

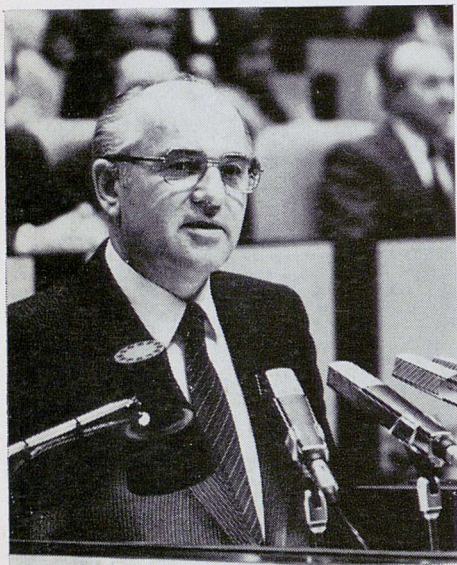
as/87

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

4 Kčs

6





Nezapomenutelná setkání

NA NOVOU SHLEDANOU,
SOUDRUHU GORBAČOVE!

Na pozvání ústředního výboru Komunistické strany Československa vykonal ve dnech 9.—11. dubna 1987 oficiální přátelskou návštěvu Československé socialistické republiky generální tajemník ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu Michail Gorbačov.

Návštěva M. Gorbačova v ČSSR se stala přesvědčivou manifestací pevnosti a nerozbornosti československo-sovětského přátelství. Dosažená ujednání vytvářejí reálné předpoklady pro pozvednutí celého souhrnu československo-sovětských vztahů na kvalitativně novou úroveň.

FOTO ČTK



● DUBNOVÉ PLÉNUM ÚV SČDO

Zhodnotilo úroveň a výsledky IX. národní soutěže monologů a dialogů O pohárek SČDO, která proběhla ve dnech 27.–29. března t. r. v Hlinsku. Soutěž získala za léta trvání značnou oblibu mezi členy SČDO a je potěšující, že roste zájem zejména mladých. V některých krajích je pro velký počet přihlášených nutno organizovat meziokresní či oblastní předkola. Letošních 23 vystoupení (jedno odpadlo pro onemocnění soutěžícího) bylo vybráno skoro ze dvou set monologů a dialogů ze všech krajů ČSR. Přesto, že i úroveň má stoupající tendenci a organizační zajištění je velmi dobré, jsou tu některé problémy, které bude ÚV SČDO řešit společně s přípravným výborem jubilejního X. ročníku, aby jak soutěž sama, tak i seminář, který je s národním kolem spojen, měly vysokou úroveň, hodnou dosavadní tradice.

Týden před zasedáním se konaly přijímací pohovory uchazečů o přijetí do 2. školy režisérů, kterou ÚV SČDO zahájí v září t. r. Plénem vyslechlo zprávu o výsledku: z více než padesáti přihlášených bylo přijato 31. Na plánovaný stav 35 posluchačů doplní počet přijímací pohovory pro ty, kdo se řádně z vážných důvodů omluvili a jimž ÚV SČDO určil náhradní termín.

Bylo definitivně rozhodnuto o termínu Štramberka 87: 12.–15. listopadu. Porota ÚV SČDO bude vybírat tři přehlídková představení autorského divadla ze dvanácti přihlášených (soutěž i přehlídka jsou určeny členským souborům Svazu).

Na 57. Jiráskově Hronově proběhne soustředění členů Klubu režisérů SČDO. Semináře (plánované na každý den) se budou konat odpoledne, aby nekolidovaly s diskusními kluby. Další svazovou akcí budou také večerní Dostaveníčka na Mýtě, při nichž se budou v křesle pro hosta střídát divadelníci (většinou amatéři), kteří mají co říci o historii i současnosti ochotnického divadla. Přístavba Jiráskova divadla se dostává do stadia, kdy už bude možné začít s plněním závazku, kterým se SČDO na 55. Jiráskově Hronově přihlásil k pomoci při této stavbě. Konkrétní dohoda mezi MěstNV Hronov a ÚV SČDO o způsobu a rozsahu prací bude dojednána na organizačním štafu 57. Jiráskova Hronova.

Obšírně se na plénu diskutovalo o otázce vnitřních vazeb mezi krajskými výbory a Skupinou amatérských loutkářů. I když jsou ve všech krajských výborech SČDO zastoupeni představitelé loutkářů, nemají předsedové krajských výborů dostatek informací potřebných zejména při jednáních s orgány státní správy a s jinými institucemi. Proto požadují více informací o loutkářských souborech a jejich činnosti. Podle usnesení pléna budou například dostávat zápisy z jednání Rady SAL a předsednictva Rady SAL.

Na podzim t. r. proběhne festival v Žebráku počtvrté jako přehlídka souborů s více než stoletou tradicí. ÚV SČDO převzal úkol zajistit seminář: o jeho náplni jedná s prof. Dr. Františkem Černým, DrSc., který vyslovil předběžně souhlas s vedením semináře.

Dr. MILAN KYŠKA

● PÉČE O KULTURU

Těžiště rozvoje kultury v posledních 16 letech spočívalo především v rozvoji masové kulturní aktivity širokých vrstev lidu a tvořivé kulturní profesionální činnosti. Rozsáhlá síť kulturních zařízení spravovaná státem spolu se stejně rozsáhlou sítí budovanou a podporovanou z prostředků společenských organizací dala podmínky pro možnost tvořivé práce v kultuře všem, kdo mají k tomu předpoklady a talent.

Vedle 95 profesionálních stálých divadelních scén, 2844 státních kin, 225 muzeí, 44 galérií, 18 parků kultury a oddechu, 23 státních hudebních souborů, 150 zpřístupněných hradů a zámků, téměř 12 tisíc lidových knihoven, včetně poboček a celé řady dalších kulturních zařízení, se stará o rozvoj kulturního života ve městech a na vesnicích též 6314 kulturně výchovných zařízení národních výborů, 614 klubových zařízení SSM. Členem některého z kroužků zájmové činnosti při těchto kulturně výchovných zařízeních je každý sedmý občan ve věku od 5 do 85 let.

K neoddelitelným prostředkům masového šíření informací, kultury, osvěty a zábavy patří tisk, rozhlas, televize. Počet hodin rozhlasového vysílání se rozšířil v uplynulých patnácti letech o téměř 70 proc., rozsah televizního vysílání o 80 proc., z toho podíl barevného vysílání, které začalo v roce 1970, se zvýšil na 90 proc. Počet vydávaných titulů knih v posledním pětiletí převyšuje 7 tisíc, a náklad dosahuje téměř 100 miliónů výtisků. Vedle toho vychází 1072 časopisů v nákladu přesahujícím dva milióny výtisků.

● KULTURNÍ DNY V TOMTO ROCE

Ministerstva kultury ČSR a SSR připravují v tomto roce řadu mezinárodních akcí, které se uskuteční především v rámci státních kulturních dohod. Ve spolupráci s ÚV Svazu čs.-sovětského přátelství budou v Československu na podzim uspořádány Dny Ruské socialistické federativní republiky, jejich součástí bude řada významných celostátních akcí, jako např. Výstava Praha–Moskva, která bude mít v příštím roce svou reprízu v Moskvě v rámci Dnů kultury ČSSR. Festival zájmové umělecké činnosti socialistických zemí zaměřuje své programy k 70. výročí VRSR. Na letošní září jsou chystány Dny československé kultury ve Vietnamu, Laosu a Kampučii ve spolupráci s dalšími socialistickými zeměmi. V říjnu t. r. se uskuteční v Československu Dny kultury Německé spolkové republiky.

Dílejšími akcemi se bude na našem kulturním životě podílet indická kultura a umění v souvislosti s prvními Dny indické kultury v SSSR.

(ld)

Formovat člověka v tvůrčí osobnost

Strategie urychlování hospodářského a sociálního rozvoje ČSSR, přijatá XVII. sjezdem strany, založená především na širokém uplatňování výsledků vědy a výzkumu v praxi, na plném využívání všech zdrojů, jež máme k dispozici, zejména v intenzifikaci společenské výroby, v růstu její efektivity a kvalitativní úrovni veškeré práce dostává postupně rozhodnutími stranických a státních orgánů v krajích i jednotlivých okresech konkrétní podobu, směřující především k vysokým nárokům na všestrannou aktivizaci lidí, k plnému využívání jejich schopností a zájmů, k dosahování zásadních změn v jejich myšlení, psychologii a morálce, k rozvíjení jejich činnorodého postoje k práci, k všestranné mobilizaci a účinnému využívání potenciálu jejich tvořivé energie a iniciativy.

Obrovský prostor se tak otevírá i pro působení kultury a umění na člověka, na vědomí lidí, na jejich myšlení, jednání a postoje, na jejich přístupy k řešení kvalitativně nových úkolů, před něž jsme každodenně stavěni a jejichž řešení za nás a naše pracující nikdo nepřevzeme. Kultura a umění se stává závažným činitelem celého složitého procesu urychlování sociálně ekonomického vývoje. Jejich funkce v rozvíjení tvořivých sil a schopností lidí a celého duchovního potenciálu společnosti nabývá právě v této době nových dimenzí.

Formativní a výchovné působení kultury a umění ve všech jejích složkách musí být orientováno na duchovní povznesení člověka epochy vyspělého socialismu, na jeho všestranný, harmonický rozvoj, na rozvíjení a aktivní uplatnění tvůrčích sil lidí, na vytváření podmínek, aby se jejich život stal duchovně bohatým a mnohostranným, na cílevědomé bohatství prohlubování účasti pracujících na tvorbě kulturního bohatství společnosti. Rozvíjet tvořivou aktivitu pracujících prostředky kultury a umění, formovat člověka v tvůrčí osobnost, v iniciativního uskutečňovatele revolučních přeměn, je v soudobých podmínkách jeden z nejpodstatnějších rysů kulturní politiky KSČ, za naplňování humanistického společenského poslání kultury, za významnou součást zápasu o vybudování rozvinutého socialismu. Kultura a umění musí daleko výrazněji vystupovat jako humanizující činitel života a prostředí.

V souvislosti s programovou orientací na úzké pětiletí ekonomiky se sociálním a kulturním rozvojem se vyzvedává úloha kultury a umění jako významná kvalitativní stránka životní úrovně obyvательства, pro jejíž zvyšování se úspěšnou realizací strategie urychlení ekonomického růstu budou vytvářet nové, dříve nebývalé zdroje. Svou neustále se rozvíjející a prohlubující společenskou úlohu, zejména z hlediska obohacování duchovního života společnosti, formování socialistického vědomí a socialistické osobnosti, i se zřetelem na významné poslání v soudobém třídně rozděleném světě je socialistická kultura a umění schopná plnit pouze ve svém komplexním, celistvém vývoji, v jednotném působení a uplatnění všech svých funkcí.

Syntéza

Po léta platilo a stále ještě platí, že hlavním směrem i způsobem syntézy v divadle bylo spojování, slučování prvků divadelních s prvky přicházejícími z jiných druhů umění. Zejména vstoupil v jisté době do hry výrazně film, který byl chápán jako jeden z velice silných činitelů ovlivňujících systém a strukturu divadla. Neméně tak ovšem se takto staly středem pozornosti také jevy jako music hally, circusy, klauni, artisté atd. atd. Z druhé strany lze samozřejmě podobně vysledovat podněty vycházející z těch uměleckých druhů, které už divadlo svou synkretickou povahou v sobě obsahuje: umění výtvarného, hudby a na místě prvním literatury. Zkrátka a dobře: z jistého hlediska se zdálo a může zdát, že systém divadla svou životnost – a rozumějme tím nyní především schopnost odrážet skutečnost – udržuje a rozvíjí tím, že dokáže přijmout mnohé z jiných oblastí umění a do jisté míry se jím složením své struktury přibližovat.

Nesporně, že tomu tak bylo a že tato vlastnost divadlu ani dnes neschází. Ale už od počátku (a rozumějme tímto počátek první desetiletí našeho století a zejména potom období po první světové válce) to nebyla tendence jdoucí jenom tímto jedním směrem. Impulsy vysílané z jiných uměleckých sfér se projevovaly i tak, že si divadlo začalo čím dále tím silněji uvědomovat svou specifickou. Jenom pro příklad vzpomeňme třeba toho, že zájem o schopnosti a možnosti ovládat tělo jako dokonale trénovaný materiál (viz artisty a klauny) vedl nakonec k teoretickému formulování i praktickému usilování o nový typ hereckých činohry, jenž měl a chtěl co nejvíce vyjít jeho podstatu spočívající na totální tělesnosti.

Dnes se pohyb systému a skladba (tím pojmem označuji prvky, z nichž se systém prostě utváří, nikoliv ještě jejich uspořádání v osobitou integrovanou organizaci nesoucí význam a jeho smysl) jeho struktury v tomto pohybu obojím směrem, v jakési „zpětné vazbě“ zvětšuje a urychluje. Na jedné straně nemůže divadlo lhostejně pominout svého diváka a jeho zkušenosti, které chtějí nechtějí nabývat v kontaktu především s mechanickou reprodukovatelností; film, televize, video, rozhlas, technika šíření tzv. zábavné hudby, neboť tato mechanická reprodukovatelnost se stala součástí našeho života. Ale na straně druhé si je vědomo, že v řadě směrů nemůže s touto mechanickou reprodukovatelností ani v nejmenší míře konkurovat v rovinách, jež jsou jí vlastní a že tedy musí maximálně zdůrazňovat tu kvalitu, jež tvoří divadlo divadlem – to jest divadelnost jako to, co patří jen a jen divadlu.

A základ této divadelnosti, obecný základ, jenž je společný všem podobám a typům divadla je v pohybu. V pohybu zvláštního druhu, který je nakonec z jakéhokoli materiálu schopen vytvořit herecký komponent, jenž produkuje v divadle rozhodující polohu zobrazení a sdělení. Věnoval jsem se v Československém loutkáři ve stati Třetí druh !!! tomuto problému z hlediska syntézy, jež vzniká mezi činohrou a

loutkovým divadlem a snažil jsem se ukázat, že právě na základě pohybu tu vzniká syntéza nového, vyššího typu, kdy se k jednomu druhu divadelního jazyka prostě nepřijazují výrazové prostředky druhu jiného. Pohyb obsažený maximálně možnou měrou ve všech komponentech a prvcích jeviště činí z nich více či méně jakýsi totální herecký komponent – byť samozřejmě podle materiálu diferencovaný – z něhož nutně vzniká syntéza osvobozující výsostně specifickou divadla. Neboť je takto, v této rovině a tímto způsobem možná jen a jen na divadle.

Pokládám tuto tendenci dnes – jak v profesionálním, tak v amatérském divadle – za jednu z nejvýraznějších, jež nespojují tuto vůli po takové syntéze. Ale na stránkách Čs. loutkáře jsem mohl o ní napsat dost, takže případně zájemce o tento pohled odkazují na tento časopis, v němž se právě pokračování zmíněné stati objevilo v č. 2/1987. Pro potřeby naší úvahy bych zamířil jinak; k jevu, jenž svého času rozčepil hladinu divadla tak, až někteří kritikové považovali za možné a nutné v souvislosti s ním hovořit o nové éře současného divadla. A ohlašovat konec „avantgardy“ a nástup „divadelního postmodernismu“, stejně jako další divadelní generace.

Zasvěcenému čtenáři je teď už jasné, že mluvím o některých souborech, které se představily například společně 20. 4. 1986 v Lucerně (Křeč, Sklep, Vpřed, Mimósa, Kolotoč) a především o článku Jana Dvořáka ve Scéně (č. 11, 16. 6. 1986), jenž byl zasvěcen inscenaci Baletní jednotky Křeč na laguně Varadero. A dovolte i mně, abych se u této inscenace v kontextu problému, jež nyní sleduji, zastavil. Je jasné, že se bohatě – asi bych mohl říci plně – napájí ze zdrojů, jež leží v jinýchruzích umění a „paradivadelních“ produkci; zvláště těch, jež jsou spojeny se sférou zábavní (nebo mám spíše říci non-artificialní?) hudby. Opírá se o ně jak svým vnějším tématem (to jest okruhem jevů v díle zobrazených), tak i právě skladbou prvků, které toto vnější téma jako struktura zveřejňují. Mohli bychom zajisté diskutovat o tom, jaké vnitřní téma (tj. jaké spoje a vztahy vyzdvihuje, jaká rovina pohledu na tyto okruhy jevů se realizuje) takto vzniká. Problém je pro mne nyní jinde: je to syntéza, která odhaluje a uskutečňuje pohyb jako kvalitu zvláštního druhu, jež patří jen divadlu a zceluje se a integruje v hereckém komponentu?

Máme dnes velice silně vyvinutou vlastnost zapominat na to, co bylo a posuzovat věci divadelní, jež existují v současnosti tak, jako by před nimi nic nebylo. Což platí třeba i o inscenaci Baletní jednotky Křeč, o níž je nyní řeč. Vždyt skoro před třiceti lety začínal podobně Semafor. I on vtahoval do divadla vnější téma čerpané z tehdejší zábavní hudby a používal k jeho sdělení skladbu struktury, která čerpala z těchto pramenů. Na počátku nebylo jistě dost zřejmé, kde se zrodí divadelní syntéza, ale v Jonáši a ting-tanglu už o ní

nebylo nejmenších pochyb. Chci tím říci za prvé to, že současné divadlo – a zejména divadlo pro mladé – tímto vlivům nemůže ani v přítomnosti uniknout. A nemusíme pro ně hledat složité nálepky „postmodernismu“. Je to zkrátka a dobře něco, co tvoří, už jsem to konečně napsal, součást našeho života a navíc tu vznikají výrazové prostředky, které už svou vlastní povahou nemůže divadlo zanedbat, neboť jaksi nabízejí nové možnosti pro jeho odvěkou touhu také tančit a zpívat – a hlavně: oslovovat diváka svou vizuální stránkou, jako podivánka. A za druhé: vznik syntézy je tu jednoduchým procesem, který může i nemusí dojít svého cíle – stvořit herecký komponent.

Ve Varaderu vidím tuto tendenci především v úsilí stvořit jakousi fabuli, která uskutečňuje, byť nezřetelně a rozmazaně, jakýsi chronologický a kauzální sled situací. A situace, to je už děj a především postavy. A dokonce postavy jednající za určitým cílem, naplňující nějaký účel. Jistě, tohle všechno je ve Varaderu v zárodečném stavu, převažují tu tak říkajíc „jednotlivá“ čísla různého druhu, v nichž se tato spojitost fabule i téma situace oslabuje nebo mizí docela. Ale že Křeč takové téma v situaci udělat dovede, o tom svědčí ona scéna, kdy profesionální pracovníci v kultuře svým formálním a byrokratickým přístupem doslova zlikvidují nadšení a touhu zapáleného amatéra. Nechci z této jedné situace dělat více než zatím vskutku je; jeden korálek navlečený na pestrou různobarevnou šňůrku, která vystřeluje na všechny strany. Chci tím jen potvrdit, že fabule začínající tím, že na zem je vyslána speciální jednotka shromažďující opotřebované hvězdy a končící tím, že tyto hvězdy odlétají, tu není zřejmě náhodou. Že se v ní prosazuje, se vši nedostatečností a slabostí, směřování k celistvé situaci, z níž by mohlo vyrůst i celistvé jednání jako pohyb, jenž patří právě jen a jen divadlu. Že jsme tu svědky něčeho, co by mohlo vést k syntéze zcela zvláštního druhu, která by divadlu v nových podmínkách a nových souvislostech poskytla to, co mu před lety dal Semafor. A o čem V. Just ve své knize Proměny malých scén mluví jako o inovaci kabaretní formy v obsahově i formálně vyšší syntéze. A také má na mysli Jonáše a tingl-tangl, kde se tak stalo především a hlavně skrze složku hereckou.

Nevím, kudy a jak se bude ubírat Křeč dále, nevím, jestli k této syntéze dojde. Jestliže se jí to podaří, pak asi zmizí i diskuse o vnitřním tématu jejich představení, o tom, jak hodnotí své téma vnější, protože získá definitivně prostředek, jímž bude moci vnitřní téma prosáknout do všech částí ať už budou brány odkudkoliv. Ale to už přesahuje rámec tohoto článku. Jeho smysl je jinde: v tom, že chtěl upozornit na to, že současný pohyb divadla se děje také tím, že vtahuje do svého středu jevy, jež jsou silné už samy o sobě; v podobě a poloze, jež jim zaručují jejich naprostou samostatnou existenci a vířící i úspěšné přijetí obecně. A že toto vtažení je možné jenom za tu cenu, že vskutku vznikne syntéza nového druhu, která uvolní prapodstatu divadla – pohyb jako formu bytí hereckého komponentu.

JAN CÍŠAŘ

Jiná tvář

Severočeský kraj má na nebi amatérského divadla dvě hvězdy první velikosti: stálíci jménem Malé divadlo z Ústí nad Labem a novu z České Lípy, jejíž jasnost mnohonásobně stoupla inscenací Jak se vám líbí Jak se vám líbí? Letos obě tyto hvězdy na krajské přehlídce v Žatci (19. až 22. března 1987) chyběly — rázem se dostaly do popředí řádově jiné problémy amatérského divadla. Takové, jež do jisté míry formují jinou tvář amatérského divadla, jsou však pro ně neméně důležité, neméně tak tvoří jeho podstatu.

Obecně vzato: jsou to problémy, které v samotném základu vždycky nějakým způsobem znesnadňují cestu k tomu, aby tvořivé záměry — či vůbec záměry — došly plného završení, aby neuvízly někde v polovině, nezůstaly realizovány jen částečně či pouze naznačeny. Což všechno neříkám proto, že bych tuto problematiku chtěl posuzovat měřítky, jež vytyčily „hvězdné kolektivy“ nebo ji dokonce snižovat.

Naopak — snažím se takto prokázat, že tato jiná tvář amatérského divadla si zasluhuje stejnou vážnost a pozornost a navíc: že vytváří nejširší zázemí divadelního amatérismu a že tedy plným právem patří na přehlídky. Dokonce se někdy obávám, že všeobecná touha po tom prezentovat amatérské divadlo právě jen skrze jeho hvězdy může jednak zastítn celou rozlohu amatérské divadelní činnosti, to jest ne-reflektovat skutečný stav, a jednak vést k nereálným představám, které končí rozčarováním jakmile hvězdy abscentují.

V Žatci například vystoupilo se svým pořadem I ty, Caesare Docela malé di-



Divadelní soubor Vojan DK ROH Hrádek nad Nisou — J. Šotola: Padalo listí, padala jablčka

vadlo z Litvínova. Bylo to tak říkajíc představení „inspirativní“ — mimo soutěžní pořad přehlídky. Měřeno očima tak často skloňované inspirativnosti na nejvyšší úrovni, již je samozřejmě také amatérské divadlo schopné a jež nás, čitatele amatérského divadla a ještě více samotné amatéry, naplňuje oprávněnou hrdostí, mohli bychom asi s mírně překvapeným výrazem položit otázku: v čem že je ta inspirativnost Litvínovských, jestliže ji

budeme považovat za dobývání nových území formálních i obsahových? Vždyť to všechno už tady bylo — a kromě toho: ledacos je v této inscenaci nehotové, neúčinné, nepatřičné.

Ale přesto: pro mne je to představení zcela inspirativní, neboť ukazuje názorně, kudy se princip autorství ubírá, jaké formy si přisvojuje a hlavně: jak se ze hry, která traktuje známé dějinné události parodicky, ba mírně recesně, postupně zdvihá pokus o závažnou myšlenku, jež chce překročit rámec jednotlivých čísel — trochu kabaretně revuálního typu — a vytvořit tematicko-ideovou integritu. Jistě, pro nadšené přívržence tzv. autorského divadla to bude málo a stejně tak litvínovské představení neuspokojí asi ani ty, kteří hledají inspirativnost onoho nejvyššího typu. Leč — v oně jiné tváři amatérského divadla je jeho inspirativnost veskrze průkazná, neboť v jejích souvislostech demonstruje nejenom možnosti principu autorství, ale i kolektivní tvorby a ukazuje celkový posun, k němuž díky těmto faktorům dochází.

Nebo: inscenace Zdi polského autora Jana Tettera. Jestli jsem dobře pochopil, pak se tu na půdě Rádobydivadla, které zřizuje OB Klapý, sešla malá skupinka divadelních nadšenců, kteří spojili své síly proto, aby se pokusili o úkol nezvyklý. Pohybují se zajisté na půdě „tradičního“ divadla interpretace. Ale právě spojení mimo rámec trvale a dlouhodobě fungujících souborů jim dovolilo dojít k zajímavé a vyrovnané podobě režijně-herecké, kterou — v pozitivním smyslu — ještě navíc převyšuje výkon Dany Krauskopfové v roli Tilly.

A tak se zase ptám: není toto sdružování sil výrazem nutnosti amatérského divadla řešit otázku herectví? Nikoliv samozřejmě tak, že bychom vyloučili ty, kdo mají méně schopností a zkušeností, ale jako problém specificky vyhraněný



Divadelní soubor J. K. Tyl KaSS Jablonec nad Nisou — V. Šukšín: Ctihodní nebožtíci. Inscenace navržená na národní přehlídce ve Svitavách

komunikace, jež je vlastní jen divadlu. A jež dnes činí na místě prvého divadlo nenahraditelným druhem umění. Neptám se takto náhodou. Přesvědčuje mne o tom snaha realizovat toto představení v komorním intimním prostoru: v těsné blízkosti diváků. Na tuto snahu také nejvíce narazilo úsilí tvořivě vyložit text, dát mu jiný ideový význam a smysl, neboť prostě nezvládlo všechna úskalí — nastražená už také textem — jež tu takto byla dána.

Nicméně — jestliže jsme i v této jiné tváři svědky této touhy objevit ryznost komunikace jeviště a hlediště, včlenit ji do klasických půdorysů, které se opíraly a opírají o vztahy dramatických osob jako objektivně existující skutečnosti, v níž komunikují prvotně tyto osoby mezi sebou, není to důkaz podstatného pohybu? A neměli bychom v tomto kontextu napřít pozornost k vazbám mezi dramaturgií jako nositelem a vykladačem tématu k režii a scénografií jako společným tvůrcům realizujícím toto téma nikoliv jenom v jevištním, ale celistvém divadelním prostoru?

Že se ona jiná tvář divadla s těmito problémy potýká, o tom svědčí i jiné dvě inscenace žatecké přehlídky. *Commedia finita* V. Hradské se stala záležitostí čtyř hereček souboru K. H. Máchy z Litoměřic. Lze zajisté tuto volbu pochopit na ryze praktickém základě — byla to herecká příležitost pro ženy. Jenže — předloha je „divadlem jednoho herce“ a odtud nutně

vzniknou četné problémy, které se zase nakonec týkají určitého zvláštního druhu komunikace, jež klasický monolog chce proměnit v plnokrevné divadlo se vším všudy. A právě tato proměna se litoměřickému divadlu nepovedla, neboť ani při největší snaze tu nelze pracovat prostředky, jež fungují bezpečně při realizování klasického dramatického textu, které je „vespolným jednáním osob“.

Platí to rovněž samozřejmě v jiné modifikaci — pro inscenaci Šotolovy hry *Padalo listí*, padala jablčka souboru Vojan z Hrádku nad Nisou. Na první pohled to vypadá, že tenhle romantický, trochu tklivý příběh lásky s protiválečným tématem existuje v poloze, již lze zvládnout běžným způsobem, jako — řekněme pro zjednodušení — obraz ze života. Ale není tomu tak: jsou tu prvky epického vyprávění stejně jako jistá suma symbolů, které jsou uskutečnitelné ve své formální i obsahové rovině jenom na bázi osobité divadelnosti jako osobité komunikace. A jestliže toto Hrádecké prostě nedokázali, pak samozřejmě více nebo méně herecky zkušně ilustrovali jenom onen příběh.

Zkrátka a dobře: ukazuje se, že ona jiná tvář divadelního amatérismu naráží na mnohé proměny, které charakterizují pohyb současného divadelního jazyka, že se s nimi rve — ať už to pramení z jakýchkoliv příčin. A že právě odtud rostou všechny problémy, které jsem stručně a

letmo vzpomenu na začátku. Ostatně — jestliže Ctihodní nebožtíci (*Energičtí lidé*) V. Šukšina v inscenaci souboru J. K. Tyl z Jablonce nad Nisou patřili ke standardní podobě této tváře, pak to bylo i proto, že postihli přesně základní polohu tohoto textu jako groteskně rozvinuté anekdoty v inscenačním pojetí, jež se s těmito problémy nesetkalo.

To se skrývá pod oním pojmem standard asi především. Přitom ovšem je mu třeba přisoudit i význam další, označující solidnost a serióznost. I to tedy ukazuje, v čem si je amatérské divadlo oné jiné tváře než „hvězdné“ jisté a kde ho naopak bota tlačí. A dohromady to všechno také vytváří jeho podobu, kterou musí přehlídky respektovat a ukazovat. Možná, že se nám potom bude jevit mnohé poněkud jinak, že se nám dimenze amatérského divadla promění. Ale neměli bychom zapominat, že teprve i touto tváří se stává amatérské divadlo reálným skutečným celkem. Žatecká přehlídka to na-prosto jasně dokázala.

Až budeme třeba na Hronově či jiné vrcholné přehlídce buď jásat nad znamenitostí předvedeného, nebo naopak plakat nad jeho nepodařeností, měli bychom mít vždycky na paměti právě tuto celistvost. Neboť jedině ona vskutku dokazuje, jak na tom amatérské divadlo je.

JAN ČÍSÁŘ
FOTO PAVEL ŠÍMA

Nástup mladých souborů

Krajská soutěž amatérských divadelních souborů 1987 probíhala letos v Severomoravském kraji ve dvou cyklech: od 3. do 5. dubna v Mořkově a od 10. do 12. dubna v Přerově. Vždy od pátku do neděle, kdy je větší předpoklad, že se divadelní amatéři snáze uvolní a přijedou. Větší aktivita v diskusích při rozborových seminářích byla letos patrná, hlavně v Přerově. A tak byl uspokojivě naplněn jeden ze základních předpokladů krajského divadelního setkání: vidět představení, vyměnit si názory, poučit se z jejich konfrontace.

Ani letošní krajská soutěž se nezbavila některých přežívajících problémů. Některá představení prokazovala málo samostatného divadelního myšlení, dramaturgicko-režijní záměry byly mnohde nedotvořeny. Projevovale se klesající aktivita vesnických souborů a metodická pomoc profesionálů amatérům se nejevila v takové podobě, jak bychom si ji představovali. Vítaným přínosem byla však účast mladých souborů. Mezi sedmi soutěžními představeními vystoupily tři výrazné mladé soubory, kromě toho bylo uvedeno inspirativní představení slovenských hostů z Partizánského s Gogolovými Hráči a mimo soutěž vystoupil také v netradičním prostoru — jako náhrada za osmé neuskutečněné soutěžní představení — divadelní soubor AUREKO z Ostravy s Vrchovského montáží *Myju-li tě* (na motivy próz Alexandry Berkové). Podíl mladého divadla na této krajské přehlídce byl tedy značný a ovlivnil její výpověď, protože právě tato představení byla nejzajímavější a nejadresnější.

Největší překvapení připravil divadelní soubor DK ROH Sigma Olomouc s objevnou inscenací jevištní verze Saroyanovy novely *Tracyho tygr*, uváděné v scénáři a režii Jana Roubala pod názvem *A od toho tygra vy strach nemáte?* Mladý zaujatý kolektiv dosahuje svým dynamickým, účinně rytmizovaným vystoupením výpovědi, která tlumočí autorovy myšlenky a vyzvedává aktivní vztah mladých lidí k životu, jeho poetika není však vším všudy saroyanovská. Jednání mladého hrdiny Tracyho připouští někde několik výkladů, které také v diskusi vyvolávaly více domněnek. Představení však značně rezonuje s mladým divákem, je tvořeno s fantazií, je hravé a obsahuje hlubší metaforický význam. Letošní vítěz severomoravské divadelní přehlídky z Olomouce dosáhl však

především toho, že o něm jako o jediném můžeme tvrdit, že objevuje osobité a nové jevištní prostředky.

Divadlo Dostavnik ZK ROH železničářů Přerov bývá na krajských soutěžích pravidelným hostem. V muzikálu Pavla Dostála a Richarda Pogody *Gaudeamus igitur* představil se však zčásti v nové, omlazené sestavě. Představení má typický muzikálový charakter a vynalézavou choreografii. Je mladé, protože tématu hry z protektorátní nesvobody využívá k výpovědi o dnešním mládí. Pavel Dostál je autorem i režisérem v jedné osobě, což má své výhody i nevýhody. Kdyby se jako režisér odpoutal od autora, byla by asi jeho inscenace textově sevřenější, ztratila by místy rozvleklost opakujících se motivů, škrtly by vyřešil i závěr, který zatím působí dojmem tří konců hry. Dostál však vytvořil představení, které má rád, jednoznačně si získává mladé publikum, působí přitažlivou kolektivitou a členové ansámblu jako zpěváci i herci dosahují dobré úrovně.

Také Amatérské studio SDOS v Olomouci, které na krajských přehlídkách jistý čas absentovalo, přišlo s muzikálovou předlohou — s *Pochmonovou hrou Tome*, ty jsi číslo! na motivy románu Marka Twaina. Zapůsobilo v režii Miroslava Hrušky bezprostředním a upřímným jevištním projevem. Kladem je dobré vedení dialogů mladých představitelů, jejich hravost, temperamentní rozpracování situací a stylizace hereckého projevu. Také taneční čísla jsou řešena v duchu mentality mladých, některá z nich — a to platí stejně i o písňových vstupech — působí dost neústrojně, protože nevyvstávají z logiky příběhu. Herecký soubor není ještě vyrovnaný, ale dává nadějný příslib pro renovaci tvůrčích sil v Amatérském studiu při olomouckém divadle.

V amatérském divadle rozhodují nakonec o všem herci a v těchto představeních nás zaujalo několik mladých herců. Připomeňme alespoň ty nejzajímavější: Milana Černoška v roli Tracyho v Saroyanově adaptaci, Jaroslava Saluse jako Daktyla v muzikálu *Gaudeamus igitur* a Václava Klemense, představitele Toma Sawyera z olomouckého Studia. Mladí vyznačili sympatickou cestu pro další možnou proměnu severomoravského amatérského hnutí.

MILOŠ ZBAVITEL

Kulturně výchovná činnost SSM

Rezoluce III. sjezdu SSM stanovila celou řadu zásadních úkolů v oblasti kulturně výchovné činnosti. Především bylo uloženo: „V úzké součinnosti s národními výbory, orgány a organizacemi sdruženými v Národní frontě dále rozvíjet kulturně výchovnou činnost. Vytvářet podmínky pro vznik nových kolektivů zájmové umělecké činnosti, metodicky pomáhat začínajícím. Vedle společenské zábavy rozvíjet aktivitu vzdělávacího charakteru, výchovu uměním a k umění, napomáhat k celkové kulturnosti a chování a mezilidských vztazích. Pokračovat v pořádání přehlídek, soutěží a festivalů zájmové umělecké činnosti, dále zlepšovat klubovou činnost zvyšováním její ideové a estetické úrovně. Usilovat o aktivnější podíl mladých umělců na kulturně výchovné práci SSM. Pomáhat jim ve spolupráci s ministerstvy kultury a uměleckými svazy v odborném růstu, ideové přípravě a při jejich uplatnění. Účinněji využívat nynější zařízení SSM pro kulturně výchovnou činnost. Hledat cesty k širšímu využívání zařízení národních výborů, ROH, JZD a dalších organizací pro kulturní využití zejména v místě bydliště.“

V oblasti kulturně výchovné činnosti dosahuje Socialistický svaz mládeže dobrých výsledků zejména v zájmové umělecké činnosti. Při hodnocení rozvoje ZUČ je nutné si uvědomovat, že členové SSM a další mladí lidé pracují nejen v kolektivech, jejichž zřizovatelem je SSM, ale tvoří i podstatnou část kolektivů zřizovaných jinými organizacemi. Jestliže bylo uplynulé období obecně charakterizováno nárůstem počtu kolektivů ZUČ, znamená to rovněž, že celkově stoupl počet mladých lidí, kteří se této činnosti věnují.

Socialistický svaz mládeže se snažil v duchu závěrů svého III. sjezdu soustavně posilovat metodický charakter všech přehlídek a festivalů, které organizuje nebo na jejichž pořádání se podílí. Důraz byl kladen především na soustavnou práci na úrovni okresů a krajů, která potom nacházela výraz v jednotlivých soutěžích a přehlídkách. Ve většině okresů a ve všech krajích navázaly orgány SSM spolupráci s okresními a krajskými kulturními středisky. Zvýšil se počet různých seminářů s kolektivy ZUČ ve všech uměleckých oborech, i když zvýšená pozornost byla věnována jednotlivým žánrům zábavní hudby, zejména folku a rocku, a oblasti politické písně. Tato zvýšená péče se projevila ve stoupající ideové a umělecké úrovni vrcholných festivalů a přehlídek, jakými jsou Festivaly politické písně v Sokolově a Martině, plzeňská Porta, Mladá píseň Jihlava a další. Orgány Socialistického svazu mládeže se snažily na úseku zájmové umělecké činnosti pružně reagovat na nové nebo rychle se rozvíjející podněty v této činnosti.

Nárůst účastníků – kolektivů ZUČ byl patrný od III. sjezdu SSM i u Festivalu politické písně Sokolov, stejně jako u soutěžní přehlídky Porta, kde jdou celkové počty soutěžících skupin a sólistů v autorско-interpretáčních soutěžích – počínaje okresními festivaly a koly až po národní, resp. celostátní úroveň – do stovek. Pozornost však byla věnována i ostatním uměleckým oborům, o čemž svědčí např.

po mnoho let dobrá úroveň Šrámkova Písku, festivalu malých jevištních forem, Wolkrova Prostějova nebo Slovenského festivalu malých jevištních forem a uměleckých agitačních skupin v Popradě.

Dobré výsledky byly dosaženy v rozvoji ZUČ na vysokých školách a podařilo se vybudovat systém Festivalu ZUČ studentů vysokých škol. Každoročně se v ČSSR uskutečňuje 11 festivalů ZUČ vysokoškolských v oblasti vážné hudby, rocku, folku, klubové tvorby, divadelní tvorby, fotografie, zpěvu atd. Je možno říci, že úroveň ZUČ na VŠ roste. Dílčí úspěchy byly dosaženy i v rozvoji ZUČ středoškolské mládeže, např. Strážnice M. Kudeřkové. Zlepšila se propagace výsledků ZUČ a to nejen v mládežnickém tisku, ale i v Čs. televizi a rozhlasu, rozšířila se spolupráce s VJH Supraphon, o. p. a hudebním nakladatelstvím a vydavatelstvím Českého hudebního fondu Panton (např. operativní vydávání gramofonových desek na FPP Sokolov a na festivalu Porta).

Mnohé svazácké soubory velmi dobře reprezentovaly SSM nejen na národních a celostátních přehlídkách ZUČ, ale i v zahraničí a šířily tak dobré jméno naší socialistické kultury a Socialistického svazu mládeže.

Prostřednictvím SSM vycestovalo na různé festivaly a další akce v zahraničí od III. sjezdu SSM na tisíc členů kolektivů ZUČ a mladých umělců. S velkým úspěchem se setkala jejich vystoupení zejména na III. festivalu přátelství a sovětské a československé mládeže, který se konal v r. 1984 ve Volgogradu a na XII. SFMS v Moskvě v roce 1985, kde uskutečnili 136 různých vystoupení včetně galakonzertu čs. delegace a pěti dalších komponovaných programů.



Mohutnými impulsy rozvoje zájmové umělecké činnosti v Socialistickém svazu mládeže se staly právě XII. SFMS v Moskvě a Mezinárodní mládežnická štafeta vlasteneckých a internacionálních činů Paměť. Oba tyto impulsy se však neprojevily pouze na úseku ZUČ, ale v celé oblasti kulturně výchovné činnosti, protože zejména MMS Paměť motivovala soutěžící kolektivy k rozvoji estetické výchovy, obsahovala prvky výchovy uměním a k umění. Skutečnost, že po dva roky byly do štafety zapojeny více než 2 milióny členů soutěžících kolektivů, svědčí o doslova masovém dopadu této formy ideové výchovy i v oblasti kulturně výchovné činnosti. V souvislosti s MMS Paměť proběhly ve všech okresech a krajích festivaly Paměti, které byly velkou příležitostí pro prezentaci kolektivů.

Nemenší pozornost věnovaly orgány SSM v uplynulém období rozvoji klubové činnosti. Význam této formy ideové výchovné práce, resp. kulturně výchovné činnosti, byl zdůrazňován především na 8. a 10. zasedání ÚV SSM. Zvýšil se počet klubových zařízení SSM z 54 v roce 1983 na 69 v roce 1986. Přesto však se nepodařilo odstranit nerovnoměrnost v rozložení těchto klubů jak v samotných krajích, tak mezi jednotlivými kraji a mezi ČSR a SSR. V této souvislosti bylo přijato rozhodnutí dobudovat do r. 2000 síť klubových zařízení tak, aby v tomto roce v každém okrese pracovalo alespoň jedno toto zařízení. Problémy stále přetrvávají s rozvojem klubů mládeže, zřizovaných základními (místními) organizacemi. Naproti tomu je poslední období charakterizováno širokým rozvojem sítě klubů vědeckotechnické činnosti mládeže. Významnou úlohu v oblasti volného času vysokoškolské mládeže sehrávají vysokoškolské kluby SSM, které vedle samostatných programů působí jako zřizovatelé souborů ZUČ.

Období od III. sjezdu SSM je možno charakterizovat jako období posilování úlohy kulturně výchovné činnosti v řešení celé problematiky volného času dětí a mládeže. Tomu také odpovídá množství rozmanitých forem uplatňovaných v jednotlivých okresních a krajských organizacích SSM s ohledem na sociální a věkové složení členské základny. V celém Socialistickém svazu mládeže jsme usilovali o nové formy práce v mimoškolské výchově a vzdělávání, kde například v pražské městské organizaci se dobře osvědčila práce s filmem jako doplňkovou formou politického vzdělávání SSM. Přes stále přetrvávající nedostatky se zlepšilo zapojení svazáckých organizací, především sdružujících středoškolskou mládež, do systému Mládež a kultura. V oblasti výchovy uměním a k umění se poměrně dobře realizovala práce s knihami ve čtenářských kroužcích, pokračovala rozmanitá činnost 49 filmových klubů SSM. Mnohé bylo ve všech krajských a okresních organizacích vykonáno ve výchově funkcionářského aktivu v oblasti kulturně výchovné činnosti. V krátkodobých internátních školeních, večerních školách i dlouhodobých kurzech byly proškoleny stovky organizátorů společenské zábavy, klubové činnosti, vedoucích souborů ZUČ a dalších.

PAVEL KOŘAN, ved. odd. ÚV SSM

V Napajedlích potřicáté



Divadelní soubor Vicena SKP Ůstí nad Orlicí získal hlavní cenu napajedelského festivalu

FOTO
MILAN
BLAHUŠ



Cenu diváků si odvezl Dostavník ZK železničářů Přerov za muzikál Gaudeamus igitur



S diváckým ohlasem se setkala vystoupení divadelního souboru ZK ROH Metra Blansko

Napajedelský ochotnický festival se koná nepřetržitě od roku 1958 a slavil tedy letos své třicáté jubileum. Jeho posláním je od prvního ročníku propagovat dobré ochotnické divadlo, dát napajedelskému souboru možnost konfrontovat svou práci s prací jiných vyspělých souborů a v poslední řadě být základnou pro osobní setkávání, vzájemné poznávání a navazování přátelství mezi soubory i jednotlivci. Na této koncepci nebylo dodnes nutné nic měnit a slovo přátelství se stalo symbolem celého festivalu.

Pořadatelem festivalu je Závodní klub ROH Slavia-Fatra a koná se pod záštitou MěstNV. Nad letošním ročníkem převzalo záštitu také Okresní kulturní středisko Gottwaldov a Český výbor odborového svazu pracovníků chemického, papírenského, sklářského průmyslu a tisku v Praze. Z řad aktivistů závodního klubu vyrostli v průběhu let zdatní organizátoři, kteří na přípravě festivalu pracují prakticky po celý rok. Nadšení, zkušenost a obětavost jsou ingredience vytvářející onu jedinečnou atmosféru celé přehlídky.

Každoročně rozesílá festivalová komise kolem padesáti přihlášek přímo souborům i okresním a krajským kulturním střediskům. Letos se přihlásilo dvacet souborů s čtyřicetivaceti hrami. Festivalová komise pak vybírá hry pro přehlídku podle svého dramaturgického záměru: každým rokem je festival věnován významné politické události nebo výročí. Letos to byl XI. všeooborový sjezd.

Pro soubory je napajedelský festival přitažlivý, protože vědí, že erbovní slovo festivalu — Přátelství — není prázdným pojmem, nýbrž že skutečně vystihuje celou atmosféru přehlídky. Není zde projevů nežádoucí rivality, protože na verdikt zdejší poroty nenavazuje žádné další soutěžní kolo. A jestli i zde nervy účinkujících dostávají zabrat, je to tím, že každý soubor se snaží předvést opravdu co nejlepší představení. Za tři desítky let trvání napajedelského festivalu některé úspěšné soubory zanikly, jiné naopak vznikly a zařadily se dočasně nebo trvale do seznamu, podle kterého organizátoři festivalu rozesílají přihlášky.

Divadelní festival ochotnických souborů v Napajedlích připadl letos na začátek dubna. Denně v době od 4. do 10. dubna t.r. předvádělo sedm souborů vybraných z dvaceti přihlášených své inscenace před vyprodaným hledištěm sálu ZK ROH Slavia-Fatra. Čtyři inscenace měly tak vyrovnanou vysokou úroveň, že závěrečné hodnocení poroty a její verdikt o udělení hlavní ceny byl všemi očekáván s velkým

napětím. A výsledek? Hlavní cenu získal divadelní soubor Vicena SKP ROH Ústí nad Orlicí za působivou, vynalézavou a stylově čistou inscenaci ideově i formálně náročné hry Oldřicha Daňka Vévodkyně valdštejnských vojsk. Tento soubor vystupoval před napajedelským publikem poprvé a bylo to setkání pro obě strany radostné. Sugestivní představení strhlo diváky k bouřlivému potlesku. Kromě hlavní ceny festivalu byla souboru právem udělena také cena OKS Gottwaldov za inscenaci angažovaně promlouvající k dnešku (udělená letos poprvé).

Zaslouženou pozornost vzbudila rovněž inscenace divadla Dostavník ZK ROH Železničářů z Přerova — muzikál Pavla Dostála a Richarda Pogody Gaudeamus igitur. Nepatetičtí mladí hrdinové muzikálu, tak neuvěřitelně blízcí citění dnešních mladých lidí, si zcela získali srdce diváků a soubor si za vyrovnané a ve všech složkách zvládnuté představení odnesl cenu diváků. Jaroslav Salus za postavu Jaroslava Hrdličky zvaného Daktyl získal cenu za mužský herecký výkon.

Cena za mužský herecký výkon byla udělena také Zdeňku Pehalovi z Tylova divadla z Ořechova u Brna za postavu lorda Babberleyho v inscenaci hry Jevana Brandona-Thomase a Vlastimila Pešky Af žije Charleyova teta! V. Peška, zároveň režisér, dal humoru Thomasovy hry nové dimenze a s ironickým nadhledem zaměřil hroty své satiry až do naší současnosti.

Cena za ženský herecký výkon byla udělena mladé Růženě Červenákové z divadelního souboru Domu kultury ROH Svit Gottwaldov za vytvoření postavy Popelky v dramatu současného polského autora Janusze Glowackého Hra na Popelku.

Cenu za amatérskou režii získal Jiří Polášek z divadelního souboru ZK ROH Metra Blansko. Muzikál Jiřího Suchého a Ferdinanda Havlíka Hra na dr. Johanna Fausta, Praha 2, Karlovo nám. 40, ve kterém se šťastně spojil inteligentní humor J. Suchého a melodická hudba F. Havlíka s promyšleným, cílevědomým záměrem vynalézavé režie J. Poláška, byl přijat vyprodaným hledištěm se sympatiemi. Byla rovněž oceňována i funkční scéna a kostýmy, jejichž autorem je režisér.

Cena za amatérskou scénografii byla udělena Bohumilu Májičkovi z divadelního souboru Zdeňka Štěpánka ZK ROH Slavia-Fatra Napajedla za scénu ke hře Jana Drdy Hrátky s čertem. Divadelní soubor Domu kultury ROH Kyjov se zúčastnil letošní přehlídky inscenací „tragické estrády“ Jiřího Brdečky Limonádový Joe. Nesmrtelný hrdina Brdečkovy satiry na „morzakory“ promlouvá kupodivu i k dnešním divákům, pro které je tento druh „literatury“ prakticky již neznámým pojmem.

Divadelní festival ochotnických souborů v Napajedlích skončil svůj 30. ročník tradičním Večerem přátelství, na kterém předseda poroty, režisér Svatopluk Skopal, vyhlásil výsledky. A my se můžeme těšit za rok na shledanou v Napajedlích.

BOHUMIL MÁJÍČEK

Poběžovické otvírání studánek

Amatérské divadelní přehlídky okresu Domažlice, probíhající každoročně v prvních jarních dnech v poběžovickém Lido-vém domě, byly pro mě pokaždé, když jsem se jich zúčastnil, zvláštním obřadem, jakousi jarní procedurou otvírání studánek osvěžující ochotnické práce. Jako by jasnovídní organizátoři poběžovické přehlídky věděli, že se letos příchod jara — toho skutečného, nikoli kalendářního — poněkud opozdí, naplánovali její VIII. ročník netradičně v termínu dosti pokročilém. A tak, když jsme se v Poběžovicích sjeli, zjistili jsme, že letošní vytrvalý zimní příkrov působil na většinu souborů obzvláště povzbudivě, že pod ním vyklíčila mimořádná kvalita. Ale oč více radosti připravily jednotlivé soubory svým divákům, o to víc starostí měla letos odborná porota, aby vše spravedlivě posoudila a rozsoudila — oprávněných zájemců o pouty nejvyšší bylo víc, než bylo možno vyhodnotit.

Domácí soubor OB Poběžovice, který letošní přehlídku zahajoval, zraje rok od roku pod vedením svého režiséra Jiřího Pelikána jak dobré víno. Ovšem zatím co v loňské soutěži mohl v optimální pohodě uvést Klicerův Zenský boj a vytežit maximum z onoho životodárného napětí mezi světy obou pohlaví, jak ho „otec české veselohry“ ve své komedii zachytil, v letošním roce byl handicapován dvojím náhlým vážným onemocněním, které mělo za následek nutně zaskoky a posuny v obsazení celkem u čtyř rolí.

Režisér si pro letošek vybral Hubáčovu Starou dobrou kapelu, divadelní adaptaci proslulé televizní inscenace Nezralé maliny. Poběžovičtí dokázali na jevišti zužitkovat autorovu schopnost vytvářet portréty současných lidí, dokázali vytežit z postav humor — především v první části hry. Změnami v obsazení, díky odpovědnému přístupu, nebyl ovlivněn výsledek inscenace, jak by se mohlo předpokládat. Problemem byl spíše rozdílný věk představitelů rolí, které předpokládají zhruba stejné stáří. Inscenaci by bezpochyby prospělo i proškrtání textu. Z individuálních výkonů je třeba připomenout alespoň ztvárnění Ády (J. Schröpfer) — cena za mužský herecký výkon — a Šány (J. Pelikán) — čestné uznání za zaskok s mimořádně kvalitním výsledkem. J. Pelikán si odnesl i cenu za režii.

S velmi dobrým diváckým ohlasem uvedl divadelní soubor OB Houstouň v režii Františka Mitaly v době svého vzniku velice populární hru O. Daňka Dva na koni, jeden na oslu. O. Daňek se často historickou látkou vyslovuje k současnosti více, než když zpracovává současný námět. Tak je tomu i v této hře, v příběhu tří žoldnéřů, kteří se nechávají najímat na práci pro různé strany. Představení hostouňských ochotníků bohužel postrádalo přímou výpověď o současnosti a působilo spíše jen jako historická hra. Herecky se v souboru

projevil velký rozdíl ve způsobu ztvárnění postav od civilního herectví až k patetickému naturalismu. Inscenaci by prospěla větší komediálnost a nadhled. Soubor obdržel s ohledem na dramaturgický výběr závažného a angažovaného textu Cenu mírové rady.

Divadelní soubor Máj SKP v Kdyni připomněl divákům velký odkaz národního umělce Jana Wericha nastudováním jeho komedie Teta z Bruselu, napsané podle původní hry J. N. Nestroye. Soubor, který v loňském roce nedokázal udržet svoji inscenaci v přijatelných estetických proporcích (mám na mysli Weberovu dramati-zaci Baarova Skřivánka, ve které spontánní ztvárnění regionu bylo vystředáno ve druhé části falešnou idylličností pražského prostředí) do letošní přehlídky až nečekaně vyladil formu. Se švihem provedená inscenace Tety z Bruselu režijně důsledně sledovala jak žánr, tak dějovou stavbu hry. V obtížném žánru frašky se režisérovi Josefu Štětinovi podařilo najít takový druh jevištního humoru projevovaného skrze situace, který korespondoval s humorem slovním. Mohl se ovšem opřít o soubor disponující velkým množstvím talentovaných a technicky zdatných herců. Ale i v něm, byť v podstatně menší míře, se projevil rozdíl ve způsobu herecké práce. Některé problémy v aranžmá byly zaviněny menším prostorem jeviště. V reprízách se hercům jistě podaří dovést inscenaci ještě blíže k werichovské poetice častějším přímým kontaktem s diváky a barvitější hrou se slovy. Soubor získal hlavní cenu přehlídky.

Divadelní soubor SOB Horšovský Týn mám vepsán do paměti jako soubor mladý nejen věkem, ale i duchem, soubor, který vždy hledal i při inscenování tradičních titulů nová scénická vyjádření. O to víc překvapil letošní výběr duchaplné konverzační hry O. Wildea Jak je důležité mítí Filipa inscenované v naprostém srozumění se zákonitostmi tohoto obtížného žánru. Zvláště dámské části souboru se podařilo najít v tomto textu společný jazyk s diváky a Wildeovou výjimečnou duchaplností učinit přitažlivou, živou a dnešní. Představitelka lady Bracknellové V. Číperová obdržela cenu za ženský herecký výkon a představitelka Gvendoliny M. Fialová cenu za mladý herecký výkon.

Škoda, že většina členů pánského souboru, kromě režiséra Václava Kuneše v roli kanovníka dr. Chasublea, nedokázala takovou měrou jiskřit vtipností a duchaplností paradoxů. Soubor získal ještě cenu za scénografii a byl vyhodnocen celkově na 2. místě přehlídky. Potěšitelné bylo, že se mu, stejně jako „o prsa“ zvětvějším souboru z Kdyně, podařilo i v lehčím žánru najít spojnicu s realitou, obě inscenace odehrávající se v lehkovážném tónu v odlehklém prostředí zobrazovaly v lecčems i dnešní život.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Dospělí dětem

Pod tímto názvem se bude ve dnech 13.—18. října t. r. konat ve Stráži pod Ralskem obnovená národní přehlídka amatérského divadla pro děti a letos také pořádají přehlídky dospělých pro děti už všechny kraje včetně Severomoravského, kde se dosud nekonaly. Dilia chystá vydání výběrového katalogu her pro soubory dospělých hrajících pro děti, některá krajská kulturní střediska zahájila systematické a koordinované vydávání metodické literatury pro tento úsek, SČDO oživuje činnost své komise pro dětské divadlo.

K těmto počínům chce přispět i Amatérská scéna volným cyklem příspěvků, které jednak mohou hlouběji osvětlit problematiku, která je známá spíše v hrubých rysech, jednak mají přispět k obohacení a rozšíření poznatků o divadle pro děti, zejména v těch úsecích, kde je informovanost veřejnosti většinou povšechná a někdy i ovlivněná tradovanými polopravdami či dokonce pověrami. Úvodní článek shrnuje problematiku vcelku, další se zaměří k speciálnějších otázkám organizačního i odborně metodického charakteru.



KOLIK JE DIVADLA PRO DĚTI?

V roce 1985 byl nejfrekventovanějším činoherním titulem z amatérské oblasti Ženich pro čertici H. Lisické a J. M. Bourka — svými 39 reprízami se umístil hned za Malíkovým Míčkem Flíčkem (45) a Jiráskovou Lucernou (31). Podíl představení pro děti činil celkem 655 představení z celkového počtu 2683 (bez loutkového divadla), to znamená, že produkce pro děti představovala téměř čtvrtinu veškerých hlášených ochotnických představení. Zdůrazňuji hlášených, protože zpravidla bývají hlášeny jen premiéry a přehlídková představení, běžné reprízy na domácí scéně zpravidla evidenci unikají. V každém případě jde o vysoké počty představení a všichni dobře víme, jaký je hlad po divadle pro děti, jak snadno se představení prodávají a o kolik víc by

jich ještě mohlo být. Přitom tato kvantita divadla pro děti má ještě svou druhou stránku: v ČR jsou jen dvě specializovaná divadla pro děti a mládež — pražské Divadlo Jiřího Wolkra hraje víc pro děti než pro mládež, ostravská Činohra Petra Bezruče zase víc pro mládež. Vedle toho profesionální divadla (nepočítáme-li inscenace vhodné klasiky) mívají nanejvýš jednu premiéru hry do roka, ve velkých městech s větším počtem divadel jsou inscenace pro děti spíše výjimkou. A tak v činohře leží tíha produkce pro děti na většině našeho území na amatérech.

KDO HRAJE PRO DĚTI?

Podle toho, které soubory se objevují na krajských přehlídkách lze soudit, že se hrám pro děti v té či oné míře věnuje většina amatérských souborů. Za svoji

specializaci tvořící výhradní či převážnou část produkce to však považuje jen několik málo souborů. V Praze je to Doprapo a Máj, v ostatních krajích Kolín, Poruba, Znojmo, Prostějov, abych jmenovala alespoň ty, které se objevovaly častěji na krajských či národních přehlídkách. Pro děti hrají i některé špičkové soubory vystupující na Hronově či ve Svitavách (např. Ústí nad Labem, Karlovy Vary), ale i u nich většinou jde o činnost, která není v centru pozornosti uvnitř souboru. Umělecké ambice směřují zpravidla k inscenacím pro dospělé, hry pro děti se nejčastěji svěřují začínajícím režisérům i zcela novým hercům — prostě těm, jimž by vedení souboru inscenací pro dospělé nesvěřilo. V referátu o krajské přehlídce dospělých hrajících pro děti Středočeského kraje to přesně dokumentuje Milan Strotzer v Amatérské scéně č. 2/1987.

CO SE HRAJE PRO DĚTI?

Obecně se rozšířila pověra, že her pro děti je málo. Je naprosto nepravdivá, jak už tak pověry bývají. Ve skutečnosti po roce 1945 bylo u nás publikováno (převážně Dilia) nejméně 380 původních českých pohádkových her: v ostatních žánrech i v překladové literatuře budou počty o hodně nižší, ale ty se také hrají mizivě málo. V tomto počtu jsou i hry pro dětské soubory, ale i těch je velmi malý počet. Problém je ovšem v kvalitě: z dramatisací lidových pohádek odpovídá jistým měřítkům kvality jen asi 30 % her, z dramatisací autorských pohádek asi 40 až 50 %, z her volně fabulovaných na pohádkové motivy tradiční i moderní sotva 20 %. Situaci značně komplikuje fakt, že z těchto dobrých nebo aspoň slušných her je běžně dostupno jen pár titulů. Daleko snadněji jsou zpravidla dostupné hry podprůměrné či dokonce brakové. Ve snaze čelit této situaci bylo v Dilia rozhodnuto vydat koncem letošního či začátkem příštího roku výběrový katalog her, kde by byly obsaženy jen ty dobré či slušné, a to pokud jsou na skladě či po-



Dětský soubor Pampelišek z Prahy 5 — R. Jonsson, R. Svoboda: Viking Vike

kud je z technického hlediska reálné je domnožit, projeví-li o ně některý soubor zájem. Oproti tomu však v Dilia mají hromady exemplářů některých špičkových textů, o které soubory zájem nemají, a to přesto, že nejde vždy o hry s velkým obsazením či vysokými technickými nároky. Vinu na špatném stavu dramaturgie amatérského divadla pro děti tedy nelze jednoznačně přičítat jen Dilia, ale velmi vydatně se na něm podílejí soubory.

JAK SE HRAJE PRO DĚTI?

Příčinou častého hraní podprůměrných her a nezájmu o některé dobré jsou myslím vedle špatného vkusu (neboť co si budeme zastírat, i ten se tady uplatňuje) a vedle provozní snadnosti (málo postav, více žen, scénografická nenáročnost i celková skladnost inscenace) tři velmi důležité momenty. Prvním z nich je vžitá víra, že děti se mají v hledišti co nejvíce smát, neboť to dává hercům a režisérovi jistotu, že inscenaci „berou“, zda to děti obohacuje, zda to není smích z rozpaků, nudy či roz dovádění, to už soubor netrápí.

Druhým rozšířeným omylem je domněnka o „specifičnosti“ divadla pro děti. Ano, v dramatu pro děti je mnoho specifického, ale týká se to především námětu pro děti zajímavého, fabule dost přitažlivé a poutavé a do jisté míry i typu stavby hry, která by měla mít nejčastěji charakter epický, měla by být otevřená a založená na montáži kratších, plynule na sebe navazujících celků s nejvyšší dvěma díly, jak to odpovídá typu dětského vnímání i míře soustředivosti. Mnoho lidí se však mylně domnívá (většinou proto, že to nejčastěji v divadle pro děti vidí), že specifika divadla pro děti spočívá v primitivnosti, v mnohomluvnosti, v nepřetržitém vtípkování o všem a o ničem, v tuposti postav a prostě — nezlobte se — v hlouposti celé hry.

Třetí kardinální omyl spočívá v domněnce, že primitivně psané hry jsou snadné. Existuje hezká řádka pohádkových her pro děti, kde režisér a herci nemají co řešit. Postavy nejsou nijak zvlášť charakterizované a bývají pouze typově či sociálně zařazeny (komický čert, princezna), vybaveny rádkou zlovyků (napravované princezny) nebo mají nějaký „charakteristický“ zlovyk v řeči (tento, abych tak řekl apod.). Herec pak nemá jiný úkol než odmítnout souvisle, pokud možno srozumitelně a s přirozenou intonací svůj text, nekřít partnera, nastupovat v pravou chvíli apod. a na hereckou práci v pravém slova smyslu vůbec nedojde. Režisér to všechno zaranžuje, ohlídá, aby nic nespadlo a svítilo se správným světlem do správného místa. Že to vždycky neklape ani v této základní rovině, není třeba dodávat. Primitivně psané hry nedávají příležitost v pravém slova smyslu režisérovi, neboť základem režijní práce je výklad, interpretace textu, a k výkladu tu nic není, režisér sotva může vytvářet mizanscény jakožto významové uspořádání scénických prvků, když se žádný význam v textu nenabízí. Není tu nejmenší podnět k tvořivosti. Režiséři, kteří o skutečnou tvorbu usilují — ať už s větším či menším úspěchem — je málo a ti si pak také nevybírají špatné hry, ale takové, které aspoň některou svou stránkou tvorbu umožňují.



Recitační soubor ZŠ Gagarinova Třebíč — Heslo Nezval FOTO KAREL KERLICKÝ

CO DĚLAT?

Jedním z prostředků, které umožňují vypořádat se s touto situací, jsou soutěže a přehlídky, které souborům umožňují konfrontovat svoje záměry a výsledky s názorem a zkušenostmi dospělých posuzovatelů, poučených a kritických, kteří samozřejmě neudělají práci za režiséra a za herce, dokonce ani za dramaturga, ale umožní podívat se na věc z trochu jiné stránky. A konec konců umožňují také vidět ty ostatní, na jejich případu si uvědomit, co funguje a co ne, co je a co není možné, krátce řečeno získávat ony příslovečné podněty pro další práci.

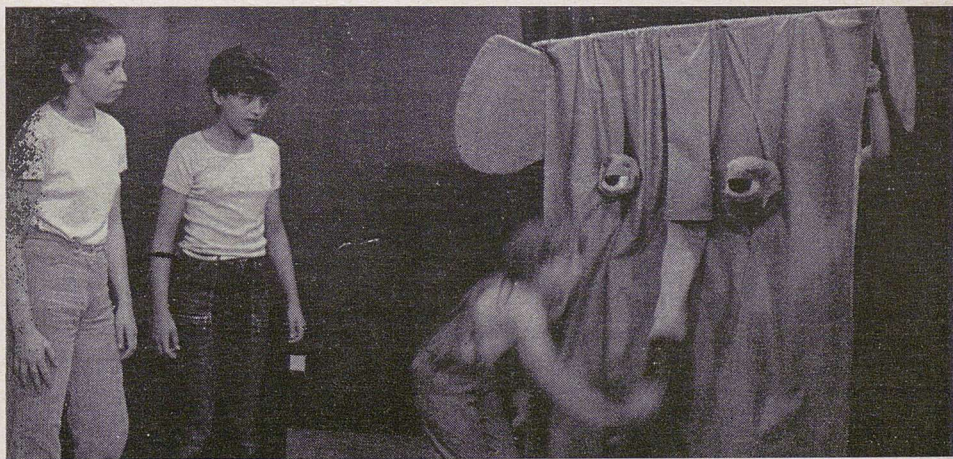
Nejlepší ovšem je, jestliže přehlídka (aspoň krajské a národní, když v okrese k tomu nejsou podmínky) mají pracovní ráz a vedle hodnocení přehlídkových představení obsahují i tematický seminář, byť jen třeba dvouhodinový, který se může soustředit na užší téma a probrat je do hloubky. Nejlepší ovšem jsou semináře praktické, v nichž se účastníci (samozřejmě nejen vystupující soubory, ale i členové těch ostatních) sami pokoušejí

o činnost. Proto na letošní přehlídce Dospělí dětem ve Stráži pod Ralskem povede Jan Císař seminář interpretace textu pohádkové hry, v němž může pracovat asi 20 lidí z celé ČSR. Semináře na přehlídkách jsou v amatérském divadle pro děti o to důležitější, že lze těžko pořádat speciálně pro tuto oblast dlouhodobé kurzy. To, co specifické skutečně je, se musí učit na přehlídkách nebo na krátkých nárazových seminářích.

Dalším prostředkem, který může působit na zvyšování úrovně produkce pro děti a zajišťovat větší integraci (hlavně) vytvářením povědomí o shodnosti problémů i o jejich řešitelnosti, je publikační a ediční činnost. Proto na základě vzájemné dohody jsou v několika institucích vydávány publikace pro tuto oblast tak, aby bylo možné zásobit jimi amatéry ve všech krajích. Jihočeské KKS vydalo v září loňského roku Popelku divadla pro děti Aleny Urbanové, studii o dramaturgické problematice ve vztahu k historickému vývoji i k dalším složkám divadelní práce. Do konce června t. r. má vyjít také první z řady almanachů, který v obryse obsáhne dění sezóny 1985/86 v amatérském i profesionálním divadle pro děti. Na něj mají navázat další almanachy, každý po jedné divadelní sezóně. V nejbližší době se objeví i další typ publikace, třikrát Božena Němcová, obsahující vedle tří dramatizačních pohádek i metodickou část. V KDPM v Ostravě je v tisku publikace o poetice divadelní pohádky (1. část dramatizace lidových i autorských pohádek), zčásti napsána je už práce dr. Heleny Šmahelové o lidové pohádce, její historii, teorii a zákonitostech. Ve výhledu jsou i tituly jako třikrát K. J. Erben, třikrát V. K. Klicpera pro děti, publikace o psychologii dětského diváka aj. K této ediční činnosti je ovšem třeba připočítat i zmíněný katalog Dilia stejně jako tento cyklus článků.

Pokroky v této oblasti jsou pomalé, ale jsou — ukázala to práce Magdy Mikešové o vývoji dramaturgie národní přehlídky v Ostravě-Porubě, věřme tedy, že i tato nejnovější aktivita se už letos na podzim promítne do národní přehlídky ve Stráži pod Ralskem, že i tady budou nové výsledky, nové podněty. Věřme, že se z té oslí kůže divadla i dramatiky pro děti začne pomalu vynořovat krásná princezna ve sluníčkových šatech.

EVA MACHKOVÁ



LŠU Žerotín — J. Vodňanský: Pojďte, něco vám povím



Aby každý hrál na co stačí...

Okres Liberec patří v zájmové umělecké činnosti k těm severočeským oblastem, kde se už léta daří. Není to jen tím, že jsou zde dvě významné profesionální scény, Státní divadlo F. X. Šaldy a Naivní divadlo, kam se dá jezdit nejen pro vzor, ale i pro rady. Není to ani zásluha pozornosti, kterou věnují kulturně výchovné činnosti národní výbory v okrese, školy a řada zapálených jednotlivců. Projevuje se zde i systematická metodická péče okresního kulturního střediska. O slovesné obory se stará odborná pracovnice střediska Tamara Šístková. A s ní se zamýšlíme nad některými problémy amatérského divadla, malých jevištních forem i recitačních souborů a skupin, především nad otázkou dramaturgie.

„V našem okrese je více než desítka souborů amatérského divadla. Z toho dva soubory — Vojan a Kruh 10 z Hrádku nad Nisou jsou krajsky sledované. Je tu řada recitačních souborů a divadel poezie. Jejich počet, především pokud jde o soubory školní, se neustále mění, podle toho, jaký je právě zájem mladých adeptů i fandovství pedagogů, ochotných se souborům věnovat.

Můžeme se pochlubit významnými akcemi, které se u nás každoročně konají a jejichž úroveň trvale stoupá, ať už je to skončených deset ročníků Frýdlantských divadelních dnů, krajské přehlídky vesnických a zemědělských souborů a stejný počet Hrádeckých divadelních podzimů, okresní přehlídky. Všechny přinesly za

uplynulých deset roků mnoho podnětů, zkušeností i námětů pro budoucnost.

Nejinak tomu bylo u dalších akcí, ať už šlo o okresní kola v dětské recitaci, soutěži v uměleckém přednesu mládeže i dospělých, o amatérskou Mateřinku loutkářů, o pravidelné setkávání divadelníků na seminářích, cyklických školeních učitelek mateřských škol i jinde.“

Jaký program vás čeká v tomto roce?

„Máme za sebou okresní kolo soutěže v dětské recitaci, v uměleckém přednesu mládeže i dospělých, amatérskou Mateřinku, přehlídku vítězů v okresní soutěži učňovské mládeže v ZUČ Dělnické mládeže a Frýdlantské divadelní dny, kde se poněkud změnila koncepce. Přehlídka byla uskutečněna již v dubnu a byla zaměřena na tvorbu pro děti a mládež. Na červen je připravena Hrádecká Mahulena, okresní soutěž v přednesu monologů a dialogů. Bude to už šestý ročník a v jeho rámci se bude konat dvoudenní seminář, zaměřený právě na pomoc amatérským divadelním souborům. Na říjen se chystá marionetová přehlídka v Českém Dubu, na listopad Hrádecký divadelní podzim. Program bude samozřejmě bohatší o další aktivity, k nimž je příležitost už vzhledem k letošnímu jubilejnímu roku — 70. výročí VŘSR. K němu také směřujeme letos svou dramaturgickou pomoc souborům divadelním i recitačním.“

Konkrétně?

„Posíláme souborům pravidelně metodické listy i s doporučenými tituly repertoáru. Ty samozřejmě nyní zaměřujeme na uvedené výročí. Právě jsme připravili sborník Vyznání. Jsou to monology a dialogy z her sovětských autorů, v nichž se vyznávají ze svého vztahu k Zemi sovětů. Je zde sborník poezie k tomuto výročí. Sborníky prózy i poezie nejsou u nás ničím novým. Vydali jsme je už ke sjezdu, k volbám, ke 40. výročí osvobození naší vlasti a vždy se setkaly se zájmem souborů. V tom nejnovějším jsou takoví autoři jako Leonov, Pogodin, Kornejčuk, Arbuzov a další. Lze je použít pro delší pásma, ale i samostatně, jak který soubor potřebuje.“

Metodické listy, sborníky, navíc zde na OKS je krásná divadelní knihovna, v níž pomáháte režisérům a dramaturgům v orientaci. Ale co osobní styk?

Jezdíme k souborům pravidelně. Tam, kde to potřebují, přicházíme častěji, samozřejmě na pozvání nebo vyžádání pomůžeme na místě ve všech částech okresu. Spolupracujeme například úzce s recitačním kroužkem středního odborného učiliště v Hejnicích. Dalo by se říci, že nad nimi mám osobní patronát. Ale nepomínáme ani na ostatní učiliště v okrese, kde projeví zájem o divadelní nebo recitační činnost, posíláme nebo přivážíme jim další podklady pro různá pásma, pomáháme při jejich sestavení. Dříve, než poskytneme dramaturgické rady, musíme se s každým souborem osobně seznámit, poznat jeho práci, abychom věděli, nač

stačí a přinášeli to, co je živé a aktuální právě dneska. Sama se radím o těchto věcech i s metodiky z jiných okresů a krajů.“

Co soudíte o nabídce Dilia?

Podle mého názoru by byla dostatečná, jenže texty pak nejsou. K čemu potom jejich seznamy her a nabídkové listy, když to, co si objednáme, nedostaneme? Texty, o které je zájem, nejsou namnožené v dostatečném počtu.“

A hry ze současnosti?

„To je pár jmen. Hubač, Šotola, ale často i Jílek připravují své hry především pro televizi. Premiéry v prostředí Národního divadla nebo jiných velkých a moderně vybavených scén dávají pro jejich uvedení podmínky i prostor. Jenže jak takové texty ztvárnit v podmínkách amatérských souborů, které scénu připravují často na koleně? Autoři podle mého názoru myslí na amatérské soubory málo. Ke své škodě. V kamenném divadle se dává hra sezónu či dvě, objeví se v několika oblastních divadlech a pak už nic. Ten, kdo píše věci přístupné ochotníkům, má záruku, že desítky souborů mohou hrát jeho hru dlouhá léta. Stovky souborů hledají repertoár. Copak by nestálo za to jednou napsat něco přímo pro ně? Počítat předem s jejich možnostmi?“

Už jsme se zmínili o profesionální spolupráci.

„Ano, znovu bych opakovala, že Státní divadlo F. X. Šaldy i Naivní divadlo nám dávají možnost získat pro soutěže erudované porotce, odborníky pro metodickou pomoc, například dr. František Sokol, Pavel Kalfus, Jana Hladíková, ale také řada dalších, to jsou stálí, bez nichž si svou práci nedovedeme představit.“

Jak je to s dětským divadlem na Liberecku?

„Dětské divadlo je vždycky nárazové. Jaké jsou právě ročníky, jaký je zájem pedagogů. Máme ovšem dvě stálí i v tomto směru. Je to Pidivadlo v Novém Městě pod Smrkem a Kvítka z Liberce. Pak jsou zde soubory, které hrají pro děti a mládež, soubory dětí dětem a dospělí dětem.

Jsme ve styku, i mimo cyklických školení, s učitelkami, především češtinářkami, které se recitační a dramatické tvorbě na školách věnují.“

Dramaturgická pomoc souborům patří na Liberecku k dobře organizovaným činnostem a přináší své výsledky už po léta. Je důležité, že zde vzájemně spolupracují všechny složky, které se touto činností zabývají. O iniciativě Okresního kulturního střediska v Liberci nepíšeme v AS poprvé. Právě v dramaturgii, která je východím a stěžejním bodem amatérské recitační a dramatické složky ZUČ, mohou být Liberečtí rovněž příkladem.

(ká)

Estonské momentky

„Co kdybychom tu na moment zastavili“, navrhl Raivo, náš neúnavný průvodce kulturním Tallinem, a současně hned zaparkoval přímo před největším tallinským kulturním domem. „Chtěli jste piece vidět estonské ochotníky při práci.“ U vchodu zastavil Raivo právě odcházející vedoucí metodičku Kulturního domu J. Tombiho Aime Lutsarovou. Ochotně se s námi vrátila, usadila nás ve své kanceláři, uvařila čaj a rozpovídala se.

„Celkově soustřeďuje náš Kulturní dům více než 3000 aktivních členů nejrůznějších souborů a kroužků. Divadelníci mají u nás k dispozici kromě kluboven i velký sál se 770 místy.“

JAK SE JIM DAŘÍ TAK VELKÉ PROSTORY NAPLNIT?

„Teď už bývá na představeních pro děti prakticky plno a na inscenace pro dospělé chodí 300–400 diváků. V plánu je sice 42 představení ročně, hraje se však mnohem častěji, až 32 repríz za dva měsíce. Začátky našeho divadelního souboru v roce 1947 nebyly nijak snadné. Já jsem začala pracovat s tímto kolektivem před čtrnácti lety, kdy už od r. 1957 vlastnil čestný titul lidové divadlo. V současné době má soubor 55 členů, z toho 27 mladých mezi 18 až 25 lety.“

JAK OMLAZUJETE KOLEKTIV?

„Jednoduše. Vyhlášíme každý druhý rok konkurs. Na poslední talentové zkoušky nám přišlo 96 děvčat a bohužel jen dvanáct chlapců. To je náš stálý problém.“

MÁTE I JINÉ PROBLÉMY?

„Ty jsem pocítila nejvíce tak říkajíc na vlastním těle, když jsem k funkci hlavní metodičky přidala ještě náročnou práci hlavní režisérky našeho lidového divadla. Po šestileté praxi ve Státním estonském divadle v Tallinu jsem totiž absolvovala na pedagogické fakultě obor režie pro amatérské divadlo a chtěla jsem si ověřit v praxi některé své koncepční záměry. Vzhledem k tomu, že jsem už měla naštěstí zkušenosti s činností v dětském a mládežnickém divadelním studiu, věděla jsem, že k získání mladých amatérských divadelníků je potřeba hledat stále nové metody, ozvlášťňovat práci ve studiu i na scéně, nelpět na tradici, mít odvahu expe-

rimentovat. Přitom nelze nechat stranou střední generaci, pro kterou se musí najít pojitko s mladými.“

Společnou radost našly nakonec všechny generace souboru v tvůrčím procesu přípravy zejména představení pro děti a mládež. Více než pět let se například hrála Mojsnikova dramatizace románu A. Loftinga Doktor Doolittle, velmi oblíbená byla i hra B. Kabura Rops o sympatickém kybernetovi, který má rád děti, a také Ještěrka A. M. Volodina jako přitažlivá inscenace pro mládež. Před třemi lety se objevila v repertoáru i zdařilá inscenace hry Väikevend ja Karlsson katuselt. Všechna jmenovaná představení režírovala Aime Lutsarová, která sklídila úspěch i u několika inscenací pro dospělé. Tak například ke 40. výročí vítězství sovětského lidu nad fašismem uvedla poetickou koláž V. Rauna Svit měsíce nebo z klasické estonské kulturní pokladnice Vegesovu dramatizaci románu A. H. Tammsaareho Andres ja Pearu. Za inscenaci komedie Ty dávne časy A. Liivese, se kterou se Lidové divadlo Kulturního domu J. Tombiho zúčastnilo festivalu Pobaltského amatérského divadla v Rize v říjnu r. 1984, získal soubor jako odměnu týdenní zájezd lodí z Tallinu do Leningradu, včetně návštěvy divadel a prohlídek Leningradu a Vyborgu.

Během našeho rozhovoru přišly ještě dvě pomocné režisérky a organizátorky zájezdů souboru, propagace a všech dalších akcí. Kaaja Kudu a Laime Neoste.

„Slyšeli jste o naší výhře, ale povíme vám i o nezdaru, který nás potkal při pořádání loňského novoročního představení pro děti, na které jsme pozvali i ruské děti, což byla chyba. Ničemu nerozuměly a pochopitelně se nudily.“

Ruské děti i dospělí však mohou navštěvovat představení čtyř ruský hrajících lidových divadel. Estonsky hraje celkem 17 ochotnických souborů včetně loutkářských, velmi dobře si vede soubor v Tartu.

„Ale teď už bychom se měli alespoň na moment podívat na zkoušku našeho souboru, nemyslíte?“ vyzvala nás Aime a v zápleť nám představila hostujícího mladého profesionálního režiséra, Felixe Šubina, který právě začal s mladými herci zkoušet Kvadraturu kruhu V. P. Katajeva.

Jako první seskočil z náznakové scény do hlediště Peeter Kaber, student tallinské Polytechniky. „Přivedlo mě sem jak divadlo, tak hudba a hlavně dobrá parta, když jsme studovali Ještěrku. A taky tady můžu realizovat svoje skryté tvůrčí sny a ambice.“ Margit Mesila studuje na pedagogické fakultě v Tallinu a k amatérskému divadlu ji přivedla láska k divadlu profesionálnímu. „V amatérském divadle to není žádná práce, to je samá radost, osvobození člověka od stresů, smutků a starostí“, připojuje se sportovní trenér Aldru Partasjök, další z protagonistů souboru. Čtvrtý herec – ochotník, jinak mladý stavař peci Enn Kont se nám snažil objasnit své stanovisko k problému současného hrdiny, který by byl blízký dětem a mládeži. „Estonsky bychom vám toho asi řekli víc a srozumitelněji než rusky“, omlouvá se Enn. „Myslím, že takový hrdina by se měl lišit od lidí, které potkáváme denně na ulici a kteří mají spoustu špatných vlastností. Měl by být nenásilným příkladem, ideově i morálně.“

„S tím tak úplně nesouhlasím“, vmísil se Raivo. „Pozor, z toho by mohla vzniknout velká polemika“, zasáhl do rozhovoru rázný režisér Felix Šubin, „a my musíme zkoušet, jistě chápeme“, obrátil se k nám omluvně. „Vážím si každé minuty, kdy mám možnost pracovat s amatéry, kteří si na mě a na divadlo udělali čas. Víte, já bych moc chtěl, aby naše amatérské divadlo objevovalo stále něco neobvyklého, osobitého, ať už formou nebo obsahem, prostě aby nekopírovalo profesionální divadlo a využilo maximálně svých výhod a možností. Studoval jsem režii jak v Moskvě, tak v Leningradě a navštěvoval jsem divadelní představení vysokoškolských, na která se chodili dívat profesionálové, protože tito amatéři dokázali překvapit něčím neočekávaným. Sam osobně pokládám za nejdůležitější tvůrčí proces během zkoušek a repríz, protože ten bonbónek – představení herci většinou nemají možnost vidět.“

Nechtěli jsme už déle zdržovat a tak jsme na rozloučenou dostali ještě jeden tip, kam by stálo za to se na moment podívat; na družební ochotnický soubor v sovchoze Kehtna v raplaském okrese, asi 100 km od Tallinu. Vedoucí klubu Tüu Iling spolu se sbormistrem Jaanusem Juulem nás usadili v parádním společenském sále. A pak se střídaly na pódiu taneční výstupy dětí se sólovými čísly jejich vedoucích, tanečnice Urve Pregelové. Největší překvapení však přišlo na konec: ukázky z práce sovchozního operetního souboru, rovněž nositele titulu lidové divadlo. Deset let už 25 jeho členů dvakrát týdně obětavě zkouší Kálmánovy, Straussovy, Lehárovy a Offenbachovy operetní árie. Pro nás však předvedli několik scének z velmi úspěšně provozované operety Jára Beneše Na tý louce zelený, kde dominoval kultivovaný tenor zdatného mechanika sovchozu Tonu Käsaaara. Pak s námi všichni ochotníci besedovali a zůstali ve svých bohatých perfektně udržovaných kostýmech, získávaných díky velkorysosti Státního estonského divadla v Tallinu. S neseversky živým temperamentem se nás vptávali na ochotnictvo v Československu a hlavně na existenci podobného československého operetního souboru, se kterým by moc rádi navázali družbu.

STANISLAVA WEIGOVÁ



Ochotnický operetní soubor předvedl ukázky z operety J. Beneše Na tý louce zelený

CESTA PŘEDNAŠEČŮ ZA ČTENÁŘI

Knižní výstavy bývají nejčastěji spojovány s besedami s autory a autogramiádami. Knižní žatva 1986, která byla uspořádána ve výstavní síni ULUV na pražské Národní třídě, byla spojena s uměleckými pořady, které na základě podnětu ministerstva kultury ČR a Svazu českých dramatických umělců připravily Divadlo hudby – Lyra Pragensis, pražská Viola a Památník národního písemnictví.

Ukázalo se, že zařazení literárně-hudebních pořadů na podvečerní hodinu bylo šťastné a že milovníci umění si našli čas k jejich návštěvě. V jednotlivých pořadech se reprezentovala nakladatelství vybranými tituly jak v oblasti prózy, tak poezie.

Nakladatelství Čs. spisovatel bylo zastoupeno pořadem z díla národního umělce Jana Pilaře Strom života, který připravila pražská Viola, která za nakladatelství Mladá fronta uvedla i Rodné číslo Homéra s ukázkami z veršů vydaných v roce 1986 a bohatou škálou autorů, korunovanou dílem Karla Šýse. Nakladatelství Práce svěřilo svůj podvečer Divadlu hudby – Lyře Pragensis. Byl uveden básnický portrét Františka Halase pod názvem Tvář v režii Heleny Glancové. Helena Glancová spolupracovala i na režii Vlastního životopisu Karla IV., jehož části v překladu dr. R. Mertlíka četl Otakar Brousek za hudební spolupráce souboru Musica bohemia. Tento pořad reprezentoval edici nakladatelství Supraphon.

Divadlo hudby – Lyra Pragensis připravilo dále v režii Jiřího Šrámka dvě úspěšné pořady pro děti – Miloš Nesvadbá dětem a Hurvínkovy večerňičky, které reprezentovaly nakladatelství Panorama a Západočeské nakladatelství v Plzni. František Šperger scenáristicky a režijně zajišťoval setkání s Knížkou Jiřího Suchého, mající podtitul Co mne jen tak napadlo. Patřilo k představením s nejvyšší návštěvou. Pořad zastupoval edici Pantonu.

Vrcholný zájem se projevil o pořad Divadla hudby – Lyry Pragensis, nesoucí prostý, ale výstižný titul Josef Lada. Josef Protiva jej sestavil z monografie dr. L. Hlaváčka, vydané v nakladatelství Horizont, a z vlastní Ladovy tvorby. Pro nakladatelství Svoboda nastudoval tentýž režisér úryvky z fantastického románu Alexeje Tolstého Paprsky inženýra Garina.

Co nakladatelství, to zajímavý titul. Lidové nakladatelství zvolilo tvorbu Maxima Gorkého, Odeon Isaaka Babela, což spojil do jednoho podvečera – O neopětované lásce – Jan Bartoš pro Památník národního písemnictví, který témuž scenáristovi a režisérovi svěřil též i Příběhy tisíce a jedné noci. Tam se, vedle melantrišského vydání knihy Eduarda Petišky, dostaly i Večery u krbu z díla Vladimíra a Ondřeje Neffa, která byla vydána péčí Středočeského nakladatelství.

Celý sled pořadů byl otevřen Stanem, do kterého přišli (edice Albatrosu), jak

se jmenuje knížka Hany Bořkovcové, se scénářem a režii L. Daneše, vše pod hlavičkou Divadla hudby – Lyry Pragensis. L. Daneš šel i za tajemstvím Bohů s lotosovými očima z produkce nakladatelství Vyšehrad.

Škoda, že z technických důvodů odpadlo máchovské představení Jasná noc mne vzhůru vábí, vzhdyt šlo o Knižní žatvu 1986 s dvojím máchovským výročí. Takto byl úvod poněkud rozpačitý a dojem napravily až další pořady, začínaje pilařským Stromem večera.

(ku)

PŘÍSLIBY EDICE

Lyra Pragensis, která v současném začlenění do svazku oborového podniku Supraphon ve společném prostoru s Divadlem hudby slaví 20 let činnosti, není jen stálou scénou uměleckého přednesu, ale současně i editorem bibliofilii, grafických listů, půvabných bibelotů. Právě v bibelotech vycházejí díla, uvedená na scéně Divadla hudby – Lyry Pragensis, která jsou v podstatě scénáři provedených pořadů a mohou sloužit k dramaturgickému výběru v oblasti zájmové umělecké činnosti.

Subskripční nabídka na rok 1987 přináší několik zajímavých titulů. Rudolf Matys napsal příběh středověkého jokolátora, zasazený do prostředí Kutné Hory a jejího okolí, pod názvem Žakér. Dichtung und Wahrheit, řečeno s německým klasikem, dovolila Ladislavu Šipovi na základě hluboké a zasvěcené znalosti událostí a doby setkat mladého R. Wagnera s K. H. Máchou, jak o tom vypráví novela Wagnerova cesta do Prahy.

Pro přednašeče, kteří hledají pro své vystoupení osobitou milostnou poezii, bude pro radost Žáčkův překlad veršů jugoslávského lyrika Zvonimira Goloba, jak vyjde pod titulem Na srdci kámen. Americká básnička Emily Dickinsonová, zneuznaná za života a prohlášená za vůdčí osobnost americké poezie s odstupem let, bude reprezentována výbojem Led a oheň, který vybral a přeložil Jiří Šlédř.

Za prameny Shakespearova Hamleta se vypravil francouzský autor François Belleforest ve svém Amlethu, jehož překlad je dílem Petra Sommera. Nabídka subskripce Lyry uzavírá Kulhavý poutník Josefa Čapka, moderní putování za smyslem života, které je vhodné pro přednašeče sledující hlubší, filozofický základ svého vystoupení, a schopné vhodnou interpretací vyvolat hluboký dojem u posluchače.

(ku)

TEORIE PROKÁZANÁ PRAXÍ

Mezi teoretickými pracemi, které se zabývají přednesem prózy, patří k nejcennějším názory Vlastimila Fišara. Navíc tento neúnávný pěstitel uměleckého přednesu a kolumbovský objevitel nových souostroví krásné prózy i v zátočkách, kde jsme zdánlivě všechno probádali, přesvědčuje o správnosti svých

závěrů a rad soustavnou recitátorskou praxí. Nejnovější důkaz po nespočítelných pořadech věnovaných Karlu Čapkovi a jeho přátelům, po obdivuhodném vývojovém oblouku od přednašeckých začátků až k vrcholnému přednesu z rodu Platónovy Obrany Sokratovy, Tolstého Kreutzerovy sonáty, Hemmingwayova Starce a moře, zazářilo znovu jeho umění přednesu prózy v Balzacově povídce Neznámé veledílo, kterou nastudoval za hudební spolupráce Kociánova kvarteta a s využitím reprodukci grafického díla Jiřího Anderleho pro Divadlo hudby – Lyru Pragensis.

Povídka, jejíž děj je položen do mládí vedoucího představitele francouzského malířského klasicismu Nicolase Pousina, vyjadřuje velmi sugestivním způsobem trýznivou uměleckou cestu za vyjádřením krásy a pravdy, ale zároveň řeší i neméně důležité téma umělecké etiky, která předstoupuje před duševní zrak každého opravdového umělce. Třetím okruhem otázek je citlivost poraněné lásky, přecházející v nenávist a v pohrdání.

Vlastimil Fišar ukázal na tomto celovečerním rozměru vybraný smysl pro výstavbu velké textové plochy, umění dialogu vnějšího i vnitřního, adekvátní volbu tempa vyprávění, práce s pomalou a účinnou pointováním celku i jednotlivých částí. Zároveň upozornil dramaturgicky na text, který svou nadčasovou platností v oblasti umění i lidského snažení vůbec, myšlenkovými hodnotami i živostí nového překladu O. Libertina dává přednašečům nové možnosti. Umělecká odpovědnost, s jakou přistoupil Vlastimil Fišar k nastudování, přinesla opravdu silný zážitek a řadí tento pořad k nejlepším vystoupením Vlastimila Fišara.

Bylo by dobře, aby i v tomto případě platilo staré a pravdivé, že příklady táhnou.

(ku)

VIOLA K VÝZNAMNÉMU VÝROČÍ

K 70. výročí VŘSR připravuje Viola s PKS slavnostní pořad. Kromě toho uvede jako každoročně přehlídku svých pořadů z děl ruských a sovětských autorů.

Za dobu své existence od roku 1963 nastudovala Viola z děl ruských a sovětských autorů 69 pořadů, které uvedla v 512 představeních. Počínaje Slovem o pluku Igorově a lidovými pohádkami to byli klasické ruské literatury Krylov, Puškin, Gogol, Lermontov, Turgeněv, Dostojevskij, Nekrasov, Tolstoj, Leskov, Čechov, Andrejev, klasické sovětské literatury Lenin, Gorkij, Babel, Blok, Majakovskij, Chlebnikov, Jesenin, Bagrickij, dále Achmatovová, Mandelštam, Cvetajevová, Pasternak, ze současných autorů Vozněsenskij, Šukšin, Jengibarov, Okudžava, Vysockij, Matvejevová, Solouchin, Miedželaitis a několik desítek dalších. Ve Viole přednášeli své verše mnozí sovětské básníci, z herců a přednašečů v ní vystoupili Z. Šarko, S. Jurskij, K. N. Sorokin, Z. M. Borodin.

(vj)

Bohumínská premiéra

Premiérou představení Pohádka z pouti začala pro členy dětského divadelního souboru Divadélko Blesk nová etapa v činnosti tohoto kolektivu. Ověření možnosti přípravy společného představení několika souborů různého oborového zaměření, což v oblasti zájmové umělecké činnosti není úkaz nijak častý, bylo cenným poznáním. Dva soubory Sdruženého klubu ROH ČSD Bohumín, dětský divadelní soubor Divadélko Blesk a dětský taneční soubor Radost, spojily své síly v pěvecké skupině dě-

tí Sluníčko bohumínského Městského domu pionýrů a mládeže. Výhody společné práce se projevovaly na každé společné schůzce souborů.

Mladí divadelníci získávají na kultuře pohybu a znatelný je také posun ve zpěvnosti a muzikálnosti dětí. Každé taneční vystoupení, byť technicky sebelépe zvládnuté, nemá-li atmosféru a přesvědčivost výrazu, například v mimice tanečníka, je mrtvé. No, a zde jsou možnosti ovlivnění tance technikami „herecké“ práce, meto-

dami, které mimiku výrazu probouzejí k využití možnosti, jež skýtá na cestě k dorozumění s divákem. Totéž lze tvrdit o přínosu pro mladé zpěvačky.

Hlavním výsledkem společné práce tří souborů nebyl ani tak postup do krajského kola přehlídky dětských divadelních souborů v Rýmařově, jako spíše poznání možnosti divadla v cestě za dětskou hravostí a zkušenost, že tvrzení „já neumím zpívat“ nemusí být vždy objektivní. Pro všechny v kupě je společné představení s cennými myšlenkami o světě kolem nás oslavou boření bran moje – tvoje. Vzniklé představení je nás všech. Svědčí o tom mj. nová kamarádství členů souborů – vznikla vlastně nová parta. Na plakátech představení Pohádka z pouti stálo: „hrají děti z Bohumína“ bez sobecké vztažnosti, či že to děti vlastně jsou (kterého ze zřizovatelů).

Atraktivnost dětského divadla, pojmáného prostředky dramatické hry, je pro děti, jak jsme si opět potvrdili, nesporná. Co je však hlavní – divadlo svou syntetickou podstatou (složka literární – text, hudební – hudba, zvuky, zpěv – výtvarno – scéna, kostýmy – taneční, mnohdy opomíjená možnost významotvorného aranžmá) poskytuje dětem dosud zdaleka nedocenenou šanci rozvoje celé osobnosti a to nejen v jednotlivých oborech umění, ale i jedince jako takového. Jsme přesvědčení, že pokud dítě do „dramatáku“ dochází po několik let, odnáší si kromě jakýchkoli odborných znalostí a dovedností i „něco“ v sobě, je člověkem.

VLADIMÍR FRANK
FOTO: J. TYBUREC



Ochotníci z Válcoven plechu

Letos uplyne 25 let od založení divadelního souboru ZK ROH Válcoven plechu ve Frýdku-Místku. Jeho zrod se datuje od jara roku 1962, kdy Válcovny plechu ve Frýdku-Místku daly do provozu svůj kulturní stánek. Svého úkolu se tehdy velmi dobře ujal ředitel Domu kultury Jaroslav Václavík, který začal dávat dohromady první ochotnické herce.

„Prvním našim režisérem byl Ladislav Hloušek“ – vzpomíná vedoucí souboru Antonín Kobela – „společně s Divadlem Duo ZK ROH Slezan v našem městě jsme nastudovali první divadelní hru. Byla to hra Jana Drdy Dalská bába, hříšná ves. V našem souboru se za 25 let vystřídal kolem 80 ochotnických herců.“

Režisérem ochotnického divadla byl i Vladimír Tesař, který byl technickým pracovníkem Barrandovského filmového studia v Praze. Po natočení filmu Zoceleni zůstal natrvalo ve Válcovnách plechu ve Frýdku-Místku, kde se film točil. Frýdečtí ochotníci vzpomínají i na mnohé ostravské umělce, kteří s nimi spolupracovali. Například Karel Ditler nastudoval s nimi hru Jána Soloviče Stříbrný jaguár, která měla velký úspěch.

„Každý rok“ – vypráví Antonín Kobela, vedoucí dramatického souboru – „jsme nacvičovali dvě hry, jednu pro dospělé a druhou pro děti. Pravidelně se zúčastňujeme Petřvaldského divadelního máje. Pro jubilejní XV. v letošním roce jsme nastudovali pohádku Dagmar Jandové Soví princezny...“

Po pohádce dostává dramatický soubor Válcoven plechu ve Frýdku-Místku řadu dopisů od dětí, které píší o tom, jak se jim hra líbila. Stalo se již pravidlem, že soubor organizuje jednu či dvě akce v rámci cyklu Kultura školám. Současná režisérka Alice Bichlerová patří k neaktivnějším ochotnickým herečkám od začátku činnosti souboru a Antonín Kobela pracuje se souborem již dvacet let. V souboru jsou lidé všech profesí: dělníci, technici, učitelé, studenti a učni.

Dětské hry a pohádky pro děti netvoří jediný repertoár souboru. Působí tu také skupina malých jevištních forem, která při-

pravuje různá kabaretní pásma ze současného života. Autorem těchto úspěšných scének, s nimiž frýdečtí ochotníci vystupují, je Jan Kukuczka. Scénky jsou u diváků velmi oblíbeny a zpestřují kulturní programy závodního klubu.

Dramatický soubor ZK ROH Válcoven plechu ve Frýdku-Místku oslavuje letos pětadvacáté jubileum své ochotnické činnosti. A co je třeba zvláště ocenit? Je to skutečnost, že soubor tvoří převážně mladí lidé.

(vp)
FOTO J. KUPČÁK



Záběr z pohádky M. Plešáka Jak rozesmát princeznu.

Barometr nezklamal

Mám jeden takový barometr, kterým si testuji slovníky českých spisovatelů či literárně vědné publikace, abych se mohl operativně rozhodnout, stojí-li za pozornost, či mám-li je nechat bez povšimnutí. A ten můj soukromý barometr spolehlivě funguje už bezmála dvacet let. Najdu si pokaždé v hesláři nebo v rejstříku písmeno K a podívám se, je-li někde uveden Ladislav Klíma. Slovník Čeští spisovatelé 20. století, který s vrocením 1985 vydal v loňském roce Československý spisovatel, jsem si po nahlédnutí nekoupil. Ale alespoň jsem si ho vypůjčil, abych za dlouhých zimních večerů trochu „připovzdělal“. A jak jsem zjistil můj barometr mě opět nezklamal.

Slovníková příručka redigovaná Milanem Blahynkou obsahuje na 832 stranách medailonky pouhých 279 autorů. Tím přišli zkrátka — ač často hojně knižně publikují — všichni divadelní teoretici s výjimkou E. F. Buriana, jehož hlavní pole působnosti bylo jinde. Chybí shrnutí zásadních prací jak současných teatrologů v čele s Janem Císárem, tak i významných teoretiků, jejichž dílo je již uzavřeno — např. M. Rutteho, K. Engelmüllera, J. Frejky, ale i Jindřicha Honzla, jehož studie jsou dodnes hledané nejen kvůli sličným typografickým úpravám.

Ale prosím. Redaktor v úvodním slově naznačuje, že se jedná o slovník výběrový, který představuje v poměrně širokém výběru básníky, prozaiky, literární kritiky a dramatiky, pokud nepracují výlučně pro rozhlas nebo televizi. Pro zařazení tvůrce považuje za rozhodující celkový význam dosavadní autorovy práce pro vývoj literatury. Vím, že nebude nikdy redaktor ten, aby se zachoval lidem všem, že vždycky bude někdo někomu chybět. Význam uměleckého díla se nedá změřit krejčovským metrem. Přesto si troufám tvrdit, že v Blahynkově příručce jsou mezery nejen neuvěřitelné, ale i neomluvitelné.

Podívejme se, kdo se zdá být nevýznamným pro další vývoj literatury například z českých dramatiků. Je to Jiří Suchý, pišící protagonistu Semaforu, o kterém sám M. Blahynka napsal v roce 1970: „.../ vyrostlo divadlo, bez něhož si šedesátá léta dvacátého století nelze představit.“ (v: Jiří Šlitr, Supraphon, 1970). Dodávat, doufám, nic netřeba. Srovnatelný vliv na proměny divadelního jazyka od konce padesátých let dodnes má Ivan Vyskočil — dramatik, spisovatel, divadelní teoretik i praktik. Nejenže byl průkopníkem svébytné, ryze české varianty literatury pracující s absurdní poetikou, ale dodnes je svou tvorbou inspirátorem žánru otevřené dramatické hry. Čtyři knihy povídek a několik titulů rozmnožených Díla nelze přehlédnout.

Autorem podobného rodu byl Pavel Bošek, dlouholetý redaktor Amatérské scény. Ve slovníku nejsou k nalezení ani Ladislav Smoček a Alena Vostrá, klíčoví dramatici klasické éry Činoherního klubu, přitom A. Vostrá má za sebou i hezkou řádku osobitých knížek pro do-

spělé i pro děti. Chybí samozřejmě i nejzajímavější současný dramatik Karel Steigerwald. M. Blahynka by mohl sice namítnout, že by bylo předčasné zařazovat do slovníku začínajícího umělce v tvůrčím rozběhu, ačkoliv v úvodu píše, že při sestavování hesláře nebyl rozhodující počet knih, a v tom případě by i jen Dobové tance měly úplně stačit k spravedlivému docenění jejich autora.

Vratme se však k hodnotám léty proěřeným. O významu autorské dvojice V+W jistě nebude pochyb. To, že v hesláři figuruje pouze Jan Werich a ne již Jiří Voskovec považují za velké faux pas. Voskovec sice žil řadu let mimo svou vlast, ale až do své smrti zůstával s českou literaturou v živém kontaktu. Za podobnou nehoráznost mám opomenutí celoživotní práce Ludvíka Kundery, který se nejvíce zasloužil o průnik epického divadla na česká jeviště, ať už kongenialními překlady Bertolta Brechta či vlastními dramaty. Tohoto všestranného umělce je ovšem třeba připojit i pro jeho překlady a zasvěcené studie především z oblasti dadaismu a expresionismu, ale hlavně jako výsostného básníka, jak to dokládá i jeho poslední sbírka Hruden vydaná v loňském roce.

Místo „na slunci“ by si podle mého názoru zasloužil i J. Mucha, který se sice o divadlo zajímal spíše okrajově (přesto jeho drama U zlatého věku uvedlo Národní divadlo), ale dostatečně významné těžiště jeho literární práce leží jinde. Je pravda, že na vrcholné Muchovo dílo ještě zřejmě čekáme (nebude jím třeba už Lloydova hlava chystaná v letošním roce v nakladatelství Melantrich?), ale kolik jeho knih už bylo pro českého čtenáře doslova objevením? Vzpomeňme jen na jeho knihu reportáží Černý a bílý New York, která poprvé svého času uvedla čtenáře do problematiky toho nejsoučasnějšího umění, podobně jako Chalupěckého soubor studií Umění dnes. J. Chalupěcký ovšem v nejnovějším slovníku také chybí.

Nezastupitelné místo zaujímá v české literatuře divadelní historik J. Kopecký, a to nejen svými studiemi, ale i vlastními úpravami a přepisy starých lidových her. Kopeckého úprava Vodseďálkovy hry Nová komedie vo Libuši a dívčí vojně v Čechách se hraje v této sezóně v Liberci i v Praze.

Možná si teď klade leckterý čtenář této glosy otázku, proč se M. Blahynka v čele kolektivu dalších literárních vědců chová právě k našim dramatikům tak macešsky. Tyhle čtenáře mohu uklidnit, ostatní sledované oblasti dopadly ne-li stejně, tedy ještě hůře.

Mohl bych teď vypisovat a řadit stovky jmen a ptát se, proč tohle jméno ne a tohle ano. Je to pochopitelné, vždyť heslář Slovníku české literatury 1970 až 1981 uspořádáný ve stejné době V. Forstem obsahuje na 600 jmen, Blahynkův slovník jich má na téměř dvojnásobném počtu stránek méně než polovinu. M. Blahynka sice vysvětluje, že vybírá podle významu pro vývoj literatury, bohužel tohle kritérium není dostatečně zře-

telné. A tak si každý čtenář bude klást otázky typu: proč je tam např. D. Dušková a ne A. Šerberová, když se obě dopouštějí zhruba stejných prohřešků, proč tam není třeba A. Sedlmayerová, když je tam V. Cach, který její román dramatisoval, a proč třeba P. Pavlík a ne už S. Vodička, a proč P. Francouz a proč ne I. Borská, R. John či R. Ráž a tak dále, každý podle svého gusta. Mohl bych takhle pokračovat do nekonečna. Nechci. Ale vtrhám se mi také několik podobných otázek.

Jak mohl M. Blahynka, zabývající se hlavně meziválečnou avantgardou, nevzpomenout mnohotvárnou práci básnickou, redaktorskou a vydavatelskou V. Obrtela a J. Štyrského? Proč vedle autorů našeho dětství O. Sekory a J. Lardy neuvedl autory, kteří se nejvíce přiblížili chápání a citění současné dětské generace V. Mikulku a J. Vodňanského? O jejich velkém vlivu svědčí bohaté zastoupení na různých přehlídkách dětských kolektivů ZUC. Uvádí-li se už autoři i populárně naučných děl a literatury faktu (např. F. Gel, M. Stingl), nebylo by záhodno zmínit se i o F. A. Elstnerovi, D. Hamšíkovi či V. Zamarovském? Jsou-li už připomínáni i překladatelé (např. J. Zorálek) je možné vynechat např. J. Konůpka či J. Zábranu? Myslí si opravdu M. Blahynka, že jsou třeba J. Hůlka či M. Jahn (nic proti nim!) významnější autoři než L. Klíma či J. Váchal, i když těžiště činnosti obou leží jinde než v tvorbě beletristické?

A pak jsou tu otázky obecnějšího rázu. Je vůbec vhodné ignorovat ty autory, jejichž dílo je z dnešního pohledu ideově problematické, ale kteří přesto zanechali v české literatuře či literární kritice dvacátého století významnou stopu? Nebo by bylo čestnější takové autory uvést s tím, že náš pohled na jejich tvorbu je takový a takový? Namátkou, není malicherné nezmnínit se o redaktoru Kritického měsíčníku V. Černém (Tvorba se o něm ve svém malém společenskovědním lexikonu na vystříhování v č. 49/86 zmínila), o ruralistech, o nejvýznamnějších katolicky orientovaných básnících apod.? Jiní autoři se zase do slovníku zřejmě nedostali pro své problematické občanské postoje, ač jejich dílo je naprosto „bezproblémové“ a zcela určitě významné. Jako příklad bych uvedl A. Lustiga, kterého Hana Hrzalová řadí vedle Frýda a Otčenáška mezi nejvýznamnější autory druhé vlny okupační tematiky (H. Hrzalová: Spoluvytvářet skutečnost, 1976). I tyhle autory, respektive jejich dílo, nelze přece z kontextu české literatury vytrhnout.

Zkrátka a dobře, slovníková příručka Čeští spisovatelé dvacátého století u mne vyvolala silné rozpaky. Má sice trochu širší záběr než příručka typu Slovník českých spisovatelů publikujících v 70. letech v nakladatelství Čs. spisovatel, ale význam má, řekl bych, skoro stejný. Je to o to smutnější, že podobné reprezentativní dílo vychází u nás v průměru jednou za dvacet let. Propásala se tedy na dlouhou dobu šance vydat příručku, která by vážné zájemce o literaturu opravdu těšila.

VLADIMÍR GARDAVSKÝ

Přednašeč hlasem lidu

Nejen dělnické recitační a agitační kolektivy, nejen programově pokrokové scény byly ve dvacátých a třicátých letech realizátory programů uměleckého přednesu v duchu lidových myšlenek a pro lidové obecnost. Pro to obecnost, které „bez snobismu a nudy přihlíží ne nějaké podivné, ale spolumyslí a spolubáší s pracovníky na scéně“, jak to napsal ze zkušenosti s lidovými návštěvníky v divadle režisér Jiří Frejka.

I v tzv. „oficiálních divadlech“, jakkoli se na ně snášela (právem) palba levé kritiky v čele s Juliem Fučíkem, pracovalo mnoho lidí odpovědných a uvědomělých nejen umělecky, ale i společensky. Výrazně to lze doložit na Městském divadle na Královských Vinohradech — „reprezentativní scéně hlavního města republiky. Bylo to divadlo ovládané a také navštěvované především inteligencí a měšťanstvem blízkým hradnímu křídlu české buržoazie“ (F. Černý).

V tomto divadle herci r. 1920 ustavili zájmovou sociální organizaci Kruh solistů, který vydával pravidelné ročenky o práci divadla a byl iniciativním pořadatelem divadelních a recitačních matinee. Více i méně úspěšných, ale často překvapivě orientovaných. Hned r. 1924 byl velmi úspěšný pořad k úmrtí Jiřího Wolkra (účinkující: Ibllová, Tuma), opakovaný výročně roku 1925. Roman Tuma „umí perfektně střídat tlumené tóny s prudším a prudším výrazem hláholných“ charakterizuje jeho projev Jindřich Vodák. „Jeho deklamace je opravdu jako zvuková stavba, provedená do podrobnosti s využitím všech technických prostředků.“ Tuma ve Wolkrových verších cítil, že „jsou plny romantismu mládí a přece ta jejich symbolika je tak konkrétní“. Odtud i Tumovo nápadité dramaturgické řešení veršů: např. kombinací Muže a Umírajícího vytvořil myšlenkový oblouk od „stesků jinošského loučení“ k „upřímné vůli k mužné zralosti“. Cítil básně „jako celek, nedrobně jej zdůrazňováním jednotlivých myšlenek, chtěl vystihnout jejich vzrušený pohyb, vzdutí jejich vln, aby zabouřil přibojem jejich konečného vyznění“ (Jos. Träger). Tuma první objevil (v pořadu uvedeném tři týdny po básnickové smrti!) skutečně revoluční notu volkovské poetiky. Ne náhodou E. F. Burian označil jeho přednes za první případ dynamické češtiny na oficiálním jevišti.

V únoru 1925 byl uveden pořad Poezie nového Ruska. Krom kolektivního nastudování Blokových Dvanácti tu sólově přednesla Anna Ibllová verše Jeseninovy („s odaným potlačováním jakéhokoli osobnostního projevu nebo hereckého příměšku...“ používající veškerého svého umění, aby je dostala do představy posluchačů živé, plastické“, Majerová) a Roman Tuma básně Majakovského. Především velká partie z rukopisného překladu první knižky autorovy, vydané v češtině, ze „150.000.000“. „Na holém jevišti s vytaženými praktikáblí, světlem v pozadí a recitačními sbory umístěnými pod jevištěm“ (B. Mathesius). Mathesiův překlad je drsný, barbarský, byl proto i zesměšňován v měšťáckém tisku, ale „před posluchači hřměly ruské bouře, hučela země, zněly bubny“ (Z. Nejedlý).

Herci — ne poprvé ani naposled — utíkali se pro naplnění všech možností svého talentu mimo repertoár vlastní scény. A s verši chodili herci i do dělnických sálů a schůzí, když jim bylo „chladno v divadle“ (Fučík).

Jejich ústy mluvil hlas lidu, když v básnickém obraze tlumočili odpor k válce, k bídě, k nespravedlnosti. Mluvil jimi i ve chvíli ohrožení a ukřižování republiky. Nejen v uzavřených prostorách Klubu umělců, ale i na zájezdě zněl aktuálně pořad ze starých vojenských písniček a Sládkových Selských znělek. Program lidového umění se stal programem národním, národního sebeuvědomění, národní hrdosti a pevnosti. Čeští recitátoři = recitující herci se stali tlumočníky především české literatury, „která mluvila vždy tak, jak mluvil lid“ (Fučík).

V Máji i v pohádkách Boženy Němcové, jak je nastudoval kolektiv divadla D39 pod vedením E. F. Buriana, a v desítkách a stovkách pořadů sólistických. Vrcholná úloha v tomto mnohohlasém chóru českých interpretů patřila recitátorce Ludmile Pelikánové.

Ale i divadelní jeviště se otevřela básníkům. Když E. F. Burian po debatě s Honzlem a sólistou jeho Dědrasboru Josefem Zorou uvažoval o zdivadelnění slova, vytvořil voiceband. Když se rozhodli zdivadelnit verše v Lidovém divadle Uranie, vznikl z toho křehký jevištní přepis Erbenovy Kytice se závěrečnou apotheozou české země (replika pův. brněnského nastu-

THEATER URANIE DIVADLO

Bühnenaufführung Neuzeit Produktion
Svatopluk Čech:

Im Schatten d. Linde • Ve stínu lípy

Maak Miroslav Ponec.

Bühnenregie: Miroslav Jareš. Bühnenbild: Josef Gabriel.

Maak-Liturgie-Gesellschaft: Bühnenpräparat: Dr. Rudolf Fikler. Dirigent: Jiří Fiala.

Prolog	Vojta Plachý Tuma	Prolog
Der Nachbar	Vítězslav Vejražka	Sonnet
Der Schneider	František Filipovský	Krejt
Der Lehrer	Zdeněk Svědka	Ustředí
Der Veteran	Rudolf Deyl	Vysloužilci
Die Wirtin	Oxyle Benčíková	Hosťanská
Der Wirtschaftsprüfer	František Hanzl	Pojezdní
Der Müller	Jiří Suk a. G. J. h.	Mýtní
Der Spielmann	Bohusl Hradil	Semal

Nach dem ersten Teil (Erklärung des Vortrags) eine längere Pause. Im zweiten Teil (Erklärung des Vortrags) eine längere Pause.

Für jugendliche zugänglich. — Mladěti přístupno.

Beginn d. Vorstellung um 19.30 Uhr. Ende um 21.30 Uhr. Anfangsprobe um 19.30. Probe um 21.30 Uhr.

Kassenverwaltung von der Fa. J. Sauer. — Kassensystem auf Basis 1. Reihe.

Benišková, Vejražka, Deyl, Filipovský, Plachý-Tuma, le Breux reprezentují vynikající sestavu hereckého souboru divadla Uranie v Jarešově nastudování *Ve stínu lípy*. Dvojazyčný program, jaký byl v protektorátních divadlech povinný.

dování) a nastudování poémy Svatopluka Čecha *Ve stínu lípy* v režii Miroslava Jareše. „Dílo Svat. Čecha není ovšem divadlem v pravém toho slova smyslu. Ale jeho sólové party mají svou nespornou, byť odvozenou dramatickosti. Není dokonce příliš důležité, jak vlastně vzniká divadelní emoce, a podaří-li se v tomto případě rozezvčet lidsky jímavou notu a vlídnou komiku skromných hrdinů této opravdu vonné kyticky rodného českého kraje, budete právi svému scénickému uvedení,“ napsal do programu k premiéře skladatel K. Hába. Podařilo se tak, že i po zavření českých divadel v r. 1944 jezdily Čechovy postavy jako „recitační večer“ pokorenou zemí a dočkaly se i po osvobození mnohokrát nového vzkříšení.

A v září 1940 otevírá Jindřich Honzl ve sklepni výstavní prostoru nakladatelského domu U Topičů (dnes Čs. spisovatele) na Národní třídě kapesní scénku Divadélka pro 99. Verše Nezvalovy, verše o Praze, kramářské písně dostaly tu inscenovanou podobu na pódiovém půdorysu několika metrů. Honzl objevoval vnitřní dramatickosti literární předlohy a ve skicovitě naznačeném znaku ji postavil do miniaturních rozměrů „divadla“. Tak především objevil dramatickou hutnost výpovědi v dopisech a postavil na nich českou notou strhující *Dvě lásky Mikoláše Alše* a především slavné drama *Lásky Světlé a Nerudy*: *Román lásky a cti* (1940). Pracovala tu dramatickosti „nikoli jako konstruovaný konflikt, ale jako bezprostřední napětí v řazení faktů, názorů, vztahů ke skutečnosti,“ vysvětluje A. Dvořák a vyznává: „Románem lásky a cti se stalo Honzlovo Divadélko pro 99 pospolitou národní záležitostí.“

JIŘÍ HRAŠE

RUSKÁ REVOLUČNÍ POESIE

Napsal: A. Blok, J. Erenburg, S. Jesenin, V. Kazin, V. Majakovskij. Překládá: B. Mathesius, J. Weil, F. Kubka, T. Garell. Vydal: B. Mathesius.

Režie: A. Ibllová, Z. Štěpánek, R. Tuma a celý soubor. Výtisk spoluprací: V. Mašek. Režie: G. Hart.



MĚSTSKÉ DIVADLO NA KRÁL. VINOHRADĚCH

8. února o půl 11. hodině dopolední

Pořádá „Kruh solistů“

Ve významné programové činnosti Klubu solistů Vinohradského divadla zazářilo matiné revoluční ruské poezie s dvěma mimořádnými sólovými výkony. O Tůmovi napsala M. Majerová: „To již nebylo pouhé reprodukcí umění, ale dílo stejně hodnotné.“

Nejen jak, ale také čím svítit

Náš instruktážní seriál o technice svícení vzbudil živý zájem u amatérských souborů. Při té příležitosti se však čtenáři často ptají: Ano, víme jak pracovat se světlem. Ale jaká je nabídka osvětlovacích těles u nás? Je k dispozici to, o čem se v kursu AS píše? Kdo osvětlovací tělesa vyrábí, kdo je dodává, kde je lze objednat, jak dlouhé jsou dodací lhůty? A to jsou otázky, s nimiž jsme se — kromě řady dalších — obrátili na výrobního ředitele oborového podniku Divadelní technika v Praze, ing. Jana Gregorowicze.

Kde se osvětlovací jevištní technika vyrábí a jde o výrobu monopolní?

Osvětlovací techniku, to znamená scénická svítidla, ovládací pulty a příslušné rozváděče vyrábí závod 02 Divadelní techniky v Újezdě u Brna a je monopolním výrobcem této techniky v ČSSR.

Jak široký je sortiment výroby?

V současné době v tomto závodě vyrábíme pět druhů ovládacích pultů scénického osvětlení, od přenosného pultu pro osmnáct okruhů až po ovládací pult s pamětí pro 120 okruhů. Kromě toho závod vyrábí jedenáct druhů scénických svítidel včetně příslušenství.

Jsou v tom zahrnuty i výrobky pro malá kulturní zařízení a sálky?

Pro malá kulturní zařízení se dají využít všechny druhy vyráběných svítidel a ovládací pulty podle počtu regulovaných okruhů, to znamená od osmnácti do šedesáti.

Dodávají se i jednotlivé kusy?

Závod 02 v rámci své odbytové činnosti dodává organizacím jak ovládací pulty, tak jednotlivé kusy svítidel na základě objednávek a obvyklých hospodářských smluv.

Jaká je kvalita našich osvětlovacích těles ve srovnání se zahraničními výrobky divadelní osvětlovací techniky?

Osvětlovací technika vyráběná v Újezdě u Brna má špičkovou úroveň i ve srovnání s obdobnými výrobky zemí RVHP. Ve srovnání s výrobci ve vyspělých západních zemích mají naše výrobky dobrou standardní úroveň.

Jaké jsou cenové relace. Na kolik vyjde například kompletní osvětlovací rampa s ovládacím panelem pro běžný divadelní sál?

Cenové relace osvětlovacího zařízení běžného divadelního sálu určují technické nároky uživatele. Pohybuje se v rozmezí asi sto až dvěstěpadesát tisíc korun za ovládací pult včetně příslušných rozváděčů a k tomu přistupuje cena za svítidla, to je asi dvacet až sto tisíc korun. Tyto ceny jsou bez elektromontáže.

Jaké jsou dodací lhůty?

Cirka osm měsíců u pultů, u svítidel je to kolem dvanácti měsíců, podle druhu žádaného svítidla.

Jak je to s instalací jevištní osvětlovací techniky? Dodáváte pouze vlastní zařízení nebo nabízíte i komplexní dodávku s montáží?

Oborový podnik Divadelní technika dodává dvojí formou. Buď vyšší dodávky, to znamená včetně projektové dokumentace, vlastní dodávky zařízení a montáže. Druhá forma představuje jen dodávku vybraných výrobků bez projekční dokumentace a bez montáže.

Jak často se tato technika inovuje?

Průběžně. Sledujeme rozvoj na tomto úseku a snažíme se udržet špičkovou úroveň našich výrobků, a proto neustále pracujeme na jejich dalším zdokonalování.

Co se dělá pro zkracování dodacích lhůt?

Pro zkrácení dodacích lhůt přijalo vedení závodu po dohodě s podnikem řadu opatření, jejichž konkrétním výsledkem je zvýšení počtu vyráběných svítidel v roce 1987 proti předcházejícímu roku o tisíc kusů. Letos se jich tedy vyrobí celkem 6430 kusů.

Poskytuje Divadelní technika poradenskou službu?

Oborový podnik Divadelní technika se zabývá projektovou činností. V jejím rámci poskytuje potřebné konzultace zájemcům o vybavení sálů.

Kam se mohou řizovatelé obrátit se žádostí o radu, spolupráci, s objednávkou?

Náš oborový podnik má při generálním ředitelství v Praze 1, Masná ulice číslo 15, útvar řízení výroby, který přijímá a projednává investiční zakázky. Rovněž každý ze tří závodů, tedy Praha, Újezd u Brna a Žďár nad Sázavou mají své příslušné zakázkové útvary.

Jak je to se servisem při poruchách zařízení?

Servis dodaných zařízení se uskutečňuje na objednávku a údržba i závady se odstraňují v krátkých lhůtách.

Je podnik s výrobním úsekem osvětlovací techniky spokojen, nebo by se dalo ještě ledačco zlepšit?

Vzhledem k tomu, že úsek výroby svítidel plní a překračuje plánované úkoly, je vedení závodu i podniku s jeho prací spokojeno. Jiná je otázka zabezpečení další rychlé a důsledné inovace svítidel, vývoje svítidel nových s možností co nejdříve zabezpečit jejich sériovou výrobu. Celý tento proces totiž není záležitostí jenom na pracovnících Divadelní techniky a myslím, že by se dalo a mělo v této oblasti ještě mnoho zlepšit.

Má podnik vůbec zájem o zakázky z okruhu amatérských divadel?

Oborový podnik Divadelní technika má za úkol — a tedy i přirozený zájem — uspokojování potřeb v jevištní technologii jak pro zakazníky z řad profesionálních divadel, tak z okruhu zájmové umělecké činnosti. Mezi objednávkami se nedělá rozdíl.

Na závěr tohoto rozhovoru ještě připojíme podrobnější seznam výrobků, které dnes Divadelní technika nabízí, s jejich stručnou charakteristikou:

Regulační pult přenosný RPP 18 je určen k ovládání stmívacích kompletů SKP 6.2 a SKP 6.5. Dále je možné použít tohoto pultu k ovládání tyristorových stmívacích jednotek, umístěných v rozváděčích ROJ 21. Je rozdělen na tři předvolby, z nichž dvě (A a B) lze prolínat prolínacem, označeným A-B. Předvolba C je nezávislá a nezúčastňuje se prolínání. Každou předvolbu lze ovládat příslušnými skupinami,

označenými A, B, C. Jako nadřazený prvek všem ovladačům je tak zvaný generel, označený G.

Ovládací pult s pamětí, řízený mikroprocesorovým systémem MPP 01. Je určen k ovládání a regulaci scénického osvětlení v divadlech, televizních studiích a různých kulturních sálech. Základní funkce tvoří: Možnost nastavení intenzit 120 řízených okruhů, ukládání celých světelných nálad do paměti, vybavování světelných nálad z paměti. Dále automatické a ruční prolínání světelných nálad uložených ve dvou pracovních registrech, tvorbu skupin okruhů ovladatelských skupinářů, zobrazení nastavené světelné nálady na displeji obrazovky, archivní uchování dat světelných nálad celých představení.

Paměťový pult sestává z pěti ovládacích modulů a řídicí části — mikropočítače SAPI 1. V příslušenství mikropočítače je obrazovkový displej, alfanumerická klávesnice a kazetopásková záznamová jednotka.

Stmívací jednotka tyristorová SRJ 2. Stmívače jsou určeny pro řadu aplikací, kde se vyžaduje plynulá regulace střídavého napětí pro danou zátěž. Nastavení vstupního napětí je stabilizováno, takže při změnách zátěže i změnách síťového napětí zůstává konstantní.

Pomocný zdroj napětí PZN 301. Je určen k doplnění tyristorové regulace, zejména tam, kde není použit typový ovládací pult.

Snímač polohy digitální SPD 4M je určen pro měření délek polohy ve čtyřech dekadách. Po vypnutí snímače nedochází ke ztrátě informace.

Dálkový ovládač DOE 5. Umožňuje současné ovládání až pěti kusů tyristorových stmívačů řady SRJ.

Svítidlo tvarovací halogenové HHR 650. Je určeno pro osvětlování předmětů, osob a scén v jevištních prostorech či studiích usměrněným světlem. Světelná stopa je ostře ohraničena a lze ji tvarovat čtyřdílou clonou, jejíž masky se ovládají jednotlivě. Průměr světelné stopy se reguluje irisovou, plně uzavíratelnou clonou.

Osvětlování osob, dekorací a scén tvrdým koncentrovaným světlem s ostrým ohraničením, umožňuje **svítidlo čočkové halogenové FHR 1000** nebo silnější **FHR 2000**. Svítidla jsou určena pro pevné umístění v portálech na osvětlovacích lávkách nebo v hledišti.

Z řady svítidel, kterých se používá pro scénické osvětlování, jsou parabolická, nízkovoltová svítidla důležitým světelným prvkem. Velký výkon, tvar světelné stopy a malá divergence je klasifikují jako nezbytné prvky pro tvorbu světelné kompozice. Podle intenzity světelného zdroje se nabízejí opět dva typy, **svítidlo zrcadlové parabolické DPR 200** a **DPR 500**.

Pro nasvícování scén rozptýleným světlem shora jsou určena plošná **halogenová svítidla CHR 500** a **CHR 1000** a pro osvětlování svislých ploch, jako horizontu, jevištních prospektů apod. rozptýleným světlem se používá **plošné halogenové svítidlo AHR 1000** nebo **AHR 1500**.

K doplnění této techniky je určen **jevištní stativ** — dlouhý nebo krátký — který slouží k uchycení různých scénických prvků včetně svítidel a reproduktorů atd., a **teleskopický závěs MkH 9520** — typ a a b.

(ka)

Světlo a materiál dekorace

EMOCIONÁLNÍ VNÍMÁNÍ BAREV

U každého člověka je stupeň vnímavosti barevného podráždění jiný. Pokusy prokázaly, že barevné působení na sítnici oka zasahuje nejen oblast fyziologickou, nýbrž i psychologickou. Barevné vjemy totiž vyvolávají u diváků různé asociace, citové i pocitové představy. Tento jev tedy nazýváme emocionálním vnímáním barev.

Režiséra i výtvarníka určité inscenace zajímá způsob, jak pomocí barevného vjemu vyvolaného scénickou kompozicí, vyvolat u diváků pokud možno přesnou a jednoznačnou představu. Je samozřejmé, že v každém případě sehraje nepodcenitelnou roli i psychický stav každého jednotlivce. Podvědomí diváka jakoby se bránilo vnímání scénického jevu ve zcela konkrétních souvislostech. Někdy je tato „obrana“ vyvolána únavou, jindy rozhodující roli sehraje jeho momentální dispozice a individuální zkušenost s barevnými vjemy. Je docela možné, že u dvou různých vnímatelů bude totéž barevné podráždění vyvolávat sekundárně zcela protichůdné představy a různé barevné vzpomínky.

Některé barevné vjemy jsou zdánlivě společné všem vnímatelům. O mořské hladině bude většina suchozemců tvrdit, že má barvu modrou – ačkoliv ji ve skutečnosti má značně závislou na zrcadlení odražených paprsků oblohy. Podobně lán obilného pole se většině pozorovatelů jeví v barevné paměti jako žlutošedý – a přece má někdo barevnou vzpomínku na obilní pole velmi pestré (díků vlčím mákům či jiným polním květům).

Kdybychom se ve výkladu barev řídili jen jejich emocionálním působením, zúžili bychom si vnímání inscenace.

RACIONÁLNÍ VNÍMÁNÍ SCÉNICKÉHO SVĚTLA

Na rozdíl od pocitového vnímání barevného podráždění, které, jak víme, může být zcela individuální, je fyziologické podráždění oka různě barevnými paprsky zcela vyčíslitelnou zkušeností. Před časem se tímto problémem zabýval prof. ing. arch. M. Kouril a sestavil tabulku, zobrazující citlivost normálního lidského oka na barevné podráždění. Za základ odrazivosti paprsků a následné podráždění oka použil bílou plochu s indexem 100 %, z níž odvodil procenta pro barvy ostatní.

Ve spektru viditelné části světelného záření vychází takto: červená – 0,01 %, oranžová – 10,9 %, žlutá – 75,7 %, zelená – 95,2 %, modrá – 20,8 %, indigo – 3,8 %, fialová – 0,4–0,04 %. Vedle barvy bílé dosahuje největšího podráždění lidského oka barva zelená a žlutá. Proto velké plochy těchto barev způsobují brzy otupení barevné vnímavosti pro ostatní pigmenty a způsobují rychlou zrakovou únavu. Zraková úrava se však dostavuje také při tzv. podsvícení scény nebo při rychlém střídání kontrastů tmy a světla.

Jiným druhem racionálního vnímání scénického světla je potřeba vytvořit na jevišti zdání realistického života (např. modrou oblohu, měsíční noc, západ slunce atd.). I v takovýchto případech musíme počítat s jevištními zákonitostmi, technicko-světelnými možnostmi scény, které nás povedou k vytvoření transformovaného, stylizovaného reprodukování reálné skutečnosti. Racionální vnímání, byť stylizovaného scénického obrazu, se musí opírat o pravdivost (nebo alespoň pravděpodobnost) zobrazovaného. Existuje sice nepsaná dohoda mezi jevištěm a hledištěm, že jsme účastní hry v uměle vytvořeném životním prostoru, nicméně i za těchto okolností, by měly všechny scénické užité prostředky, jimiž chceme působit na rozum vnímatelů, mít pravdivý, reálný základ.

ŘEČ SVĚTLA A STÍNU

Připomeňme si skutečnost, že se světlo šíří ze zdroje přímočaře. Postavíme-li do cesty jeho paprskům nějakou překážku, jsou paprsky pohlceny, nebo odraženy a za předmětem vzniká oblast relativní temnoty, které říkáme stín. Temnota je tím větší, čím je intenzivnější světelný zdroj. Stínové divadlo má své prastaré základy a je všeobecně divadelníkům známé. Méně již inscenátoři ví o tom, že i stín lze barvit. Efektu barevného stínu docílujeme tím, že na projekční plochu v bílé barvě svítíme z pohledu diváka barevně. Zadní bílé osvětlení tvoří intenzivní světelný zdroj barevné světlo na nezastíněné části projekční plochy pohltí a divák žádnou barvu nevnímá. V okamžiku, kdy vstoupí mezi bílý zdroj a projekční plochu herec, zabráni bílým paprskům dopadnout na plátno a tím se na něm objeví barevné osvětlení, směřované na plochu zepředu. Nyní už záleží na invenci inscenátorů, jak tohoto efektu využijí.

Pomocí stínu na jevišti však můžeme „zdánlivě oživit“ i neživé předměty. Pohybem světla a tím i jeho stínu můžeme divákovi vsugerovat i časový posun děje.

Pro příklad „oživení“ si uveďme scénu z Molièrova dramatu Don Juan. V této hře zve titulní postava sochu mrtvého komtura na večeři a socha toto pozvání přijímá. Pro efekt tohoto zdánlivého oživení musíme scénicky použít dvou reflektorů. V první části zmíněného dějství budeme na plastiku svítit světlem modrým reflektorem z jevištní podlahy. Tímto spodním osvětlením vystoupí z tváře plastiky nepřirozené stíny brady, nosu a tmavých, prázdných očních důlků a tím, spolu s modravou barvou kaširované plastiky vytvoří pro diváka iluzi kamenné sochy.

V okamžiku, kdy oslovený komtur s pozváním Dona Juana souhlasí a má mu to dát najevo, zhasne obsluha světel modrý reflektor z podlahy a rozsvítí reflektor z jevištního mostu (nebo lávky) oranžově filtrovaný a směřovaný na plastiku shora. Bude-li mít kaširovaná socha na horních víčkách očí nalepeny stříbrné penízky filtrů, zachytí tyto zrcadlením toto osvětlení, zalesknou se a spolu s oranžovou barvou sochy a pohybem stínů při prolínání zmíněných dvou reflektorů, vytvoří pro diváky iluzi oživení komtura.

Při inscenování Tylovy Tvrdohlavé ženy bývá pro režiséra s výtvarníkem oríškem, jak řešit scénu zapálení a hoření mlýna. I tuto situaci můžeme řešit svícením a stínem. Na rekonstrukci kulisy mlýna použijeme jako potahu lehké kaliko (nebo molino) a na něj namalujeme stavení mlýna. Zadní stranu kulisy polepíme pruhy starého dekoracího plátna (neprůsvitného), které se může na několika místech od základního potahu odchlípnout. Těmito pruhy znázorníme jakoby ohněm zborcené trámův základní stavby stavení. Na scéně za tuto kulisu připravíme dva reflektory. Jeden zbarven červeně, druhý oranžově. Scénu svítíme běžně zepředu z pohledu diváka. V okamžiku, kdy dává Zlatohlav pokyn mlýn zapálit, rozsvítí obsluha reflektory za kulisou a nepravděelně je zhasí a rozsvěcí. Přední osvětlení zvolna zhasíná. Tím pro diváka vystupují stíny nalepených pruhů, které se divákovi jeví jako ohořelé trámův. Anilínovými transparentními barvami malovaná kresba mlýna totiž na lehkém kaliku mizí. Bude-li kulisa mlýna poloplastická a postavení zadních reflektorů v nestejně výši od podlahy, bude dojem stylizované hořícího mlýna velmi přesvědčivý. – Hereckou akci aranžuje režisér poněkud stranou, blíže k divákům, aby difuze lokálního osvětlení herecké akce neodkryla efekt hořícího mlýna.

HUDEBNOST BAREV

Mnoho aktivních provozovatelů populární hudby mluví „o barevné hudbě“. Obvykle ji imitují blikáním barevných žárovek v transparentní skřínce, stojící na reprobedně či jinde blízko orchestru.

Představme si však klavír, jehož klaviatura nerozeznává jen struny v tónech a akordech, nýbrž ve shodě s jejich kmitočtem rozsvěcuje na scénickém projekčním plátně různé valéry barevných ploch. Hudební skladba evokuje i vizuální vjem a umocňuje tím hlubší prožitek scénického uměleckého díla. Vztah mezi vlnovými délkami akustických tónů a frekvencí vlnových délek v oblasti barevné viditelné části světelného spektra vedl některé audiovizuální experimentátory k vzájemnému porovnávání tónů a barev. Američan M. Barne uveřejnil před časem jejich srovnávací tabulku, opírající se o základní hudební oktávu: červená C, oranžově červená – Cis, oranžová – D, zelenavě žlutá – Dis, teple zelená – E, smaragdově zelená – F, pávi modř – Fis, modrá – G, modře fialová – Gis, fialová – A, purpurová – Ais, purpurově červená – H.

Vztahy mezi barvami a tóny bychom tedy znali. Nyní jde o to najít zapáleného skladatele, režiséra, výtvarníka a audiovizuální technika, kteří by tuto teorii dokázali přenést do jevištní praxe. Vážné pokusy o spojení hudby s barevnými vizuálními vjemy učinil již v prvním desetiletí našeho století ruský skladatel Alexandr Nikolajevič Skryabin. V časopise Scénografický obzor byla před časem zveřejněna zpráva, že se v Moskvě touto problematikou zabývá skupina dalších experimentátorů. Také v Brně soubor ing. Novotného Via lucis se kromě scénického použití rubinového laserového paprsku „barevnou hudbou“ vážně zabývá.

(Konec)

VÁCLAV MÜLLER

Vyznání ctitele obou mateřštin

VLASTIMIL FIŠAR je členem Divadla na Vinohradech. Je pravidelným hostem básnických pořadů v pražské Viole, v Lyře Pragensis, v Domě slovenské kultury v Praze a známe ho i z rozhlasu, televize, filmu. A čtenáři Amatérské scény vědí, že Vlastimil Fišar je velkým přítelem ochotníků. Většina z nás má jediný mateřský jazyk. Vlastimil Fišar však dva. A to žádá vysvětlení.



Narodil jsem se ve vesničce Predmier nedaleko Bytče u Žiliny. Můj tatínek byl Čech. Na Slovensko přišel vojákovat, oženil se tu a už na Slovensku zůstal. Maminka pocházela z Tvrdošína, z Oravy, její řeč tedy byla mou „materinskou řečí“. V rodné zemi jsem prožil šťastné dětství a mládí. Všechno však přelala válka a ze Slovenska jsme se museli vystěhovat. Ocitli jsme se uprostřed Českého ráje, pár kilometrů od Jičína. Teprve v kvintě jičínského gymnázia jsem se začal učit česky, učil jsem se mateřskou řeč svého tatínka a jeho chotečské maminky. Díky profesorům, spolužákům, díky strýci-kantorovi, to šlo dost rychle. Vedla mne také česká kniha a především česká poezie. Objevil jsem ji s čistým úžasem a dodnes jsme si zůstali věrni. V Jičíně jsem také začal recitovat. Na gymnáziu jsme vydávali školní časopis (za války!), nastudovali jsme po vzoru Eduarda Kohouta pásmo českých monologů, pásmo světových monologů, právě tak jako pořady české poezie.

Takže ovládáte oba naše jazyky...

A oba mám stejně rád. V Praze působí Klub slovenské kultury, spolupracuji s ním od jeho založení, stejně tak jako dříve mne zvala ke spolupráci pražská odbočka Matice slovenské. Ostatně slovensky jsem recitoval už po válce pro Československou společnost při Akademii věd a umění.

Do Bratislavy zase rád jezdím na pozvání Kruhu přátelův české kultury, v tomto roce jsem tam měl sólový přednáškový recitál, k výročí Josefa Čapka jsme tam uvedli můj literární hudební pořad Brána věčnosti Josefa Čapka. Samozřejmě, že s velkou chutí vyhledávám texty, kde se uplatňují oba jazyky. Česky a slovensky psala už Božena Němcová.

Nevíte, jak toužím přednášet její slovenské pohádky tak, jak je původně oběma jazyky napsala.

Jak jste se seznamoval s divadlem?

Naplnlo mne zasáhlo až v Jičíně. Zajížděla tam tehdy činohra s výborným repertoárem i souborem. Protagonistou byli Eva Foustková a Otomar Krejča. První režisér, kterého jsem si od tehdy zapamatoval, a s nímž jsem později často pracoval v televizi, byl znamenitý Jaroslav Novotný. Tenkrát jsem našel v sobě mladistvou odvahu a zašel jsem přímo za Krejčou s prosbou, zda by se nazítlí dopoledne nepřišel podívat na naše monology do auly gymnázia. Přišel, seděl v první řadě, spolužačky oči jenom na něm. Když jsme ho na závěr požádali, zda by nám také něco nepřednesl, zalistoval v maličké knížečce a ohromil nás Oidipem králem! Nikdo nedýchal. Psal se 11. července 1944. To jsme ještě netušili, že nás septimány nečeká oktáva, ale Technische Nothilfe.

A co ochotnické divadlo?

Jičínský spolek J. K. Tyla vedl v té době Dr. Moran. Hledal mladé talenty. Byl jsem plný temperamentu, jánošíkovské krve a tak jsem se mu líbil. Dostal jsem roli „kamaráda“ ve hře Viktora Dyka Ondřej a drak. Docela pěkný Ondřejův protivník. Potom jsem s nimi ještě hrál Naše furianty, Václava, nu a s tím furiantem jsem pak šel dělat zkoušku na pražskou konzervatoř, ale to bylo mnohem později. Zatím běhla stále ještě válka a já byl gymnazistou...

Před maturitou...

To bylo první vykojení, žádná oktáva, žádná maturita, Technische Nothilfe. Nutně pracovní nasazení. Ale i tam jsem recitoval a přednášel monology. Často jen v rozbořeném baráku při svíčke. Někdy

i na stavbě. Poezii a literaturu jsme my, študáci, neopouštěli a ona nám to při této maturitě života vracela. Posilovala nás. Z té doby přetrvávají dodnes vzpomínky i dobrá kamarádství. Den svobody jsem však oslavoval doma na slavnostním shromáždění občanstva v natřískané jičínské sokolovně. Recitoval jsem tam Barikádu Františka Halase.

Ale to už jsme vytvořili Studentský kolektiv, nastudovali Pásmo 5. května, které pro nás připravil básník Miloslav Bureš, a pustili se do nové práce. Uvedli jsme Honzlův Román lásky a cti, kde jsem měl part Jana Nerudy. Mezi tím jsme skládali původně odepřenou maturitu a chystali se do osvobozeného života. Já jsem se s Jičínem rozloučil pásmem z díla Josefa Hory, který mi nadlouho přirostl k srdci. Tehdy jsem netušil, že za patnáct, sedmáct let budu dělat v televizi Jana houslistu právě s Jaroslavem Novotným... Ale jsme v roce 1945, a já jsem k překvapení rodičů už poslal přihlášky na konzervatoř pražskou i bratislavskou. Přestěhovali jsme se do Hodkovic nad Mohelkou nedaleko Liberce, kde se bratr později pustil do ochotničiny a zahrál si role, po kterých já jsem marně toužil na profesionálních prknech.

Dostal jste se na školu hned napoprvé?

Dostal, i když jsem v to nedoufal. Vždyť jsem jel podruhé v životě do Prahy, kde byly zkoušky dřív. Na chodbách nás tehdy postávalo dvě stě. Vyslechl jsem tam mnoho vychloubačného a tak jsem musel mít jako osamocený venkovan maličkou dušičku. Ale dal jsem do svých monologů a do své recitace celou svou horoucí touhu a to zřejmě rozhodlo.

Také na školu vzpomínáte rád?

A jak. Vždyť nás učily osobnosti, které jsme milovali a kterých jsme si nadmíru vážili: Höger, Průcha, Pešek, Nedbal, Půlpánová, Kronbauerová, Hlavatý a především Zdeněk Štěpánek. Toho jsem si vlastně tak trochu vykoledoval.

Vyprávějte...

Už od mládí jsem stále někde něco organizoval. Taký na konzervatoři jsem nedělal jen studenta. Psal jsem do novin, básně, články, kritiky. Pracoval jsem ve Spolku posluchačů konzervatoře. Brzy mi bylo uloženo založit tzv. Hrátky studující a pracující mládeže. Taký jsem už po druhém ročníku vedl měsíční prázdninovou pracovní brigádu posluchačů konzervatoře a vedle toho dělal stovky recitačních brigád, všechno zadarmo, z nadšení, z pocitu svobody, které jsme byli plni. A tak jsem se stal jakýmsi mluvčím ročníku a musel jsem také bojovat za učitele. My se toužili strašně učit, naši profesori (ne všichni, jen někteří) chtěli zase jen hrát a nás mýčily věčné absence učitelů. Ředitel školy, básník a zkušený pedagog dr. Miroslav Haller mi řekl: „Najděte si sami někoho, kdo vám bude vyhovovat a kdo bude poctivě učit.“

Vybrali jsme si nikoho menšího než krále — Zdeňka Štěpánka. Šel jsem tedy za ním, nebylo to věru snadné, kladli jsme si podmínky, ale dopadlo to dobře. Chodil pravidelně a ne na poslední chvíli, deset, patnáct minut před hodinou nebo před zkouškou jsme očekávali na další spolužáky. Byl perfektní. I když byl spíše mým otcem, poctil mne potom svým přátelstvím. Když jsem jel na vojnu, šel jsem

se s ním rozloučit. Ale to už jsem byl členem Realistického divadla. V Národním hráli tehdy Měšťáky. Svého Těťěreva hrál toho památného večera před mým nástupem na kasárenský dvůr v Domažlicích jako bůh, nadzemsky se vznášel nad jevištěm, však mi také řekl, že dnes večer hraje pro mne, což byla důvěra, byla to čest a tím také závazek na celý život.

Na vojně jste se k divadlu nedostal?

Dostal. Ale samozřejmě až po základním výcviku. Nej dřív jsem tam recitoval sólově, potom jsem založil malou úderku, jak se tehdy říkalo, a nakonec divadelní soubor. Z tolika chlapců snad nikdo nikdy nehrál ochotnické divadlo. Ale nakonec vznikla dobrá parta a s ní jsem nastudoval Pavlenkovo Štěstí. Premiéru jsme měli v domažlické sokolovně. Potom některé z nás převedli do Liberce, do školy pro důstojníky v záloze.

Znovu jsem se pokusil o štěstí se Štěstím. S novými lidmi, mnohokrát přebazovanými. A když nás pověřili reprezentovat armádu na Jiráskově Hronově 1950, nastala nová práce. Dělali jsme jako vojáci, dělali jsme jako herci. Štěstí si musíš vybojovat, zasloužit, říkal můj hrdina plukovník Voropajev. Na Hronově nás vítal František Kubr, na fotografii mám také ještě o 37 let mladšího Ládu Lhotu; co vám mám povídat, hráli jsme celým srdcem, celou duší. Po představení byla diskuse. A moje profesorka, dr. Klementina Rektorisová, dala nabitému sálu návrh, aby se poslal ministru národní obrany telegram o našem vítězství. Ministr nás pozval za odměnu na týden do Prahy a jedinou naší povinností bylo zahrát Pavlenkovo Štěstí na jevišti Divadla čs. armády na Vinohradech! To byla věc! Kdo všechno tehdy seděl v hledišti! A kdo všechno o nás psal, špičky české divadelní kritiky.

Potom jste přešel do AUSu. Jako režisér, herec, recitátor.

Ano, po škole. Mimochodem, v nově nastudovaném pořadu AUSu jsem také recitoval slovensky — Smrt Jánošíkovu. Ale v AUSu jsem se moc neohřál. Byl jsem pověřen, abych v posádkovém domě v Plzni nastudoval Jiráskova Jana Žižku. Uměleckou poradkyní mi tehdy v Plzni byla pozdější špičková televizní režisérka Eva Marie Bergerová, mezi dalšími spolupracovníky byl i pozdější divadelní režisér a ředitel Karel Lhota. Valnou většinu rolí — i Jana Žižku — hráli amatéři dlouho konkursy vybíraní, Zikmunda, Kumánského kapitána, hráli herci, kteří byli právě na vojně. I s tímto představením jsme reprezentovali armádu na Hronově a po něm jsme z rozhodnutí ministra hráli našeho Jana Žižku takřka ve všech větších posádkách republiky.

Vy jste s nimi nejedždil?

Jen zpočátku. V té době jsem už, žel jen nakrátko, měl povolení jako voják v základní službě vykonávat funkci ředitele pražského Divadla pro mládež, odkud mne však armáda vytáhla a poslala do nově vzniklého Armádního divadla v Martině. Tam mi zakrátko nadmíru přálo štěstí. Našel jsem tam dívku, jejímž obohem byl folklór v Matici slovenské a která od té doby prochází se mnou láskyplně celou mou dosavadní klikatou cestu životem. Po necelých dvou letech jsme spolu začali žít v Praze, zakotvil jsem totiž v Divadle čs. armády.

Tedy v divadle, jemuž jste zůstal věrný dodnes, i když z jeho názvu zmizelo slovíčko „armádní“. Ale ochotníkům jste jako profesionál pomáhal účinně dál?

Samozřejmě a s velkou radostí. Jezdil jsem — a nejen já — k vojenským divadelním souborům na instruktáže, semináře, besedy, pracoval jsem v nejrůznějších porotách, školil v recitačních i divadelních kurzech divadla. Ale i potom jsem zůstal s ochotnickým hnutím v kontaktu. Jezdil jsem jako člen nejrůznějších porot na soutěže, a to nejen na divadelní a recitační. Býval jsem pravidelně na Wolkových Prostějovech a dost často na Hronově. Vinohradské divadlo mne po letech opět spojilo s amatéry.

V tzv. mimickém sboru působil u nás vzdělaný, jemný moudrý pán, ředitel Kasal. Divadlo miloval a vedl branické ochotníky. Vybojovali si zpět své divadlo, znovu si ho vybudovali a teď zkoušeli Jegora Bulychova. Je to jediné divadlo v Praze, postavené pro ochotníky, žel teď už zas souboru ani ochotníkům nepatří. Měl jsem v těch letech hodně volného času, jezdil jsem za ochotníky mimo Prahu, až třeba do Žebráku, ale o Braníku jsem nevěděl. Až mne pozval ředitel Kasal. Rázem jsme si padli se souborem do oka. Tam jsou totiž nejen talentovaní herci, ale i báječná parta. A přitom je zřizovatel věru moc nehyčkal. Všechno si museli dělat sami, ale nedali se. A jak rádi zkoušeli! Třeba i v sobotu a v neděli, s dětmi. Vařilo se, jedlo se za pochodu.

A tohle miluji, žádná nadřazenost hvězd a plebs na okraji, žádné odstupy mezi funkcemi, dílo bylo rozhodující! A tak jsem se opět po letech dostal na Hronov ne jako porotce nebo funkcionář, nýbrž jako člen Divadelního souboru Braník, jako režisér jejich představení. Ale o tom se už v Amatérské scéně psalo...

Při tom jste dál nezanedbával práci v porotách a na seminářích. Byl jste jedním ze zakladatelů soutěže ÚV SČDO o jeho Pohárek v Hlinsku. Ale vaší láskou zůstává zřejmě umělecký přednes.



Víte, o Pohárku si myslím, že je to soutěž, která by měla mít daleko větší význam v ochotnickém hnutí. Zvláště mladí herci prostřednictvím této soutěže mohou především poznávat umělecké poklady světové dramatiky. Tady má divadelní nadšenec otevřenou bránu světa, není vázán ani devizovým krunýřem. Já vím, že mladí herci dnes dávají přednost netradičním formám divadla, ale to víte, bez Bayerovky těžko hrát Smetanu, Chopina nebo Beethovena. Nikomu nemůže škodit, přečte-li si autory, kteří jsou páteří dramatické literatury. A porve-li se s jejich monology či dialogy, získá zkušenost, která se mu neztratí. Copak opravdu nevěříme v sílu a průraznost slova? Slovo má nejen svou stáletou krásu, ale i mravní hodnotu, jeho hlubinu a jeho poselství nemůže přece nic zastřít.

Mluvené slovo, četba, recitace, to jsou obory, které by právě dnes zasloužily daleko větší pozornost než se jim běžně věnuje...

Zcela určitě. Jsem však dost zaujatý, když vyslovuji tento kategorický souhlas. Ale snad mi to může být prominuto. Uměleckému přednesu se věnuji od počátku své ochotnické i profesionální činnosti. Proto jsem rád jezdil na Wolkův Prostějov, proto jsem zakládal komisi profesionálního uměleckého přednesu při Svazu čs. divadelních umělců, proto jsem zakládal Neumannovy Poděbrady, proto jsem rád jezdil na Šrámkovu Sobotku, a proto se dnes tak ochotně věnuji zbraslavské soutěži Zvony mého kraje, věnované dílu Vladislava Vančury. Slovo na jevišti se dnes, žel, nevěnuje taková péče, jaká by se mu věnovat měla. Slovo není jen jedním z nosníků národní kultury. Ono ji přímo vytváří. Podle napsaného a zachovaného slova se dnes vedle architektury koříme Řecku.

Vím, že dnes neztratilo hodnotu jen slovo. Se stejnou neúctou přistupujeme k přírodě, k lidem, k práci! Jak jsme my, jako děti, obdivovali pekaře, když kladl na pult teploučký bochníky chleba, nebo truhláře, když hladil, zpracovával, hýčkal voňavé živé dřevo a dával mu prostý krásný tvar. Obdivoval jsem kováře, skláře, ovčáka, imponovalo mi černé řemeslo zámečnické. Dnes nám vše zevšednělo. A to se nepřímě odráží na úrovni řeči. Proto alespoň na jevišti by mělo slovo znít plně, vznešeně.

Nehoruji pro deklamaci. Toužím po krásném jevištním slovu, třeba po takovém, jaké nám podali Sinead Cusacková a Derek Jacobi z Královské shakespearovské společnosti, když u nás hráli Mnoho povyku pro nic. Náš jazyk si také zaslouží úctu, přetrvál věky, zaznamenával nejen všední život, ale i jeho mravní hodnoty. Televize a video nesmí odnaučit děti čist a vyjadřovat se. Slovo musí být vysloveno, musí být slyšeno.

Pobíhají mezi námi mladí se sluchátky na uších a pouští si do hlavy decibely hluku. Nelze se divit, že slovník mladých lidí chradne a chudne. Pět set slov snad vystačí na spotřební komerční život, ale ideálem přece zůstává vnitřně, duchovně bohatý člověk, ne člověk ošperkovaný nejmódnější technikou. A bohatství ducha je ideál, roste i ve slově. V mateřštině žije o rozvíjí se duch národa. Proto jsem nejen ctitel, ale i služebník obou mateřšin našich národů. (ká)

Hudba

Eklektický, mírně modernizovaný iluzionismus, který převládá v soudobé konvenční divadelní produkci, řeší i otázku funkce hudby v divadelním díle kompromisem. Na rozdíl od důsledného naturalismu – pro nějž byla hudba přijatelná pouze tehdy, byla-li reálná, věcně motivována (například: dramatická postava si v určité situaci zpívá nebo poslouchá hudbu z rádia, z gramofonu; hudba, zpěv, tanec se provozuje při dožínkách nebo jiné slavnosti apod.) – používá hudby jako zvukové kulisy, hudebního „podmalování“, náladového doprovodu, mezihry (při přechodu mezi dramatickými akcemi). Hudba v těchto rolích jevištní akce buď zdvojuje, nastavuje, emocionálně posiluje nebo usnadňuje překlenutí dramatických mělčin (maskuje přestavby, vyplňuje pauzy).

Soudobé studiové scény, podobně jako jejich předchůdci koncem 50. let, jsou orientovány výrazně muzikálně: hudba je jedním z jejich nejvládnějších a neúčinnějších výrazových prostředků. V podmínkách rozhodného synkretismu druhů a žánrů ztrácí hudba svou pomocnou, doprovodnou a konečnou nadbytečnou funkci, stává se rovnocennou, dramatickou složkou struktury divadelního díla.

Způsoby, jak se to děje a může být, nelze limitovat, protože tento rozvoj není zdaleka ukončen. Alespoň přibližně lze novou funkci hudby charakterizovat formulí „akční hudba“. Hudba se stává přímou součástí jevištní akce a to nejen tam, kde to pravem očekáváme – u baletního divadla, jemuž škýtá melodicko-rytmický podklad tanečních akcí (Baletní jednotka Křeč), ale i u pantomimických dramát Bolešlava Polívky nebo u činoherního Ha-divadla.

Skladatel Miloš Stědroň říká o hudbě Jiřího Bulise pro Polívkovy pantomimy: „.../ nepřiléhá k žádné situaci tak, že výrazněji přebírá její rytmické členění, zhušťování nebo zředování akcí, zkrátka a dobře, že by se takto solidarizovala s jevištní akcí. Jde paralelně, ale nespojuje se /.../“. Bulisovskou paralelitu upřesňuje jako souběžné mínění divadelní akce v rovině hudby“.

Takto koncipovaná hudba má úlohu „samostatné atmosférické vrstvy, kterou si brzy v inscenaci zafixujeme jako výrazné hudební okolí, jako něco, co se řídí svými pravidly, ale přitom to od inscenace nelze oddělit bez citelného ochuzení.“ Slovo paralelní tu platí ve smyslu časové souběžnosti, nikoli paralelismu významového mezi složkou textu (nebo gestickopohybovou) a hudební, při němž se dvěma prostředky dvakrát říká totéž. Podobně v Bulisových kompozicích pro Ha-divadlo: hudba aktivní scénické složky doplňuje, obohacuje o další efekty, je k těmto složkám komplementární. Může být známkou vnějšího světa, v němž se dramatický hrdina pohybuje, jemuž čelí, s nímž se střetává, ale může též tihnout k vyjádření jeho vnitřních stavů a procesů, může být jakousi vnitřní „hudbou duše“.

Pro mladší studiové soubory je příznačné, že využívají převážně hudební orientace mladé generace (jejímž nejvládnějším uměleckým výrazem je rock ve svých různých obměnách) a nechávají hudební myšlení a citění přímo vstoupit do svých hereckých prostředků. Soubor Vpřed si říká recitační skupina, ale jeho produkce jsou na rozhraní recitátů a divadelních skečů. Dialogy a monology jsou stylizovány v rovině hudebně recitační (mluvní výraz je nejen hudebně rytmizován, ale je rovněž nesen hudebně melodickými intonacemi a motivy) a hudební rytmus cítíme zřetelně i v tanečně stylizovaném, přetřítě a roztržité rozfrázovaném gestu a pohybu herců. Hudební výraz je rozložen na prvocinitele (tempo, rytmus, melodii, tónbr) a tyto elementární složky hudebního výrazu jsou aplikovány – a to zcela organicky – na činoherní výraz.

Ale hudba je nejen součástí jevištní akce, je též jejím předmětem: Hudební výkon se teatralizuje. Studio Ypsilon velmi často pracuje s vnitřně teatralizovanými hudebně dramatickými čísly, která předvádějí proces fyzického vytváření hudby. A třeba rychle dodat, že nejde jenom o „čistou“ hudbu. Ta je chápána v těsném sepětí s celou akustickou stránkou představení: rovina hudby se prolíná s rovinou zvuků a ve výsledném efektu se spojuje s hlasovými projevy herců, s jejich artikulovanou, různě stylizovanou nebo deformovanou mluvou i s jejich neartikulovanými zvuky a šumy. Kontrapunkt různých zvukových vrstev je předem a záměrně využíván při kompozici divadelního díla. Hudební složka (v tomto širokém pojetí) se v součinnosti s ostatními jevištními složkami stává svébytným akčním a komunikačním prostředkem, jednou z „řečí“ dramatické komunikace.

Uvedené příklady a tendence ukazují některé způsoby, jak se hudba může a chce stát rovnoprávnou uměleckou složkou a nikoli pouze příslužkovou jako pomocný prostředek pro podpirání emocionálně nemohoucích sólistů, pro šíření sentimentální atmosféry nebo pro vyplnění nemotorných přestaveb scény. Používání hudby ve studiových divadlech nespěje k esteticky konvenčním útvarům hudebního divadla. Jestliže konvenční hudební divadlo používá hudební stylizace projevu podle předem dané žánrové normy (opery, operety, muzikálu), pak studiové scény takové estetické požadavky ignorují a hudbu používají jediné podle vnitřních potřeb dramatického děje – hraje se, zpívá a tančí jediné proto, aby se vyjádřila vnitřní pravda situací, vztahů, psychických stavů. Jediným normotvorným hlediskem je téma.

Za nejzávažnější moment při konstituování nové funkce hudby v divadle považují odklon od starých forem uměleckého syntetismu, jehož podstatou byl pleonasmus (hromadění stejných, souzvučných významů): souladnost složek, opakování jedné věci několikrát, několika rozličnými scénickými prostředky, pouhé sčítání paralelních výrazových prostředků a paralelních významů. Nové způsoby používání hudby jsou sou-

částí tendence k dialektické rozpornosti nebo komplementaritě (doplňování) složek.

Jednotlivé výrazové elementy jsou k sobě řazeny nebo se vzájemně prostupují bez přímé pragmatické souvislosti na základě montážního principu. Významy nejsou pouze kvantitativně znásobovány v jedné sémantické rovině – rovině příčin a účinků. Souhra výrazových elementů vytváří novou sémantickou rovinu a novou zákonitost, tyčící se nad pragmatickou logikou dramatického dění – rovinu a „logiku“ jevištní obrazivosti a metaforičnosti v širokém smyslu slova.

Taková účast hudby na divadelním díle přispívá též k formování a stmelování divadelního souboru, zvláště pak herecké party. Umělecký šéf a režisér Ypsilon Jan Schmid k tomu říká: „Největší význam hudby spatřuji však v jejím odvozeném smyslu. V celkové muzikálnosti divadla, zejména v muzikálním zaměření uměleckého souboru. Pak je tu třeba trvat na zásadním požadavku hudebního (v širším slova smyslu) citění a myšlení herce jako součásti jeho herectví (podobně jako zakódovanému výtvarnému citění a myšlení). Výsledkem je pak daleko přirozenější sklon ke stylizaci (přirozeně odvozeno z hudby). Takového myšlení je s to vyvádět herce z jeho (v Čechách už tradičního) naturalistického hereckého projevu, pomáhá ho formovat, může zpětně revidovat obsahový výklad. Například koncentruje, rytmizuje, rozkládá, intonačně ovlivňuje, navádí, jak zacházet se šumy, jak s dikcí, jak s regionálním užíváním jazyka, jak se spisovným i hovorovým apod., narušuje verbální základ slova, podřizuje ho vyššímu smyslu představení, diferencuje jeho znakovost /.../“.

Hudba, umění přímo existenčně závislé na souznění, harmonii (se všemi oživujícími peruchami) a na dalších sceľujících energiích, je pro divadelníky školou kolektivních ctností. Vychovává a kultivuje u nich smysl pro dynamiku, rytmické citění, hlasovou stylizaci a zejména smysl pro kolektivitu a souhru, jejichž dosažení je na divadle, kde každá herecká osobnost se projevuje poměrně samostatně a svobodně, o to obtížnější, o to potřebnější.

Zcela prakticky, protože přímo personálně, se stmelující funkce hudby uplatňuje ve studiových divadlech často osobní účastí hudebníků v divadelních představeních. Skladatel Miki Jelínek je jedním z hereckých protagonistů Divadla na okraji, podobně Miroslav Kořínek v Ypsilonce, kde navíc působí skladatelsko herecký obojživelník Marek Eben a vlastní písně zpívají Jiří Schmitzer a Vladimír Kratina. Muzikanti hrají a herci muziciřují nebo se o to pokoušejí nebo jsou k tomu ve vyšším i ve vlastním zájmu nuceni.

Není-li výsledek z hlediska puristiky hudebního dokonalý, což je pochopitelné, není to velká škoda, protože náhradou za uměleckou dokonalost se získávají kvality pro divadlo nejcennější – životnost, autenticita, spontánnost jevištní akce a z ní plynoucí spontánní odezva v hledišti.

ZDENĚK HOŘINEK

Ochotníci ho rádi hráli a hrají

Karel Kubánek oslavil 18. října loňského roku pětadesátiny a je pravděpodobně nestorem mezi našimi dramatiky. Ač povoláním inženýr-ekonom, upsal Thálii velkou část svého života. Jeho náklonnost k ní trvá už takřka celé tři čtvrtiny století a celou polovinu století se věnuje Karel Kubánek psaní divadelních her. Za tu dobu napsal celkem 14 dramát; 11 z nich bylo hráno a 10 vydáno tiskem, naposledy vydala DILIA v roce 1985 jeho Pikadon.

Jak a kdy jste se poprvé potkal s divadlem?

To bylo ještě před první světovou válkou v rodné Chotěboři, měste na úpatí Železných hor a Českomoravské vysočiny. Můj o deset let starší bratr František byl duší ochotnického spolku Palacký a divadlem žila celá naše rodina. Divadlo jsme měli doma.

Otec byl hostinským v Panském domě, v němž se hrálo. Byl to ten hostinec, o němž píše Jaroslav Hašek v povídce Zrádce národa v Chotěboři. Hašek totiž u nás v roce 1912 asi tři týdny bydlel... Vratme se však k divadlu: začal jsem hrát v době svých studií na chotěbořském gymnáziu.

Pak však přišla doba vysokoškolských studií. Měl jste možnost hrát ochotnické divadlo i v Praze?

V Praze jsem studoval ekonomii, studium to bylo poměrně náročné, do žádného ochotnického spolku jsem už nevstoupil.

Ani jste se nepokoušel?

Pokoušel jsem se o něco daleko troufalejšího – o profesionální divadlo. Naskytla se mi totiž možnost přivydělat si nějaký grošik v tehdy novém divadle v Nuslích. Měl jsem přirozeně hrát jen maličké role, šťeky, ale shodou okolností se stalo, že jsem se dokonce třikrát nebo čtyřikrát objevil v titulní roli Moliérova Lakomce. Hostující představitel této role, herec Divadla na Vinohradech Vošahlík, tehdy nemohl hrát pro změnu repertoáru ve svém mateřském divadle. V Nuslích se uvažovalo o náhradním kusu, když tu já se nabídl, že bych v té obrovské roli zaskočil. Kapitáni divadla – dr. Borecký a Langer – na mě koukali s otevřenou pusou, ale když jsem je přesvědčoval, že jsem tu roli hrál nedávno v Chotěboři, nechali si předvést známý Harpagonův monolog. A souhlasili s tím, abych v roli Harpagona zaskočil... Poštěstilo se mi také hrát vedle pozdějšího národního umělce Jaroslava Vojty. To bylo v přírodním divadle v Šáreckém údolí, kde jsme dávali Mahenova Jánošíka. Vojta hostoval v titulní roli, já hrál Ďuricu.

Jak dlouho jste v nuselském divadle hrál?

Bohužel jen krátce. Studium ekonomie žádalo své, a dostalo přednost. Tím má herecká kariéra skončila.

A tak jste začal psát divadelní hry...

To bylo trochu složitější. Sice už na gymnáziu jsem napsal veršovanou hříčku Maturita v Athénách, kterou jsme se spo-

lužáky hráli na chotěbořském venkově, a za vysokoškolských studií jsem napsal jednoaktovku Trosečníci, ale to byly jen pokusy. Publikovat jsem začal vlastně jako prozaik – v roce 1928 mi v Moravských novinách otiskli na pokračování pod pseudonymem Karel Lamar detektivku Smaragdový prsten. Opravdu psát pro divadlo jsem začal až v polovině třicátých let. Tehdy mě radotnější ochotníci požádali o podstatnou úpravu textu jedné hry, a když se jim líbila, troufl jsem si napsat hru vlastní. Jmenovala se Negři kožich, já ji vzal – bylo to někdy po roce 1935 – a odnesl do Osvobozeného divadla. Voskovec s Werichem hru přečetli, pochválili, ale prohlásili, že ji inscenovat nebudou – pochopitelně, měli své věci. Doporučili mě však filmové společnosti Praha-Paříž, a ta mi zadala napsání filmového scénáře. Stalo se, Voskovec a Werich v tom měli hrát, ale než mohlo dojít k realizaci filmu, přišel Mnichov, a bylo po filmování.

Neodradilo vás to od další práce?

Neodradilo, vždyť on to vlastně z autorského hlediska neúspěch nebyl.

Další hru jsem dopsal už za války, v roce 1940. Drama Země mlčí (původně se hra nazývala Slunečná) jsem nabídl Neubertovu divadelnímu nakladatelství v Praze, a to ji k mé radosti přijalo. Ještě než hra vyšla tiskem, nastudovali ji z rukopisu ochotníci v Chotěboři. Hru pak uvedlo ještě několik dalších ochotnických souborů, a to bylo pro mne velikým povzbuzením.

Po válce, v roce 1947, jsem poslal do světa veselohru Tajný sátek. Předal jsem ji divadelní agentuře Alfa. V červnu toho roku měla hra premiéru v profesionálním Pošumavském divadle v Klatovech a inscenovali ji také ochotnické soubory. Až po letech jsem se dozvěděl, že agentura Alfa, která upadla brzy do konkursu, zadala k provozování i další drama, které jsem jí nabídl – Všemohoucí a spol. Téma náročné operace srdce, v něm rozvedené, jsem později znovu zpracoval pod názvem Velké rozhodnutí. Tato hra měla premiéru v roce 1955 v Jiráskově divadle ve Vršovcích a inscenovaly ji i další ochotnické soubory a také profesionální divadlo v Šumperku. Bylo to první mé dílo vydané DILIA.

Někdy v té době jste získal za svou dramatickou tvorbu ocenění...

Myslíte asi soutěž ministerstva školství a kultury o hru pro ochotnické divadlo. Zúčastnil jsem se soutěže veršovaným dramatem Sancho Neznámý, jež čerpalo námět z dob revoluce ve Valencii, a mé hře byla přiručena první cena. V roce 1958 získala ještě má veselohra Den zářků zvláštní cenu v soutěži ministerstva zemědělství o hru z vesnického prostředí, a tím je výčet mých cen vyčerpán.

V padesátých letech jste však napsal také velmi úspěšnou veselohru Hledá se hrdina...

Ano, to byla skutečně jedna z mých nejhranějších her. Ale v době studené války



nemohl člověk psát jen veselohry. Mně tenkrát nešla z hlavy hirošimská tragédie, a tak jsem napsal Cenu vítězného konce, drama letce, který shodil atomovou pumu. Hra měla ochotnickou premiéru v roce 1959 v Lokti, pak ji hrála i profesionální divadla v Pardubicích a v Gottwaldově. Určitá část lidstva je zřejmě nepoučitelná, hrozba atomové války nad námi visí stále, a v ještě hrůznější podobě. Proto jsem se po řadě let ke své staré hře vrátil a přepracoval ji. V roce 1985 ji vydala DILIA pod názvem Pikadon. Potěšilo mě, že ji inscenovali i ochotníci v Chotěboři a že mě přivítali nejen jako autora, ale i jako svého rodáka.

Vedle veseloher a vážných dramát jste se zdarem zkusil i další dramatický žánr – detektivku.

Jmenovala se Smrt nemá nikdy dovolenou a měla premiéru v roce 1967 v divadelním studiu Gong v Praze ve Vysočanech. Patří k mým neúspěšnějším hrám, DILIA ji dvakrát množila.

Pro divadlo píšete, počítáte-li i vaše studentské pokusy, už pětadesát let. Ať chceme či nechceme, je tento rozhovor jistou bilancí. Povězte, co pro vás psaní divadelních her znamenalo a znamená?

Víte, já se nepovažuji za spisovatele, přestože jsem napsal asi 16 dramát a několik menších i větších prozaických prací. Nemohl jsem se psaní věnovat cele, nebylo pro mě povoláním, nýbrž jen koníčkem, i když celoživotním, a obrovským. Psal jsem pro vlastní potěšení, vyslovoval svoje názory na svět, a měla-li hra co říci ostatním, byl jsem šťasten.

Mohli bychom jmenovat další dramata Karla Kubánka, zmínit se obšírněji o tom, že se jako autor objevil v televizi NDR (televizní inscenace Člověk vedle člověka) i u nás v Bakalářích (Medvěd, 1975), že je autorem libreta k opeře Miloše Grepla Ohnivý mrak, že jako první podrobněji zpracoval dějiny svého rodiště, a ani pak by to nebyl výčet úplný.

Popřejme mu pevné zdraví a tvůrčí pohodu!

OTA SMRČEK

POČÁTKY MODERNY V NĚMECKU

Situace v německé divadelní kultuře na přelomu 19. a 20. století, v době, kdy proti naturalismu vystoupily různé modernistické směry a proudy, byla složitější než v Rusku nebo ve Francii. Naturalistické divadlo ovládlo přední německou scénu Deutsches Theater v Berlíně, kde působil O. Brahm a soubor výrazných hereckých individualit – J. Kainz, A. Sorma, R. Rittner nebo E. Lehmannová. Nesoustředili se pouze na současné hry realistických a naturalistických dramatiků, ale uváděla se i klasika, v níž vynikal především J. Kainz. Ale vedle této skupiny vedoucích hereckých osobností se v divadle koncem století zformovala skupina mladých herců, která živě reagovala na všechny modernistické pokusy. Patřil sem R. Vallentin, Fr. Kayssler a M. Reinhardt, budoucí přední režisérská osobnost německého divadla.

Pozice Brahma se začala otřásat nejprve odchodem předních herců z Deutsches Theater. Nejdříve to byl J. Kainz, který se stal čelnou osobností vídeňského Burgtheatru – sehrál zde řadu významných rolí v klasicistickém stylu, zabarveném jeho lyrickou nervností (Mefisto, Cyrano) – poté následovala A. Sorma, která se vydala na zahraniční turné, a po ní sloup Brahmových naturalistických inscenací R. Rittner. V r. 1904 Brahm odchází se souborem do Lessingova divadla, kde ještě režiruje v tradičním stylu – našel si A. Bassermann, který nahradil Kainze – ale ztrácí své vedoucí postavení a kontakt s moderním vývojem divadla, což se projevilo např. v nepochopení některých modernistických dramatiků (A. Schnitzlera aj.). Hlavní úder však přišel ze skupiny mladých herců a především aktivitou M. Reinhardta.

SECESNÍ JEVIŠTĚ

Na německé moderně či dekadenci (což je typická antinomie této kultury – nové a upadající) je nejlépe vidět mnohostrannost a složitost celého hnutí, v němž koexistují novoklasicismus s neoromantismem, secese se symbolismem, návraty k starým epochám střídají vlivy nových směrů z jiných zemí, zvláště Francie. Z tohoto podhoubí vyrůstá osobnost M. Reinhardta, jeho umělecký rozmach i eklekticismus. Budeme se mu věnovat příště, i když se s jeho jménem setkáme skoro ve všech pokusech o nové divadlo, které předcházely jeho kariéru a evropský ohlas.

Koncem 19. století vznikl v Berlíně Akademický spolek pro umění a literaturu, v jehož čele stál Martin Zickel, a který sjednocoval mladé moderní umělce. Mnozí se zajímali i o divadlo a v r. 1898 uvedl sám Zickel Maeterlinckovu hru *Pelleas a Melisanda*, kde vystoupil známý herec A. Matkowsky a mladí herci Deutsches Theateru. Zickelovi se současně podařilo zapojit do spolupráce modernistické malíře.

Představení mělo úspěch a tak na podzim r. 1898 zakládá Zickel spolu s Paulem Martinem tzv. Sezessionbühne (Secesní jeviště), které mělo podobný institucionální charakter jako kdysi Freie Bühne, tzn. že herci byli pronajati stejně jako divadlo na jediné představení. Poetika byla analogic-

ká Divadlu Dílo v Paříži. Hrál se především modernistická dramaturgie – Maeterlincův *Interiér*, Wedekindův *Komorní zpěvák* nebo D'Annunziova *Gioconda*. Zpočátku měla představení úspěch, soubor se vydal na pohostinná vystoupení do Vídně a Budapešti a konkuroval Brahmově naturalistickému stylu. Ale jakmile se divadlo přestěhovalo do budovy na Alexanderplatzu a zařídilo se jako stálá instituce, nastaly finanční potíže a ty vedly k jeho konci v r. 1900.

Secesní jeviště bylo první významnější vlastnovkou symbolistického divadla, kde se zkoušely za účasti moderních malířů nové inscenační postupy se stylizovanými dekoracemi a recitativním přednesem herců, zvláště v antických i neoklasicistických hrách s antickými náměty (*Elektra* H. von Hofmannsthal, *Salome* O. Wilde aj.). Režisér H. Oberländer experimentoval s kolektivním přednesem, orchestrováním jako symfonická skladba apod. Tady nacházel inspiraci i M. Reinhardt, který zde režijně debutoval s *Komedii lásky* H. Ibsena.

KABARETY

Vedle proudu literárního divadla básnického dramatu, které pořádaly různé akademické umělecké spolky na svých „secesních“, „volných“ nebo „intimních“ jevištích, se modernistické experimenty prosazovaly i v kabaretech, které se z Paříže šířily do celé Evropy.

Francouzský kabaret vznikl na Montmartru vlastně už před Antoinovým divadlem Théâtre Libre, když v r. 1881 založil malíř Rodolphe Salis slavný podnik Le Chat Noir (Černá kočka). Bylo to prostředí pařížské bohémy, malířů, básníků i herců, kde se zpívaly písníčky, předváděly komic-

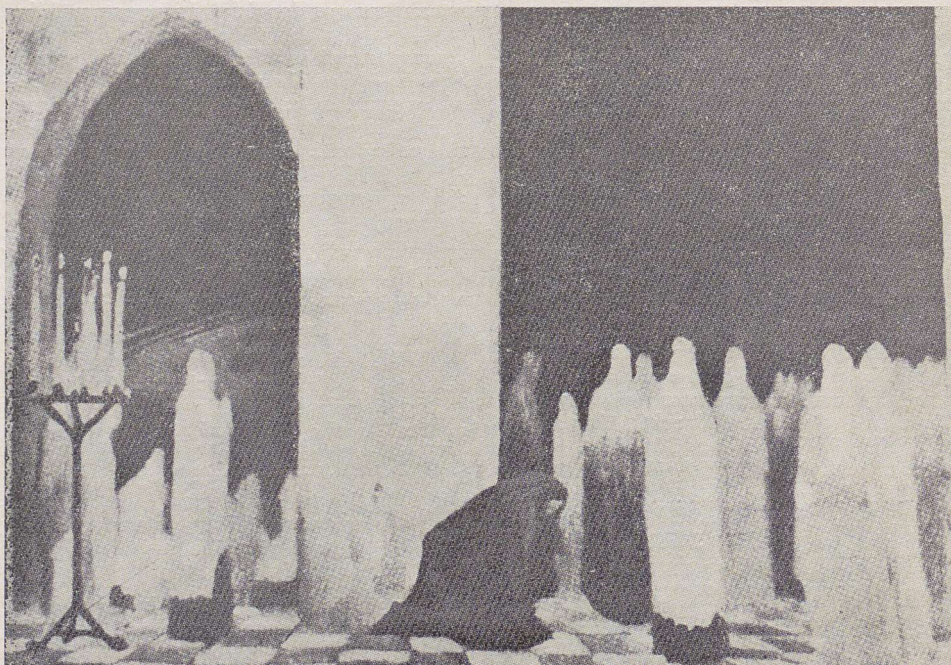
ké monology nebo dialogy, tanec, maškara, stínohra a kde vznikla nová tradice lidové poezie s typickým černým humorem. A také slavná francouzská písničkářská škola – Yvette Gilbertová, Aristide Bruant nebo Jules Jouy.

Tato divadélka „malých forem“ – cabaret chantant – se velmi rychle rozšířila nejen po Paříži, ale i v dalších evropských městech. Jejich produkce byla různé úrovně – někdy zůstávala platformou modernistických umělců, jinde sklouzla v zábavné šantány lepší či horší kvality.

V Berlíně se objevil kabaret po vzoru Paříže v r. 1901, kdy Ernst von Wolzogen založil scénku zvanou Ueberbrett (těžko přeložitelný a mnohoznačný německý novotvar) a šlo vlastně o jakési varieté, v němž Wolzogen angažoval různé zpěváky a herce, zpívající písníčky, předvádějící anekdotické scény apod. On sám pak dělal konferenciéra a udržoval dobrou náladu. Jeho podnik měl v Berlíně velký ohlas, ale stejně jako mnoho dalších, brzy ztroskotal.

V Berlíně vznikl i kabaret Brýle, spojený se skupinou mladých umělců, mezi které patřil i básník Ch. Morgenstern. Jeho cílem bylo otevírat oči měšťáků „brýlemi“, aby se po představení stali „vidoucími“. Že šlo o různé provokace a naschvály si můžeme domyslet. S tímto kabaretem byla spojena i skupina mladých herců, vedená M. Reinhardtem, která začala vystupovat pod názvem Schall und Rauch (Kouř a dým), nejdříve v Domě umělců a později na ulici Unter den Linden jako stálá a oficiální scéna.

I tady se předváděly písníčky, skeče, taneční vystupy nebo monology, ale směro-



Scéna F. Erlera k *Faustovi* J. W. Goetha, 1908

vání k divadelní formě produkci je výraznější než v jiných kabaretech. Vznikaly tu i zajímavé parodie her Maeterlincka, Schillera nebo Hauptmannových Tkalců – „Tkalcí, sociální drama jako zvláštní představení před Serenissimem, zpracováno svobodným pánem von Kindermannem.“ Bylo to divadlo, vyrůstající z tradice komedie dell'arte a postava Serenissima vystupovala v mezihrách a jako stálá součást kabaretů. Ohlas kabaretu byl velký a protože mezitím došlo mezi Reinhardtem a Brahmem v Deutsches Theater k roztržce – ostatně parodie mířily i na Brahma – rozhodl se Reinhardt odejít a stát se vedoucím kabaretu, z něhož se už v r. 1902 stalo Malé divadlo.

Ještě o jednom kabaretu je třeba se zmínit. V r. 1901 vznikl v druhém nejvýznamnějším uměleckém centru Německa – v Mnichově – kabaret Jedenácti jaků, který založila stejnojmenná skupina umělců, k níž patřili L. Greiner, O. Falckenberg a dramatik i herec Frank Wedekind. Na oficiálních scénách se Wedekind jako herec příliš neuplatnil, ale v kabaretu vynikl jeho temperamentní projev, kterým prý vytvářel doslova „dábelskou atmosféru“. Mnichovská bohéma kolem časopisů Jugend a Simplicissimus, daleko více spojená s cizími vlivy než prostředí v Berlíně, kabaret podporovala. Zde se objevily i dvě významné Wedekindovy hry – Procitnutí jara a Démon země.

G. FUCHS A MNICHOVSKÉ UMĚLECKÉ DIVADLO

Ani Wedekindův kabaret nevydržel dlouho. Ale v Mnichově vznikl v oficiálnějším prostředí experiment, který před Reinhardtem patří k nejvýznamnějším. Jeho ideje působily i na divadelníky v jiných zemích.

V Mnichově existoval spolek literátů a umělců, který se při příležitosti výstav rozhodl založit divadlo. V květnu 1908 bylo toto Umělecké divadlo otevřeno inscenací Goethova Fausta v režii Georga Fuchse. Budova nového divadla byla dílem arch. Maxe Littmanna a mezi další významné osobnosti uměleckého provozu patřil arch. Peter Behrens a scénograf Fritz Erler. Založení divadla však předcházela ještě teoretická aktivita G. Fuchse, jehož kniha Revoluční divadlo představuje jeden ze směrů „reteatralizace divadla“ a byla známá mezi evropskými divadelními reformátory. Odvolával se na ni i Mejerhold.

Georg Fuchs (1868–1949) je zvláštní postava evropského divadla 20. století v tom smyslu, že se poměrně rychle vytrátila z povědomí evropské reformy a zůstala po ní jen jmenovaná kniha. O jeho činnosti praktické se toho dosud ví málo, chybí i mnohé údaje o jeho životě a také smrt Fuchse v r. 1949 zůstala i v Německu nepovšimnuta. Vystudoval na mnichovské univerzitě, kde začíná po r. 1892 i jeho činnost literární a publicistická v prostředí literární a malířské bohémy. Debutoval poezií a prózou, poté napsal několik her – tragédie, komedie a mystéria. V r. 1904 vydal knižku Jevišť budoucnosti, která obsahuje projekt budoucího uměleckého divadla, vybudovaného v r. 1908. V r. 1909 pak knihu přepracoval a doplnil pod názvem Revoluční divadlo.

Fuchs byl ředitelem divadla od jeho vzniku až do 1. světové války, i když zpočátku nešlo o stálou instituci a hrálo se především v letních měsících. První sezóna, kdy bylo uvedeno 8 premiér – vedle Fausta Večer tříkrálový W. Shakespeara a pak už jen slabší současné německé hry – vyvolala veliký zájem veřejnosti inscenační stránkou. Zvláště scénografické řešení inscenací bylo originální a vedlo k různým napodobeninám. Ale už v letech 1909–11 se v divadle objevil M. Reinhardt a uvedl zde Hamleta, Sen noci svatojánské a další Shakespearovy hry, kde si vyzkoušel ideu stylizovaného a tzv. reliéfního jeviště. Brzy narušil tento princip pohybovou režii, když využíval stále více hloubky i šířky jeviště. V inscenaci pantomimy Sumurún F. Frekxy dokonce rozbíjí rampu a převzetím tzv. cesty květů či hanamiči z japonského divadla kabuki spojil jeviště a hlediště. Po odchodu Reinhardta divadlo uvádí – také z ekonomických důvodů – zábavné a výpravné hry, které popřely původní ideál stylizovaného „reliéfu“. Také jméno G. Fuchse se pomalu vytrácelo z povědomí divadla v aréně – uvedl Krále Oidipa H. von Hofmannsthal v mnichovské výstavní hale.

Za zmínku stojí ještě i druhá činnost G. Fuchse v německém divadle, a sice uvádění tzv. Volkfestspiele čili lidových pašijových her v mnoha německých městech v letech 1900–18. Inscenoval je většinou v plenéru, podle vlastních textů a byla to davová představení, snažící se obnovit tradici středověkých náboženských her. Podobné pokusy se děly v celé Evropě a znamenaly snahu vyjít s divadlem z tradičních budov a prostorů. Tímto způsobem inscenoval hry i Reinhardt a vlastně v době, kdy působil v Mnichově, učinil první pokus divadla v aréně – uvedl Krále Oidipa H. von Hofmannsthal v mnichovské výstavní hale.

Ale vraťme se k Fuchsovi, k jeho programu uměleckého antiiluzijního divadla. Výchozím momentem se pro něj stalo zkoumání základů divadla (přesněji: dramatického umění), vyvozovaného podobně jako veškerá kultura a umění z rytmu. Divadelní prostor musel být tedy uspořádán tak, aby dokázal nejlépe zprostředkovávat „rytmické hodnoty“ dramatického díla. Musel zajistit nejen dobrou viditelnost a slyšitelnost, ale koncentrovat diváka na dramatickou akci.

Co to v praxi znamenalo pro Fuchse? Především rezignovat ze hry herců v hloubce jeviště jak to činí naturalistické divadlo, kde postavy oživaly prostor jako v životě. Ale Fuchsova reforma byla zaměřena i proti tzv. shakespearovskému jevišti, které zavedl koncem 80. let v mnichovském dvorském divadle režisér J. Savits. Stejně jako proti veškerému technickému zdokonalování jeviště pomocí propadel nebo otáčivého jeviště Lautenschlägera, sloužící většinou jen k urychlení výměny dekorací. Tato „shakespearovská“ scéna, která byla pokusem rekonstruovat alžbětinské jeviště v tradičním kukátkovém divadle, měla např. velký vliv na scénografické řešení režii našeho J. Kvapila.

Naturalisté i snahy o různé rekonstrukce stále využívali celého prostoru jeviště, zatímco Fuchsovi šlo o přesun her-

covy akce na přední plán či proscénium a vytvoření „reliéfní scény“. Tato scéna neměla být věcí technického uspořádání prostoru, ale vyznačením stylu. Jevišť mělo na diváka působit efektem reliéfu. Akce se musela dít na proscénium, protože její přiblížení k divákovi posiluje dramatický prožitek. „Ten vzniká ne na scéně, ale v duši diváka působením rytmických podnětů, které vnímáme prostřednictvím smyslů... A proto musí mít jeviště takovou podobu, aby optické a akustické soubory dojmů byly sdělovány smyslem diváka a skrze ně jeho duši tak mocně, tak plynule a bez překážky, jak je to jen možné. A reliéf už dávno uznáváme jako formu, která je k tomu nejvhodnější, a to nejen pro oko, ale i ucho diváka.“

Realizace tohoto projektu byla zřetelně motivována ideálem antického amfiteátru. V Jevišti budoucnosti Fuchs kritizuje tradiční barokní budovu s lóžemi a iluzionistickým kukátkem a po architektovi G. Semperovi v Drážďanách, R. Wagnerovi v Bayreuthu to byl další z mnohých pokusů vrátit divadlu charakter antického divadelního prostoru. Mnichovské divadlo bylo proto vystavěno s amfiteatrálně stoupajícím hledištěm, umožňujícím dobrou viditelnost a slyšitelnost všem divákům (lóže byly pouze vzadu). Jevišť tvořil proscéniový rám s výškou 10 m, šířkou téměř 19 m a hloubka jeviště byla jen něco přes 8 m. Ve scénografii převládali malířský princip a prostředí bylo vyznačováno jen základními detaily a symbolickými náznaky.

Při obhajobě své koncepce se odvolával Fuchs na tradici a přirozené chování herců, kteří ve chvíli, kdy mají vykonat nějakou důležitou akci, zdůrazní její význam, vystupují do popředí a připomínají „postavy reliéfu“. Vstupují do těsnějšího kontaktu s publikem. Proscénium je tedy nejdůležitější součástí jeviště, neboť „vyznačuje prostor pro onu tajemnou transformaci, díky které syntéza lidí, předmětů, zvuků, šramotů, světla a stínů je uspořádána do vnějšího celku. Tento celek vyvolává umělecký dojem, který prožívá divák a který na samotném jevišti neexistuje“. Tady stojí za zmínku teorie dramatického umění našeho O. Zicha, vycházející ze stejných předpokladů, tj. z polarit scénické akce nebo herecké postavy (co se děje na jevišti, co dělá herec) a dramatického děje nebo dramatické osoby (co vnímá či jakou má představu divák). Uvědoměním si této polarit v komunikaci mezi jevištěm a hledištěm – tedy v tom, že je tu možná nejen totožnost, ale i netotožnost mezi scénickou akcí a její divákovou představou – vede už přímo k básnickému a metaforickému divadlu avantgard.

Koncepce „reliéfní scény“ v němčem připomíná filmový ekran a je charakteristické, že i Fuchs se odvolává na zkušenosti z kina: „Jestliže obraz, který si představuje divák, čili pohyb jsoucí dramatem, rozložíme na časové úseky, nejmenší, které se dají v tomto procesu vyčlenit, stejně jako to dělá filmová kamera, rozkládající pohyb na malé dílčí fáze, na 'okamžité obrázky', pak každému zvukovému dojmu bude odpovídat i obraz–reliéf“. Pro diváka tedy není rozhodující, co se děje v prostoru hloubky jeviště, ale to, co má dramatický

účinek na diváka a účelně vystupuje v předním, „reliéfním“ plánu. Fuchs poznal „nepotřebnou pravdu“ naturalistických inscenací, vytvářející v hloubce jeviště složité iluzivní prostředí hry, které svými detaily odvracelo pozornost od dramatickosti akce. Ale na druhé straně jeho koncepce zůstává divadlem s rampou a oddělením jeviště od hlediště. Analogie s kinem je příznačná a Reinhardtovo využití japonského můstku hanamiči muselo být popřením Fuchsovy koncepce.

Fuchs se ve své knize Revoluce divadla zabývá ještě řadou dalších problémů, vztahujících se k herectví, organizaci divadel nebo k dramatu. Herectví se podle něj vyvinulo z tanečního umění a jeho hlavním cílem je nalézt a sjednotit vnitřní a vnější rytmus akce. Úvahy o dramatu jsou vedeny proti literatuře v divadle a tou je podle něj vše, co není hrou rytmů a napětí, která slouží jakési blíže neurčené a mystické „harmonii kosmu“. V mnohém se tu Fuchsovy názory sblíží s myšlenkami A. Appii nebo G. Craiga. Je tu i snaha hledat po vzoru dobového malířství čistou abstraktní formu dramatu, jehož účelem není imitovat nějaký životní příběh, nějakou událost, ale využít motivů ze života k tvorbě nové dramatické a teatrální formy. „Drama skutečné, drama nového jeviště, neutíká před životem, naopak, bere si z něj různé elementy jednání a tvarů, které jsou východiskem ke tvorbě dramatické formy.“ Vlivy soudobých výtvarných směrů se projevují u Fuchse i v tom, že svou novou koncepci divadla nazval „secesí dramatického umění.“

Přínos G. Fuchse pro divadelní reformu 20. století ještě čeká na důkladný rozbor a zhodnocení v kontextu s činností režisérů, kteří čerpali podněty z jeho teoretických názorů. To, co je zaujalo především ve Fuchsově hesle „reteatralizace divadla“, byla pochopitelně očista a stylizace jevištních výrazových prostředků a hercova projevu. V této perspektivě působilo Fuchsovo dílo na Reinhardta, předrevoluční experimenty Mejerholdta nebo na režie francouzské moderny. Bylo inspirací v zápase s „nepotřebnou pravdou“ naturalistické a realistické školy. Ale Fuchsovy úvahy se nedají omezit jen na „reliéfní scénu“ nebo na stylizované herectví a drama. Zaměřují pozornost i na diváka, na způsob vnímání inscenace a schopnost dotvářet jeho představivosti podněty jeviště a hercovy akce. Představují tedy jeden z prvních podnětů chápat specifickou divadla v jednotě a vztahu jeviště a hlediště, divadla a společnosti.

JAN HYVNAR

● NA POČEST 70. VÝROČÍ VŘSR

Ve dvou jarních víkendech proběhl v Kloboučkách u Brna již 29. ročník okresní divadelní přehlídky Břeclavská, pořádaný v rámci Festivalu ZUČ na počest 70. výročí VŘSR pod záštitou odboru kultury ONV Břeclav společně s OKS i několika dalšími okresními a místními složkami.

Zahájení patřilo souboru Břetislav DK ROH Břeclav s Ženitbou Nikolaje Vasiljeviče Gogola, režírovanou Vlastou Kotrbancovou. Zapeklitou komedii brněnského autora Zdeňka Kozáka nabídl pod vedením Jiřího Merlíčka kolektiv Kratochvíle Městského KS Hustopeče. Generálku Jiřího Hubače, nastudovanou Miroslavem Ustohalem, mají pohotově na repertoáru ochotníci z Podivína. Amatérští divadelníci z Boleradic přivezli komedii Carla Goldoniho Hrubíani, svěže připravenou Alenou Chalupovou. Závěrem přehlídky vystoupilo jako host Tylovo divadlo Osvětové besedy Újezdu u Brna s inscenací další Hubačovy hry Stará dobrá kapela (režie Jiří Doležal), která loni reprezentovala Jihomoravský kraj na národní přehlídce ve Vysokém nad Jizerou.

Každé z přehlídkových představení posuzovala formou veřejného rozboru porota, vedená inspektorem kultury Leonardem Walletzkým. Udělila řadu individuálních čestných uznání, zejména za hereckou tvorbu. Do krajské přehlídky bylo doporučeno zadržet boledradické nastudování Hrubíánů. (vz)

● KAT A BLÁZEN V BECHYNI

V Bechyni se konala šestá mezikresní přehlídka amatérských divadelních souborů Tábořska a Pelhřimovska. Zúčastnil se jí mj. též divadelní soubor Lužnice z Bechyně, členský soubor SČDO, s hrou V + W + J Kat a blázen, kterou soubor nastudoval pro 132. divadelní sezónu. V režii M. Dvořáka a Z. Nováka za umělecké spolupráce S. Kopeckého se Bechyňským představením vydařilo a odborná porota je navrhla do krajského kola. (md)

● EVROPSKÁ PREMIÉRA V BRNĚ

Evropskou premiéru měla koncem března ve Státním divadle v Brně tragikomedie Johna Guareho Dům z modrého listí. John Guare patří ke generaci současných amerických dramatiků, kteří se svou úspěšnou tvorbou i společenskokritickým postojem zařazují do pokrokového proudu nekomerčních mimobrodwayských divadel. Hra Dům z modrého listí nastavuje zrcadlo těm, pro něž se cíl života omezil na materiální hodnoty. (čt)

● UDĚLENÍ CEN ANTONÍNA ZÁPOTOCKÉHO

Ve dnech oslav Vítězného února tradičně uděluje Ústřední rada odborů významným umělcům, publicistům, souborům zájmové umělecké činnosti, vědcům, technikům a pracovníkům, kteří se významně zasloužili o vytváření podmínek pro bezpečnější práci a lepší pracovní a životní prostředí, ceny Antonína Zápotockého. Z rukou člena předsednictva ÚV KSČ, předsedy ÚRO Karla Hoffmanna převzalo tato vysoká odborová ocenění za letošní rok 27 jednotlivců a kolektivů.

Slavnostního aktu se zúčastnili tajemník ÚV KSČ Jindřich Poledník, vedoucí oddělení ÚV KSČ Ivan Knotek a Miroslav Müller a další představitelé našeho politického, veřejného a kulturního života. Tajemník Miroslav Španěl ve svém úvodním vystoupení mj. poukázal na významné poslání kulturně výchovné činnosti odborových organizací při realizaci kulturní politiky KSČ. Jménem vyznamenaných poděkoval zasloužilý umělec Jiří Marek. (čt)

● MILIÓNTÝ NÁVŠTĚVNÍK NÁRODNÍHO DIVADLA

Slavnostní ráz mělo 5. února večerní představení v Národním divadle v Praze, neboť mezi diváky Prokofjevova baletu Romeo a Julie byl i milióntý návštěvník, který do hlediště zrekonstruované historické budovy zavítal od jejího znovuootevření 18. listopadu 1983. Od té doby se na její scéně uskutečnily dvě desítky premiér, z toho osm operních, devět činoherních a tři baletní.

V současné době je na repertoáru v historické budově Národního divadla čtyřicet inscenací. Mezi čtrnácti operami je pět Smetanových a tři Janáčkovy, činohra je na programu celkem šest a balety čtyři. Ještě do konce letošní sezóny rozmnouží nabídku v historické budově Dvořákova Armida, Tylova Fidlůvka, Shakespearova Marné lásky snaha a původní baletní novinka L. Simona Jennifer. (čt)

● KABUKI

Kabuki, hlavní forma japonského klasického divadelního stylu, je v současné době předmětem různých inovací v uměleckých kruzích. Tradiční díla staré scénografie, provázená speciálními efekty, jsou nově koncipována jako dialog mezi scénou a divákem. Divadlo Kabuki povstalo před 300 lety jako lidový útvar a opírá se o typ dvorního divadla Noh, založeného na lidových legendách. (čt)

amatérská scéna

ROČNÍK 24

(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXIII)

Měsíčník pro otázky amatérského divadla a uměleckého přednesu. Vydává ministerstvo kultury ČSR v nakladatelství a vydavatelsví Panorama, 120 72 Praha 2, Hálkova 1. Vedoucí redaktor Ladislav Vilímc. Grafická úprava Milan Hodík. Redakční rada Ivan Bednář, Jan Císar (předseda), Jarmila Černíková, Zdeněk Hořínek, Karel Jiráček, Vladimír Just, Milan Kyša, Ladislav Lhota, Eva Machková, Jana Paterová, Jaroslav Šindelář, Vítězslava Šrámková. ADRESA REDAKCE: 100 000 Praha, Mrštíkova 23, telefon 781 48 23. Tiskne Tisk, knižní výroba, n. p., Brno, závod 5, provoz 53, Vyškov, Komenského náměstí č. 1, 682 01 Vyškov. Rozšiřuje PNS. Informace o předplatném podá a obpravuje přijímá každá administrace PNS, pošta, oručovatel a PNS-UEP Praha – závod 01 – AOT, Káfkova 19, 160 00 Praha 6, PNS-UEP Praha – závod 02, Obránců míru 2, 656 07 Brno, PNS-UEP 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, Káfkova 19, 160 00 Praha 6. Cena jednotlivého výtisku 4 Kčs. Roční předplatné 48 Kčs.

Číslo 6/1987, redakčně uzavřeno v květnu 1987.

© Panorama, Praha 1987

46 027



Jak v jižních Čechách?



Krajská přehlídka amatérských divadelních souborů z jižních Čech proběhla v dubnu opět v Třeboni. Ve víkendových dnech se na prknech tamního divadla představily soubory z Prachatic, Českých Budějovic, Volyně a z Vodňan. Českobudějovické D 111 nastudovalo Molièrova Misanropa, krásnou, leč náročnou hru G. Gorina Thyl Ulenspiegel zvolil Divadelní soubor MěstKS Prachatice, a jelikož se s ní vypořádal nadmíru dobře byl navržen k účasti na národní přehlídce ve Svitavách. Na Hronov byl navržen Confortesův Maratón v nastudování Studia z Volyně. Mimo soutěž, jako inspirační představení, vystoupila vodňanská Šupina s inscenací hry G. Lorky Dům Bernardy Alby.

(mg)
FOTO PAVEL HRDINA





Viktorie Hradská

Od začátku jste nebyla doktorkou filozofie, vědeckou pracovnící Ústavu pro filozofii a sociologii ČSAV a významnou dramatickou autorkou. Jednoduše: vaše divadelní začátky, prosím.

Začátky? Jak ráda bych odpovídala na otázku, která by pokračovala „... a co potom ty konce?“, tam kdesi začíná parketa pro úšklebek. Jenže těžko se šklebit nad dítětem, na které se dneska už vlastně ani nepamatuji. Víte, asi že musím mít vždycky něco extra, tak se mi přihodilo, že jsem byla první dítě, které se povedlo v téhle zemi bez následků vyléčit z tuberkulózy mozkových blan. Tedy bez následků... zůstalo mi to divadlo. Některé ostatní dětičky si se mnou totiž nesměly hrát a popravdě řečeno, protože jsem byla nějaký ten rok úplně nepohyblivá, ani moc nechtěly. Ale protože všechno zlé je k něčemu dobrý, tak jsem si, inu jedináček, hrála, že jsem jednou ten a pak zas onen a dost si vymýšlela, aby nás bylo doma víc. Tedy fakticky jsem byla v rámci jedináčkovství téměř setrvala princezna, ale protože to zatím nikdo nepoznal, rozhodla jsem se, že ještě nejvyšší pět-deset let a přeobsladím se.

Omlouvám se, že trochu víc mluvím, ono to je asi tou trémou. Pořád se zdá, že slova mají jakousi magickou moc: Vy se mě tady na cosi zeptáte, já odpovím, oba tomu uvěříme – dva to už je poměrně dost lidí – a co když to bylo jinak? V tomhle případě třeba o nic nejde, ale tak je to se vším! Nemůžete se mě zeptat na něco, co by se dalo prostě jenom vyjmenovat?

Tak jmenujte.

No vidíte, to bych vlastně mohla. Neuvažovat a jmenovat. S tím jsem měla už od maturity strašné potíže. Později na fakultě už to bylo prima, většinou žádali uvažovat a zbytečně nejmenovat. A co se po mně chce teď? Ne, na to jste se naštěstí neptal.

Vy chcete znát divadelní začátky a žádné, co já si myslím, ale kdy byly ob-

jektivně poznat. Tak: divadelní začátky byly objektivně poznat pořád. Nejdřív výhry v recitačních soutěžích, potom divadelně poezie, dále ochotnický soubor ŮKDŽ na Vinohradech – to ještě existoval báječný sál divadla Máj – a nejlepší a nejmilovanější nakonec: po celou dobu studia na filozofické fakultě studentské divadlo Škeble, kde jsme hráli kromě vlastních kreačí taky hojně Mrožka a nakonec i Camusova Caligulu. Přiznávám, že jsem dramaticky dávala přednost hrám, ve kterých vystupovala pouze jediná herečka. To víte, žádné srovnání nevyzní obvykle ve váš prospěch.

Takže jste se svými hereckými výkony nebyla nadšena...

Copak já jsem nadšena byla, ale publikum se mi zdálo zbytečně chladné. V záchvatu sebereflexe jsem učinila zdrcující odhalení, že kromě vadných sykavek a falešného zpěvu oplývám schopností dojmout se dřív nežli hlediště. Odtud byl krok k položení otázky, jejímž rozřešením jsem definitivně opustila své herecké ambice: co mám vlastně na divadle tak ráda? Interpretaci, dialog, komunikaci. Spíš proces zkoušek nežli vlastní představení. Nekonečnost možnosti dobrat se skrze stejný text různého vidění světa.

Proč jste se tedy po skončení studií o divadlo dál nezajímala?

Já jsem se zajímala, ale divadlo se nezajímalo o mě. Našlo si jinou. Nějakou, co měla víc času. Narodil se mi syn, měl těžké astma, nesměl do jeslí ani do školy. Čekalo mě pěkných pár let na volné noze. A volná noha – ta se podobá svobodě dobře drezúrovaneho koně.

Pracujete už čtrnáct let jako historička filozofie v Československé akademii věd. Zabýváte se především českým devatenáctým stoletím. Jak se stalo, že jste začala znovu a s takovým úspěchem psát pro divadlo?

Vždycky jsem trochu psala takzvané bokem. Semtam povídku, hodně pro rozhlas, naпоследy to byla hra o Jakubu Arbesovi. A taky jsem hodně překládala hry z maďarštiny (čeština-maďarština je můj původní obor) myslím, že překlad je výborná jazyková škola. Školu v kladení otázek, hledání smyslu v dialogu a koneckonců ústřední téma mi dala právě práce na dějinách české filozofie.

Vaše prvotina pro velké divadlo byla hra pro jednu herečku Commedia finita. Během dvou let ji uvedlo několik profesionálních i amatérských scén; byla odměněna cenou Litfodu; natočil ji Československý rozhlas. Proč jste si vybrala jako téma právě postavu Emu Destiniové?

Jak bych vám to nejlíp vysvětlila. Já si nevybrala. Já už mám vybráno. Holt mě nezajímá, než ta naše česká národní povaha a pořád se mi do všeho plete. Postavu Emmy Destiniové si původně vybrala herečka Gabriela Wilhelmová a požádala o text mého manžela, dramatika Alexe Koenigsmarka. Myslím, že Alex při představě, že má přemýšlet takovou dobu o jedné ženské, propadl tiché panice, každopádně mi řekl, že má zrovna jinou práci a jestli to nechci zkusit sama. Protože mám historické manýry, prostudovala jsem nejdřív veškerou druhotnou literaturu, včetně korespondence a byla jsem fascinována. Nejen velikostí osobnosti, ale především tragikou jejího osudu,

tématem se pro mne stala nikoliv vlastní biografie, ale konfrontace lidské velikosti s malicherností, závisť a necitelností. Takže jsem nakonec nepsala hru o tom, jaká byla ona, ale o tom, jací dokážeme být my. Paní Wilhelmová hrála text výborně, ale ukázalo se, že text je pro interpretaci jedním hercem příliš dlouhý a musely jsme ho spolu značně upravit. Byla jsem proto moc ráda, když režisérka Engelová nastudovala hru v plzeňském divadle se čtyřmi herečkami. Nedá se svítit, divadlo chce lidi, situace vyplývající z vzájemných reakcí, vztahy.

Commedia finita není ovšem vašim jediným textem...

Divadlo Jiřího Wolkra mě požádalo o dramaturgii Prince a chudáse. Téma mě lákalo, úkol děsil, termín byl šibeniční. Bála jsem se, že nebude dost času na zhotovení různých verzí, že nemám dost zkušeností, abych zvládla naprovoď především stavbu celovečerní hry. Požádala jsem tedy o spolupráci svého muže. Reagoval jako každý manžel, který je seznámen s plánem, jenž nevychází od něj. Protože se jedná v zásadě o vztah harmonický, následovala po fázi bouřlivé fáze zalitá sluncem. Rozuměli jsme si absolutně v přístupu k tématu. Alex zhotovil mnou natolik obávaný scénosled. A opustil mě, to jest odjel navštívit své rodiče. O toho opojení z vlastní tvorby! Psala jsem jako sedm d'áblů. Třetího dne spoluautor mezi městy zatelefonoval, aby zjistil pravý stav věcí. Pukala jsem pýchou, sdělila, že už mám dvacet stránek a jala se citovat zvlášť inteligentní věty. To mi nečti, pravil zduněně, máš dvacet stránek a oni si ještě pořád nevyměnili šaty. Okamžitě nejmén patnáct vyhod... Pak se vrátil a jeho hnusná tužka-škrtačka udělala z mého filozofického eposu docela slušnou hru. Fakt je, že jsem tehdy snila o osudu vdovy a taky je fakt, že jsem se při tom moc naučila. Hra je stále ještě na repertoáru Divadla Jiřího Wolkra a v současné době ji studuje Jugend Theater v Berlíně. Výborné písně nám složil Miki Jelínek, doufám, že je použiji i v NDR.

Někdejší působení v amatérském divadle, vnitřní téma dané povoláním a praktická dramaturgie, již se vám dostává doma, z vás vytvořilo zřejmě definitivně dramatickou autorku. Takže spějeme k obvyklé otázce před závěrem: vaše další plány?

Dokončuju seriál rozhlasových her, který má být vysílán ještě v roce 1987 k dvoustému výročí narození Jana Evangelisty Purkyně a pracuji na první verzi hry pro Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni. Její osou je dramatická postava Karla Sabiny.

Volíte se vždy historická témata. Neláká vás také někdy současnost?

Domnívám se, že každý autor vypoovídá především o době, v níž žije. Je zavádějící, označujeme-li za současná pouze díla odehrávající se v přítomném čase. Způsob nazírání, otázky, které si klademe, hodnotové stupnice, etická kritéria jsou odrazem světa, v němž žijeme; jeho prizmatem nazíráme minulost a dohadujeme se budoucnosti. Nikdo nedokáže napsat jinou hru nežli současnou.

Vaše postavy jsou uváděny i na amatérských scénách. Vy jste vlastně svým vyznáním o autorské práci odhalila i příčiny zájmu o své hry. Děkuju vám za rozhovor.

(jv)