský Aucassin a hlavně maličká třebíčská Nicoleta, dětsky líbezná a všemi divadelními mastmi už mazaná spolu s bezvadně fungujícím, tvárným sborem, představení také výtvarně krásné (Aucassin v modrém, Nicoleta červená, sbor bílý, přeskupující se v obrazce připomínající středověké obrazy podnes svěží), to byl zážitek tak velký, že porota byla s rozhodnutím o hlavní ceně, ceně poroty — o které se jindy diskutuje i celé hodiny — hotova



Střední odborné učiliště Mladá Boleslav — Úřad je můj celý svět

během deseti vteřin; představení získalo také cenu diváka — průměrem 4,97 se přiblížilo k maximu 5 bodů tak neuvěřitelně, jak neuvěřitelně vyspělý, technicky dokonalý, bezchybný, obecně přesvědčivý, strhující byl pořad sám.

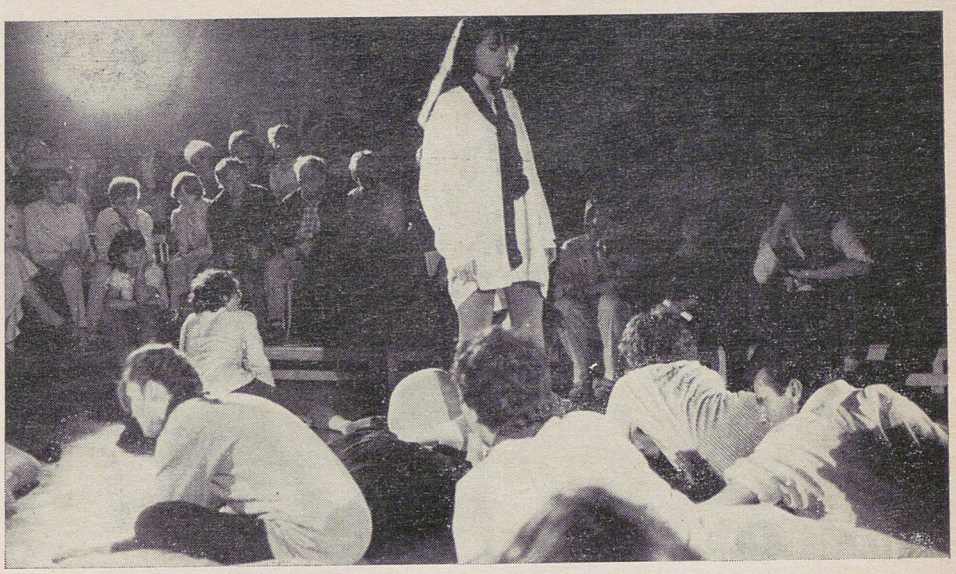
Volba starofrancouzské "chante-fable" nebyla nijak původní, už plzenští dobře vycítili přitažlivost té staré úsměvné skladby pro dnešní naši mládež: anonymní středověký autor umožňuje dnešním mladým lidem vyjádřit bez sentimentality jak milostnou tužbu a ideál velké lásky, tak odpor ke všemu válečnictví a nesmyslnému středověkému sešněrovávání života. Aucassin a Nicoleta je příběh lásky, která vítězí nad veškerým nesmyslným reglementováním života, nad hloupostí válek a válečnických expanzí, nad společenskými přehradami a konvencemi. Je to příběh slučující naivitu a čistotu s vynalézavostí, nápaditostí. A na principu slučování těchto protikladů byla důsledně vybudována i celá třebíčská inscenace, svižně, komediálně rozverná, a přitom maximálně lyrická, protiválečná bez tezovitosti, humanistická bez abstraktnosti a velkých slov, běhutě spádná bez překotnosti, metaforická, a přece stejně „srozumitelná" pro každého, ukázněná, a přece působící dojmem maximální uvolněnosti.

Takové vrcholné inscenace, jaké by mělo zhlédnout publikum i v Praze, Bratislavě a všude, kde žije divadlo poezie (tento pořad zastínil i všechna, jinak pozoruhodná „inspirativní představení" letošního ročníku), nejsou ovšem žádnou náhodou, něco takového nevzniká bez mnoholeté práce. Mladičký třebíčský soubor, který do Prostějova přijel a suverénně zvítězil, má za sebou roky práce v kategorii dětských souborů. Byl tak dobrý, že se po dosažení konce povinné školní docházky nerozešel. A to je obrovské poučení, odkud může přicházet a už tedy přichází do unavených, už poněkud stárnoucích žil divadla poezie nová čerstvá krev. Jde o „maličkost": dokázat udržet kontinuitu mezi dětstvím a mladostí, umět pokračovat v tom, čeho se dosáhlo v dětství.

Máme rozvinutou estetickou výchovu dětí, vynikající dětskou literaturu, která sklízí úspěchy všude ve světě, ale přechody do času dospívání mnohde nefungují. Třebíčský Aucassin a Nicoleta, představení cenné samo o sobě, má daleko větší hodnotu ještě jako příklad, jak překlenout bariéru mezi dětstvím a dospíváním a na jakých základech rozvíjet estetickou výchovu mládeže.

Významu Wolkrova Prostějova je si naše kultura dobře vědoma. Na úvodním večeru recitovala Wolkra národní umělkyně Jiřina Švorcová a vystoupila i zasloužilá umělkyně Ludmila Pelikánová, profesionální přednes dobře ví, co i pro jeho rozvoj znamená Wolkrův Prostějov. Jeho nezastupitelná úloha v celku národní kultury se jubilejním festivalem potvrdila: neboť to byl ročník výrazně mladý; jubileum se dá slavit různě, jako dovršení, jako bilance, jako předem daný svátek. Třicátý Wolkrův Prostějov byl lepší než nějaké slavnostní shrnutí dosaženého: byl nástupem mládí.

MILAN BLAHYNKA
FOTO BOHUSLAV PACHOLÍK



SUP Pardubice — M. Macourek: Zurangor

Kohútik Vsetín — J. Brukner: Jak to bylo s horou Říp

Dramatický klub Třebíč MěDPM: O věrném milování Aucassina a Nicolety

Podněty k zamyšlení a úvahám o dalších cestách

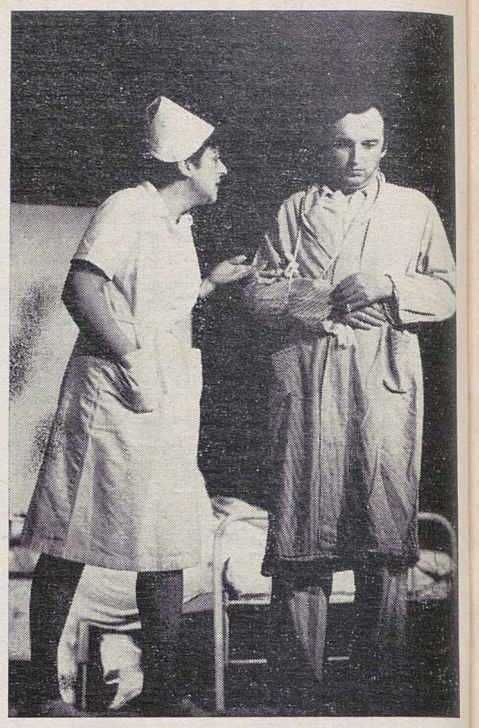
První polovina dubna letošního roku byla v kalendáři amatérského divadelního dění ve Středočeském kraji vyhrazena souborům, pracujícím v místech, která jsou označována jako venkovská sídla. Ve dnech 2.–5. a 9.–12. dubna se v Libici nad Cidlinou a ve Žlebech uskutečnila Krajská soutěžní přehlídka venkovských divadelních souborů. Její XIX. ročník se otevřel pro soubory z míst s počtem obyvatel do deseti tisíc, s výjimkou tzv. krajsky sledovaných souborů z obcí, která mají statut města. Toto rozevření náruče přehlídky se ukázalo jako prospěšné, a to ať už pro zapojení přehlídkového nováčka do širšího divadelního dění či v přínosu pro dramaturgickou skladbu přehlídky.

V Libici n. C. a ve Žlebech poměřovalo letos své výsledky práce osm divadelních souborů, devátý vystoupil jako host v závěru přehlídky. Pravidelný účastník, soubor Vydra ZV ROH n. p. Vitana Byšice, přivezl do Libice své nastudování hry A. Casony Stromy umírají vstoje v režii Stanislava Roba. Mnohonásobný reprezentant Středočeského kraje na národní přehlídce, soubor JZD SKP Bystřice u Benešova, se soutěže zúčastnil s hrou Než opadla voda, kterou na motivy hry A. M. Swinarského napsal člen souboru Ludvík Němec st. Debutujícím režisérem byl autorův syn Pavel Němec. Svůj inscenační výsledek poprvé na přehlídce poměřoval Soubor divadelních ochotníků KD J. Suka ze Sedlčan. V režii Jiřího Kolského uvedl hru Josefa Boučka Noc pastýřů. Po několikaleté přestávce vystoupil na půdě krajské přehlídky soubor Klicpera SKZ v Sadské ve hře Vlastimila Venclíka Dušičky aneb Setkání v sádře. Režii měl Adolf Řehák.

Druhá část přehlídky ve Žlebech byla zahájena nesoutěžním představením hry Vlastimila Venclíka Šťastná rodina v provedení domácího souboru Tyl v režii Zdeňka Kovaříka a Františka Stýbla. Ve hře určené dětskému publiku vystoupil soubor Vojan SKZ z Libice n. C. Uvedl v režii Václava Berana hru Jiřího Tibitanzla Pohádky z Krakonošovy zahrádky. S jedním z prvních uvedení novinky Jiřího Hubače na amatérských jevištích se představil soubor Klubového zařízení MNV z Dolních Kralovic. V režii Gustava Bečváře uvedl hru Generálka. Posledním soutěžním představením byla inscenace hry Josepha Keselringa Jezinky bezinky v provedení souboru ZK ROH Skláren Kavalier ze Sázavy v režii Františka Církvy. Program přehlídky uzavřel hostující soubor Tyl SKP ROH LIAZ z Mnichova Hradiště s Gogolovým Revizorem v režii Pavla Štěpána.

Bohatý program přehlídky byl využit i k vzdělávacím cílům. A to nejen v obvyklých rozborových seminářích k jednotlivým soutěžním představením, ale také pro jedno ze soustředění kursu SKKS, který je určen metodikům divadelních oborů, jimž je svěřena péče o rozvoj amatérského divadla ve Středočeském kraji.

Letošní ročník opět potvrdil úzký vztah venkovských souborů k české dramatice. Z devíti uvedených titulů bylo pět her z české provenience, k nim nutno přiřadit i autorský počin L. Němce st., byť byl motivován hrou polského autora. Převaha české dramatiky na přehlídkách venkovských souborů je již pravidlem. Mimořádností je to, že se neobjevila žádná hra z odkazu české klasiky, že všechny tituly jsou hry současných autorů. Ty, doplněny dvěma hrami, které lze stále řadit k současné španělské a americké dramatice, učinily z letošní přehlídky venkovských divadelních souborů i přehlídku současné dramatiky. Tato skutečnost je poněkud v rozporu se zjištěními mnohých výzkumů a šetření, vypovídajících jednoznačně o převaze a oblibě české klasiky jak v repertoáru souborů, tak v jeho reflexi venkovským publikem. Nicméně, skutečnost je to potěšující, neboť svědčí mj. o tom, že venkovské soubory – respektive jejich nejvyspělejší část – neulpívají na ověřených a „jistých" titulech, že mají odvahu hledat v oblasti, kterou teprve čeká prověření časem. Ona odvaha je jednou z nezbytných podmínek vpravdě tvořivého přístupu k divadelní práci, který v letošní divadelní sezóně vyústil v první autorský počin ve hře Než opadla voda. Připojme hned, že v počinu velice zdařilém. Přítomnost autorského divadla na půdě středočeské přehlídky venkovských divadelních souborů je bezesporu dokladem pozitivní kvalitativní proměny divadelního organismu, stejně tak i uvedení novinky současného autora souborem z Dolních Kralovic.



Divadelní soubor Klicpera SKZ Sadská — Vl. Venclík: Dušičky aneb Setkání v sádře

Divadelní soubor ZV ROH n. p. Vitana Byšice — A. Casona: Stromy umírají vstoje

I letošní přehlídka ve svých nejlepších výsledcích (Dolní Kralovice, Bystřice u Benešova) ukázala, že dramaturgický výběr a tvořivý přístup mají tu nejužší vazbu s jasnou dramaturgicko-režijní a režijně scénografickou koncepcí, promítající se prostřednictvím práce režijní do práce herecké. Jinými slovy, poučená, uvědomělá, cílevědomá a tvořivá divadelní práce nutně prostupuje všechny základní složky inscenace. Tam, kde některá ze základních složek divadelní tvorby chybí či jí není věnována dostatečná pozornost, dostavuje se inscenační výsledek ve svém celku rozporuplný a ne zcela přesvědčivý. Jsme pak obyčejně svědky několika zajímavých herecких výkonů, které však existují jakoby samy o sobě, bez vztahu k celku, k hlavní myšlence, k inscenačnímu principu. Nemohou existovat ani jinak, není-li např. určen inscenační princip samotnými inscenátory. Nestačí, že je do značné míry obsažen v textové předloze. I takové výsledky práce jsme na přehlídce zaznamenali.

Ve vyostřené podobě, hraničící s oprávněností postupu do krajského kola soutěže, ale také střetávající se s etikou divadelní práce, tomu tak bylo u souboru Klicpera SKZ v Sadské. V inscenaci Venclíkových Dušiček aneb Setkání v sádře režisér, přes celkem dobré typové obsazení, nevyložil základní dramatickou situaci, nepostřehl proces, z něhož vyplývá hlavní myšlenka hry a také tuto myšlenku inscenací nesdělil. Byli jsme navíc, žel, na soutěžním představení svědky toho, co se v práci souborů objevuje již jen vzácně, tj. že vedle dvou hlavních protagonistů, kteří víceméně memorují text, existují na jevišti tři epizodní postavy, které nedospěly ani do stadia memorování textu a čtou ze sešitu položeného na stole.

Rozporuplného inscenačního výsledku jsme byli přítomni při představení hry amerického autora J. Keselringa Jezinky bezinky souboru ze Sázavy. Brilantní dialogy, situace a nadsázka řemeslně výborného textu padly za oběť zásadnímu nepochopení dramatické předlohy a minutí se v žánru. Ostře vyhrocená parodie, nesoucí v sobě prvky paradoxu, absurdity a ironie se rozplynula v převážně realisticko-psychologickém herectví prostřídaném nesmělou snahou o nadsázku a v namnoze nepointovaných situacích. Pramálo bylo platné, že sázavský soubor disponuje širokou škálou technicky vyspělých hereckých osobností, z nichž zaujaly zejména Alena Čtveráčková a Halina Procházková (čestná uznání).

K řádově významnějším výsledkům práce dospěly soubory ze Sedlčan, Byšic a Libice n. C. Ani u nich však nelze hovořit bezvýhradně o organickém sepětí volby textové předlohy s dramaturgicko-režijní a režijně scénografickou koncepcí. Také míra tvořivosti odpovídá spíše snaze interpretovat textovou předlohu v rovině odpovídající ověřeným možnostem souborů, než vpravdě tvořivému přístupu, který objevuje další možnosti zvolené látky a inscenátorů samých.

Sedlčanská inscenace Noci pastýřů působila více jako obraz ze života Jana Jakuba Ryby, než střet nového se starým v jeho složitosti vazeb společenské struktury, zvláště pak jejích ideově a materiálně „pospolitých" substrukturách. Tj. střet, který nabízí možnost promlouvat z jeviště výsostně aktuálně a apelativně. Převaha popisnosti nad rozkrýváním charakterů a vztahů, umírněné tempo a pravidelný rytmus se staly hlavními zábranami pro vznik účinnějšího divadelního sdělení. To však jsou nároky, směřující k dosahování vyšších cílů divadelního kolektivu ze Sedlčan, který úrovní své práce prokázal, že je na místě takové nároky klást. Z několika zdařilých hereckých výkonů byl udělením čestného uznání oceněn Stanislav Stibor za ztvárnění role Kašpara Zachara. Představení souboru na krajské přehlídce bylo nesporně dobrým vykročením souboru do kvalitativně vyšší etapy jeho činnosti.

Byšická inscenace známé Casonovy hry Stromy umírají vstoje sdělila přehledně příběh hry i její hlavní myšlenku. Inscenační výsledky zkušeného souboru, jenž má v čele zkušeného režiséra, však neodbytně nastolil otázku, zda by myšlenkové poselství nemohlo být sděleno pregnantněji a bohatěji. Tomu by napomohlo uplatnění prin-

Divadelní soubor JZD SKP Bystřice u Benešova — Ludvík Němec: na motivy hry A. M. Swinarského: Než opadla voda

cipu kontrastu, jenž je v textové předloze imanentně obsažen. Režie tento princip v inscenaci programově neuplatňuje. Není akcentován ani v inscenačním klíči, tím ani ve scénografii, ani ve volbě hereckých prostředků, respektive v dalších složkách inscenace. Nepřesná a nedůsledná stavba mnoha významových celků způsobuje absenci výraznějších změn rytmu a atmosféry jednotlivých jednání a obrazů. Představení zaujalo pěknými hereckými výkony Ivety Březinové, Stanislava Roba (čestná uznání), zejména však ztvárněním role Babičky Žofií Drahoňovskou (cena). Nastudování Stromů bylo vybočením byšického souboru ze souvislého inscenování her, napsaných výsostně v komediálním žánru. Dramaturgická volba se ukázala jako přínos pro práci a další vývoj tohoto kolektivu. Inscenace se zařadila mezi nejzdařilejší v produkci souboru v posledních letech.

Pohádky z Krakonošovy zahrádky v nastudování souboru z Libice n. C. se objevily na půdě krajských přehlídek již podruhé. Libičtí je uvedli již v listopadu 1986 na Krajské přehlídce inscenací her pro děti v Rakovníku, o níž bylo podrobně v AS již psáno. Od Rakovnické přehlídky doznala libická inscenace nesporné pozitivní proměny. Byl krácen a zpřehledněn její začátek, byly odstraněny nelogičnosti v aranžmá a některé cizorodé prvky. Mimo to došlo k výraznému zlepšení herecké práce při ztvárnění většiny postav a celé představení získalo na suverenitě a přitažlivosti. Herecká práce Hany Svobodové v roli Hostinské a Věry Svobodové v roli Káči byla oceněna čestnými uznáními. Dobudování správného temporytmu a ostřejší pointování jednotlivých logických celků a písniček by při další práci dovedlo inscenaci k ještě zdařilejšímu výsledku, jenž je mimo to podvázán ne nejvýhodnějším koncepčním řeše-

Soubor divadelních ochotníků KD J. Suka Sedlčany — J. Bouček: Noc pastýřů

Divadelní soubor Tyl KaSS Žleby — Vl. Venclík: Šťastná rodina

ním. Charakter předlohy nabízí především inscenovat pohádky jako divadlo na divadle. Režisér však zvolil cestu v podstatě iluzivního řešení. Inscenace byla doporučena k využití na národní přehlídce ve Vysokém n. Jiz. jako mimosoutěžní představení pro dětské publikum.

Nejlepší inscenační výsledky byly pak doporučeny do hlavního programu vysocké přehlídky. Na prvním místě to byla inscenace hry Jiřího Hubače Generálka souboru z Dolních Kralovic a na druhém místě bystřické nastudování hry Než opadla voda.

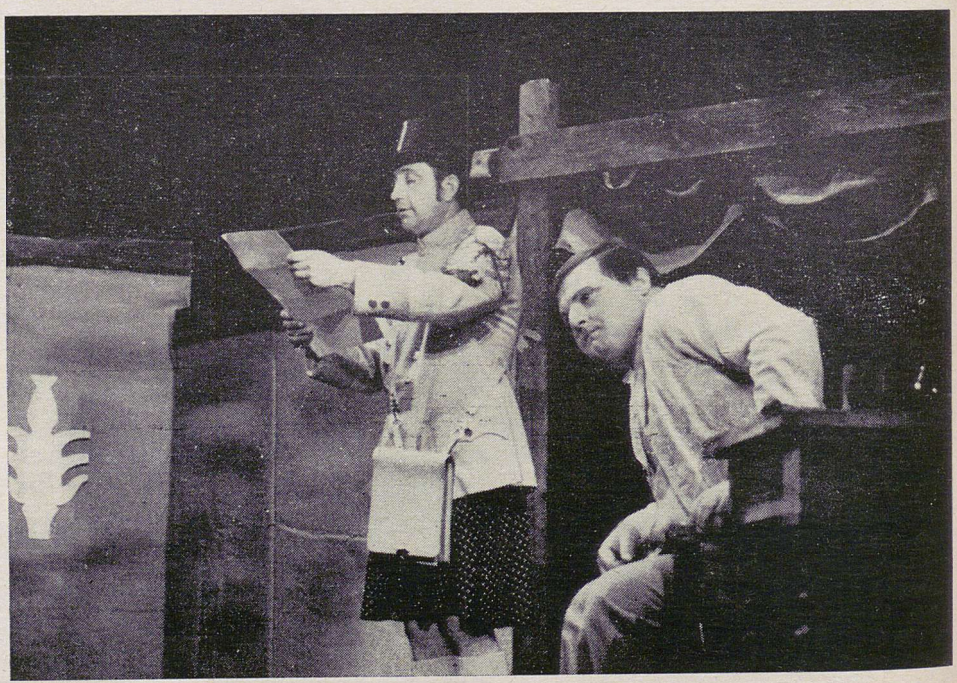
Ludvík Němec st. motivován hrou A. M. Swinarského Ararat napsal nosnou textovou předlohu pro aktuální burcující sdělení prostředky divadla (cena za autorskou práci). Zatím co Swinarský líčí známý biblický příběh o potopě světa jako boží trest za lidské hříchy, L. Němec odvíjí příběh z jiného stanoviska. Noe se rozhodne pro stavbu archy ne pro boží vnuknutí, ale pro zjištění, že sousední národ Kainitů připravuje protržení hrází teplé řeky jako prostředek podrobení si ostatních národů a získání jejich území. Kainité nedomyslí důsledky svého počínání a zničí celou lidskou existenci. Tedy ne bůh, ale lidé jsou strůjci svého bytí. Hra zkoumá postoje a činy těch, kdo katastrofu přežili, a to v době před koncem dlouhé plavby na Noemově arše a v době, kdy se z vod vynořila zpustošená země.

Režisér se spolu se souborem nespokojil s pouhým přetlumočením textové předlohy. Musel překonávat její jistou schematičnost. Vytvořil inscenaci s osobitým názorem a jasným myšlenkovým posláním. Tomu napomohlo dobré typové obsazení, herecké výkony Ludvíka Němce ml. (cena), Ludvíka Němce st., Marie Neradové (čestná uznání), ale i dalších. K dobrému výsledku dopomohlo i dobré kostýmní řešení inscenace. Inscenace s sebou nesla i některé problémy. Dílem tkvěly v režijní práci, dílem v práci herecké, dílem ve scénografickém řešení. Nedařilo se zcela vytvářet potřebnou a vždy odlišnou atmosféru jednotlivých obrazů, rezervy byly v přesnějším pointování některých situací, tím trpěl i rytmus inscenace. Jistým problémem se stalo záměrné oproštění se od rekvizit, které však nebylo stejně důsledně dodrženo. Dořešení si vyžadovaly některé prvky scénické výpravy. Uvedené nedostatky jsou namnoze odstranitelné a nikterak nesnižují skutečnost, že se bystřičtí v inscenaci Než opadla voda stali úspěšnými průkopníky tvořivého autorského přístupu mezi venkovskými divadelními soubory kraje.

Odlišným druhem tvořivosti oplývá práce souboru z Dolních Kralovic. Její podstatou je co nejvíce využít jsoucích dispozic souboru a možností tyto dispozice překračovat k službě autorovy hry a sdělení jeho myšlenek. Soubor Hubačovu Generálku inscenuje prostě, jednoduše, bez snahy a vymýšlení jiných gagů než skýtá text. Díky zkušenostem režiséra Gustava Bečváře (cena za režii) i značné části souboru s typem konverzační komedie se v inscenaci daří realizovat plán hry, přesně budovat a pointovat jednotlivé situace a celé scény, udržet účinný temporytmus celé inscenace. Komedii takového typu, jakou je Generálka, si nelze představit bez výrazných hereckých individualit. I ty má soubor k dispozici a plně je využívá. To je však jen část předpokladů dobrého výsledku. Větší díl je třeba připsat pracovitosti a píli celého kolektivu. Při takovýchto předpokladech může pak docházet v dolnokralovickém představení k tomu, že představitel Napoleona Ladislav Kamarýt (cena) překonává svůj fiziognomický handicap pro svou roli a po rozpačitém začátku nabývá na jistotě, aby ve druhé části hry dosáhl nečekaného vrcholu. Působivý herecký výkon předvedla představitelka Josefíny Věra Zelenková (cena). Na velice dobré úrovni byly ztvárněny i všechny ostatní role hry. Adekvátní scénické řešení spíše určuje prostředí, aniž by si kladlo za úkol funkčně řešit intimitu interiéru Napoleonova posledního útočiště. V podstatě jedinou výhradou k velice zdařilému inscenačnímu tvaru je zpracování závěru hry, kdy ve snaze vyjádřit její poslání volil režisér odlišné stylizační prostředky. Tyto pak způsobují, že závěr hry nevyznívá zcela přesvědčivě. Soubor z Dolních Kralovic získal cenu za nejlepší inscenaci přehlídky.

XIX. Krajská soutěžní přehlídka venkovských divadelních souborů Středočeského kraje jako celek sice nepřevýšila průměr ročníků minulých. Přinesla však řadu podnětů k zamyšlení a k úvahám o dalších cestách amatérského divadla na venkově. Nejlepší výsledky práce, které bylo možno na přehlídce spatřit, pak přinesly důkaz pozitivního směřování vývoje a ukázaly cestu k smysluplné činnosti venkovských divadelních souborů, k naplňování nejpodstatnějších funkcí amatérské divadelní činnosti.

MILAN STROTZER
FOTO O. STEKLÝ a J. JELÍNEK



Divadelní soubor KZ MNV Dolní Kralovice — J. Hubač: Generálka

Renesance dětského divadla v Karlíně

Hana Ševčíková

Dětské divadlo v pražském městském pionýrském domě procházelo po léta obdobími rozvoje i krizí. Vždycky stačil impuls, zlom a pionýrský soubor se začal opět drát nahoru. Takové období můžeme sledovat právě nyní. Řadu měsíců tu nebylo nic. S odchodem dřívější metodičky postupně zaniklo všechno a zbývala mezera. Pak nastoupila jako vedoucí literárně dramatického oboru Domu pionýrů a mládeže hlavního města Prahy Hana Ševčíková. Bylo to krátce po začátku letošního roku a renesance kdysi proslulé dramatické dětské činnosti začínala vlastně z nulového stavu.

„Požádala jsem Večerní Prahu, aby uveřejnila noticku o tom, že pořádáme konkurs do nového dramatického souboru," vypráví mladá metodička. „Na výzvu se dostavila asi desítka dětí. S osmi z nich jsem v dubnu začínala. Dneska jich tu vidíte už přes dvacet. Ta děcka, která sem přicházela, přivedla postupně další. Kamarády, spolužáky. Mezi většinu děvčátek začali přicházet i první kluci. Dá se říci, že se to dětem líbí a tak se práce daří."

Hana Ševčíková je absolventkou DAMU. Nejprve studovala na loutkářské fakultě režii, pak přešla na obor organizace a řízení divadel. Už v době studia vedla amatérsky dramatický kroužek při obvodním domu pionýrů v Praze 6, kde bydlí. Takže nepřišla tak docela bez zkušeností, i když tohle je její první místo v oboru. Našla si i pomocníky. Miroslav Kantek je frézař v ČKD. Píše poezii, hraje na klavír, vyzná se v hlasové přípravě. A tak se ujal dětí spolu s Hanou Ševčíkovou.

Po prázdninách slíbil spolupracovat při nácviku pohybu a choreografii Vlasta Mládek z Národního divadla. S kolegyní Barborou Kuropatovou zakládají loutkářskou scénu pro děti. A navíc zde začíná pracovat soubor svazáků a další soubor dospělých. S těmi připravuje L. Fuchse Příběhy z Dekameronu. I zde jsou ponejvíce začátečníci a hned v rozběhu mají pěkné výsledky.

Pokud jde o karlínský pionýrský dům a dramatické umění, nesmíme zapomenout na soubor DaŽ, což znamená Divadlo a život. Ten má již více než desetiletou tradici a tvoří ho pedagogové tohoto zařízení. Tady vlastně Hana Ševčíková působila, než se stala profesionální pracovnicí na literárně-dramatickém úseku.

„Svazácký kroužek má už také 16 členů a dětský kroužek rozdělím na dva. Pro menší a větší děti. Zatím pracují všichni členové dohromady, ale věkový rozdíl má více záporů než kladů. A bude-li potřebí při studiu některé pohádky nebo hry interpret starší nebo mladší, spolupráce tu bude samozřejmostí," říká Hanka Ševčíková.

Krajská školní inspektorka Marie Jirková

Veronika a Renáta v Písni o jedné olivě

Navíc se zmiňme — vypočítáváme-li už aktivity karlínského dětského zařízení — o čtyřech dívkách, které chodí společně do ZŠ v Mendlíkově ulici. Kromě toho, že zkoušejí s ostatními členy dramatického kroužku, připravily si samy — jen s odbornými radami metodičky — vlastní kompozici recitace a pohybu z veršů Jana Skácela Zahrada o jedné olivě.

Teď připravovaly karlínské děti pohádku o Popelce. Tu představuje talentovaná Magda Havránková. Sama přivedla řadu dalších dětí, je velmi aktivní, zpívá například i v Kühnově dětském sboru.

A co rodiče?

„Jsou skvělí. Maminka Popelky byla hned ochotna udělat kostýmy. Tady se naskýtá i spolupráce s našimi výtvarnými kroužky. Na přehlídku Karlínské léto, která se konala v červnu, jsme připravili vlastně první veřejné vystoupení. A od září chceme hrát pro veřejnost, v mateřských školkách. Máme i další plány. Budeme studovat pohádku Jak zajíček přišel o domeček, kde budou vystupovat děti s hračkami. A s velkými nastudujeme hru pro větší děti."

Malí adepti Thálie jsou do divadélka doslova „zbláznění". Sledují scénku po páté, po desáté a když zkoušejí jejich kamarádi, vydrží se dívat a začínají i hodnotit. Takže se v každém případě už tady vychovávají budoucí vnímaví diváci a konzumenti umění.

„Začínám připravovat v recitaci děcka i individuálně. Abychom se mohli v jednotlivcích zúčastnit Pražského vajíčka a jiných dětských soutěží. A Mirek Kantek připravuje pro nás pásmo dětských veršů .Víte, že si i naše nejmenší děcka už píší své sešitky vlastních, ještě neumělých veršíků? Číst je, to může být zají-

mavé i pro rodiče. Z nich mohou opravdu vstoupit do utajených koutků dětských dušiček."

Od příštího roku bude navíc Hanka Ševčíková přibližovat malým posluchačům také dějiny divadla. „Samozřejmě jen v kostce, srozumitelným způsobem, na příkladech, aby to ti nejmenší dokázali pochopit. Protože divadlo si vyžaduje k poctivému přístupu i znalosti."

A stačíte to?

„Budu se snažit. Než jsem šla na DAMU, absolvovala jsem střední pedagogickou školu v Dejvicích. Tak se pokusím uplatnit právě to, co jsem se tam naučila. Navíc mám trochu výtvarných sklonů. Tak právě v téhle profesi mohu uplatnit všechno, co mě baví. Myslím, že jsem našla v této práci své životní povolání."

Právě ve chvíli, kdy jsme byli přítomni zkoušce na Popelku a etudám souboru nejmenších dětí, přišla na hospitaci krajská školní inspektorka Marie Jirková. Má na starosti literárně dramatický obor na lidových školách umění v Praze a tento pionýrský dům. Vykonává tuto funkci již čtyři roky. A tak máme příležitost položit otázku:

„Je v literárně dramatických oborech situace lepší nebo horší než dříve?"

„Na lidových školách umění se situace lepší, i když v Praze je stav slabší než venku. Nová koncepce se sice realizuje, ale nemá ještě dostatečně progresivní výsledky. Zvláště na úseku loutkářství pořád nejsme spokojeni. Ani pohybová průprava není na takové výši, jak by bylo žádoucí. Je tu i omezený plán pracovníků, takže novou koncepci realizovat lze jen s obtížemi. Dobré jsou výsledky v uměleckém přednesu, v nácviku etud a scének. Ale hrát skutečně divadlo jako takové se daří jen výjimečně. Ministerstvo školství vypisuje každé tři roky soutěž. Loni se konala právě zde v Karlíně. Přináší vždycky oživení, semináře prospívají zvláště pro metodická zlepšení práce. Ovšem do spokojenosti je ještě dost daleko."

V Praze je však v lidových školách umění i v pionýrských domech značná tradice, na niž se dá navázat. Jména jako Šárka Štemberková, N. Pavelková, M. Kratochvílová, dodnes zůstávají pojmem.

„Navazuje se na ni. Využíváme i pomoci aktivních umělců. V Biskupské ulici učí Jiřina Steimarová, Eva Boušková, získáváme další. Proto se díváme na perspektivy dětského divadla v hlavním městě s důvěrou."

V karlínském pionýrském domě tedy rovněž začíná nová etapa dětského divadla. Věřme, že se bude dál rozvíjet a že u elánu, s nímž ji tu začali, všichni vytrvají.

(hs)
FOTO AUTOR

Magda Havránková — Popelka — je dětský talent

Kraslice '87

Sokolov je agilní okres i v amatérském divadelnictví. Jako jeden z mála v ČSR dokáže zorganizovat, financovat a především soustředit do jednoho místa okresní přehlídku a během tří víkendových dnů konfrontovat inscenační tvorbu svých souborů, zaměřenou pro dospělé obecenstvo i na děti. V ročníku 1987 bylo ohlášeno devět představení, z nichž dvě odpadla pro onemocnění, ale i zbývající počet je určitě na okresní poměry úctyhodný.

Letos uspořádalo Okresní kulturní středisko Sokolov přehlídku dokonce až v květnu, neboť Západočeši tentokrát nezápolili o účast na krajskou a tudíž i na národní přehlídku v běžném soutěžním systému a termínu, což mělo výraznou výhodu hlavně v tom, že účastníci nemuseli mrznout v lednově málo vytápěném kraslickém hotelu. Další výhody této změny zůstaly relativní.

Přesto pořadatelé vyhlásili předem možnosti ocenění za tvorbu i interpretaci a pořídili opět pěkné věcné ceny k nevyplněným diplomům, odborná porota řídila semináře, sledovala a hodnotila jednotlivá představení, takže všechno mělo správnou a patřičnou atmosféru. Až na vlastní představení.

Standardní, poměrně vyspělé soubory ze Sokolovska se totiž letos daly cestou reprodukčního divadla, bez zřetelnějších pokusů o výklad látek a spoléhaly se především na slovesnou složku dramatických předloh. Zmizela někdejší snaha vyjádřit umělecký obsah nějakým tvarem, divadelní forma se zúžila na memorování textu s odpovídajícím tvářením se interpretů. Pořadatelé původně chtěli udělit ceny režisérům a scénografům, ale nedošlo k tomu. Nebylo za co. Ceny získali nakonec herci, jimž se podařilo prosadit se samostatně v nezřetelných inscenačních plánech.

Uvádím to nerad a možná bych i kvůli perfektní a snaživé organizaci pořadatelů a navzdory výzvě redakce AS letos o Kraslicích raději nepsal, nebýt poznámky jednoho z režisérů, která padla při hodnocení a nutí přeci jen k zamyšlení. Byla to poznámka po kritice a vyjádřila jakousi úlevu, že právě letošní cíl souboru se zaměřil nikoliv na soutěž, ale výhradně na svého diváka. Šlo o emoci, která ani nemínila ospravedlnit výsledek, ale obhajovala spíš určitý postoj k divadlu. V zásadě však oddělila nápadně od sebe smysl soutěživosti a představu o diváckém zájmu.

Zmínil jsem se svrchu o relativitě výhod změny letošního soutěžního systému a mám tím na mysli otevřený rozpor, který je uložen kdesi v nitru ochotníka a ovlivňuje jeho vztah k tvořivosti. Pokud jeho nechuť k soutěži a zároveň i vzdor vůči oficialitě z ní plynoucí znamená i jisté osvobození a orientaci výlučně na diváka, pak se taková tendence prakticky v Kraslicích neobhájila. Napověděla, že zaklínání divákem může zavánět netvořivým alibismem. Bylo by asi příliš jednoduché poučovat o tom, že spojení estetických hodnot s divadelní komunikací vede právě k umění a soutěž je přitom jen aktivní konfrontací výsledků, když se tu soutěžení považuje stejně za cosi nepřirozeného. Na druhé straně však jsme už poučeni některými profesionálními vzory, že introvertní zahledění do vlastní tvorby a exhibcionismus forem může odvádět divadlo od diváka.

Zdá se, že uvedený problém Kraslice přesahuje, snad i proto, že okresní i místní pořadatelé kvazisoutěžní podmínky vlastně připravili. Problém začal dřív a jinde. Může být ku prospěchu, zaujme-li, že byl naznačen. Shodný pokles úrovně výsledků souborů DK SKP ROH Kraslice, Sokolovského hornického divadla HDK ROH, DS Úsměv SKP ROH Horní Slavkov, které v předchozích letech prezentovaly nespornou tvůrčí invenci, nějaké zamyšlení potřebuje.

Potěšení přinesly některé soubory pro děti a zejména soubor Divadla na podlaze OB Loket s autorskou prací nazvanou Commédia dell'marke, i když jeho pozoruhodné představení trvalo pouhou čtvrthodinku. Někdy i málo znamená hodně.

(ekP)

Tvůrčí dílna dětského přednesu

Letošní ročník soutěže dětského přednesu byl v kategorii souborů snad nejbohatší za celá léta jejího konání. Už dobrých deset let mají kraje možnost vysílat na tuto přehlídku po dvou souborech, většinou se však v minulosti sešlo jen kolem dvanácti souborů. Zpravidla polovina krajů kvótu nevyčerpala, letos se tak stalo jen v Severomoravském kraji.

Do závěrečného galakoncertu byly zařazeny tři soubory, což tradičně odpovídá jeho trvání. V letošním roce však přicházelo v úvahu celkem šest či sedm kolektivů, které by na něm obstály velice dobře, kdyby to byl čas dovolil. To je nebývalé, v minulých ročnících zpravidla porota měla k dispozici právě tak ty dva nebo tři soubory přinášející mimořádné podněty. Zajímavé také je, že byli mezi špičkami letošní přehlídky, přesněji řečeno v její lepší polovině, vedle zkušených a osvědčených vedoucích, jakými jsou Jaroslav Dejl z Třebíče, Jana Zvolánková z Prahy 4 nebo Marie Husinecká z Písku, i nováčci mělnické přehlídky – Jiřina Lhotská z Mělníka a Libuše Hájková z Jablonce nad Nisou.

V hodnocení a diskusích o jednotlivých vystoupeních se staly neoficiálními vítězi Mělníka v kategorii souborů dva kraje – Jihočeský a Jihomoravský, neboť v obou případech dobře uspěly oba soubory. Z Jihočeského kraje to byly LŠU Písek vedoucí Marie Husinecké, která s dívkami již valem odrůstajícími dětskému věku připravila montáž z textů Jana Rejžka a Lenky Ryvolové Jsi moje první zbláznění a Pampelišky z Prachatic s Feldekovou Pohádkou o velkém hladu. Jihomoravský soubor reprezentoval soubor Žáci 5. tříd ZŠ Gagarinova v Třebíči, začínající skupina dětí vedená zkušeným a nápaditým Jaroslavem Dejlem (J. Žáček: Kolik má Praha věží) a recitační kroužek LŠU Uherské Hradiště pod vedením Igora Stránského s Maršakovou básní Jak šlo psaní kolem světa. Tyto dvě tak dobře vyvážené krajské „kolekce" svědčí nejen o dobré práci porot, ale zejména o dlouhodobé metodické práci i o systematičnosti úsilí vedoucích, z nichž někteří se v minulosti na mělnické přehlídce prezentovali s úspěchem podstatně menším. Vystoupení souborů z Prahy, Středočeského, Severočeského a Severomoravského kraje patřila jako celek k běžným. V Mělníce bohužel nevyzněly dobře oba pořady ze sbírky Mileny Lukešové Nahej v trní (Pampelíšek LŠU Praha 5, vedoucí Marie Kolářová a Pidivadlo Nové Město pod Smrkem, vedoucí Krista a Jiří Bláhovi), které podle řady svědků na krajských přehlídkách zazářily. Snad právě to, co je na přednesu této poezie nejcennější, tj. že poskytuje možnost osobní výpovědi odrůstajícím dětem na prahu dospívání, způsobuje její zranitelnost a kolísání výsledku. K pozoruhodným patřilo vystoupení domácího souboru s Groteskami ze sbírky Michala Černíka Neplašte nám švestky (vedoucí Jiřina Lhotská), souboru Sluníčko ZŠ Smolkova ul. v Praze 4 s pořadem z díla několika českých básníků Máme rádi zvířata (Jana Zvolánková) a Malí sportovci Josefa Bruknera 2. ročníku LŠU v Jablonci nad Nisou (Libuše Hájková). Že příliš nevyšlo další středočeské vystoupení (Příbram – Černík: Neplašte nám švestky) a že k průměru patřilo vystoupení souboru z Nového Jičína-Životic (Kriebel: Svět je krásně strakatý) patří k jevům celkem běžným – nemůže být všechno na přehlídce špičkové.

Nad stavem dětského přednesu a metodické péče o něj (a možná i nad stylem či úrovní práce krajských porot) by se však měli zamyslet v kraji Západočeském a Východočeském, a to zejména proto, že i po řadu předchozích let patřívaly na Mělníce k slabším. Nezdařilo se vystoupení LŠU z Ostrova nad Ohří, jehož vedoucí Irena Konývková zvolila přitažlivý, ale pro přednes zřejmě neschůdný text Bruknerovy Obrazárny – to však patří k tvůrčím omylům a pro účastníky přehlídky bylo aspoň zajímavé se nad tímto problémem zamyslet už proto, že Bruknerovy básně z této sbírky lákají i další vedoucí. Méně podnětný však byl neúspěch LŠU Jičín (ved. D. Hejduková), kde průměrnost výsledku vězí v neurčitosti, přibližnosti a všeobecnosti koncepce (Hrubín: Sviť, sluníčko, sviť). Zbývající dva případy patří k mimořádným v negativním slova smyslu. Z Plzně přijel soubor Potěr s pořadem Klíč od království. Volba je to znamenitá, neboť s říkankami různých národů v přebásnění Josefa Bruknera se v dětském přednesu nesetkáváme často. Ale už rozsah 25 minut signalizoval cosi nepatřičného a provedení tento dojem dotvrdilo: poezie založená na rytmu a nonsensu byla sestavena a interpretována těžkopádně a s popisnou důkladností. Vystoupení vedoucího souboru Jiřího Chmelaře to vše jen podtrhlo. Výroky typu „já jako profesionál . . .", „s kratším pořadem nemůžeme vystupovat, my to totiž děláme pro děti . . ." nebo „na hodnocení ani nebudu odpovídat" svědčí o netvořivém a ne dost poučeném přístupu k dětskému přednesu. I s tím se lze – byť v dětské ZUČ už jen sporadicky – setkat. Těžko si však vysvětlit případ souboru z Přelouče: Hrubínova Pohádka o Květušce provedená ve stylu dětského divadla snad z dvacátých let je na národní přehlídce jevem skutečně neobvyklým. Ještě neobvyklejší je, že jde o vystoupení lidové školy umění, o práci velmi mladé dívky, a že nadto krajská porota při jeho posuzování neviděla jiný problém, než otázku přesného žánrového zařazení.

Současná organizace přehlídky, která se musí vměstnat do necelých 48 hodin (začíná se v pátek v patnáct, končí v neděli v jedenáct) nedovoluje členům poroty zhlédnout jak soubory, tak sólisty, proto bohužel o sólovém přednesu mohu dodat jen to, že bylo zařazeno jako vždy 48 recitátorů, po dvou za každé kategorie a kraje. A že se znovu – po kolikáté už! – potvrdilo, že výsledky dětí – sólistů jsou často náhodné a stále chybí systém studií dětského sólového přednesu, který by umožnil soustavnější metodickou práci. Zbývá tedy jen dodat, že přehlídce předcházel dvoudenní seminář pro vedoucí souborů.

Mělník přinesl některé opakované i některé nové nedostatky, podtrženo a sečteno byl opět skutečnou tvůrčí dílnou dětského přednesu.

EVA MACHKOVÁ

Už šestým rokem se sjíždějí do Bohumína dětské divadelní soubory okresu Karviná na přehlídku s názvem Děti hrají divadlo. Okresní kulturní středisko v Karviné ve spolupráci se Sdruženým klubem ROH ČSD Bohumín připravily též v letošním roce na počest konání XI. všeodborového sjezdu setkání malých divadelníků v oblasti dětského divadla. Bohumínské děti viděly celkem sedm představení.

Po znělce přehlídky a krátkém úvodu vystoupil v zahajovacím představení dětský divadelní soubor ZK ROH Dolu J. Fučík z Orlové s dramatizací pohádek A. Mikulky Hastrman a O chamtivém rybáři. Výrazným oživením bylo následující představení souboru Mládí ZK ROH ŽD Bohumín. Posledním dopoledním zážitkem pro malé diváky bylo vystoupení hosta přehlídky, dětského divadelního souboru z PLR – Wodislawi s loutkovou férií Cirkus. Písničky a hra barev, to jsou hlavní znaky představení polského souboru.

Odpolední blok zahájilo společné představení dětského divadelního souboru Divadélko Blesk, dětské taneční skupiny Radost Sdruženého klubu ROH ČSD Bohumín a pěvecké skupiny dětí Sluníčko MěDPM Bohumín Pohádka z pouti. Vyvrcholením letošního ročníku přehlídky Děti hrají divadlo bylo představení souboru Mendeláček pod názvem Popletené balady K. J. Erbena. Zdravá recese „šesťáků" ZŠ Mendelovy ulice v Karviné s přísným vkusem ukázala na jednu z možností jak dětem přiblížit klasickou látku a to způsobem nanejvýš zajímavým. Právem si Mendeláčci odnesli hlavní cenu přehlídky.

Součásti přehlídky byla také prohlídka videozáznamů uvedených představení, rozbory inscenací s odbornou porotou a výstava výtvarných prací žáků LŠU Bohumín, zobrazující divadelní zážitky. **(vf)**

Karlovarský Harlekýn potřetí

Karel IV. přivítal v Karlových Varech DS Krakonoš z Vysokého nad Jizerou

Karlovy Vary – město, kde se setkávají nejen významné osobnosti světové politiky, ale také významné osobnosti a kolektivy z oblasti kultury. Příležitost k těmto setkáním dávají tradiční kulturní akce jako jsou mezinárodní filmový festival, Dvořákův karlovarský podzim, pěvecká soutěž Antonína Dvořáka, jazzový festival a řada dalších. Všechny mají své pořadatele a organizátory, všechny mají své obecenstvo.

Když slavnostní fanfára otevřela třetí ročník divadelního festivalu amatérských souborů Karlovarský Harlekýn a sedmkrát se naplnilo hlediště Divadla Vítězslava Nezvala pocítil jsem radost. I Karlovarský Harlekýn má své neúnavné a obětavé pořadatele – pracovníky Okresního kulturního střediska, Divadla Vítězslava Nezvala a členy Divadelního studia D 3 s funkcionáři západočeského krajského výboru Svazu českých divadelních ochotníků. Má ale i to nejdůležitější – své vděčné diváky. Diváky domácí, kteří pravidelně navštěvují ochotnická představení a diváky z lázeňských domů. Mezi lázeňskými hosty je řada těch, kteří vidí amatérské divadlo na tak vysoké umělecké úrovni poprvé. A tím je vlastně naplněno poslání karlovarského divadelního festivalu – prokázat životaschopnost a nezastupitelnou účast amatérských divadelních souborů v široké škále zájmové umělecké činnosti v rámci kulturní politiky naší socialistické společnosti a seznámit s výsledky své práce široký okruh diváků v největších lázních Československa.

Nesoutěžní festival věnovaný 70. výročí Velké říjnové socialistické revoluce je již tradičně přehlídkou špičkových amatérských divadelních souborů. Pořadatelé měli možnost výběru z rekordního počtu 26 přihlášených inscenací. Vyprodané hlediště Divadla Vítězslava Nezvala a příznivý ohlas diváků potvrdil správné rozhodnutí při sestavě programu.

Z Východočeského kraje byla dána příležitost souborům, hostitelům vrcholných národních divadelních přehlídek. Z místa národní přehlídky vesnických a zemědělských souborů přivezl Divadelní soubor Krakonoš střediskového kulturního zařízení ve Vysokém nad Jizerou lidovou hru písmáka Františka Vodseďálka v režii Pavla Hory Novou komedyji o Libuši a dívčí vojně v Čechách. Divadelní soubor Sdruženého klubu ROH Mistra Aloise Jiráska v Hronově se představil zajímavou a svěží inscenací nestárnoucího režiséra Josefa Vavřičky Chudák manžel.

Soubory Středočeského kraje naplnily přehlídku inscenacemi pro dětského diváka. Divadelní soubor Vojan Střediskového kulturního zařízení z Libice nad Cidlinou uvedl Pohádky z Krakonošovy zahrádky Jiřího Tibitanzla v režii Václava Berana a Malé divadlo Městského kulturního střediska v Kolíně pohádku Jaromíra Sypala Je to pravda, pane králi v nápaditě režii Dany Serbusové. Třetím středočeským účastníkem bylo Nové divadlo Kulturního domu kpt. Jaroše v Mělníku. V režii Vladimíra Dědka mile překvapilo známou hrou Miroslava Horníčka Dva muži v šachu.

Západočeské soubory divadelní přehlídku otevíraly a uzavíraly. Divadlo lidové tvorby Kulturního a společenského střediska v Mariánských Láznich zahájilo tradičně zpracovanou komedií Georga Bernarda Shawa Pygmalion v režii Jana Hána a domácí Divadelní studio D 3 Okresního kulturního střediska v Karlových Varech uzavřelo úspěšnou přehlídku skoromuzikálem Jiřího Suchého a hudbou Ferdinanda Havlíka Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo náměstí 40 v režii Vlastimila Ondráčka v hudebním doprovodu členů karlovarského Swing-Jazzu.

Sedm inscenací mělo jednoho společného jmenovatele. Dovedly pobavit diváky. V jejich řadách jsme mohli přivítat řadu významných hostí – funkcionářů stranických a státních orgánů města i okresu, vedoucí funkcionáře ústředního výboru Svazu českých divadelních ochotníků, ochotníky z blízkého okolí, ale i ze vzdálené Ostravy. Přivítali jsme i nestory a živé kroniky ochotnického hnutí Josefa Vavřičku a Ladislava Lhotu, nestárnoucí a svěží osmdesátníky. Nesporně nejmladším účastníkem třetího ročníku festivalu byla dvouměsíční Magdalenka Hejralová, doprovázející maminku, představitelku Vlasty ve Vysocké inscenaci. Inu, jablko nepadne nikdy daleko od stromu.

Žádný ze souborů neodmítl, když je patron města Karel IV. po přivítání na schodišti Divadla Vítězslava Nezvala pozval na kalíšek dvaasedmdesáti stupňové léčivé vody, tryskající do výše na Gagarinově kolonádě.

Dnes je již třetí ročník Karlovarského Harlekýna historií. Historií, kterou začali psát obětaví pořadatelé, snažící se vytvořit nejoptimálnější podmínky pro hostující soubory. Historii, kterou začaly psát soubory ze všech koutů naší vlasti, prezentující ty nejlepší výsledky ochotnického hnutí. Čtvrtý ročník Karlovarského Harlekýna 1988 Vás očekává a zve!

VLASTIMIL ONDRÁČEK
FOTO ARPÁD KOVÁČ

Malé divadlo Kolín: Jaromír Sypal — Je to pravda, pane králi

Obor a jeho teorie

Teorie v každém oboru řeší ty problémy, které jí nabízí praxe, příp. stav praxe pak ověřuje či překračuje výsledky teoretického poznání. To je trvale platná dialektická vazba. Proto stav teorie nemůže být příliš vzdálen praxi a vývoj teoretického poznání může značit cestu, kterou prošel obor (ve svých odeznělých výkonech nezachytitelný).

Teoretické sebeuvědomování přednesu nejprve v podobě hodnocení textové předlohy výkonu, kritiky mluvního projevu a analýzy veřejného vystupování (vč. jeviště) vůbec zahájili Neruda s Hálkem, když se pustili do křížku s heslem „co je česky, to je hezky". Národní básnictví musí být především „básnictvím vůbec" (Hálek, 1859). Pro Josefa Durdíka není přednes pouhou reprodukcí (vzhledem k autoru textu), ale především „provedením čili produkcí" — vzhledem k vlastnímu přínosu přednašeče (1881). Otakar Hostinský (1893) požadavkem „dojmu dokonalé improvizace" předjímá, v návaznosti na Nerudu, problematiku ztotožnění s textovou předlohou. Karel Scheinpflug (1899) konečně jednoznačně požaduje, aby recitátor chápal svůj obor „jako samostatný obor umělecký", v němž jako v jiných je třeba odborné přípravy pro uměleckou práci; byť byl recitátorem — „třeba uzenář"!

Od šedesátých do osmdesátých let tak v procesu národního kulturního života, zejména divadelního, vyrůstá teoretický základ oboru, který se na přelomu století osamostatní na vlastním sebe plně vědomém základě.

Charkteristicky se tato emancipace projevuje rozhlédnutím kolem sebe (ne náhodou také mimo české břehy) a hledáním i otevíráním nových možností. Signalizuje je František X. Šalda (1909) požadavkem, že recitátor nesmí lyrické hodnoty poezie „překládat do hrubších poloh logických nebo opisovat je hrubšími hodnotami dramatickými". Báseň má nejen „obsahovou", ale vlastní zvukovou hodnotu. V té chvíli se přednes rozchází s divadlem, ač se jeho samostatnost průběžně bude dále a vzájemně oplodňovat s divadelní praxí.

Akceleraci do tohoto vývoje vnesla avantgardní generace Devětsilu, umělci různých oborů, převážně narození kolem roku 1900 a do života i umění vstupující spolu se samostatnou republikou, např. Biebl, Fučík, E. F. Burian, Hoffmeister, Mrkvička, Nezval, Píša, Seifert, Schulz, Teige, Voskovec, Werich. Ohlíželi se okouzleně po Paříži v čele s Nezvalem, studovali světové novinky včetně zázraků světové techniky pod vedením Teiga, ale společně vyznávali slovy Vladislava Vančury za novou jen hvězdu komunismu, „mimo niž není modernosti". Pouštěli se bez omezení konvencí a pravidel i do extrémních experimentů, tím větší zatěžkávací zkoušky však připravili vlastní praxi i teorii.

Ne náhodou byl prof. Mukařovský nejen duchovně spřízněn, ale osobně spřátelen např. s Nezvalem a Vančurou na jedné a s Burianem i Honzlem na druhé straně.

Mnoho podnětů přineslo i prostupování a propojování uměleckých oborů, jaké dokazuje např. obrazový doprovod k Nezvalově Abecedě, tvořený fotografiemi příslušných póz tanečnice; anebo taneční projev nikoli na hudbu, ale na mluvené slovo a pod. Toto otevírání a zkoumání všech možností, charakterizující levou kulturu mladé republiky šlo ruku v ruce s vědeckým poznáváním a společenským pokrokem. Revoluce poezie, řečeno s Novomeským, se skutečně a prakticky snoubila s poezií revoluce.

Zejména vědy o jazyce, literatuře a divadle přinesly tu přednesu mnoho životodárných podnětů. Jindřich Honzl polemicky proti měšťácké „přístupnosti" objevil teoreticky (1922) a v praxi Dědrasboru i prakticky lidovost „v samých podmínkách života, v potřebách třídního zápasu". E. F. Burian domýšlí Šaldu, když odmítá vidět báseň jen „jako obsah určitým způsobem zrýmovaný" a teoreticky i prakticky tento přesah dokazuje. Fučík dovozuje důsledky skutečně tvořivé práce přednašeče koneckonců v „boji za novou společnost" (1938). Karel Svoboda (1939) uzavírá toto období otevírání možností zavazujícím i osvobozujícím zjištěním, že přednašeč přednáší text tak, „jak jej chápe".

Zkušenosti sovětské (divadla MCHAT a zejména jeho pokračovatelů v žácích Stanislavského, stejně jako praxe agitačních skupin) byly známy a empiricky zužitkovány už v tomto meziválečném období. Teprve v předvečer války vychází však paměti Stanislavského a po osvobození se rozšiřují kontakty se sovětskou teorií, projevuje se autorita sovětského divadla i přednesu, hlouběji se studuje systém veřejného sdělování K. S. Stanislavského. Kapitoly jeho učebnic, věnované fantazii, okruhu veřejné samoty, ztotožnění, sebekontrole atd. se stávají — s vědomím odlišností žánru — vkladem do teorie přednesu, především psychologie a metodiky oboru, dosud téměř nerozvíjených.

Koncem čtyřicátých let jsou tu vytvořeny komplexní přepoklady pro samostatný, tvůrčí, společensky aktívní přínos uměleckého přednesu české kultuře. „Teorii recitace dána možnost vyhledávat míru a cesty volnosti přednašeče" vůči záměrné textové volbě (Jan Mukařovský, 1946). Upřesňuje se — tváří v tvář novému lidovému publiku — vědomí, že „myšlenka není hluboká, není-li zároveň jasná, topí-li se kdesi v mlhovině slov a pojmů" (Zdeněk Nejedlý, 1951). Rezoluce prvé celostátní konference o uměleckém přednesu se pak programově staví proti přeceňování formální stránky projevu i proti podceňování estetické stránky výkonu za „bohatost žánrů a rozmanitost výrazových prostředků" (1955). Profesionální i amatérský přednes má pevný a komplexní teoretický základ pro další rozvoj své praxe — i teorie.

Ten základ vytvořila sebeuvědomovací etapa 2. poloviny XIX. století a rozvinul výbuch praktických i teoretických výbojů mezi válkami (především: vpád vědeckého světového názoru do umělecké praxe, experimenty naší levé umělecké avantgardy, nové poznatky věd o jazyce, literatuře a umění, zvl. divadle) a dokomponovaly principy veřejného vystupování, především sdělování slovesných předloh uměleckými prostředky, v učení K. S. Stanislavského.

JIŘÍ HRAŠE

REPROFOTO JOSEF KOŠAŘ

Zakladatel Devětsilu „vševědoucí" Karel Teige vede pod avantgardním praporem básníka Vítězslava Nezvala, režiséra Jindřicha Honzla a herce Jana Wericha s Jiřím Voskovcem.

(Karikatura Adolfa Hoffmeistera.)

● AMATÉŘI

Nesporně, divadlo má velkou moc, je v něm ukryta aktivizující síla, která dokáže mobilizovat člověka od konzumní pasivity k zaujetí, od zhýčkaného diváckého číhání k útočné sdělnosti. Nikterak neskrývám, že divadlu fandím, tomu opravdovému profesionálnímu, ale rozumějte, tím chci říci — dobrému. A tím dobrým může být i amatérské divadlo.

Před několika dny jsem si takový zážitek ověřil na vlastní kůži. Divadelní soubor TOT VŠE (Vysoké školy ekonomické v Praze) uváděl svou autorskou hru Co jste možná netušili v jednom mládežnickém klubu na Jižním Městě. A já si při této skoro dvouhodinové produkci znovu uvědomil, co všechno musí zanícený amatér, ochotník vykonat, aby vzniklo představení. Kolik chyb musí překonat, kolik reakcí vytušit anebo procítit, aby výsledek byl upřímný a opravdový. Tihle lidé nehrají ani pro slávu, ani pro peníze. Dělají to pro radost a vnitřní uspokojení. A to se pozná. Divadlo je totiž vzácná droga.

Myslím, že je však škoda, že ani jejich jména nejsou na plakátech a krčí se v amatérské téměřanonymitě, ač umějí provokovat myšlenkami a nastavují ostré zrcadlo svým vrstevníkům. Zřetelně a zdravě ukazují, že ani nastupující generaci není lhostejný osud toho světa. Hodně dnes mluvíme o tom, jaká by měla být kultura a poměr mladých k ní. Odpověď party amatérských divadelních ochotníků je vysoce profesionální, jednoduchá a aktivní. Skoro jim závidím.

JAN CIMICKÝ
(R. p. 25. 5. 1987)

● POHODA A PŘÍJEMNÁ ATMOSFÉRA

JZD Družba Hlavnice se zapsalo do historie opavského okresu, jako jedno z průkopnických družstev v období socializace vesnice a vypracovalo se v moderní zemědělský podnik Severomoravského kraje. Stalo se i místem, kde se každý rok na jaře konají přehlídky amatérských divadelních souborů. Letos již potřetí JZD Družba Hlavnice ve svém kulturním zařízení přivítalo čtyři ochotnické soubory: Městské osvětové besedy z Hlučína, OPAL z Opavy, divadelní soubor Svazu požární ochrany z Neplachovic, který patří k nejstarším na Opavsku, a soubor ZK ROH OSP Opava, který se tu divákům představil poprvé. Místní hlavnický soubor Kontakt JZD Družba patří též k začínajícím, i když navazuje na starou ochotnickou tradici. Začal hrát divadlo v roce 1987.

Vedoucím souboru je družstevník Antonín Klein, který ač má dost starostí se zemědělskou výrobou, věnuje se po večerech ochotnickému divadlu, stará se o výrobu potřebných kulis a obstarává rekvizity. V tom má plnou podporu vedení družstva, hlavně předsedy ing. Františka Salibora, který pokládá ochotnické divadlo za významný společenský prostředek při využívání volného času družstevníků. V souboru působí třicet lidí různého věku a každý se teprve učí divadlo hrát. Všichni vítají každou radu a odbornou pomoc, kterou jim poskytují herci Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě. První hrou, kterou soubor nastudoval, tehdy ještě pod zřizovatelem TJ Družba Hlavnice (bylo to v roce 1983), byla pohádka pro děti Růže a sestry. Ale již v roce 1984 k desátému výročí otevření Kulturního domu v Hlavnici a k MDŽ připravil soubor estrádní programy. Pak to byla pohádka pro děti Pasáček vepřů, za kterou získal čestné uznání na okresní přehlídce a letos se na okresní přehlídce představil hrou A. Vampilova Historka s metérem.

„Hra A. Vampilova, kterou hlavničtí ochotníci nastudovali" — poznamenává Táňa Böhmová z Okresního kulturního střediska v Opavě — „je na ochotníky dost náročná. Nicméně Hlavničtí ji zvládli vcelku dobře. Proto jsme se rozhodli, že na podzim na počest 70. výročí VŘSR požádáme hlavnické ochotníky, aby tuto hru uvedli v Divadle Pionýr Městského domu kultury Petra Bezruče v Opavě, kam pozveme zástupce všech ochotnických souborů z Opavska, a na semináři si vyměníme zkušenosti, jak úroveň ochotnického divadla v okrese ještě zkvalitnit."

A je potěšitelné, že na okresní přehlídce amatérských divadelních souborů v Hlavnici se významného ocenění dostalo souboru ZK ROH OSP Opava, který vznikl teprve na podzim loňského roku a nastudoval jako svou první hru Moralitu o 12 obrazech Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého — Faust, Markéta, služka a já.

VÁCLAV PASTOR

● S KŮŽÍ NA TRH

Bývaly doby, kdy o sobě umělci z různých oborů nejen více věděli, ale také se společně více družili a vzájemně se více inspirovali. A nemusíme se ohlížet ani až k legendárnímu Devětsilu, ještě i Skupina 42 sdružovala výtvarníky, umělecké fotografy, básníky i teoretiky spřízněné volbou. Dnes sice všichni naplňujeme jednotnou kulturní politiku, ale jinak žijeme ve svých ulitách dost izolovaně, profesionálové i my — amatéři.

Možná právě tenhle pocit osamoceného snažení byl příčinou toho, že si Michaela Pánková vymyslela pořad, který nazvala S kůží na trh. Michaela Pánková, původním povoláním pedagog, v současné době žurnalistka, rodem a vnitřním ustrojením však básnířka, upozorňovala na sebe vždycky množstvím různých aktivit, jimiž se naštěstí její pilná a soustředěná básnická tvorba nikdy nerozmělňovala. Už v minulosti sondovala i různé možnosti scénického vyjádření, ať už šlo o komponované večery poezie a hudby, nebo například o její spolupráci se skupinou historického šermu Duallum. Díky její „neposednosti" zrodil se nyní pořad typu, který v Plzni dosud chyběl.

S kůží na trh může přijít každý do atraktivního prostředí plzeňského hi-fi klubu umístěného v historickém podzemí města. Ačkoli vlastní tvorba návštěvníků je vítána, jak oznamuje plakát, bude zřejmě vždycky zapotřebí zajistit náplň setkání především pomocí pozvaných hostů — básníků, prozaiků, muzikantů, výtvarníků, herců a vůbec mladých lidí, kteří působí v různých oblastech umění ať už profesionálně, nebo amatérsky. M. Pánková má dar kouzla osobnosti, dovede navodit přátelskou, uvolněnou atmosféru, která by měla pomoci všem nesmělým v osmělování, k tomu, aby se i veřejnosti dosud neznámí tvůrci odvážili předvést a vyjádřit, jak to vidí oni.

Na první večer pozvala M. Pánková hosty jen tři — básnířku Alenu Vávrovou, výtvarníka Pavla Žiláka a folklorně — folkrockové sdružení Minstrel Bohemicus. A jelikož se přesvědčila, že některý z hostů může také slíbit a pak nepřijít, pojistila se pro další večer početně silnější základní sestavou. Své obrazy předváděl a o své práci více než poutavě hovořil výtvarník Stanislav Bukovský. Linii zvláštní, nezkrotné a téměř surreálné výtvarné fantazie doplnil zcela odjinud Petr Novák kresbami ztrácejících se a navždy mizejících motivů staré Plzně s jejich syrovou a drsnou velkoměstskou poezií. Zralé verše Romana Knížete (nadchly hlavně ukázky z delší skladby Fantasia suita) recitoval spolu s autorem Jindřich Kouť, jehož láska k divadlu poezie, jak se zdá, léty nerezaví.

Objevem večera byla Alena Zemančíková se svými svěžími povídkami inspirovanými v nejednom případě společnými zážitky s ostatními účastníky večera. Tyhle povídky pomáhaly M. Pánkové přátelskou atmosféru večera tím správným způsobem tmelit, ukázaly A. Zemančíkovou — v Plzni známou jako režisérku a interpretku divadla poezie — z neznámé strany. O hudební doprovod se postaralo a k celkově příznivému dojmu nezanedbatelnou měrou přispělo, význam kraje už dnes přesahující, plzeňské Combo Františka Kučery.

Škoda, že je každý večer pořadu Michaely Pánkové zároveň premiérou i derniérou, diváci by jistě každé S kůží na trh naplnili několikrát. Ale vytratil by se pak možná půvab neopakovatelnosti a jedinečnosti těchto setkání. Kdo ví?

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

● PRVNÍ SETKÁNÍ

Amatérské divadelní soubory mají za úkol získávat především mladé lidi, kteří mají společný zájem dělat dobré divadlo, ale mnohdy nevědí jak na to. Jedním z bodů společné smlouvy mezi OKS a OV SČDO ve Frýdku-Místku zní: „Všestranně pomáhat rozvoji amatérského divadla v okrese nejrůznějšími formami a způsoby."

Mezi akce pořádané okresním kulturním střediskem ve spolupráci s okresním výborem Svazu českých divadelních ochotníků ve Frýdku-Místku, patří také první pracovní setkání přátel amatérského divadla v okrese. Celá akce se konala letos v červnu v ZK ROH Slezan ve Frýdku-Místku. Zúčastnili se jí zástupci ze Pstruží, Palkovic, Kozlovic, Bruzovic, Václavovic, dva soubory z Frýdku-Místku a dva z Jablunkova. Po krátkém uvítání následovaly krátké ukázky z repertoáru zúčastněných souborů. Krátké výstupy, které diváci měli možnost zhlédnout, poskytly dost námětů, kterými se soubory mohou inspirovat v další tvůrčí činnosti.

Součástí setkání byl seminář, který byl zcela zaměřen k problematice dramaturgie v současném amatérském divadle. Závěrečná část večera pak proběhla zcela v režii divadla DUO, které už tradičně uspořádalo Divadelní candrbál s podtextem Diskotéka roku 2100. Účastníci si tak měli možnost protáhnout zlenivělé svalstvo při líbivých rytmech hudební skupiny Senton, působící při divadle DUO. O legraci nebyla nouze. Už pouhý pohled na kostýmy, které čekají naše potomky za 120 let, pořádně polechtaly bránice.

Co dodat? Snad jenom přání, aby takových akcí přátel ochotnického divadla bylo více.

JAN KUKUCZKA

Zdařilý Klicperův Chlumec

V bývalém Dělnickém domě v Chlumci nad Cidlinou zahájili 30. května 1937 místní ochotníci představením V. K. Klicpery Každý něco pro vlast první Klicperův Chlumec. Letos 30. května, tedy po padesáti letech, skončil závěrečným představením, dnes již tradiční, 40. Klicperův Chlumec 1987.

V sobotu 6. června se konalo v Říhově domě v Chlumci nad Cidlinou vyhodnocení festivalu za účasti zástupců OV KSČ, ONV a OKS z Hradce Králové, městských stranických a státních orgánů, divadelních souborů, patronátních závodů, Přípravného výboru a ostatních hostů. Rozhodnutím rady MěstNV je festival pořádán jako soutěžní s veseloherním žánrem. Představení hodnotí jednak odborná porota a jednak diváci pomocí žetonů.

Odborná porota měla za úkol vyhodnotit nejlepší představení festivalu, z každého představení nejlepší ženský a mužský herecký výkon a zvláštní cenou odměnit mimořádnou uměleckou hodnotu v oblasti režie, scénografie, choreografie, hudebního doprovodu, nebo pěveckého provedení.

Hodnotila následující inscenace a soubory: F. a P. ze Schönthanů: Únos Sabinek, divadelní soubor SZK ROH Červený Kostelec; J. Voskovec a J. Werich: Těžká Barbora, divadelní soubor Klicpera TJ Sokol Chlumec nad Cidlinou; M. Horníček: Slaměný klobouk, divadelní soubor J. K. Tyl SKP Jičín; J. Voskovec a J. Werich: Caesar, divadelní soubor Hálek KD ROH železničářů Nymburk; A. E. Longen: Můj drahý strýček aneb c. k. polní maršálek; divadelní soubor Symposion Třebechovice nad Orlicí. Z nich jako nejlepší představení vyhlásila inscenaci Můj drahý strýček aneb c. k. polní maršálek. Soubor obdržel cenu rady ONV. Zvláštní cenu za hudební a pěveckou složku získala inscenace Caesar. Soubor obdržel cenu PV a pořadatele. Nejlepší herecké výkony v jednotlivých představeních: Únos Sabinek — J. Kubina v postavě ředitele divadelní společnosti a V. Kožnarová v roli Magdy; Těžká Barbora — dvojice protagonistů hry K. Podolský a J. Hlídek, kteří vytvořili Prvního a Druhého žoldnéře, D. Štěchovská v roli Sisky; Slaměný klobouk — T. Petršín za roli Felixe a S. Koláčná za roli Louisy; Caesar — Z. Válek za postavu Terentiuse Bulvy a D. Benešová za roli Kleopatry; Můj drahý strýček aneb c. k. polní maršálek — M. Černýza za postavu A. Eberleho a A. Füzeková za roli zpěvečky Stelly Etenyové.

Diváci určili za nejlepší hru Těžká Barbora v provedení divadelního souboru Klicpera TJ Sokol Chlumec nad Cidlinou, která získala 242 body.

Každý zúčastněný soubor na letošním festivalu obdržel čestné uznání a album s fotografiemi z jednotlivých her festivalu. Hry, předvedené na festivalu byly na dobré umělecké úrovni, zaujaly a pobavily návštěvníky. Šest představení pro dospělé zhlédlo 2160 diváků, což představuje průměr 360 diváků na jedno představení. Dva dětské soubory sehrály celkem šest představení a zúčastnilo se jich 1300 dětí.

40. Klicperův Chlumec 1987, jeden z největších kulturních podniků v Chlumci nad Cidlinou skončil. Diváci odcházeli z jednotlivých představení spokojeni a proto lze očekávat, že se příští rok jejich zájem ještě zvýší.

J. VOSÁHLO

Hrají především pro děti

„Ochotnický divadelní soubor ZK ROH n. p. Ostroj v Opavě hraje od roku 1951. Vystřídalo se tu za ten čas už hodně herců a režisérů . . .“ Vzpomíná Jiří Šulc, pracovník závodního klubu, který má „na starosti“ zájmovou uměleckou činnost. „Náš soubor hraje především pro děti. A tak jsme pravidelnými účastníky Petřvaldských divadelních májů, které organizuje závodní klub ROH Dolu Julius Fučík, závodů 1—4 v Petřvaldě na Karvinsku“.

Pro letošní, již patnáctý Petřvaldský divadelní máj nastudovali ochotníci z Ostroje pohádku Vlastimila Nováka a Stanislava Oubrama O Honzovi a víle Verunce. Vedoucím souboru je Jaromír Záveský, jeden z dlouholetých ochotníků divadla a soubor má dobrou spolupráci se Slezským divadlem Zdeňka Nejedlého v Opavě.

Ale o tom již hovoří člen činohry Josef Navrátil: „Prostě, bylo to tak: Před dvěma léty uzavřelo naše divadlo dohodu o spolupráci s n. p. Ostroj, kde jsme se mj. zavázali, že budeme souboru ZK ROH pomáhat v dramaturgii, při výběru kostýmů, výpravách a pochopitelně i režijích her. A já jsem si vzal za úkol, že jim budu pomáhat jako režisér. A protože soubor hraje převážně pro děti, jsou to především pohádky. Ale kromě pohádky O Honzovi a víle Verunce, s níž jsme vystupovali na letošním Petřvaldském divadelním máji, nastudovali jsme letos i Venclíkovu hru Silvestrovské překvapení. Premiéra byla koncem května pro brigády socialistické práce n. p. Ostroj Opava. Tak plníme dohodu.“

Josef Navrátil vždy spolupracoval s ochotníky, ať už v Šumperku či v Olomouci. V minulých letech se aktivně podílel i na přípravách Krnovských divadelních májů. “Každá premiéra a první repríza ochotníků z Ostroje“ — říká Josef Navrátil — „se hraje na jevišti Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v dopoledních a odpoledních hodinách. A hlediště bývá vždy zaplněno dětmi i dospělými. Další reprízy se hrají v závodním klubu Ostroje, kde však už nejsou tak dobré podmínky.“

Ochotníci z Ostroje se kvůli tomu nevzdávají. I přes různé potíže a těžkosti, s nimiž se při své činnosti setkávají, chtějí i nadále hrát pro děti, které jsou nejvděčnějšími diváky. „Závodní klub je spojen s restauračním provozem a to není nejvhodnější prostředí pro zájmovou uměleckou činnost“ — poznamenává Jiří Šulc — „zatím nevíme, jak tyto problémy řešit . . .“

(vp)

FOTO J. PAJOR

Záběr z pohádky Jak strašidla dostrašila od Eduarda Kubackého, bývalého režiséra a herce souboru.

Herec i malíř

Setkali jsme se v jeho herecké šatně v Národním divadle v Praze, kde je MILOŠ NESVADBA angažován už od roku 1945. Dříve než jsme vstoupili, upoutal mě plakát AHOJ PRÁZDNINY. Jeho autorem je Miloš Nesvadba, tvůrce mnoha dětských — i jiných — knížek, novinových seriálů, ilustrací, plakátů, loutek. A s těmi dvěma umělci v jediné osobě jsem si pak povídal, především o těch amatérských začátcích.

Narodil jsem se v Praze, přímo proti vinohradskému divadlu. Už jako kluk jsem se toulal kolem divadla, poznával zblízka živé herce, poslouchal komparzové scény, které byly slyšet až ven. Mělo to svou atmosféru, která na dětskou duši působila přitažlivě. Na druhé straně jsem už jako dítě pomaloval kila papíru a od šestnácti jsem začal kreslit do novin příležitostné obrázky, vtipy, drobné ilustrace.

Krátce nato jsem se přihlásil na Žižkově do ochotnického souboru J. K. Tyl, který působil v tamní besedě ve Štítného ulici. Hrával tam i Jaroslav Marvan, jenže to já už osobně nepamatuju. S ním jsem hrál až na scéně Národního divadla. Skoro současně přišlo studentské divadlo. Chodil jsem do reálky na Smetánce a tam jsem založil studentský divadelní soubor. Hrál jsem v Plautově Komedii o strašidlech, v tehdy oblíbených Úsměvech a kordech, vystupoval jsem ve Wolkrových pásmech. Poezie Jiřího Wolkra byla často prostředkem, jak naznačit ještě mnohem víc, než říkaly samotné verše. Protože to bylo za protektorátu, kdy se myšlenky naplno vyslovovat nesměly.

O prázdninách jsem jezdíval léto co léto na Sedlčansko k tetám a tam jsem vystupoval s místními ochotníky. Na Žižkově jsem hrál v Hauptmannově Haničce, ve Zvědavých ženách od Goldoniho — to vše jen tak namátkou, protože těch titulů bylo víc a ani se na všechny nepamatuju. Byly to hezké časy, protože v ochotnických souborech se zase mohl uplatnit jak Nesvadba herec, tak Nesvadba malíř. Maloval jsem divadelní plakáty a kulisy, staral jsem se na Žižkově o divadelní vývěsní skříňku.

Kdo vás k divadlu přivedl?

Moje touha a taky můj starší bratr Jiří. On režíroval, já maloval kulisy a pak i hrál. On studoval UMPRUM, já chodil po muzeích s ním a všechno jsem všude obkreslil. Když nastoupil do souboru Jindřicha Honzla jako režisér, šel jsem tam s ním a tak jsem vlastně od osvobození členem naší první scény, protože režisér Jindřich Honzl se stal šéfem činohry ND a vzal si nás některé s sebou.

Nepředbíhejte. Ještě je pořád válka...

Dobrá, ještě je, ale už se blíží ke konci. Já jsem byl ochotník tělem i duší a tak jsem se přihlásil ke zkoušce na konzervatoř. Bylo to ve čtyřiačtyřicátém, zkoušku jsem udělal, jenže školu pak neotevřeli. Jako posluchači herecké školy jsme byli nasazeni a museli jsme plést košíky. Ale už jsem se cítil „profi-hercem". To také rozhodlo o mém dalším osudu.

Přišlo osvobození, květen 1945, a já jsem školu opustil a vstoupil — spolu s bratrem — do souboru Jindřicha Honzla. Hrálo se nejprve ve Vančurově domě v Klimentské ulici, kde je dnes Kino mladých. I tohle byly zajímavé zážitky, které hluboce zapůsobily na mou životní dráhu. Honzl — jako můj první skutečný režisér — byl velký umělec a básník jeviště. Dělal jsem, co ode mne žádal, i když se přiznám, že někdy jsem ani nepochopil úplně, proč to musí právě takhle být. Ale výsledek byl fantastický a nadchl diváky. Na zahájení jsme hráli Vančurova Učitele a žáka. Účinkoval tam i Dáda Hrubý, Ljuba Skořepová, Josef Pehr, výpravu dělala Toyen.

Bylo to nádherné a ty začátky mě herecky formovaly. A zároveň se už tehdy vytvářel taky můj úzký vztah k dětskému divákovi, protože Josef Pehr založil současně maňáskový soubor a mne i Ljubu pozval ke spolupráci. Zase jsme se uplatnili oba dva: Já-herec a já-malíř. Dělal jsem scénu, dekorace, loutky. Přitom jsme hráli živě před obecenstvem, ale i za paravánem. Když se v roce 1946 ze souboru Jindřicha Honzla stalo Studio Národního divadla, měli jsme pobočku naší první scény v tehdejší Velké operetě, dnešním Wolkrově divadle. Hráli jsme tam tři roky. Pak v rámci reorganizací byla tato scéna zavřena a jak jsem už říkal, několik nás přešlo s Honzlem přímo do souboru ND.

Po osvobození jste patřil k těm agilním svazákům, kteří se angažovali všude.

Ano, hráli jsme agitky v Praze i venku, hráli jsme — a tančili — v májových průvodech. Byla to doba velkého nadšení v osvobozené zemi. Nikdo z nás se neptal po penězích. Všechno se dělalo zadarmo, řekněme jako brigáda. Bylo to mladé divadlo a mladé divadlo vždycky chtělo a chce kus fandovství. Ani později nám nezáleželo za kolik hrajeme, ale těšilo nás, že vůbec tu svou práci a současně radost můžeme dělat.

Zapojil jsem se do Svazu české mládeže. Nikdo mě k tomu nenutil. Založil jsem maňáskový soubor Papíráčci. Hráli jsme na Vinohradech, kde soubor vznikl, ale nejen tam. Scénky, pohádky i agitky. Jezdili jsme s nimi po školách, po kulturních domech, po soutěžích STM. Vyhráli jsme všechna kola, okresní, krajská, ústřední. Ocenění bylo příjemné, ale bylo jen přirozeným vyvrcholením té práce, dělané s nadšením.

Zakrátko jste byl populární i jako filmový herec.

To bylo také velké štěstí. Točil se film Zítra se bude tančit všude. O mládeži, o jejím hnutí a jeho prvních festivalech. Dostal jsem milou roli Lojzy a ta mě přivedla do povědomí filmového publika.

Jenže tu také byla vojna...

Tu jsem strávil u vojenského útvaru v pohraničí na Šumavě. I tam jsem založil malý soubor. Recitovali jsme a hráli pro vojáky. Témata byla většinou příležitostná a aktuální.

Z vojny jste se pak vrátil přímo k činohře Národního divadla?

Vzali nás ze Studia čtyři – Mildu Kopeckého, Pepíka Pehra, Ljubu Skořepovou a mne. Ocitli jsme se mezi hereckou elitou. Jestli jsem si až dosud myslel, že něco umím, najednou jsem chápal, jak strašně málo toho ještě znám. Dnes přijdou mladí ze školy k divadlu a hned chtějí dokazovat, jak jsou dobří. My jsme naopak cítili, že máme příležitost učit se od nejlepších a chopili jsme se jí. V malých rolích jsme sice sloužili souboru, ale především to byla velká škola. I práce bylo hodně. Hráli jsme totiž stále, protože malých rolí je všude víc než velkých. Zase — když to srovnám — dnes se některý mladý herec nad malou úlohou ušklíbne. Neváží si, že může hrát.

Vy jste při tom stále ještě i maloval?

Pořád jsem dělal ty dvě profese současně. Byli jsme prostě dva. Herec a malíř. A oběma nám osud přál. Hned po osvobození jsme založili satirický časopis Dikobraz. Od jeho začátku jsem do něho kreslil a pomáhal jsem zakládat i řadu dětských časopisů, pro které jsem pak kreslil dlouhá léta a kreslím stále.

Jak to šlo dohromady?

Dobře. Tady na tom stolku v divadelní šatně jsem v nejrůznějších přestávkách namaloval stovky obrázků. Nějakou skicu tu najdete vždycky... (A na důkaz ote-

vřel Miloš Nesvadba zásuvku a byla tam i tentokrát.)

Pořád si tu povídám se dvěma umělci. S malířem a hercem. Podařilo se jim někdy spojit se v jediného?

Ano. Tuhle možnost nabídlo nové umění — televize. Se Štěpánkou Haničincovou jsme vymysleli pro dětského diváka postavu pana malíře. Maloval jsem pohádky, vyprávěl je a hrál. Jednoduché převleky se odbývaly rovnou před očima diváka v přímém vysílání. A dětských seriálů, kde jsem maloval i hrál, těch bylo moc. Hračky naší Kačky běžely nejméně čtyři roky, Kouzelný domeček, a jak se všechny jmenovaly, také dlouho. Přes pětadvacet let pracuji pro televizi stále.

Ale nejen v té dvojjediné postavě herce a malíře. Hrajete v inscenacích, pohádkách, zábavných pořadech.

Jenom ty prince asi nikdy nespočítám. Vždycky to byli takoví princové spíš k politování, žádní velcí hrdinové. A o ostatních postavách ani nemluvím.

Jeden takový princ — třasořitka — vám připadl i na Národním divadle.

Myslíte Hadriána z Římsů? Toho jsem hrál už ve Studiu, pak v činohře. Měl jsem tu roli vždycky rád.

A další oblíbené hry a role?

Bylo jich hodně. Ale vyberu si jen pár. Snad nejradši jsem hrál čerta Korborunda v Drdových Hrátkách s čertem. To je ten, co mastí pekelný mariáš. Nebo postavu hostinského v Goldoniho Vějíři. Nebo Věchýtka ve Veselých paničkách. K Tylově Lesní panně jsem dělal na Národním i výpravu a hrál jsem současně hlavní roli. Teď ve Fidlovačce žida Živelese. Nebo když se vrátím k Jiráskovi: v Lucerně jsem hrál vodníka Michala, Kláska a dnes pana France. Prostě — jsme pamětníci . . .

Máte už i pokračovatele?

Jsem rád, že můj syn Michal dělá pantomimu. Chtěl jsem ji taky kdysi hrát. Dokonce jsem s Lídou Myšákovou, pozdější slavnou výrazovou tanečnicí, ve Studiu hrál takovou tanečněpantomimickou roli. Míša má základ herectví. Vystudoval je, ale už na škole inklinoval k pantomimě. Ne k té klasické, ale ke skutečně modernímu výrazu. Založil si soubor Mimtrio a zkouší to.

Viděl jsem vás na obrazovce společně. Dokonce jste oba i malovali.

Jablko nepadá daleko od stromu.

A prozradím na vás, že jste majitelem vlastního divadla.

To jsem. Je to obrázkové divadlo Miloše Nesvadby. Nejdřív jsem začínal sám, pak jsem přibral syna a nyní s námi vystupuje i jeho žena Světlana. K dětem máme všichni svůj kladný vztah a to nás v těchto představách spojuje. Oni však mají i svá vlastní dětská představení, takže zase jezdím za dětmi často sám. A rád.

Jako ochotník jste začínal. Nezapomněl jste na dnešní amatéry?

Ani v nejmenším, i když s nimi nehraju, nerežíruju je a ani nechodím do porot přehlídek. Ale viděl jsem jich řadu a upřímně jejich divadlo obdivuju, protože to divadlo je dává dohromady. Zvláště na venkově a v menších obcích dokáže takový soubor přinést pohodu celé vesnici nebo malému městu.

Vzpomínám si na naše nadšení a srovnávám je s dnešními autorskými divadly. Je to sice všechno jiné, ale základní myšlenka zůstává: nadšené mládí, které se chce vyjádřit za svou generaci k současné době a jejím problémům. Proto si myslím, že je důležité, aby nové dramatické soubory vznikaly a hledaly si své výrazové prostředky, jako vznikají amatérské skupiny hudební. Zapojí-li se do práce, budou přinášet radost sobě i druhým.

Za čtyři desítky let jste vytvořil mnoho postav divadelních, filmových, televizních. Pohádkových i civilních. Navrhl a realizoval jste desítky či stovky loutek. Je něco nového, co jste ještě nedělal?

Ano. Právě nyní jsem začal v televizi sám režírovat kreslené filmy. Připravuji i večerníčky. A dost teď ilustruji knížky. Zase hlavně pro děti. Ale ilustrace nejsou v mé činnosti ničím novým.

Dá se říci, že jste nejen herec a malíř, který rozumí dětské duši, ale jste doslova přítel dětí. Viděl jsem vás jako porotce soutěže Děti malují mír, kdy malí výtvarníci pomalovali svými nápady beton cesty.

Těch soutěží se zúčastňuji rád. V mých letech není člověku jedno, co se děje ve světě. Zažil jsem v mládí válku a vím, co to je. Proto se i ve svých vlastních kresbách angažuji pro mír, protiválečnou kresbu považuji za samozřejmou součást své tvůrčí práce. A pokud jde o ty děti, co malují MÍR na betonu nebo na papírových čtvrtkách? Rád jim říkám: Nepoznaly jste válku — naštěstí — a tak malujte mír takový, jaký ho vidíte kolem sebe. Mír je všechno, co je kolem vás hezké. Jaro a příroda, když se mají maminka s tatínkem rádi, mír jsou hračky, pěkně oblečená děcka. Nemám rád kresby, které nevyvěrají z dětské přirozenosti a je na nich vidět vliv dospělých. Všechny ty škrtnuté aeroplány trousící pumy. To není jejich zkušenost a tedy ani upřímný dětský projev.

Vy jste se svým synem sjezdili kus světa, kde jste hráli a malovali dětem. Je v tom rozdíl?

V podstatě není. Hráli a malovali jsme po Evropě, na Kubě i v Americe. Všude lidi cítí, že mír je život, klid, to malé lidské štěstíčko bez obav a beze strachu. Proto stojí za to, aby každý z nás pro ně něco udělal a o to se snažím i já, jako herec i jako malíř.

Děkuji za vyprávění. A připomenu ještě, že Miloš Nesvadba byl taky za svou práci vyznamenán Řádem dětského úsměvu, diplomy SSM, je zasloužilým pracovníkem kultury a k jeho šedesátinám mu bylo propůjčeno státní vyznamenání Za zásluhy o výstavbu.

Tak do dalších tvůrčích činů hodně zdraví a pohody, abyste nám i nejmenším divákům přinášel ještě dlouho hodně radosti.

(hs)

● NÁROČNÉ ZÁMĚRY DIVADELNÍKŮ

Dlouhodobé záměry a cíle Svazu českých divadelních umělců vyplývající ze závěrů IV. sjezdu jsou obsahem dokumentu, který na svém červnovém zasedání projednali a schválili členové nového ústředního výboru. Jednání, které řídila předsedkyně SČDU národní umělkyně Jiřina Švorcová, se zúčastnil náměstek ministra kultury J. Beránek. Svaz mj. připraví návrh na přechod z tvůrčích objednávek na systém autorských smluv, do března příštího roku vypracuje a projedná návrhy změn vnějšího i vnitřního způsobu řízení divadel. Do konce letošního roku bude uspořádaná konference o otázkách teorie a kritiky českého dramatického umění.

V další části zasedání členové ÚV SČDU diskutovali např. o ideově tematickém programu čtrnáctideníku Scéna a časopisu Dramatické umění, který se bude až šestkrát ročně prodávat v celé síti n. p. Kniha. První číslo tohoto dříve interního svazového bulletinu vyjde ještě letos a jeho tématem bude současné drama. Všechny svazové sekce a krajské pobočky zorganizují systematické hodnocení špičkových i slabých současných dramatických děl. Výsledky hodnocení budou publikovány ve svazovém tisku.

(čt)

● NEUMANNOVY PODĚBRADY

Přednesem díla Pabla Nerudy Mezi hrozny a větrem aneb Vyznáním se, že jsem žil v podání člena Západočeského divadla Cheb Roberta Ouředníka začala v pondělí 1. června 25. celostátní přehlídka poezie a prózy, Neumannovy Poděbrady. Za dlouholetou úspěšnou činnost v uměleckém přednesu v roce 1986 převzal Křišťálovou růži Alfréd Strejček. Po předání Cen Stanislava Kostky Neumanna, které byly uděleny čtyřem recitátorům, se divákům představili národní umělec Ladislav Chudík, zasloužilý umělec Michal Dočolomanský, Ida Rapaičová a další členové bratislavských divadel s literárně hudební kompozicí veršů slovenských básníků.

Na příští den byl připraven seminář pod názvem Neumannovo básnické slovo do našeho času a vystoupení vítězů loňského ročníku Neumannových Poděbrad v kategorii posluchačů vysokých škol. Středa patřila zahraničním hostům.

Symfonické básně od Antonína Dvořáka na motivy Karla Jaromíra Erbena v podání Středočeského symfonického orchestru uzavřely v pátek 12. června letošní ročník celostátní přehlídky uměleckého přednesu poezie a prózy Neumannovy Poděbrady. Z 25. ročníku soutěže si odnesla nejcennější vavříny v kategorii mladých profesionálů do 35 let Valérie Závadská z Městských divadel pražských. V soutěži posluchačů vysokých škol se o první místo dělí Jarmila Skopalová z pražské DAMU a Jindřich Obšil z Vysoké školy muzických umění Bratislava. Mezi konzervatoristy byl nejlepší Martin Hruška z Prahy.

(čt)

Režie

V soudobém konvenčním divadle je dobře fungující režie jakousi nadsložkou, v jejíchž rukou se soustřeďují všechny páky řídící činnosti výkonných složek. Režie si uchovává distancovanost nadřazeného činitele a nejvyšší autority.

U menších souborů studiového, autorského typu není tak přísně respektována dělba práce a funkcí jako u běžného repertoárového divadla: herci nejen zpívají, ale i skládají hudbu, hudební skladatelé hrají, hrají i techničtí pracovníci (ve Vorlově inscenaci Podívejte, jak se kroutí sehraje velké baletní číslo obtloustlý a pro daný účel se obnažující zvukař) a samozřejmě velmi často hraje i režisér. Souvisí to s původem těchto divadel, jak už o tom byla řeč. Počátky autorských divadel jsou většinou amatérské a jejich inspirátorem je většinou režisér—autor—herec v jedné osobě. Přichází s určitou tvůrčí ideou a představou, získává pro ni úzký okruh spřízněných duší a s nimi se musí postarat o všechno: každý musí dělat, co je zapotřebí, bez zřetele k nějaké specializaci.

Takovou režisérsko—autorsko—hereckou osobností byl od počátku Ypsilonky (a je dosud) Jan Schmid, v Ha-divadle Svatopluk Vála a později Arnošt Goldflam, pod různou hlavičkou ve svých souborech Luděk Richter, v Mimose Tomáš Vorel, ve Vpředu Lumír Tuček, v baletní jednotce Křeč bratři Cabanové, v souboru Doprapo se jí stal Petr Lébl atd. atd. Režisér může být na scéně přímo protagonistou (Petr Lébl, Tomáš Vorel, Lumír Tuček, bratři Cabanové) nebo prostě jedním z herců, ale v každém případě a navíc plní funkci, která by se dala nazvat „akční režií" nebo dokonce „režií za chodu". Herecká přítomnost režiséra více nebo méně nápadným způsobem diriguje herecké akce. Arnošt Goldflam to činí hlavně formou autorsko-režijních vstupů (Útržky z nedokončeného deníku), Jan Schmid hereckým usměrňováním poloimprovizovaných produkcí — Večerů na přidanou a pod lampou, Lumír Tuček řízením recitačního chóru, v němž je zároveň sólistou.

Extrémním příkladem takto chápané režijně—autorsko—hercké funkce je ve svých inscenacích Luděk Richter. Pracuje většinou s velmi úzkou skupinou herců, mezi nimiž hraje prim jako živě jednající i loutky vodící, mluvící i zpívající, předvádějící, vyprávějící a komentující protagonista a principál. Toto zbytnění funkce má své dobré oprávnění jednak v tom, že herec Richter nejautentičtěji naplňuje autorsko—režijní představy režiséra Richtra, ale je opřeno též dramaticky; Richter tvoří (např. v inscenacích Hanýska a Kuřete na rožni) epický subjekt, ztělesňuje vypravěče obou autorů (autora literární předlohy, jímž je v obou případech Jiří Šotola, a autora dramatizace, jímž je Luděk Richter sám), ale zároveň figuruje v ději jako představitel dramatických rolí.

Taková kumulace funkcí je i v autorských divadlech výjimečná a zmiňuji se o ní hlavně proto, že velmi názorně ukazuje jeden z příznačných způsobů technologie autorského divadla: nepředvádí se předem hotový příběh (předem zafixovaný v dramatickém textu) s cílem vzbudit iluzi kvazireálného výseku ze života, ale předvádí se příběh ve stavu zrodu.

Je-li cílem iluzívního divadla vymazat všechny stopy umělé vytvořenosti, konstruovanosti díla a ukázat jenom vyleštěný a nazdobený výsledek (podobně jako dům se prezentuje svými omítnutými zdmi a zdobnou štukaturou), příběh ve stavu zrodu obnažuje autorskou i hereckou (autorsko-hereckou) technologii (ukazuje — mám-li zůstat u zajisté kulhajícího záměru — dům s lešením a čilým stavebním ruchem okolo), předvádí proces výstavby divadelního díla. Šest postav hledá autora! Jenomže to, co je u Pirandella autorským trikem, literárně předstíranou autenticitou divadelní improvizace, je zde divadelní skutečností. Luděk Richter nehraje autora, režiséra, vypravěče, on jimi skutečně je, Luděk Richter hraje pouze hru. V jeho pojetí je principiálská funkce nosným činitelem příběhu; všechno, co není možno v chudých podmínkách přímo předvést, je evokováno, sugerováno, naznačeno komentářem, v němž se kříží živel epický s živlem lyricko-reflexívním.

Arnošt Goldflam rovněž vstupuje do některých inscenací jako autorský komentátor, ale rafinovaně svá práva omezuje, spíše svou přímou vůli naznačuje než důsledně uplatňuje. Smímli opět použít kulhajícího příměru: jako by sledoval vznikající skupinový portrét (ovšem portrét v pohybu!), vysvětloval jeho zrod v různých fázích postupu a nakonec jej opustil nedokončený. Tak působí jeho komentáře v jeho inscenaci jeho hry Útržky z nedokončeného deníku, kde vyskočilovským způsobem naznačuje různé možnosti vývoje událostí a osudů, jež nelze pro přílišnou rozvětvenost scénicky realizovat. Zpochybňuje se tak přímočarost a nezvratnost lidských osudů, jak je snují manipulátorští fabulátoři, prozrazují se nevyčerpatelné dimenze jejich proměn a variací. Ve svých důsledcích je to postoj aktivizující: při vší determinovanosti lidského bytí a konání, kterou nemilosrdně odhaluje, neuzavírá účet lidské aktivity.

Jak vidno, není situace zrovna jednoduchá — ústí do rozporů a paradoxů, reálných i divadelních. Zůstaňme zatím u důsledků divadelních. V citovaných příkladech názorně vyvstala rozhodující role autorsko-režisérského subjektu, který nemanipuluje skrytě herecké vykonavatele, ale přímo se podílí na procesu vytváření hry, ale byl (v případě Goldflamově) naznačen i jeho jistý ústup do pozadí, zatímco v popředí se rozvíjí svobodná hra, na níž se podílejí všichni dle svých sil a své iniciativy.

Posílení tvůrčí pozice a váhy jednotlivých hereckých osobností přerůstá často v pozici spoluautorskou nejen v divadelním, ale i v literárním smyslu: Ypsilonka k tomuto způsobu tvorby inklinuje od počátku své existence; v Ha-divadle se poslední dobou výrazně navenek projevil jednak individuálním literárním autorstvím nebo spoluautorstvím hereckých protagonistů (Břetislav Rychlík, Miloš Černoušek), i výsloveně kolektivním autorstvím inscenace Guma. Hradecký Drak, ač divadlo loutkové, pracuje obdobně. Např. Neuvěřitelná dobrodružství vznikala dle přiznání tvůrců „kolektivní tvorbou všech účastníků. V určité fázi pak přistoupil ke spolupráci autor a textař Pavel Cmíral..." Mimo to dostávají herečtí protagonisté souboru příležitost k samostatným autorským večerům v posledních letech např. Vladimír Marek — Kašpar Láry Fáry).

Divadlo na provázku má dominantní, silnou hereckou osobnost v Petru Scherhauferovi, ale i v jeho inscenacích se zmíněný zřetel příležitostně uplatňuje. Zvláště markantní je to v inscenaci pantomimického Bluffu, kde je hlavní role obsazena šesti alternujícími představiteli, z nichž každý ji ztělesňuje dle svého osobního a osobnostního založení, takže ve výsledném tvaru nejde vlastně o alternace, ale o svébytné varianty jednoho divadelního díla.

Takové tvůrčí postupy ovšem skoro vylučují důslednou prefabrikaci divadelního díla v hlavě režiséra a dodatečné naplňování předem hotových konceptů a představ hereckými vykonavateli. Nové postavení režiséra při tvorbě zcela zákonitě ruší distanci mezi nadřízeným a podřízeným, uvolňuje hravost a aktivitu celé herecké party, vyvolává kolektivní tvůrčí součinnost nebo dokonce kolektivní improvizaci. Svobodný prostor hravosti se ještě stupňuje při režisérově přímé herecké účasti, kdy se představení rozvíjí tak říkajíc „pod taktovkou" režiséra.

V krajním případě přestává být režie divadelního díla něčím definitivním a stává se vývojovým procesem závislým na proměnách jeviště a zejména hlediště. Takový způsob s sebou nese vedle výhod samozřejmě i rizika, ale případné nedostatky a nepřesnosti jsou vyváženy kvalitou životnosti a spontánnosti, plynoucí z toho, že nic není předem hotovo, že hotové je teprve to, co je po každé znovu a nově dovedeno do konce. Jako lidský život.

Upozorňoval-li jsem především na nové formy režijní práce, nemínil jsem tím popírat vůdčí roli režie v tradičním smyslu. Režisér zůstává i v autorském divadle rozhodující výchozí i konečnou tvůrčí inscenací. Změnila se však metoda: staré režírování, aranžování, zpředmětňování předem daných vnitřních modelů výkonnými složkami nahrazuje kolektivní tvořivost, při níž se za režisérova dohledu a usměrňování může uplatnit osobní iniciativa a nápaditost každého tvořivého člena souboru.

ZDENĚK HOŘÍNEK

Průvodce po Eizenštejnovském programu výchovy režisérů

METODY VÝUKY

Žádná z obecně přijatých akademických metod výuky nebo studia režisérského mistrovství není dostačující. Nejde o studium speciálních znalostí, kde se režie setkává s ostatními předměty výuky, ale především o její základní specifikum, tj. rozvoj a výchovu tvořivě výzkumné a tvořivě konstruktivní činnosti a mistrovství. Režie se tím specificky liší i od ostatních tvůrčích specializací, i když má s nimi řadu společných rysů.

Základem režisérovy činnosti je umět v protikladech objevovat, ukazovat a budovat obrazy a jevy třídně vnímané a uvědoměle poznané skutečnosti. Pro tento cíl jsou přednášky nebo seminární metody studia nedostatečné.

Proto jako podklad ke každému úseku přednášek o teorii dané otázky zavádíme zvláštní druh vyučování — režijní praxi. Cílem režijní praxe je tvůrčí řešení úkolů spolu s vedoucím určitého úseku tvůrčí praxe na základě diskusní kolektivní metody.

Střetáváním různých hledisek faktických nositelů — členů učebního kolektivu —, všestranným osvětlením úkolů a kritickým výběrem tvůrčích návrhů je student postupně veden ke schopnosti všestranně kritické orientace v podmínkách vlastní individuální práce hledačské i kompoziční. Tak každá nová etapa výkladu začíná po nejnutnějším teoretickém úvodu praktickým řešením nejjednodušších úkolů z okruhu témat patřících k danému úseku. Na každém stupni práce vedoucí dovádí posluchače ke správnému kladení otázek, jejichž zkoumání zaručuje konkrétní vyřešení úkolu.

Vedoucí sleduje jednotlivé správné nebo nesprávné odpovědi posluchačů a ukazuje:

1. Jak udělat v daných podmínkách vyčerpávající správný umělecký kompoziční závěr. 2. Na základě tohoto dílčího konkrétního řešení odhaluje příslušnou obecnou zákonitost — snaží se na „úseku“ dílčího tvůrčího úkolu odhalit obecné prvky dialektického procesu tvorby, spojenými s danou etapou, řídě se Leninovými pokyny o studiu dialektiky vůbec, neboť „... v každém výroku lze (a je třeba) objevit jako v buňce zárodky všech prvků dialektiky...“ 3. Rozvíjí před studenty formou teoretických zobecnění odpovídající úsek teorie: okamžik, kdy praktické zaměstnání organicky přechází do cyklu teoretických přednášek týkajících se dané oblasti režisérského mistrovství.

Další fází výuky je už posluchačova samostatná individuální práce v rámci daného úseku, fixovaná odpovídajícími kontrolními pracemi. Práce se kritizují kolektivně pod vedením učitele na základě probraného úseku teorie, pak dělá vedoucí teoretický závěr z vypracovaných úkolů a přechází k další etapě výuky.

DANÁ METODA ZARUČUJE:

1. Jednotnou, pro celou skupinu společnou zásobu prvotních konkrétních zkušeností z praktických úkolů v určitém pracovním úseku. 2. Před posluchárnou jakoby pod lupou ukazuje faktický chod procesu vynalézání a vymýšlení, tj. „tvůrčího vnuknutí“, které není nic víc než do okamžiku soustředěný proces výběru takového řešení, které nejlépe odpovídá daným dílčím podmínkám. Jasné chápání těchto určujících podmínek a schopnost nalézt jim odpovídající řešení, to je podstata techniky režisérského mistrovství. Aby bylo vyučování co nejnázornější a nejživější, doporučuje se učiteli, jde-li o režiséra dostatečně zkušeného, aby si předem připravil pouze hlavní, klíčové body řešení, kterými usměrňuje posluchače, ale maximum hledačské a kompoziční práce má provádět zároveň s posluchačem, aby názorně a hmatatelně demonstroval tento proces v práci mistra samého. 3. Učí ukázněně přemýšlet „o podstatě“ a se zřetelem ke konkrétnímu případu a úkolu. Jednou z hlavních pedagogových povinností při plánovitém výběru na sebe navazujících úkolů je schopnost hrát „provokující“ úlohu, schopnost dovést posluchače k tvořivě přemýšlivé diskusi a usměrňovat výroky v přísně racionalistické linii,“ . . . aby přistupovali ke každé otázce nikoliv z hlediska povšechného tlachání, ale přísně věcně, aby se nespokojovali formálním vyřizováním nebo povšechnými frázemi a hesly, nýbrž vnikali do techniky díla, vnikali do podrobností díla, vnikali do „maličkostí“, neboť z „maličkostí“ vzejdou zítra věci velké.“ 4. Konečně, tato metoda umožňuje nejúplněji a nejvšestranněji objevit individualitu, způsob myšlení, rozumové a tvůrčí předpoklady, umožňuje usměrňovat růst a vývoj individuality uvnitř posluchačského kolektivu.

Na tomto místě jsem se tenkrát před 25 lety taky zarazil. Říkal jsem si: „Tak to je konečná! Vzdávám to! To nejde!“ Ale právě v tom to je, nevzdávat „to“. Jenom marní netrpělivci zde očekávají, že hned dostanou návod na to, jak se rychle stanou režiséry a zítra už budou lízat smetanu úspěchů.

Začnete tím, že ze svého slovníku odstraníte slova „to nejde“, která nepatří do divadla a do slovníku režiséra už ani náhodou. Pakliže to uděláte a vytrváte v tom po celou dobu své režijní praxe, máte první zápočet.

Druhý zápočet: zkuste si vždycky najít nějakého učitele, který bude ochoten s vámi probrat jednotlivé pasáže učebního plánu; skupinu, která bude kolektivně spolupracovat. A nevzdávejte to, ani když zůstanete sami!

Třetí zápočet: přečtěte si výše uvedenou **Metodu výuky** několikrát a pořádně všechny věty „natřásejte“ (pojem jsem si vypůjčil od mima B. Hybnera) a objevíte všelijaká „šmáčka“, která jste při prvním čtení přehlédli a budete se divit. Např.: „základem režijní činnosti je v protikladech objevovat, ukazovat a budovat obrazy a jevy... „Když domyslíte tuhle větu, vlasy se vám zježí hrůzou a začnete to opět vzdávat. Vždyť Ejzenštejn nám tady předpovídá, že jako režiséři se budeme neustále pohybovat, a tudíž žít, v oblasti konfliktů. Ovšem žádná ze stran jakéhokoliv zobrazovaného konfliktu — zvláště, když ho budete veřejně ukazovat — vám to jen tak nepromine a dá vám pocítit svůj názor. Je to jako byste vběhli do slušně rozfofrované pranice, takže se ani nemůžete divit, že nějakou tu ránu slíznete. A nejen to, vy musíte tento stav brát jako něco normálního, jako váš vlastní terén, jako svou povinnost, nezbytnost, lásku, jako vaše „vše“. Vy navíc musíte tento stav vyhledávat, čili jak se říká „vkládat prsty do ran“, „plést se do cizích záležitostí“, „strkat prsty, kam se nemá“.

Mohl bych zde citovat světlých příkladů, že by celý ročník AS nestačil, ale jeden si přece neodpustím: Sám Ejzenštejn to „schytal“ jak se patří. Všimněte si jenom projektů, které neuskutečnil: Kapitál podle K. Marxe, Skleněný dům, Tamerlánova studna. Co byste řekli, proč? Tamerlánovu studnu například (pro ty, co začínají: velký dobyvatel Tamerlán dal postavit obrovskou studnu z lebek svých nepřátel) se Ejzenštejn rozhodl realizovat v době těžkého kultu osobnosti, kdy na stavbách různých říčních kanálů umíraly tisíce lidí.

PRVNÍ ROČNÍK

Úkolem I. ročníku je vychovat ve studentovi takové vlastnosti a dát mu takové odborné znalosti, které jsou nezbytné ke každé tvůrčí činnosti a povolání. K nim postupně přistupují prvky, zvlášť nutné pro budoucího režiséra. Proto se kurs zcela přirozeně skládá ze dvou skupin výuky: 1. Výuka s cílem výchovně výcvikovým. 2. Výuka, jejímž cílem je dát základní souhrn znalostí pro budoucí tvůrčí a výrobní specializaci.

První skupina výuky má za úkol neučit studenta základním normám a hlediskům nezbytným pro každého tvůrčího pracovníka vůbec: od primitivní průzkumnické pozorovací schopnosti a prosté orientace v čase a prostoru až ke schopnosti vědomě třídně se orientovat v existující sociální skutečnosti a jejích jevech. Dosahuje se toho tím, že se v posluchači vychovávají nezbytné psycho-fyziologické předpoklady a rozvíjejí se v něm schopnosti dokazovat na konkrétním plastickém materiálu skutečnosti obecně politické a sociálně ekonomické teze, které probírá ve společenských vědách.

Druhá skupina předmětů má v podobě přednášek za úkol: 1. Seznámit studenta s obecnými rysy tvůrčí činnosti a praxe v různých oblastech tvorby vůbec. 2. Rozvinout před studentem celistvý obraz jeho budoucí výrobní a tvůrčí činnosti na specifickém úseku výroby filmového pá-

(Pokračování na str. 24)

FUTURISMUS A DIVADLO

Koncem prvního desetiletí 20. století vznikaly v různých zemích Evropy nové umělecké směry, zvláště na půdě výtvarného umění a literatury: ve Francii se objevil fauvismus, kubismus, v literatuře Apollinairovský „nový duch“, v Italii vznikl futurismus, v Anglii vorticismus, v Německu expresionismus, ve Švýcarsku dadaismus, atd. Společným jmenovatelem celého avantgardního hnutí bylo popírání starého umění, které se vyčerpalo a hledání nové inspirace, nových forem i obsahů, které by odpovídaly novému životnímu způsobu ve velkoměstech, nové společnosti a kultuře, formované vědecko technickou revolucí. Jednotlivé směry začínaly nejdříve uměleckou revoltou mladé generace proti oficiálnímu a komerčnímu umění buržoazních společností, ale další vývoj Evropy, společensko politické proměny a katastrofy, vedly k jejich výrazné politizaci a společenské angažovanosti. Ideologie a poetika jsou neodlučně spjaty, kritika staré a vize nové společnosti vyvolávaly potřebu nového umění. „Měli jasné vědomí, že naše epocha, doba velkého průmyslu, velikých dělnických měst, intenzívního a bouřlivého života, musí mít nové formy umění, filozofie, zvyků a jazyka,“ konstatuje A. Gramsci.

Některé manifesty a experimenty se vztahovaly i k divadlu, vznikaly projekty nového dramatu a scénografie, došlo k narušení tradičních dramatických forem, odmítnutí podílu na žánry, divadlo bylo považováno za syntézu a autonomní skutečnost, vtahující diváka do aktivnější spoluúčasti. Vznikaly projekty utopické, ale některé podněty využívali divadelní režiséři — G. Craig, Mejerchold, Piscator aj. — nebo scénografové. Velký význam měly avantgardní směry i pro vývoj nového dramatu.

Dodnes je aktivita na divadelním poli u mnoha avantgardních směrů ještě nedostatečně zpracována. Pokusím se proto podat některé informace alespoň o těch avantgardních směrech, jejichž poměr k divadlu, ať už v manifestech nebo v inscenacích, byl nejvýraznější. První studie bude věnována futurismu, druhá expresionismu a třetí hnutí dada a surrealismu.

FUTURISTICKÁ IDEOLOGIE A POETIKA

Futuristické hnutí patřilo k nejradikálnějším v odmítání veškeré tradice, po staletí uznávaných hodnot a institucí. Jak praví sám název, mělo to být umění budoucnosti. Jeho počátek se datuje vydáním prvního manifestu Marinettiho 20. února 1909 ve francouzském časopisu Le Figaro, vrcholí během 1. světové války a upadá po válce tím, jak se stává „oficiálním“ v Mussoliniho fašistickém státě.

Hlavní osobností italského futurismu, která má význam i pro divadlo, byl Emilio Filippo Tommaso Marinetti (1876—1914), autor 12 manifestů, několika her a tzv. syntéz. Studoval v Paříži, kde se pohyboval v prostředí bohémy a pod vlivem Jarryho Krále Ubu napsal prefuturistickou hru Král Hodokvas, kterou v r. 1909 uvedl v Paříži Lugné-Poë. Představuje groteskní obraz království, v němž se král oddává obžerství a poddaní hladoví až dojde k revoluci, při níž snědí nejen zásoby, ale i dvořany a samotného krále. Žaludeční potíže je však přinutí vládce vyvrhnout a historie se opakuje. K prefuturistické tvorbě patří i druhá hra Elektrické loutky, v níž má manželský pár dvojníky-loutky, které se postupně osamostatní a žijí vlastním životem. V mnohém to už napovídá futuristické pojetí člověka-stroje.

Už v prvním manifestu Marinettiho se objevil nový ideál krásy, který vycházel z moderní techniky, stroje a jeho rychlosti. Pro futuristy však nebyl stroj jen nástrojem nového života, ale spíše vzorem člověka, tzn. že člověk měl přijímat vlastnosti stroje, jeho rychlost, spravedlnost a objektivnost. Rychlost se stala základní filozofickou kategorií futuristů: „Po zničení antického dobra a zla vytvoříme nové dobro a zlo — rychlost a pomalost.“ Rychlým se stane ovšem jen silný jedinec, nadčlověk budoucího světa, což je myšleno opět ve smyslu vlastností člověka-stroje. Odtud už není daleko k futuristickému pojetí války a k důvodu, proč vítal fašismus: válka měla být „přirozenou“ volbou nadčlověka, „jedinou hygienou světa“ (Marinetti), v níž se spojuje rychlost, agresivní síla a násilí. Když se tento iracionální mýtus stal za několik let realitou, skončil pro mnohé futuristy tragicky a znamenal prakticky konec hnutí.

Z této ideologie vycházela futuristická poetika, která svou originalitou ovlivnila značně i umělce ostatních avantgardních směrů. Základním požadavkem bylo tvořit taková díla, která by odpovídala moderní lidské vnímavosti, podmíněné vědeckými a technickými vynálezy fotografie, gramofonu, telegrafu, vlaku, auta nebo letadla. Tempo života se stalo intenzívnějším a mnoho věcí se děje v témže čase, umění je proto povinno využívat principu simultánního předvádění jevů.

Sdělování se má dít rychlostí stroje jakoby v telegrafických zkratech a umělec musí proto využívat znaků s maximální hustotou významů. V r. 1913 píše Marinetti o tzv. „osvobozených slovech“, která narušují větnou syntax a využívají onomatopoie a dalších zvukových efektů, bezprostředně vyjadřujících moderní civilizaci; v knihách dochází k revoluci typografické užitím barevného tisku, expresivní ortografie atd. Slova mají tedy působit bezprostředně, imitovat zvuky strojů nebo továren, přičemž jejich kompozice má tvořit analogie složitějších jevů, např. spojení „dum-dum-dum-dum“ obsahovalo podle futuristů odraz oběhu slunce v Africe, pomerančovou tíhu nebe a další vztahy tíže, tepla, barvy, vůně a zvuků.

Složitost světa už nelze vyjádřit tradičním uměním a jeho konvenčními žánry, je toho schopno jen dílo syntetické, tvořící nové nebo využívající neuznávané žánry. Byli to futuristé, kteří rehabilitovali umění cirkusu, muzikálu, varieté, filmu a dalších periferních žánrů, které umožňovaly pomocí montážní výstavby používat „telegraficky“ nejrozmanitějších prostředků a znázornit tak v jednotné syntéze obrazný dynamismus doby.

FUTURISTICKÉ DIVADELNÍ MANIFESTY

Představu o futuristickém divadle si můžeme učinit nejdříve podle manifestů, které futuristé vydávali na každém kroku, přičemž i samotné uveřejnění se stávalo samo o sobě „divadlem“, neboť jej doprovázely manifestace, skandály, provokace publika, často končící ve rvačkách.

V září 1911 vyšel Manifest futuristických dramatiků, podepsaný spisovateli, malíři a hudebníky, kteří považovali dramatické dílo za nejdůležitější formu sdělení: „Současné drama musí vyjádřit sny futuristů, vyplývající z povahy současného života a ožívající pozemskými, mořskými i vzdušnými rychlostmi díky páře a elektrice. Musíme z jeviště učinit království stroje, předvádět na něm veliké revoluční otřesy, pohyblivé masy, nové ideové směry i vědecké objevy, které proměnily vnímavost a mentalitu lidí 20. století. Divadlo se musí zbavit psychologických napodobenin a tvořit vášnivé syntézy života v jeho typických rysech.“

Citovaný manifest vyjadřuje funkci divadla jen v obecných tézích. Konkretizovanější podobu má Marinettiho manifest Varietní divadlo (Muzikál), který vyšel v r. 1913 v anglickém časopise Daily Mail. Vyvolal četné polemiky a kriticky se vůči němu postavil i G. Craig. Marinetti si v něm zvolil muzikál jako moderní formu divadla, které chybí tradice a která vychází z vědecko technického rozvoje světa a elektrifikace. Převládá v něm zábavná funkce, umožňující „futuristickou zázračnost“ v karikaturách, personifikacích zvířat i věcí a v absurditách, vyvolávajících kaskády smíchu. Muzikál dovoluje zobrazit excentrické postavy v excentrických situacích, je školou odvahy, odrazem doby rekordů, narušuje tradiční stereotypy, např. když předvede Beethovenovu symfonii pozpátku nebo celého Shakespeara v jediném dějství.

Hlavním cílem je zaktivizovat diváka od silného působení na jeho smysly až po jeho účast v akci. Provokace a šokování publika připomíná dnešní happeningy: schválně se natřou sedadla lepidlem nebo se posypou svědivým práškem; jindy se prodá jedno sedadlo 10 osobám nebo se zdarma vpustí do sálu chorobomyslní.

Futuristické „syntézy“ byly předmětem dalšího manifestu Futuristické syntetické divadlo z r. 1915, který podepsali Marinetti, E. Senttinelli a B. Corra. „Syntézou“ byla nazvána krátká hříčka, trvající několik minut, přitom nic nenapodobující, ale jako umělá konstrukce reálií ze života působící zkratkou, simultánností a improvizací. Měla mít záměrně aforistický charakter, vycházet z okamžitého nápadu a působit metaforicky bez motiva-

ce jednání. Využívalo se v ní „osvobozených slov", alogických debat, inscenovaných senzací, sugestivních aktualit apod. „Syntézy" se pak skládaly obvykle do větších celků, např. Marinettiho 11 „syntéz" tvořilo představení zv. Nahý nápověda, sjednocené postavou Maria Applaudiho (Potlesk) a herečkou Naivita. V dílčích „syntézách" tu vystupují z podivných děr v prostoru postavy anarchistů, vojáků, policajtů, mluvící loutky, zvířata nebo věci až k závěru, kdy vystoupí na žádost publika z díry — nápovědní budky nahý nápověda zv. Venuš, mužský protějšek Venuše a symbol „nahoty umění a poezie".

Druhou oblastí, v níž podstatně přispěli futuristé k rozvoji moderního divadla, byla scénografie. Je jí věnován zajímavý manifest Futuristická scénografie E. Prampoliniho z r. 1915. Jevištní prostor se má stát významnou složkou dramatické akce, malovaná dekorace je zastoupena elektromechanickou architekturou, působící tvary a barvami na divákův instinkt. Významnou roli má hrát zvláště světlo: scénu původně nasvěcovanou musí zastoupit scéna vyzařující světlo, např. spojením světla a barevných plynů. Podobně i v druhém manifestu Futuristická jevištní atmosféra z r. 1924 vysunul Prampolini do popředí dynamičnost všech složek scény, i na úkor herecké akce. Herec je vlastně podle Prampoliniho na jevišti zbytečný, neboť vícerozměrný futuristický jevištní prostor se má stát prostorem personifikovaným, jakýmsi hercem-prostorem: „Spojili jsme prvek člověk s prvkem prostředí do jediné živé syntézy prostřednictvím divadelní akce."

Futuristických manifestů, věnovaných divadlu, vznikla celá řada, ale jen málo z těchto projektů se uskutečnilo na jevišti. Manifesty působily ovšem jako inspirace v tvorbě režisérů a experimentátorů v různých zemích, např. v německém Bauhausu, ve francouzské divadelní laboratoři Art et Action apod. Experimenty s různými hracími automaty, mechanickými tanci nebo balety čerpaly podněty z futuristických manifestů.

Abychom získali ještě konkrétnější představu o tom, co si futuristé představovali pod pojmem divadlo, zastavme se ještě krátce u dalších manifestů. V r. 1919 vydal F. Depero manifest Výtvarné divadlo, jehož výtvarná stránka měla naprosto dominovat v tancích a pohybech růžových tanečnic, černých divochů, gigantických loutek a stínů, pohádkových medvědů mezi tropickými ohni nebo křišťálovými stromy. P. Masnato vydal v r. 1920 manifest Vizionářské divadlo, které mělo zastírat hranici mezi fikcí a realitou: jeviště představovalo simultánně chaos v lidské paměti a postavy s dlouhými nosy nebo s nadměrnou tloušťkou měly vystupovat najednou na různých místech, předvádějíce různé stavy lidské duše. V r. 1919 sepsal futurista a pilot A. Azari manifest Letecké futuristické divadlo, v němž chtěl herce zastoupit letadly, která by v „dialogických letech" předváděla futuristické obrazy, osvobozená slova, pantomimy a tance, přičemž let měl být estetickým výrazem duše pilota, grandiózním divadlem pro milióny diváků. A ještě poslední příklad: v r. 1920 vydal M. Montaltie manifest Elektrovibrační světelné divadlo, které mělo působit na diváky — i na hluché — prostřednictvím mozkových vibrací. Jeviště mělo představovat černou fotografickou komoru, v níž by se zjevovala složitá kompozice světel, tvarů a barev, vyvolávající potřebné vibrace.

Už z těchto ukázek manifestů je patrné, že futuristé nepojímali divadlo v tradičním pojetí uměleckého druhu, který se vyvíjel v evropské tradici až k realisticko psychologické poetice na přelomu 19. a 20. století. Zrušili všechna omezení a podstatně rozšířili pojem divadelnosti na prostý akt atraktivní podívané. Divadlo už nemusel tvořit herec, hrající postavu, ale stačila výtvarně kinetická akce nebo letecká akrobacie, prezentující se sama sebou. Divadlo se mělo stát autonomní zdivadelněnou akcí, nic nepředstavující, ale vyvolávající údiv, šok nebo skandál.

V této souvislosti bude zajímavé připomenout počátky české divadelní avantgardy, která se formovala i pod vlivem futurismu a nastoupila ve 20. létech s podobným pojetím divadelnosti, jak to dokumentují slova J. Honzla: „Herec klamal naše smysly, které lační ochutnat jeho hrdinství ze všech stran. Ulice, závodiště, hřiště, film mají hrdinštější masky. Znáte obleky pilotů . . . Sport je divadlem."

FUTURISTICKÉ „SYNTÉZY"

Některé manifesty obsahují konkrétnější projekty „syntéz", z nichž mnohé byly veřejně předváděny a sloužily k propagaci futuristického hnutí. Typickou „syntézou" je Marinettiho Simultánnost, odehrávající se ve dvou prostorech současně: v prvním večeří spořádaná měšťácká rodina a v druhém navštíví nevěstku zákazník; v závěru se obě akce spojí a nevěstka či dcera odevzdává rodině peníze za svou práci.

Podobnou simultánnost dějů najdeme v „syntéze" G. Sogettiho Kdo z nás dvou více? Na jevišti je vedle sebe blázinec (častý motiv futuristů) a pokoj literárního kritika, který už napsal přes 2000 stránek o díle Boccaccia a je teprve v půlce. Pointa je v tom, že blázen by měl být puštěn na svobodu, zatímco kritik by měl žít v blázinci.

V „syntéze" Rozbíhající se paralelnost B. Aschieriho se v jedné části jeviště snaží blázen postavit vajíčko na stojato a pochechtává se, když se mu to nepodaří; v druhé části dělník opravuje hodiny. V dalším obraze se děje totéž, ale postavy zestárly. V závěru pak přichází smrt, kterou blázen radostně vítá a před kterou se dělník snaží marně ukrýt.

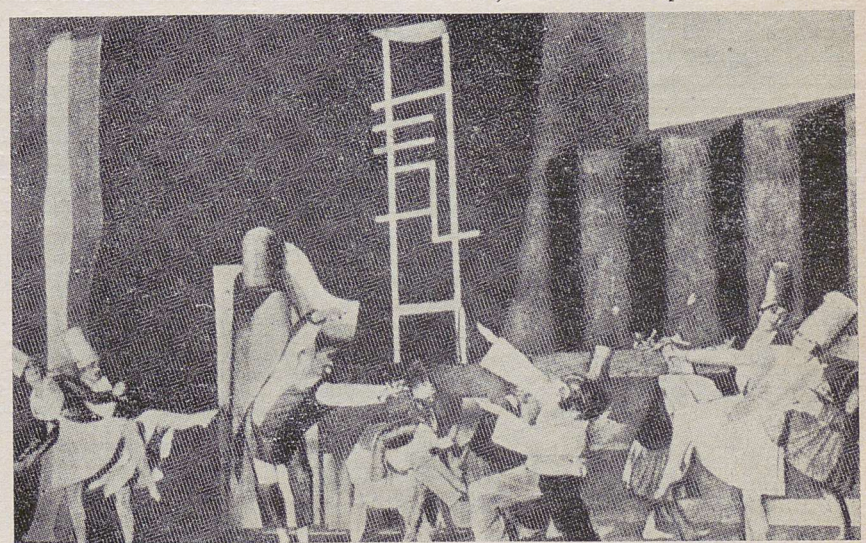
Jiné „syntézy" dokumentují způsob, jakým prostor a věci vytěsňovaly živého herce a stávaly se samotné „hereckými postavami": v Marinettiho hříčce Přicházejí pronese sluha větu „Přicházejí, připravte se!", načež se vždy promění rozestavení nábytku podle situace, která se tu má odehrát, např. přijetí hostů, večeře, atd. V Marinettiho Divadle lásky diskutuje nábytek o manželské nevěře a v některých dalších „syntézách" vystupují jen části lidského těla: v Marinettiho Podstavcích se nadzvedne opona a hrají jen lidské nohy; v „syntéze: Ruce zase hrají jen ruce muže, ženy a dítěte, vyjadřující vnitřní pocity a dojmy.

V r. 1921 vznikla i jakási „futuristická tragédie" R. Vasariho Mučení strojů, která některými motivy připomíná Čapkovu hru R.U.R. Je to příběh o strojích, které jsou napadeny invazí žen z jiné planety (futurismus byl výrazně antifeministický, láska prý oslabuje muže a proto je žena považována jen za „reprodukční stroj"). Ženy ničí nejen lidi, ale i stroje, zvláště stroj-mozek, který řídí proces přeměny lidí na nadlidi.

Velmi často využívali v „syntézách" futuristé různých jazykových tendencí a „osvobozených slov". V Corrově a Senttinelliho Paséismu vedou lidé různého věku až do své smrti dialog pomocí frází bez významů, v Chitiho „syntéze" vystupoval vyjící dav a G. Ballo nechával vykřikovat jen čísla, souhlásky a samohlásky. V Deperově „syntéze" Barvy vydávaly různé zvuky 4 abstraktní postavy — Šeď, Červeň, Běloba a Čerň — a v jeho Písni výkřiků zněl následující text:

hopotom tro - tro - tro
trrrrrrrrrr
hapatam tra - tra - tra
trrrrrrrrrr

Marinettiho balet Cocktail v Paříži v r. 1927; scéna E. Prampolini



huputum tru - tru - tru
trrrrrrrrrr

FUTURISTICKÁ PŘEDSTAVENÍ

Divadlo bylo ideální tribunou pro futuristy při programování jejich idejí a sami futuristé se skandálním a neokázalým vystupováním na veřejnosti stávali podivnými „herci života", vyvolávajícími zájem, kritiku i výsměch. Marinetti, kterému říkali „italský klaun", měl vyvinutý smysl pro teatrální reklamu a budil rozruch po celé Evropě oblečením, chováním a pokřikem Evviva futurista.

Na začátku války vznikly v Italii futuristické divadelní společnosti a malé scénky, v nichž se vyhlašovaly manifesty a předváděly „syntézy". Stabilnější divadlo, které by uvádělo jen futuristický repertoár ovšem nevzniklo. Za zmínku stojí jen dva pokusy o experimentální divadlo a režii, které byly ovšem spojeny s futurismem jen volně. V r. 1920 vzniklo Barevné divadlo A. Ricciardiho, které zkoumalo vztahy mezi pohybem tvarů a barev za doprovodu hudby. Vznikaly zajímavé syntézy, v nichž se barva tematizovala až do role „postavy", např. když herec četl text a na jevišti tančila baletka na pozadí pestrých barev a světel. Futuristická scénografie byla vůbec největším přínosem pro moderní divadlo a např. E. Prampolini spolupracoval s řadou italských divadel a v Paříži uvedl Marinettiho balet Cocktail. Originální jsou i projekty E. Prampoliniho a F. Depera pro Ruské balety S. Ďagileva.

Futurističtí scénografové tvořili i v Divadle nezávislých A. G. Bragaglii, které působilo v Římě v letech 1919—31 a uvádělo nejen hry futuristů, ale i A. Strindberga, M. Gorkého, O'Neilla aj. Bragaglia usiloval i o syntetické futuristické herectví, vycházel přitom z tradice italské komedie dell'arte, ale v jeho souboru se neobjevila výraznější herecká osobnost. Významnější jsou experimenty světelné a výtvarné.

V prosinci 1921 vystupoval Marinetti ve Švandově divadle v Praze a jeho vystoupení bylo přijato s rozpaky. Bylo znát jeho rozkladnou sílu, výsměch a negaci, ale chyběl náznak „umění lidštější náplně a lidštějšího činu" (J. Honzl). Futurismus se už přežil a pomalu se stával „státní estetikou" fašistické Italie. Svou roli sehrál před válkou, když radikálně diskreditoval staré a přežívající umělecké formy a kdy inspiroval a udržoval kontakty s ostatními avantgardními směry, s dadaismem, expresionismem, vorticismem a ruským futurismem, který se po říjnové revoluci zapojil do zápasů o novou proletářskou kulturu.

JAN HYVNAR

KAŽDÝ HRAJE SPATRA

Ve vídeňské čtvrti Ottakring zahájilo novou sezónu zcela ojedinělé divadlo — herci v něm hrají spatra bez pevného textu, takže každé představení je premiérou i poslední reprízou. Režisér s herci před představením jen všeobecně dohodne zásady děje a na jevišti si pak každý hraje, jak umí a jak se děj vyvíjí. Vznikají tam vesměs půvabné komedie. Divadlo bylo založeno již v roce 1909, hráli a hrají v něm vynikající herci, ale i začátečníci a amatéři.

(čt)

NOVOJIČÍNSKÝ LITERÁRNÍ KVĚTEN

Celostátní soutěž mladých autorů Novojičínský literární květen, skončil 30. května v Novém Jičíně vyhlášením výsledků. Zúčastnili se ho 102 literáti více než 140 pracemi. V kategorii poezie udělila porota dvě první ceny, a to Vítu Kolomačkovi z Gottwaldova a Janě Nevoralové z Okříšek. Za prózu získal 1. cenu Radovan Slánský z Prahy.

(čt)

O ÚKOLECH UMĚLECKÉ KRITIKY

V současné době se věnuje otázkám umělecké kritiky značná pozornost. K této široké tematice uspořádalo letos zjara ideologické oddělení Jihomoravského KV KSČ celokrajský seminář, jehož se zúčastnilo několik desítek odborníků. Hlavní referát s názvem „Václavkovská tradice a úkoly umělecké kritiky ve světle závěrů XVII. sjezdu KSČ" přednesl vedoucí pobočky Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV dr. Štěpán Vlašín, DrSc. Základní nároky na kritickou práci v jednotlivých druzích umění (literatura, výtvarnictví, hudba atd.) rozebíralo šest koreferátů. O aktuálním vývoji dramatické tvorby v kraji a jeho kritickém odraze konkrétně hovořil doc. dr. Zdeněk Srna, CSc., z filozofické fakulty UJEP.

Následovala rušná diskuse, v níž vystoupilo dalších třináct teoretiků a kritiků. Problematiky divadla, a to i amatérského, týkaly se především příspěvky televizního dramaturga dr. Václava Cejpka, člena městského poradního sboru pro amatérské divadlo a uměleckého přednes, a redaktora deníku Rovnost dr. Jaromíra Blažejovského. Užitečný seminář, jehož jednání shrnul vedoucí oddělení školství a vědy KV KSČ Otto Šula, poskytl i pro divadelní oblast nejeden cenný podnět.

(vz)

SETKÁNÍ AUTORSKÝCH DIVADEL

Krajský výbor Českého svazu divadelních ochotníků v Brně spolu s Domem kultury ROH Břeclav uspořádaly letos na jaře jihomoravskou přehlídku autorského amatérského divadla. Pozornost vzbudilo vystoupení Divadla Svatoboj ZK ROH Zbrojovky Brno, které z pera hrajícího Františka Klašky připravilo pod názvem Máte také rádi peníze? výraznou dramaturgickou úpravu známé Molièrovy klasické hry Lakomec. Pohostinsky ji režíroval člen Divadla bratří Mrštíků Stanislav Moša.

Na podzimní národní festival ve Štramberku bylo vysláno osobité nastudování Tylova divadla Osvětové besedy z Ořechova u Brna. Mladý režisér, scénograf a hudebník Vlastimil Peška zde v duchu humoru Járy da Cimrmana vynalézavě aktualizoval komedii Angličana Jevana Brandona Thomase Charleyova teta. Parodická inscenace, známá z loňské krajské přehlídky v Němčicích nad Hanou, již úspěšně reprezentovala jižní Moravu ve Vysokém nad Jizerou.

(vz)

(DOKONČENÍ ZE STR. 21)

su. Divadelníci si samozřejmě dosadí: divadelního představení?

Oddíl první: práce na sobě — 1. Rozvoj nezbytných fyzických schopností: 1. Fyzické upevnění zdraví a organismu. Všeobecná tělesná příprava. 2. Výchova správných základů pohybu; a) Box, výchova rovnováhy a přesné práce pohybových reflexů; b) výrazová gymnastika Rudolfa Bodeho nebo biochemika podle Mejercholdova systému. 3. Posazení hlasu a základy výslovnosti. 4. Orientace v čase a prostoru; a) Geodetické zaměřování odhadem s pomocí vojenské kreslící podložky a volného topografického náčrtu; b) výchova citu pro čas; c) rytmická výchova (speciální cvičení a tanec), jako syntéza orientace v čase a prostoru. 5. Kresba a skica (prostorové rozmístění v jednoduché kompozici, proporce, perspektiva, kresba podle paměti atd.).

Jasně, téměř každý učební systém počítá na prvním místě s rozvojem vlastností, ale praxe je tomu většinou nahony vzdálena. Pro sebe si tento problém definuji takto: tělo, fyzická kondice nesmí nikdy určovat způsob myšlení, náladu, vytrvalost, vysoký stupeň vůle, rychlost myšlení, cílevědomost a sebevědomí. Znovu a znovu začínám boj s vlastní leností, časovými možnostmi a přibývajícími léty.

PETER SCHENHAUFER

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 8/1987, redakčně uzavřeno v červenci 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027

Členové Divadelního studia Dostavník ZK ROH železničářů z Přerova

Tradice a současnost

Krnov v okrese Bruntál se stává každý rok místem, kde se v květnu setkávají amatérské divadelní soubory. Tradice Divadelních májů se zrodila v roce 1957 s otevřením Divadla Julia Fučíka v Krnově.

První představení patřilo tehdy souboru ZK ROH Ostroj z Opavy, který uvedl hru J. Lutowského Noční služba. Avšak tradice ochotnického divadla v Krnově má hlubší kořeny. Spadá do období předmnichovské republiky.

Již v roce 1925 uvedli zde čeští ochotníci v bývalém hotelu Müller (dnes hotel Praha) první premiéru. Později hrávali v hotelu Slezský domov, který se stal sídlem bývalého Sdružení divadelních ochotníků. Pak vznikl odbor Divadelní matice opavské, který kromě ochotnické činnosti organizoval do Krnova i zájezdy českých profesionálních scén. Této tradici zůstalo věrno Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě dodnes. Pravidelně do Krnova zajíždí a někteří herci pomáhají místním ochotníkům.

Rok 1957 byl pro Krnov významný tím, že se tu konala IV. národní přehlídka ochotnických divadel, která od roku 1959 nabyla charakter Divadelních májů, které se konaly co dva roky. Ten letošní Divadelní máj Krnova byl již třináctý. Máje si získaly u krnovské veřejnosti velkou oblibu, svědčí o tom vyprodaná všechna představení v Divadle Julia Fučíka v Krnově.

Na IX. divadelním máji v roce 1967 tu porvé vystoupil též zahraniční amatérský soubor z NSR a v následujících letech to byly už soubory ze Švédska a Rakouska. V roce 1973 se přehlídky zúčastnil též sovětský amatérský divadelní soubor z Chersonské oblasti na Ukrajině.

Letošní, v pořadí už XXX. divadelní máj v Krnově, pořádaný pod záštitou odboru kultury Severomoravského KNV v Ostravě, rady ONV v Bruntále a Městského národního výboru v Krnově, měl neobyčejně slavnostní ráz. Přijíždějící soubory vítala na náměstí dechová kapela Lidové školy umění v Krnově a v obřadní síni národního výboru byli členové souborů přivítáni předsedou ing. J. Vízalem a místopředsedou M. Kročilem. Do Krnova přijely čtyři soubory. Divadelní studio Malé scény LŠU z Gottwaldova, divadelní soubor Osvětové besedy z Ořechova, divadelní soubor Mahen JKS z Rýmařova a Divadelní studio Dostavník ZK ROH železničářů z Přerova.

Organizátoři XXX. divadelního máje v Krnově uspořádali ve výstavní síni krnovského muzea výstavku, která zachycovala historii všech divadelních přehlídek od roku 1957. Panely s fotografiemi a kroniky zachycovaly nejzajímavější okamžiky z divadelních přehlídkových představení a z krnovské ochotnické činnosti.

Průvodce muzea Pavel Návrat nám řekl:

„Hraji ochotnické divadlo už od dětství, téměř třicet let jsem hrál s krnovskými ochotníky a vystupoval jsem na dvaceti Divadelních májích. Mám 67 let, ale divadlo si vždycky ještě rád zahraji . . .“

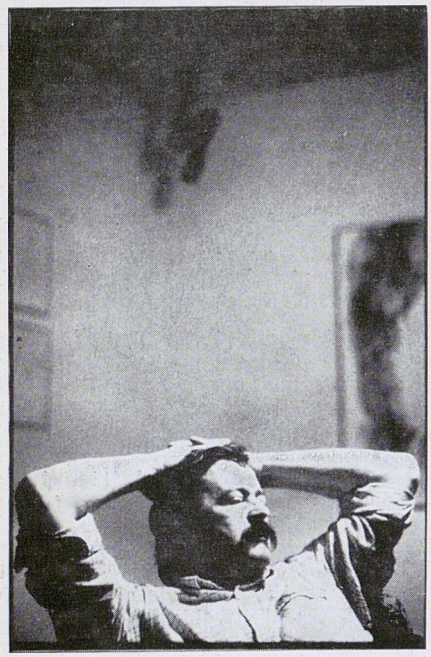
Do muzea přicházely děti z krnovských škol a žáci učilišť. Pavel Návrat jim poutavě vyprávěl své zážitky a příhody z ochotnické činnosti. Leckdy přidal i monolog z nějaké hry. Inu, ochotník se nezapře ani v muzeu.

VÁCLAV PASTOR

FOTO DRAHOMÍRA TŘICÁTNÁ

Ochotníci z Ořechova

Divadelní soubor Mahen JKS Rýmařov



Jaroslav Kořán

Narozen 1940 v Praze. Absolvent FAMU, obor dramaturgie a scénáristika. Předtím se vyučil univerzálním nástrojářem a později těch povolání vystřídal víc, včetně dělníka nádvorní čety a strojníka vyhnívacích nádrží (z té doby pocházejí slabě viditelné jizvy po transplantacích na rukou a na čele). Ze školy nejvíce vzpomíná F. A. Dvořáka, F. Daniela, W. Feldsteina, Julia Kalaše a M. V. Kratochvíla, profesory, u nichž se studovalo nejen v horních patrech Lažanského paláce, kde FAMU sídlí, ale i v tom spodním — v kavárně Slavii — a to nejen předměty odborné. Absolvoval scénářem k filmu Smrt si vybírá režiséra V. Vorlíčka.

Ten scénář bych raději nepřipomínal, trochu nešťastně se vymkl z rukou. Barrandovu, řekl bych dneska. Mluvilo do něj příliš mnoho lidí. To už větší kliku jsem měl v krátkometrážní tvorbě. Ještě na škole se mi naštěstila možnost spolupráce s velkým českým dokumentaristou Jiřím Lehovcem, pro kterého jsem psal scénáře a na několika filmech mu dělal asistenta režie. To byla má praktická škola filmu a moje vidění světa je touto zkušeností poznamenáno dodnes — konečně i to fotografické, nyní už jediné pojítko s filmovým políčkem 24×36. Další z těch drobnějších filmových prací, které si z těch časů považuju, byly Černobílé kontrapunkty, krátký film o grafikovi Milanu Grygarovi, který jsem natočil ve společné režii s Josefem Kořánem. Neusmívejte se, žádný rodinný klan, shoda jmen je náhodná. Ostatní projekty zůstaly jaksi projekty.

Pracoval jste i s rozhlasem a televizí, a ne zrovna málo. Proč zrovna — ?

Napsal jsem několik rozhlasových her, jednu větší televizní dramatizaci a zase řadu pořadů dokumentárních, například pro magazín Zvědavé kamery. Dělali jsme ho tehdy s Vítem Olmerem a Josefem Laufrem. Proč zrovna — ? Ti staří praktici, které jsem už zmínil, nás neučili jen psaní pro film a televizi, jak předpokládaly osnovy, ale také hledat pro každé téma adekvátní formu, rozměr, způsob vyjádření; pochopit a umět využívat specifických možností různých médií, tedy psaní skutečně jako profesi.

Už se dostáváte k tomu, čím jste dnes asi nejznámější . . . k vašim překladům. Který byl první?

První byla sbírka detektivních povídek Ve jménu zákona, kde jsem zřejmě poprvé představil českým čtenářům Jamese Bonda. A pak už přišly povídky Roalda Dahla Líbej mě, líbej, Wyndhamův Den trifidů . . .

Pokud vím, za ten jste dostal loni cenu českých sci-fi klubů za nejlepší přeložený sci-fi román od roku 1945 . . .

. . . takovou příšeru, napůl zvíře napůl stroj, na muřích nohách. A z té ceny mám upřímnou radost. Dostal jsem ji od čtenářů, a to se počítá. Mimochodem, vlastní dramatickou montáž na motivy tohoto románu právě uvádí amatérský soubor Peripeta v Dubnici nad Váhom.

Ty překlady znějí podezřele česky — napsal nedávno kterýsi kritik — v čem to je? Rozhodně nejde jen o znalost dvou řečí . . .

Dobrý překlad musí působit jako autentické literární dílo. A má-li čtenáře skutečně oslovit, musí mu proniknout pod kůži, rezonovat s jeho vlastními pocity, vlastní zkušeností . . . Jistě že mi dost pomáhá dramatická průprava, zvláště při stavbě dialogů. To hlavní je ovšem jazyk — a tedy ustavičné studium a snaha o proniknutí do jeho podstaty. Těch přeložených knížek je dneska na čtyřicet . . . a je pro mě velkou poklonou, když lidem znějí česky. Je to záměrné a nijak jednoduché. Když jsem pracoval na překladu knihy Michaela Crichtona Čtyři klíče, která má za námět Velkou vlakovou loupež z období Krymské války, tedy z poloviny minulého století, nahradil jsem viktoriánský cant (argot) o něco později hantýrkou českých zlodějů. Základní materiál jsem našel u Puchmajera, Judy, Bredlera a dalších, ale také ve starých policejních záznamech, celkem asi dvěstě slov předtím v české literatuře nepoužitých. Šlo de facto o rekonstrukci zlodějské řeči 19. století, a přiznám se, pro mne hotové dobrodružství. A tak se z té knížky stala „podezřele česká" věc.

V podstatě každý překlad vyžaduje svůj vlastní slovník — a teď nemám na mysli profesní řeč nebo slangy, v takových případech vyhledávám pomoc odborníků, jako tomu bylo u Robertsonova Přežili jsme v Pacifiku, knihy hemžící se lodní a vůbec námořnickou terminologií — ale jazyk jako prostředek dotvářející místní kolorit, společenské prostředí, charakteristiku jednotlivých postav.

Jakou úlohu přitom hraje odposlouchávání hovorové řeči — to, o čem hovoříte, je přece typické i pro vaše divadelní texty . . .

Největším zdrojem živého jazyka je samozřejmě denní kontakt s lidmi v různých prostředích a situacích, samoobsluhou a hospodou počínaje a třeba novinami nebo televizí konče. Jazyk je džin vypuštěný z lahve. Vypovídá o našem životě bezprostředně a svobodně, bez ohledu na obsah slov, často i mimo naši vůli a přání. I lež má svůj slovník, frazeologii a dikci. Přednáším někdy o těchto věcech, zejména na příkladu slangů, na půdě Kruhu přátel českého jazyka.

Co vaše spolupráce s divadlem?

Divadelní texty překládám od konce šedesátých let, ale o „spolupráci" jako takové mohu mluvit pouze v případě brněnského Divadla na provázku, pro které jsem zdramatizoval Vonnegutův román Žehnej vám Pánbůh, pane Rosewatere a nyní pro ně — s dramaturgem divadla Petrem Oslzlým — připravuju přepis Toolova Spolčení hlupců. Je to zřejmě jediné divadlo, s jehož projevem a směřováním se dokážu ztotožnit, o přátelství, které k jeho členům chovám, nemluvě. Jinak se ovšem snažím od hotového překladu dramatického tvaru maximálně odpoutat, zpřetrhat všechny citové vazby, jež jsem si snad k němu v průběhu práce vytvořil. Nic proti tvůrčímu výkladu, nové, objevné interpretaci, ale dramaturgické a režijní zásahy do textů jsou někdy tak necitlivé a svévolné, že dopouštět se podobných nakladatelští redaktoři, dávno bych už nepřekládal. Ale pak se stane, že se ocitnete v nějakém Zahorákově a překvapí vás tam inscenací lepší než v kamenném divadle, pro které jste hru dělal. To je velká odměna a radost.

Hry a dramatizace, pod nimiž jste spolupodepsán, hrají i malé scény a amatéři. Třeba studenti anglistiky na oloumoucké univerzitě hráli váš překlad hry Kurta Vonneguta Všechno nejlepší, Wando June . . . Jaký je váš vztah k amatérům?

Olomoucké představení jsem neviděl, ale znám trochu pražský soubor Jak se vám jelo?, který uvádí dramatizaci dalšího Vonnegutova textu, jeho Grotesky aneb Už nikdy sami. A řeknu: co dokáže takový Petr Lébl, autor dramatizace, výtvarník, režisér a jeden z hlavních protagonistů této hry, k tomu bývá zapotřebí celého týmu profesionálů. Právě na Léblovi a jemu podobných si cením jejich dravost, vášnivé zaujetí, bezvýhradnou oddanost a víru v divadlo a jeho moc, cením si provokativní inspirace, kterou tihle amatéři představují pro zavedené herecké manýry a zavedená divadla vůbec.

Co právě teď?

Vyšel mi překlad veršů největšího anglického básníka naší generace Teda Hughese Jeskynní ptáci, v dohledné době by se měla objevit knížka Roye Lewise Co jsme to provedli tátovi, jejíž stereofonní podobu uvede patrně dříve Čs. rozhlas. Činoherní klub uvádí v režii Jiřího Menzela hru Michaela Frayna Bez roucha, Realistické divadlo Dům zlomených srdcí G. B. Shawa se skvělým Otou Sklenčkou v hlavní roli.

Při tomhle posledním překladu, který jsem dělal tak trochu na zakázku, jsem si uvědomil, jak málo vlastně Shawa známe a proč je některými autoritami pokládán za největšího dramatika století. Pro divadlo připravuji další Frayovu hru Dobrodinci, Láskou posedlá Sama Sheparda a komedii Mary Chaseové, pro jejíž název jsem se dosud nerozhodl. Taky jednu hru vlastní. Pro knižní vydání chystám výbor z kratších próz Henryho Millera a detektivku domácím čtenářům dosud neznámého Chestera Himese. Dále dávám dohromady dvě výstavy reportážních portrétů a rád bych taky dodělal nábytek do své venkovské pracovny. A . . . určitě ještě něco.

Děkuji vám za rozhovor.

(jv)