

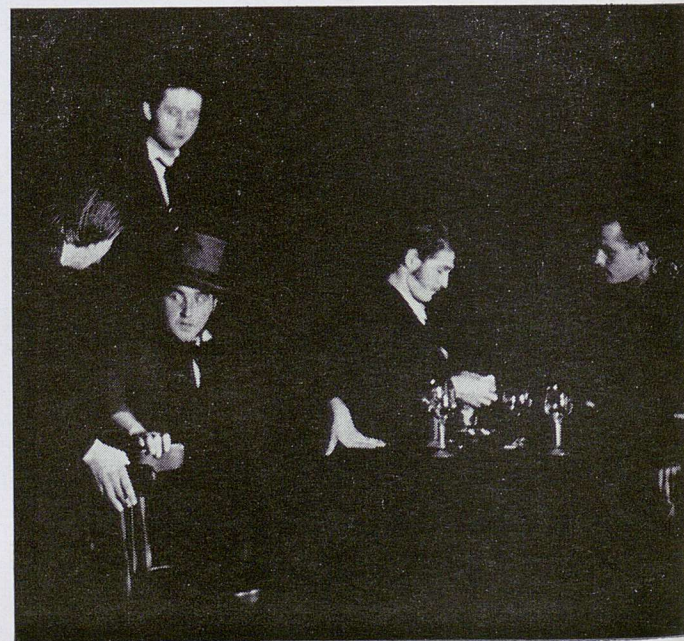
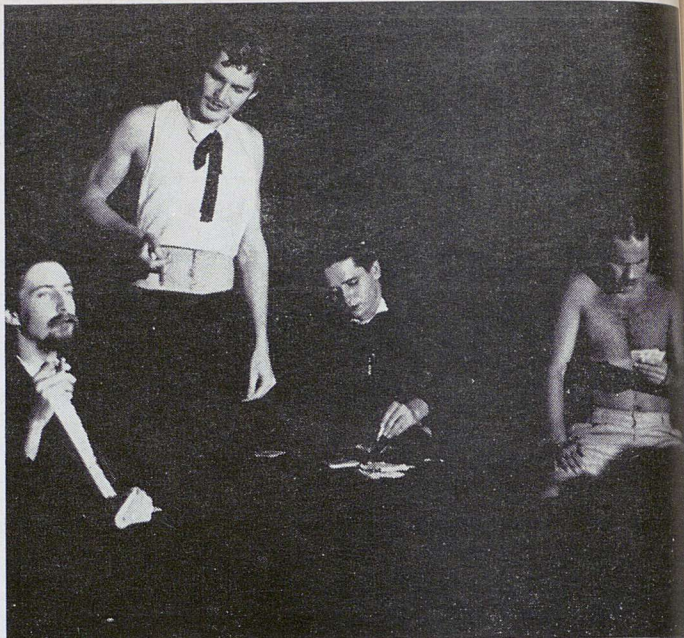
a.s/86

AMATÉRSKÁ
SCÉNA

10

4 Kčs





Inspirativní představení

Letošní Jiráskův Hronov uvedl mimo program, jako studijní, dvě představení. Obě se konala na prknech Jiráskova divadla, obě byla zajímavá. Ústřední soubor pantomimy neslyšících Svazu invalidů z Brna se představil pohybovou kompozicí nazvanou Struktura hmoty. Divadelní sdružení ZK ROH a ZO ZDOS z Partizánského (na titulu) předvedl velice inspirativní a podnětnou inscenaci hry N. V. Gogola Hráči. O průběhu 56. Jiráskova Hronova se dočtete uvnitř čísla.

(mg)
FOTO JIŘÍ GLÜCK

DUCH OBNOVY

„Podpořili jste duch obnovy, který panoval v sále kremelského paláce,“ řekl při recepci na rozloučenou generální tajemník ÚV KSSS Michail Gorbačov členům zahraničních delegací XXVII. sjezdu KSSS.

XXVII. sjezd vstoupil samozřejmě i do života naší společnosti. Generální tajemník ÚV KSC a prezident republiky Gustáv Husák ho označil za „odpověď na otázky dnešní doby“ a za „zdroj inspirace a poučení“. Předseda vlády Josef Korčák prohlásil generální linii sjezdu sovětských komunistů za „směr naší cesty“. Delegátka XVII. sjezdu KSČ Jiřina Švorcová, členka ÚV KSC a předsedkyně SČDU, konstatovala ve své sjezdové úvaze, že „odvážný smělý hlas, který zazněl na vrcholném jednání sovětských komunistů, je v ozvěně slyšet i na našem sjezdu“.

Každý z nás se v tomto smyslu setká s podněty a impulsy XXVII. sjezdu i ve své denní práci. V každém oboru. V každé profesionální problematice. Ale to, co bude jednotlivé pracovníky a jednotlivá pracoviště zajímat a inspirovat profesionálně, odborně, je něco jiného, nežli co mohu vyjádřit na několika stránkách, je to množství různých otázek, které by nebylo snadné převést na společného jmenovatele. A já mám také na mysli něco zcela jiného.

Mám na mysli něco, co se táhne jaksi napříč vším jednáním sovětských komunistů bez ohledu na témata, ale čeho by si měl všimnout herec a zejména přednášeč v zájmu své tvůrčí praxe. Není to vyjádřeno slovy některého dokumentu či v některém z diskusních příspěvků přímo, není to úkol ani pokyn. A přece právě přednášeč, tvořivý člověk, citlivý na slovo nejen v jeho holém významu, ale v jeho smyslu, barvě i chuti, si musel všimnout tohoto — ducha sjezdu. Ducha obnovy, jak řekl Michail Gorbačov. Nápadně byl slyšitelný ve znění slov hlavního projevu i diskusních příspěvků, v důrazech i v intonacích. Upozorňoval na sebe nejzřetelněji obnovou plného znění slova, slovního spojení, zaběhnutého sloganu. Už jsme si navykli užívat některá slova, hesla a maximy automaticky, bez zvláštního zaujetí, bez konkrétní představy. A už jsme je právě tak poslouchali, běžně, „normálně“.

Už před léty nás předvídalý básník, jako mladé a energické lidi, označil za „generaci, pro kterou je slovo socialismus tak samozřejmé, že je vyslovuje bez zasnění, bez zachvění, bez myšlení — a ne vždy s vděčností“. Léta (našeho zrání) jenom potvrdila, jakou měl už tehdy pravdu.

A jestliže něco vcelku, globálně z jednání sovětského sjezdu zapůsobilo natolik, že „je to v ozvěně slyšet“ i na dalších sjezdech, pak je to pozoruhodný charakter konkrétnosti slov, nezbavených svého plného významu; jasnosti vět, neobroušených do formálního zvuku. Naše návyky automatismů a působivost významů (či obnovených významů), jež zněly do světa z řečnického pultu Kremelského sjezdového paláce, se setkaly, srazily se a uvedly do chodu reakci: uvedly nás do pohybu, do

pohybu myšlení a citění, do racionálního i emocionálního pohybu. A právě to by měl seismograf recitátora (který by měl být citlivý nikoli na písma, ale na znění slova!) pozorně zaznamenat, měl by registrovat tuto obnovu a vyvodit z ní důsledky pro vlastní praxi.

Prvním a základním důsledkem pro přednášečovu praxi je obnova vědomí, že přednes není jen předáním slov. Přednášeč není listonoš, který předává posluchačům zalepené obálky obrazů a myšlenek, netuše, jaké, od koho a komu je předává. V přednesu není listovního tajemství, půvabem tohoto umění je právě jeho veřejnost, v níž dva, tři, sedm lidí může předávat jeden a tentýž list — pokaždé jiný! Smyslem přednášečovy práce není tlumočit, předat slovo, nýbrž vyložit smysl slova, předat je v podobě významu, naléhavosti, působivosti, barvy, jaké slovu přikládá a k slovu neoddělitelně připojuje právě přednášeč.

Tohoto specifického rysu ducha obnovy si všiml i básník Robert Rožďestvenskij, když pod dojmem sjezdové atmosféry napsal slova: „Nastal čas, kdy je třeba, aby obvyklé a všem známé pojmy, jako ‚pravda‘, ‚zákon‘, ‚hospodaření‘, ‚otevřenost‘, ‚iniciativa‘ a ‚zodpovědnost‘ znovu nabyly svého původního smyslu. Vždyť slova nežijí odděleně od lidí. To my jim dáváme reálný obsah.“

Jde tu o pojmy politického, ekonomického i etického obsahu, ale významné je, že si této proměny všimá básník. Významné proto, že je to potvrzení i našeho pocitu z povolaných úst. Významné proto, že nejde jen o několik pojmů, ale o obnovu slovníku s reálným obsahem. A to je právě to vzrušující poznání básníkovo, které souzní se vzrušením nás — posluchačů přímého přenosu z Moskvy.

A toto poznání dobové potřeby reálného obsahu slova a obnovy jeho reálného obsahu bude nejvýznamnější devizou pro recitátory. Recitátoři si budou muset znovu a důrazně uvědomit, že přednes není otázkou dramaturgického výběru: ne že bychom chtěli podceňovat rozdíl mezi výběrem dobrého a špatného básníka, působivého a slabého textu, ale přednášeč se nemůže spokojit vizitkou cizí, tj. autorovy práce. Je dobré, vybere-li si dobrý text dobrého autora, ale tím zatím přednášeč pouze prokázal, že ví o dobrém autoru, o dobrém textu. Nejde tedy především o výběr, ale o dramaturgické řešení, které očekáváme od recitátora. Dramaturgické řešení, které obsahuje určitý kvalitní výběr, odpovídající naturelu a názoru interpreta; které obsahuje interpretaci, výklad textu: nikoli obecné, ale právě individuální vyložení textu podle názoru tohoto interpreta a pro přednes v této době; které obsahuje koncepci recitátorova výkonu, orientovanou pro toto jeho publikum.

To je smysl obnovy slova v jeho konkrétnosti i na nerecitačním pódiu, jak nás k němu nabádá duch obnovy, jenž ozvěnou zazněl až k nám. „Jestli je pravdou, že budeme v nejbližším období plnit revoluční úkoly, nepůjde o

revoluci slov, ale o revoluci činů,“ řekl ministr kultury SSR, básník Miroslav Válek. To není v rozporu s naší úvahou. Válek polemizuje s těmi, kdo by všechno chtěli vyřešit řečmi, projevy, slovy, jak řečeno: právě s těmi nekonkrétními mluvkami, jejichž slovo ztratilo reálný obsah. Ale naše poznání slova, které má reálný obsah, je právě poznáním, obnoveným poznáním slova, které svou konkrétností a silou přesvědčení, které je vyslovuje, se dokáže stát společenskou materiální silou.

Přirozeně nám přijde na mysl, kdy a jak jsme se zpronevěřovali tomuto poznanému slovu, tomuto slovu vlastního přesvědčení v praxi?

Myslím, že ve výkonech sólistů všude tam, kde jsme slyšeli z pódia i velké plochy filozofických reflexí či programů, předaných nikoli formou nakažlivě zaujatého přesvědčení, nikoli formou sdělení člověka člověku, ale jako volné pásmo obrazů, demonstrovanych s kultivovaností a neosobní vnější technikou. Tam, kde jsme slyšeli místo osobního strachu či radosti jen objektivní reportáž o události. Tam, kde více nežli o sdělení slova, myšlenky, šlo o sebe-předvádění, někdy i s efektním vizuálním doprovodem.

Ještě nápadnější je pochopitelně situace v kolektivních formách přednesu, zejména ve formách scénových. A přece už před dvaceti lety bylo řečeno a doloženo jasně: „Základem uměleckého přednesu, ať sólového či kolektivního, koncertních a pódiových tvarů či syntetických scénických forem, bude vždy slovo. Akustický vjem. Nepodceňujeme ostatní složky. (...) Nebudeme však misit jednotlivé umělecké obory jen proto, že se nám některá složka právě zalíbila, nebo že se nám zdá tak atraktivní, že „přiláká pozornost posluchače a básni neuškodí, spíš prospěje“. To je názor na interpretaci volně parafrázovaný podle některých hlasů v našem tisku, které tak dělají poezii velmi špatnou službu. Snaží se propagovat poezii jako přívaček jakéhosi pohybové výtvarného kabaretního útvaru.“ (Henke, Síla slova, 1963, s. 135.) A dvě desetiletí nato jsme ještě stále svědky jakýchsi pohybově výtvarných kabaretních útvarů, kde větší péče nežli srozumitelnosti a zpracování slovního oddělení je věnována bourání a stavění dekorace nebo více či méně krkolomným fyzickým akcím na jevišti!

Je zřejmé nejvýš načase vrátit se k přesvědčení, že slovo je základním médiem komunikace a že idea nejjasněji žije ve slově a slovem. Tím spíše, že „každá doba má svůj hlas, svou intonaci. Dnes převládá přímá řeč,“ napsal v Literaturnoj Rossiji A. Sibircev.

Tato cesta obnovení přímého plnohodnotného slova na recitačním pódiu (ale i na divadelním jevišti) není ovšem ničím jiným nežli obnovou skutečně realistického interpretačního projevu. Je to cesta projevu, který prostřednictvím hlubokého a upřímného názoru odráží pravdivě skutečnost života, zaujímá k ní stanovisko a bezprostředně toto stanovisko sděluje svému posluchači.

To je cesta neformálního, upřímného, společensky aktivního recitačního projevu, inspirovaná impulsem historického kremelského sjezdu.

JIRÍ HRAŠE

K výročí dělnického ochotnického divadla

Jedna z typických tradic naší slovesné kultury oslavila letos pětasedmdesátiny. Právě před tolika lety došlo totiž v Kladně k založení Svazu dělnického divadelního ochotnictva československého. Kulaté výročí je příležitostí učinit stručnou sondu do různých dějin kulturní odnože, úzce spjaté s komunistickou stranou a s naší historií tohoto století.

Rostoucí politický vliv dělnictva v první polovině devatenáctého století předpokládal a ovlivňoval postupně dvě základní skutečnosti: existenci filozofického a ideologického základu hnutí a vznik jeho samostatného kulturního a uměleckého projevu. Po odeznění vlny národního buditelství, která měla největší význam především v prvních etapách obrození, změnila se do značné míry politická a sociální situace. Jazykové a národnostní otázky ustupovaly do pozadí a vyklízely pole otázkám společenskoeconomickým. Problémy kvantitativně rozšiřující se dělnické třídy byly zpočátku, zvláště ze strany měšťáckých intelektuálů řešeny víceméně charitativně, například zakládáním výrobních družstev (po vzoru Chleborádových Oulů). Odezvou této první organizované aktivity byly i spolky ochotnické, tvořící základ následujícímu vývoji.

České amatérské divadelnictví této doby vyrůstalo ze dvou zdrojů a ubíralo se dvěma proudy. Jedním z nich byli klasikové, zvláště Tyl a Klicpera. Jejich hry byly masově sdělné a přímo předurčené k široké popularitě. V nich (a ve hrách přímých jejich pokračovatelů) bylo možno doznít se v náznaku sociální problematiky, samo obsazení čerpalo z lidového prostředí, ale svým zaměřením byly spíše morálními než projevem ucelené myšlenky. Až do konce století je dramaturgie víceméně sentimentální a románková.

První realistickou hrou z dělnického prostředí bylo Drama čtyř chudých stěn, jejíž autor, F. A. Šubert, první ředitel Národního divadla, projevoval vůči sociální tematice velké sympatie. Hru s úspěchem realizovalo v r. 1903 i Národní divadlo. Z ostatních, prvotně proletářských dramatiků na sebe upozornil Edvard Hegner, jenž pak po dlouhou dobu jako jeden z mála pravidelně zásoboval dramaturgii dělnických ochotníků svými díly.

Druhým pramenem dělnické tradice byly, dnešním pojmem řečeno malé divadelní formy, tj. lidové kabarety, dělnické akademie, večery scének, zpěvů, tanečních výstupů, konaných většinou v nenáročných hostinských prostorech, čili bez možnosti tradičních divadelních pomůcek — rekvizit, kulis atp. Ze střetů mezi tradicí a malou formou vycházely i další dějiny našeho předmětu.

Narůstající vlna divadelních spolků viděla ve své nadřazené instituci Ústřední matici divadelních ochotníků československých, spíše brzdu nežli záruku rozvoje. Z podnětu A. Zápotockého, A. Lišky, E. Hegnera a dalších,

došlo proto ke svolání sjezdu dělnických divadelních ochotníků, a při té příležitosti k založení sociálně-demokraticky orientovaného Svazu DDOČ. To vše v Kladně, 23. srpna 1911. Svaz si určil zcela jasný program: být prostředníkem třídní výchovy dělnictva, zvláště mládeže, a péči věnovat organizačním otázkám, pomoci při kvantitativním i kvalitativním rozvoji hnutí.

Činnost Svazu záhy přerušila první světová válka. Po jejím skončení vypadal politický svět poněkud jinak. Došlo k vzniku SSSR a Československé republiky. V prvních měsících republiky byly i představy o novém poslání divadla odlišné. Pod vlivem teoretických prací J. Honzla převládl trend pronikání dělnictva a jeho tématu na scény profesionální. Kromě krátkodobě působící Socialistické scény A. Dvořáka však tato tendence neosvědčila svou platnost, takže se i činnost samotného Svazu DDOČ vrátila k původní — ochotnické tradici. 15. září vyšlo první číslo časopisu Dělnické divadlo jako příloha Dělnické osvěty.

Velký zájem je v této době věnován ožvládním malým formám, které našly uplatnění v Honzlově známém Dědrasboru. Dělnický dramatický sbor se uvedl první interpretací Majakovského v masivním, hromadném provedení, čímž založil novou tradici — masové recitace agitačních veršů. Križe v sociální demokracii se odrazila i v divadelním hnutí. Po názorovém rozkolu v r. 1922 se Svaz DDOČ na mimořádném sjezdu označil manifestací za organizaci komunistickou.

Přes všechnu metodickou a organizační píli chyběla Svazu a celému hnutí jedna základní věc, a to repertoár. Hrály se starší pokrokové hry Hegnerovy, Mahenův Jánošík, publicitu obstarávali spisovatelé např. M. Majerová, H. Malířová. Chyběla však soudobá hra, která by vyjádřila dějinný a sociální posun. Situaci řešil Proletkult. Vypsál soutěž na proletářskou hru. Soutěž přinesla několik titulů zásadního významu a obohatila tradiční divadelní formy na další období (př. Hradského Stávka, Baldova Internacionála smrti...). Výrazným impulsem pro celou oblast byl návrat naší kulturní delegace ze SSSR v r. 1923.

Honzl, Hora, Teige a další vnesli do našeho kontextu nejen povědomí o nových cestách Mejercholdových či Tairovových, ale i o rozsáhlém hnutí komсомolců — Modré blůzy. Jejich původcem byl publicista Južanin, jenž přišel na nápad inscenovat na jevišti politické zpravodajství poutavým a lidově sdělným způsobem. Po jeho vzoru začaly takové politické kabarety vznikat po celém našem území, zvláště díky pražským divadelníkům F. Němcovi a V. Maděrovi. Přílohu s názvem Modrá blůza začalo vydávat i Dělnické divadlo. Z tohoto agitačního stylu vyšel i El Carův soubor, který pak po celé období buržoazní republiky působil jako jeden z nejaktivnějších. Rozdíl mezi naší a původní — sovětskou Modrou blůzou byl v tom, že v SSSR tepáním nešvarů

a byrokratických přežitků stavěla novou společnost, kdežto u nás hnutí poukazovalo a bojovně útočilo na pluralistické politické zřízení a jeho průvodní znaky.

Po pátém sjezdu KSČ dostal i Svaz nové vedení a nové úkoly. Do jeho čela přišli F. Spitzer a F. Kubr. Úlohou tohoto období bylo působit v co nejširším měřítku na masy. Jedním z projevů této linie byly hromadné akce, pořádané zejména v pražské Lucerně. Šlo o Piscatorovské divadelní propagační mítinky, nazývané „proletářské revue“. Konaly se při různých politických příležitostech od listopadu 1929. Kromě El Carových „rytmodeklamátorů“ zde působili leckdy i profesionální umělci (skupina kolem Václava Vydry), soubory taneční i pantomimické. V tomto období se poprvé objevuje kromě požadavku vysoké ideovosti i požadavek nezbytně vysoké uměleckosti. Syntézu obou představovaly ve své době právě revue.

Třicátá léta v činnosti Svazu jsou ve znamení úzké součinnosti s Moskevským vedením Mezinárodního Svazu revolučních divadel (MORT). Díky tomu i naše soubory obohatily repertoár o mnohé, převážně sovětské hry s proletářskou tematikou, z nichž mnohé přetrvaly svou dobou (zejména Gorkého Měšťáci). Naše ochotnické divadlo pomalu přecházelo od malých agitačních žánrů k velkým dramatickým formám, kde s pomocí moderní režie i dalších inscenačních prvků dokázalo reagovat na společenské a politické děje doby, hlavně na hrozbu blížícího se fašismu. Důslednost práce Svazu se projevovala i v pořádání vzdělávacích akcí, např. na sjezdu DDOČ v září 1936 proběhlo školení v základních oborech: dějiny divadla, moderní divadlo, dramaturgie, režie malých i velkých forem, výprava a světlo, organizační práce. Ke spolupráci s německou menšinou byl ustanoven i německý aktiv — Volksbühnenbund pod vedením spisovatele Loui, se Fünberga (1937). V téže době byla vytvořena návrstěvníká obec Lidové divadlo, zapojená na organizační síť Svazu DDOČ.

Konjunkturu hnutí přerušil násilím vznik druhé republiky a následný zákaz nejen KSČ, ale i všech jejích přidružených institucí. Většina členstva Svazu přešla pod novými názvy do ilegality, kde se podle možnosti nadále věnovala šíření svých idejí.

Po osvobození Československa Sovětskou armádou Svaz obnoven nebyl, neboť v nově vzniklých podmínkách, kdy KSČ získala významné postavení ve vedení státu i kultury, přešlo hnutí k jiným formám. Dilem k profesionalitě, dilem pod neorganizované odborové hnutí. Tato tendence byla plně rozvinuta po Únoru 1948.

Tři čtvrtě století, dělící nás od vzniku první dělnické organizace divadelních ochotníků, prověřilo hodnoty a do jisté míry historicky uzavřelo epochu. Přesto nelze opomíjet neustálou kontinuitu, která zaručuje, že každý dějinný úkaz vyvolává patřičný ohlas v budoucnosti.

CENA PŘEHLÍDKY

Souboru Jána Chalupku
pri ZK ROH Mostáreň Brezno

za inscenaci hry J. G. Tajovského Hriech

ČESTNÁ UZNÁNÍ

Františku Držikovi

za scénografii inscenace A rána sú tu tiché

Bedřichu Beranovi

za postavu Křivdy ve hře A. Jiráska Otec

Jiřímu Kubinovi

za postavu Jana ve hře J. Šotoly Bitva u Kresčaku

Kláre Roštárové

za postavu Zuzy ve hře J. G. Tajovského Hriech

Dramaturgii souboru

SK ROH MAJ Hronov

za podnětnou úpravu předlohy inscenace hry A. Jiráska Otec

Jele Kaškové

za postavu Kataríny ve hře W. Shakespeara Krotenie ženy

Silvii Ulmanové

za postavu Ifigenie v Euripidově hře Ifigenie v Aulidě

Porota navrhuje ZSDU ocenit scénografa Jozefa Cillera za dlouholetou spolupráci s amatérskými soubory

DIPLOMY

Divadelnímu souboru

Slovenské pohronské javisko

MsOS Levice

za uvedení hry Borise Vasiljeva A rána sú tu tiché

Divadelnímu souboru

SK ROH MAJ Hronov

Divadelnímu souboru Impuls

za uvedení hry Aloise Jiráska Otec

DK ROH Vítkovice — Ostrava

za uvedení hry Aristofana Ptáci

Divadelnímu souboru

Demu kultúry ROH ŽTS Martin

za uvedení hry Williama Shakespeara Krotenie ženy

Divadelnímu souboru dramatického odboru SKP Červený Kostelec

za uvedení hry Jiřího Šotoly Bitva u Kresčaku

Divadelnímu souboru Kolár

DK ROH AZNP Mladá Boleslav

za uvedení Euripidovy hry Ifigenie v Aulidě

Závěrečné slovo odborné poroty

Dovolte mi, abych jménem poroty předložil hodnocení inscenací uvedených na 56. Jiráskově Hronově, který se koná jako celostátní přehlídka amatérských divadelních souborů.

Přehlídka se uskutečnila ve dnech 2. — 9. srpna 1986. Poslání přehlídky bylo mimo jiné přispět k dalšímu prohlubování teoretických i praktických znalostí souborů, k objasňování ideových a uměleckých principů amatérského divadla a zároveň dokumentovat, že amatérské divadlo je trvalým přínosem socialistické kultury.

Přehlídka se i letos stala tvůrčí dílnou. Práce v diskusních klubech vedených poučenými a iniciativními moderátory za účasti porotců, podrobná analýza práce souborů v diskusích s porotou, Zpravodaj, informující a orientující zájem divadelní veřejnosti k určitým tématům, Klub mladých divadelníků, ale i studijní představení a další akce v rámci přehlídky, byly dobrou příležitostí ke konfrontaci stanovisek, místem společného tvůrčího hledání a řešení otázek socialistického amatérského divadla, jeho sdělnosti a společenské angažovanosti.

Porota v úvodu konstatuje, že letošní přehlídka nepřinesla převahu mimořádných a podnětných inscenací a objevných realizačních postupů. Snad je to tím, že po úspěších v minulých sezónách nepřinesly některé vyspělé soubory, známé z minulých přehlídek, nové podnětné inscenace, snad je to tím, že se letos na Hronově neobjevily soubory generálně mladší.

Jménem poroty však rád prohláším, že přehlídka své hlavní stanovené cíle splnila. Byly to především podněty k inscenování her z oblasti světové, české a slovenské klasiky a hledání jejich soudobého ideově uměleckého a jevištního zobrazení. Dále pak celkovou aktivitou a tvořivostí všech účastníků Jiráskova Hronova. Zároveň konstatuji, že její průběh odpovídal podmínkám soutěžního řádu tak, jak byl vyhlášen.

V týdnu od 2. do 8. srpna hodnotila porota sedm inscenací. Výběr byl zaměřen na tři hry světové klasiky, jednu klasickou hru českou, adaptaci klasické hry slovenské, jedné české současné hry a dramaturgii sovětské literární předlohy.

Porota analyzovala ideově umělecký záměr, jeho umělecké zobrazení, jednotlivé složky inscenace, hodnotila celkovou tvořivost souboru, sdělnost inscenace i umělecký a ideový přínos inscenace z hlediska poslání socialistického divadelního umění.

Boris Vasiljev:

A RÁNA SÚ TU TICHE

Jestliže se soubor Slovenské pohronské javisko při MsOS v Levicích rozhodl inscenovat adaptaci prózy Borise Vasiljeva A rána sú tu tiché, byl si určitě vědom toho, že námět je známý nejen z literární předlohy, ale také z řady různých zpracování divadelních, filmových i hudebních. Na tento fakt zřejmě inscenátoři zčásti spoléhali, a to nejen při vlastní dramaturgii, která vznikla kompilací několika divadelních verzí, ale také při stanovení inscenačního záměru. Dramaturgickými zásahy a snahou o fil-

movou stříhovitost však značně oprotili již v textu jednájící postavy o jejich citové a životní zázemí, což potom pro hereckou práci přineslo málo impulsů k hlubšímu psychologickému prokreslení postav. Režisér využívá řady divadelních prostředků, které však nepomohou ke skutečnému zdivadelnění, protože nejsou používány organicky.

Scénické řešení samo o sobě přináší z hlediska amatérského divadla pozoruhodnou hodnotu, i když režisérem není využíváno dostatečně propojené s dramatickou situací. Hudební složka příliš často ztrácí dramatickou funkci a mění se v lyrizující zvukovou kulisu.

Všeobecnost inscenačního záměru se postavila proti Vasiljevově původní předloze, která nesmyslnost války konkrétně demonstrovuje na individuálních osudech pěti dívek a také staví otázku morální zodpovědnosti Vaskova za jejich smrt. A tato nejasnost v zacílení výpovědi inscenace přinesla spíše zajímavé formální postupy bez vnitřního a burcujícího zaujetí.

Alois Jirásek:

OTEC

Divadelní soubor SK ROH MAJ je známý tím, že se systematicky a programově orientuje na uvádění her Aloise Jiráska. Při příležitosti 160. výročí existence ochotnického divadla v Hronově obohatil talentovaný kolektiv tuto řadu Jiráskových inscenací o drama Otec.

Východiskem pro jevištní podobu tohoto divadly jen výjimečně uváděného dramatu byla citlivá, soustředěná dramaturgická příprava textu včetně korektury jeho jazykového materiálu. Nad jednoduchým fabulačním půdorysem předlohy klene se jevištní tvar inscenace v duchu tradiční poetiky převzaté z postupů realistického divadla. Použitým postupům nechybí

jistá výtvarná kvalita, působí však autonomně bez hlubší vzájemné vazby, kterou by se násobila dramatická situace, plasticita jednotlivých charakterů a celkové vyznění myšlenkového poselství inscenace. Ve všech složkách převládá určitý vnější ornamentálníismus, kterým se zobrazuje nejenom prostředí, ale jeho stopy jsou patrné i ve způsobu, kterým herci realizují své postavy. Tam, kde se objeví skutečný vztah herce k zobrazené postavě, jsme svědky plasticitého působivého hereckého výkonu jako je tomu například v případě Bedřicha Berana, představitele Křivdy. Sympatické vlastnosti inscenace nespočívají v objevování nových významových rovin textu, ani v použití inscenačního klíče, který by byl nevšední a originální. Nacházíme je v poctivém zápase o jevištní podobu Jiráskova Otce prostředky interpretačního divadla, právě tak jako v úsilí formulovat myšlenkové poselství, které by bylo schopné zasáhnout diváka v hledišti.

Aristofanes:

PTÁCI

Inscenace Aristofanovy komedie Ptáci, s níž se na letošním Hronově představil divadelní soubor Impuls DK ROH z Vítkovic, nám položila otázku dnešního přístupu k odkazu antiky, přesnější k odkazu řecké komedie.

Vítkovičtí, kteří ve své dramaturgické úpravě Aristofanových Ptáků vyšli z více než padesát let starého Stiebitzova překladu s přihlédnutím k dalším dostupným materiálům, se kromě běžně prováděných škrtů rozhodli pro vypuštění sborových písní a jejich nahrazení vlastními texty. Jevištní realizace této úpravy nám však odhalila některá její úskalí a zřejmě i základní problémy dnešního přístupu k Aristofanovým komediím. Víme, že Aristofanes ve svých dílech bezprostředně reagoval na svou dobu, že je v nich množství narážek na tehdejší veřejný život i určité osoby.

Problém je tedy v tom, najít dnešní rovinu, která by srozumitelněji komunikovala se současností. Před padesáti lety se to podařilo Frejkově inscenaci v Národním divadle. Frejka našel v Aristofanově komedii výrazně aktuální téma a inscenoval tvrdou satiru na mussoliniovskou formu fašismu. Nestačí tudíž k proškrtanému textu jen připojit některé nové reálie, je třeba přepsat text. Dalším vážným problémem vítkovické inscenace je i přesnější určení žánru uvedeného díla. Jejich představení nasvědčovalo, že spíše mířili ke kabaretu a estrádě. I tato žánrová nejasnost přispěla k tomu, že mnohé z vítkovické inscenace Aristofanových Ptáků bylo pro nás nesrozumitelné, navíc na scéně zavalené řadou naší pozornost odvádějících rekvizit, s některými situacemi řešenými na hranicích vkusu.

William Shakespeare:

KROTENIE ŽENY

Divadelní soubor při Domě kultury ROH ŽiS Martin se pustil do realizace

Shakespeareova textu nikoliv tak, jak se často realizuje, tedy jako komedii optimistickou, proscenou hřejivým humorem, ale opačně — jako komedii hořkou, bolestnou, která jde až k tragickým tónům a polohám. Samozřejmě, tohle Shakespeare nenapsal, takže bylo na inscenátorech, aby v tomto duchu vytvořili vlastně novou a zásadně proměněnou myšlenkovou i strukturální podobu inscenace. Vzali tak na sebe odpovědnost za naprosto původní a originální informace, jež ve svých dílech aspektech i ve svém celku budou pouze pomocí prvků a složení jeviště sdělovat významy a témata odlišná od Shakespeareova textu.

A tady je první problém inscenace. I když jí nelze upřít, že v prvním otevření a stejně i v závěrečném akordu informací tohoto druhu uskutecnila, v dalších situacích se to už plně nepodařilo. Ona proměna, jež se děje především pomocí scénografie, která ruší dobové řazení Shakespeareova textu, a skrze herectví, jež stojí na maximálně rozvinuté fyzické aktivitě, se uskutečňuje v takové míře, aby stačila zacelit všechny mezery, které se objevují v upraveném a silně redukovaném Shakespeareově textu a hlavně: aby provedla dostatečně logické a motivované zobrazení toho, co se na jevišti odehrává. A tak díky všem oněm zmíněným rozporům nemá inscenace pevný řád, jde zatím o pokus a začatou cestu.

Jiří Šotola:

BITVA U KRESČAKU

Zkušený divadelní soubor Dramatického odboru při SKP ROH v Červeném Kostelci si vybral hru J. Šotoly Bitva u Kresčaku především proto, že považoval téma důstojnosti lidského života i v těch nejtěžších podmínkách a okolnostech za téma nosné, aktuální a zasahující současného diváka.

Tato dramaturgická volba však přinesla celou řadu problémů, které začínají určitou skicovitostí dramatické předlohy a končí naléhavými otázkami stylu inscenace. Inscenátoři předem rezignovali na vytvoření velkého básnického podobenství a velké scénické metafory, ke které Šotolova hra vybízí, ale materiál k ní je již v autorově textu pojednaný značně literárně a ne zcela přehledně. Režie i herecký soubor se soustředili především na sdělení základních dějových faktů a základních charakteristik účinkujících postav tak, aby inscenace byla významově srozumitelná i méně zkušenému divákovi. Nepodařilo se však vytvořit dostatečně silné napětí a i v hereckých postupech se objevoval realistický popis a ilustrace. Spíše všeobecně jevištní výprava, nepropracování vztahových rovin reálných i ireálných, malá akčnost způsobily, že se téměř jediným nositelem významu stává slovní jednání. Z hereckého souboru zaujal především Jiří Kubina v postavě Jana, který prokázal značné schopnosti pro vytvoření lidsky bohatého typu.

I když inscenace Šotolovy hry neskončila přesvědčivým inscenačním vítězstvím, práce na ní má zcela určitě výrazný vnitrosouborový pedagogický význam.

Jozef Gregor Tajovský:

HRIECH

Základem inscenace Divadelního souboru Jána Chalupku při ZK ROH n. p. Mostáreň Brezno se stalo dramaturgické spojení dvou aktovek J. Gregora Tajovského Matka a Hřích. Spojil je samozřejmě tematicky — jako obraz viny a trestu, ale nejenom to. Ozývají se tu i některá témata další, která všechna směřují do sféry morální. Toto generální téma je otevřeno s důrazným a výrazným akcentem divadelním — jako obřad, jenž vlastně ruší vzájemné vztahy postav a dialogičnost jednání, ale obrací se přímo do hlediště, v němž nachází aktivního partnera, jenž zasahuje jako hnací motor do situací děje, ale také zveřejňuje i vnitřní život postav. Vzniká tak těsně a organické propojení hlediště a jeviště v jeden celek, které plně v rovině myšlenkové zdůvodňuje použití arény. V řádu, jenž je takto od počátku důsledně nastolen, se také odvíjí celé představení. Slouží mu jak vyspělá a vyzrálá herecká výkony, zejména v ženské části, tak i například hudba, která vytváří atmosférické ladění jež realizuje jisté baladické rysy.

Jde nesporně o inscenaci, která je nesená jasným a přesně cíleným stylotvorným úsilím. Tento řád, jehož účinnost je nesporná, má ovšem jisté problémy v určité stejné dynamičnosti, která jako by působila jistou odtahitostí a chladností. Nicméně i tak je to inspirativní čin, který přispívá do diskuse o inscenování klasických děl.

Eurípides:

IFIGENIE V AULIDĚ

Divadelní soubor Kolár DK ROH AZNP Mladá Boleslav inspirovalo stále aktuální téma války a míru k odvážné dramaturgické volbě Eripidovy tragédie Ifigenie v Aulidě. Režijně dramaturgický přístup však ve snaze zvýraznit posláni inscenace zasáhl do struktury klasické řecké tragédie, narušil ji, aniž by vytvořil novou. Postihlo to především úlohu chóru, který má v tomto žánru tvořit základní prvek komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Posun do roviny drobnokresebné individualizace byl jen neorganicky prolamován proklamacími závažných idejí do diváků.

Výtvarné řešení jen podpořilo vnějškovou dekorativnost hereckého projevu, kde i zkušenější část souboru výkony motivovanými pouhou psychologickou pravděpodobností vytvářela dojem jakési obecné historické tragédie. V tomto kontextu zaujal výkon Silvie Uľmanové v titulní roli, která dokázala vlastní vnitřní zaujatostí vyjádřit zaujatost postavy, takže její zásluhou bylo téma inscenace přece jen sděleno.

doc. FRANTIŠEK LAURIN, CSc.,
předseda poroty 56. JH

Nevýrazná brázda nízkého tlaku nad Hronovem

Počasí prý letos Hronovu přálo... Alespoň se to říkalo. Věřu nevim, proč. Copak se dá opravdu mluvit o přízni povětrnostní situace, když slunce neuprosně pálí, každodenně vytrhání rtuť teploměru až nad třicet stupňů, mění prostory Jiráskova divadla v Papinův hrnec, Žďárky ve skleník a školní třídy diskusních klubů v obstojnou saunu? V tak dusném vedru se málem nedá dýchat, natož divadlo sledovat, debatovat o něm či je dokonce hrát. Takový způsob léta přece nelze nazvat Thálii příznivým!

Bylo-li po celý první srpnový týden nebe jasně modré a sluncem sálající, o dojmech z letošní přehlídky se to tak docela říci nedá. Z tohoto hlediska bylo nad Hronovem po většinu dní spíše oblačno, až zataženo. S postupem času se o tom hovořilo stále častěji na diskusích oficiálních i neorganizovaných, na tiskových konferencích i na jednáních poroty, jak se koneckonců píše také v její závěrečné zprávě. Příčin nespokojivých pocitů z 56. ročníku Jiráskova Hronova je celá řada a jejich analýza přesahuje rámec a možnosti tohoto článku. Nesporné je, že loňská výročí představovala — řečeno terminologií našich sportovních novinářů — tak silnou motivaci, že bylo zvláště na amatérském poli nemyslitelné, aby vzmach aktivity zůstal zachován nebo se ještě dále stupňoval; zákonitě musel nastat útlum a po roce tučném rok hubený.

Nabídka z krajských soutěží byla letos slabá kvantitou i kvalitou; někde byla k výběru pro Hronov navržena jen jediná inscenace (ze západních Čech dokonce žádná), jinde představení relativně v kraji nejlepší mělo z hlediska celostátního problematickou úroveň. Rozporuplnost výsledného programového složení přehlídky byla ovlivněna také nejednotností kritérií spoličinitelů různého stupně, v jejichž pojetí Hronov kolísá od tradicionalistické slavnostnosti až po experimentální progresivnost. A tak z celé řady příčin na letošní přehlídce chyběly špičkové soubory české i slovenské, které známe z minulých ročníků. Stejně tak jsme tu postrádali mladé kolektivy, které především autorským pojetím divadla vnášejí do festivalového ruchu nové, inspirativní a třeba i provokativní impulsy, zrychlující někdy příliš poklidný tok našeho amatérského divadelnictví jako splavy říční proud.

Právě absence původní autorské tvorby tedy orientovala 56. Jiráskův Hronov na tzv. pravidelné texty, většinou z oblasti naší i světové klasiky, dvakrát také z děl současných dramatiků. V několika případech k výběru titulů evidentně přispěl probíhající Mezinárodní rok míru. Je potěšitelné, že pod vlivem této inspirace soubory sahaly jak ke stále živé tematice poslední války (A jitra jsou zde tichá, Bitva u Kresčaku), tak k prázkladům evropské dramatické tvorby, řecké komedii a tragédii (Ptáci, Ifigenie v Aulidě). V případě Jitru a Ifigenie bylo mírové poselství navíc nazíráno přes problém ženy a války. Tím byl vytvořen průsečík s druhou dramaturgickou osou letošního Hronova, kterou tvořila orientace na ženskou otázku, ať už pojatou společensko-politicky (obě zmíněné inscenace) nebo z hlediska individuální vztahové komunikace (Hřích, Zkrocení zlé ženy). Znovu se však potvrdilo, že pouhá volba tématu dramaturgickým výběrem nestačí a že bez vnitřního naplnění záměru všemi inscenačními složkami zůstává sebelepší úmysl jen promarněnou šancí. A právě v tom směru divadelní tvorby, který dnes bývá označován jako interpretační a který měl na Hronově monopolní postavení, je osobnostní vklad tvůrců do autorova tématu po mém soudu mnohem obtížnější než v divadle autorském. Ale jen střetnutí a propojení linie dramatikovy s linií inscenátorů může přinést novou, vyšší hodnotu.

Začneme-li netradičně od konce přehlídky, Eurípida Ifigenie v Aulidě v provedení souboru Kolár DK ROH AZNP z Mladé Boleslavi byla právě dokladem složitosti takového zápasu. V daném případě měli inscenátoři úkol o to těžší, že Eurípides je možná nejobtížněji hratelný autor z triády řeckých tragiků, protože u něj obraz konkrétního lidského osudu, často viděný s překvapivou moderností, přerůstá tradiční formu. Mladoboleslavští se rozhodli zvýraznit mírové vyznění inscenace přesunem veršů ze 3. vstupu chóru do samotného závěru hry. Protože však zároveň výstupy sboru žen citelně krátili — často bez hlubšího odlišení podstatného a nepod-

statného — a navíc je rozmělnili popisnou individualizací, působilo jejich finále jen jako proklamativní podtržení, tudíž mnohem slaběji nežli hořká ironie původního znění. Přemíra úcty ke klasikovi vedla na druhé straně režii J. Procházky k malé odvaze překročit zřítý (a přežitý) kánon dekorativního aranžmá a patetické deklamace, která se navíc u zkušenějších členů souboru dostávala do rozporu se sklonem k psychologizujícímu herectví. K současnějšímu pohledu nenapomohla ani spolupráce s profesionálními výtvarníky (M. a J. Čechovi), jejichž výprava se nevymanila z tradičních představ o antice z dob klasických gymnázií blahé paměti. Škoda, že úprava i režie výrazněji neorientovali inscenaci na titulní roli; talent S. Ulmanové by to pravděpodobně zasloužil a unesl. Mladoboleslavští v souboji s Euripidem tedy skončili „na štítě“, což je čestná prohra.

Že ani s řeckou komedií nejsou žádné žerty, bylo možno se přesvědčit na příkladu Aristofanových Ptáků v nastudování souboru Impuls DK ROH z Ostravy — Vítkovic. Také jejich úprava, opírající se hlavně o Stiebitzův překlad z roku 1933, se soustředila především na chór. Nahradila jeho vstupy novými písničkami, ba zhuďbnila i některé sólové dějové výstupy. Zpěvní texty však nejsou příliš zdařilé; často jde jen o bezobsažné rýmování se sklonem k laciné aktualizaci. Nebezpečí nevkuše se nevyhnula ani práce s převodem dobových narážek (ovšem už Stiebitz je převádí do reálné situace své doby jen nedůsledně). Nepřehledný a nesourodý scénář byl inscenován A. Müllerem bez přísnějšího výběru prostředků. Režie spolu s problematickou výpravou a nevynalézavou choreografií posunula komedii výrazně politickou směrem k es-trádní revui. Vnější protifašistické nasměrování nic nespravilo; Aristofanova hra není ve své podstatě protifašistická (tou byla v legendární Frejkově inscenaci za cenu osobitě Lacinovy úpravy!) a dnešní formy fašismu jsou jiné než vztyčené ruce třicátých let. Navíc ve vítkovické inscenaci je ptačí říše jakýmsi policejním impériem už od začátku, takže její zfašizování ztrácí opodstatněnost. Připsaný prolog jako „návod k použití“ a epilog, odehrávající se na troskách ptačí říše po jaderné katastrofě, způsobené Diovy bleskem, vyznívají opět jako proklamace a ještě neorganičtější než závěr mladoboleslavské Ifigenie. A finálová, nic neříkající písnička o tom, jak by „bylo fajn“, kdyby měli „všichni stejnou podobu, bez ohledu na pohlaví, na dobu“ (?), smaže všechno. Do skutečného kontaktu s publikem představení nevstoupilo a bez toho se daný žánr hrát nedá. Škoda elánu mladých členů souboru, škoda staříčkého Aristofana, jehož původní, dodnes aktuálně znějící glosy zaznamenaly bezděčně u diváků přece jen ohlas...

Absence zřetelného vlastního tématu byla příčinou neúspěchu inscenací obou současných textů, Sotolovy hry Bitva u Kresčaku v podání Dramatického odboru SKP z Červeného Kostelce a dramaturgie Vasiljevovy novely A jitra jsou zde tichá, kterou uvedlo Slovenské pohronské javisko MsOS z Levice. Druhý z obou kusů byl na Hronově uveden již vícekrát a nutno říci, že pokaždé zdařileji. Levičtí jej pouze předvedli v epicky chladné a nevzrušivé poloze. Nepředstavily se nám výrazné typy živých lidí s bohatým zázemím individuálních osudů, s humornými situacemi, kontrastujícími s tragickým vyústěním známého válečného příběhu. Tím se vytratila nejceněnější devíza Vasiljevovy předlohy, takže divák nemohl najít konkrétní vztah k hrdinům hry už proto, že se to nepodařilo ani jejím inscenátorům. Tam, kde se představení pokusilo prolomit pouhé sdělování textu v torzovitých dialozích a situacích, nevyhnulo se symbolistickému formalismu z hlediska režijních prostředků a sentimentalitě z hlediska hereckého projevu.

Červenokostelecká Bitva u Kresčaku klopýtla hned o první překážku — o slabiny a nedodělanosti vlastní Sotolovy hry. Značně vykonstruovaná situace je v ní rozvíjena ne z neuprosného tlaku dramatické nutnosti, ale pouze z vůle a potřeby autorovy. Příznačná barvitost jeho jazyka působí v tomto případě až spekulativně. Navíc trojí vrstva příběhu — reálná situace z období heydrichiády, Albrechtova a Janova hra na historické postavy, vstup skutečných historických postav do děje — skýtá svou skicovitostí obtíže i profesionálním inscenátorům.



Divadelní soubor SK ROH MAJ Hronov — A. Jirásek: Otec.



Dramatický odbor SKP Červený Kostelec — J. Šotola: Bitva u Kresčaku.



Divadelný súbor pri Dome kultúry ROH ZŤS Martin. — W. Shakespeare: Krotenie ženy.

Ke cti Červenokosteleckých je nutno říci, že se snažili sobě i divákovi děj alespoň zřehlednit. Díky této snaze a díky svým zkušenostem s psychologizujícím herectvím však zuniťkovali mnohovrstevnatost hry pouze do polohy dramatického reálu, kde ostatní polohy chybějí a nereálné postavy v čele s Markétou Maultasch působí nelogicky.

Divadelnímu souboru DK ROH ZŤS z Martina se rozhodně nedostatek odvahy k hledání vlastního pohledu na zvolený text vyčítat nedá. Martinští se vrhli na staré známé Shake-spearovo Zkročení zlé ženy, které si pro své pojetí příznačně přezvali na Kročení ženy. V jejich podání není ani stopy po obvyklém hravém a dravém souboji dvou silných renesančních jedinců, ve kterém vítězí láska. Naopak. Jde tu o krutý a nelitostný příběh, odehrávající se na bezmála neorealistickém pozadí odřeného kuchyňské kredence ze čtyřicátých let, před níž za zvuku italských šlágrů z rádia kraluje madame Battistová (u Shakespeara otec Baptista Minola) s pletovou maskou a v županu. Její zatrpklou, stárnoucí a rezignující dceru Kateřinu si bere zbědovaný a zalkoholizovaný lůdrák Petruccio jen a jen kvůli věnu a jedná s ní pak prostředky z rejstříku ošklivosti jako umělecké kategorie. Destrukci její osobnosti ji přivádí k hořkému poznání vlastní bezmocnosti. V prudkém kontrastu s tím stojí idealizovaná láska Bianky a jejího nápadníka (kontaminovaná role Lucenzia a Hortensia), stylizovaně demonstrována jen dvěma milostnými scénami s textem z Romea a Julie (milostný sonet, balkónová přísaha). Ale právě ona uzavírá hru novým disharmonickým akordem — po prohrané sázce se oba, už jako novomanželé, na sebe dívají pohledem plným chladu a nenávisti.

Ať už tento výklad Shakespearovy hry přijmeme nebo ne, je třeba mu přiznat právo na existenci. Problém je spíš v tom, že takový odvážný výklad nesmí mít skulinku, protože se jinak celá jeho konstrukce zřítí. V případě martinského představení však jsou slabiny už v nedůslednostech redukce (proč ponechává výměnu šatů milovníka a sluhy, když s ní dále nepracuje?), v nejasnostech koncepce (sporná existence dalších žen-slůžek v Petrucciově domě a jejich věn) a především v tom, že expozice je vlastně další vývoj děje ukončen. Poté, co Petruccio odjede do kostela k oddávkám na Kateřiných zádech a s bičem v ruce, se kročení jako proces prakticky nekoná a také není důvod, proč by se ještě dále konat mělo. Je třeba říci, že celý tým profesionálních inscenátorů (M. Porubjak, R. Polák, J. a M. Cillerovi) vybudoval perfektně fungující mechanismus představení, založený na náročných prostředcích expresivního fyzického divadla, na přesné rytmizaci, práci se střihem, s vizuálním gagem (např. póza svačební fotografie nebo kusy dialogů, hrané mimo scénu). Právě tím ale svázal vlastní hereckou volnost jednotlivých představitelů, z nichž relativně nejvíce prostoru si dokázala uhájit J. Kašková jako Kateřina.

Opačný způsob práce s klasickým dílem než Martinští si zvolil domácí hronovský soubor SK ROH MAJ v příštupu k Jiráskovu Otcí. Především s velkou citlivostí očistil text od dobového nánosů se zachováním stylistické a dialektové specifiky autorova jazyka. Připravil si tak půdu k pokusu o čistý scénický tvar, směřující spíše k obrazu baladickému než realistickému. K cíli se však dojit nepodařilo. Inscenace ustrnula v poloze jisté obecné kultivovanosti, ve které se naplno projeví problémy a úskalí, které Jirásek jako dramatik přináší. Jejich zásluhou sklouzly citové scény do polohy uvzdychaného sentimentu a v konfliktních momentech se objevilo černobílé schéma vidění protivníků. Přispěl tu rovněž sklon režie k určité ornamentálnosti jak v aranžmá, tak ve výtvarném řešení i ve vedení herců při charakterokresbě postav (z těch způsobila nejvýrazněji figura Křivdy v podání B. Berana). Snaha po dnešním výkladu Jiráskova dramatu však z představení patrná byla. Inscenátorům už zjevně nešlo jen o ústřední problém starého Divíška a o majetek, ničící lidem povahu i život. Šlo tu o sny a touhy všech zúčastněných i o vztahy mezi lidmi v rodině (dvojí koncepce rodičů a dětí) i v obci (zajímavě načatá epizodou sudičského Vašiny, představovaného M. Houškem). Škoda, že se nepodařilo tento pohled realizovat současnějším pojetím situací, ostřeji a provokativněji.

Přes nesporně kladné momenty vyvolával hronovský Otec v diskusích skepsi k možnostem křísení méně populárních děl naší i světové klasiky. I přes nedostatek kvalitních textů ze současnosti se mnohým zdálo, že sebevyjadřování prostřednictvím dramatických prací minulosti je bezperspektivní. Naštěstí se pochybovačům dostalo odpovědi víc než přesvědčivé v před-

stavení Souboru Jána Chalupky ZK ROH Mostáreň Brezno, které se stalo jedinou skutečnou událostí vlastního programu přehlídky. Břežňanští přivezli do Hronova hodinovou aktovku Jozefa Gregora Tajovského Hřích a nezklamali dobrou pověst, která je předcházela. Inscenování Tajovského her jistě nepřináší o mnoho méně obtíží, než je tomu např. u dramát Jiráskových, přesto se ukazuje, že cílevědomá a soustavná pozornost slovenských profesionálů i amatérů, prokazovaná celé šíři jejich národního dramatického odkazu a založená na důvěře v jeho kvality, plodí ovoce. Právě zde se totiž daří ono tvůrčí uchopení autorova tématu a jeho organické propojení s tématem inscenátorů, čímž se i problémy přetvářejí v klady a přednosti.

Hostující profesionální režisér L. Majera vkládá do úvodní situace Hříchu — gazdová s matkou očekává gazdův návrat z Ameriky — jako prolog zkratku jiné Tajovského aktovky s názvem Matka. Její děj vytváří prehistorii vlastního příběhu a obohacuje jej o zázemí dávné situace. Hlavní postavy obou pásem jsou totožné, i když jsou hrány dvěma různými představiteli. Dějištěm, či spíše kolbištěm konfliktu je aréna, funkčně využitá jako spoličitel dramatu. Diváci svou přítomností na všech stranách vytvářejí přirozený nátlak na jednající osoby, stávají se svědky i soudci. Navíc jsou mezi nimi rozesazeni členové chóru, zasahující do děje buď objektivizujícím způsobem (v Matce) nebo individualizovaně (v Hříchu). Zde se podařilo realizovat princip chóru jako spojnice mezi jevištěm a hledištěm, což úspěšně nevyřešila žádná z obou antických inscenací přehlídky. Zároveň tu byl znovuoživen princip lidového divadla jako rituálu, ve kterém také na základě kolektivní spoluúčasti mizí předěl mezi hercem a divákem. K textům chóru jakožto představitel vesnické society jsou použity samohlasy a některé mnohomluvné repliky Tajovského postav. Jde o nápad víc než originální, protože je tím „zžitkován“ a odehráno prakticky úplné znění hry.

Scénický prostor je symbolicky vymezen kolébkou, stolem a ložem a do něj jsou výtvarně komponovány postavy v kostýmech, odlišujících barevně obě časové vrstvy (v Matce bílé, v Hříchu černé). Slovní i fyzické jednání osob je po celou hru podřízeno neměnnému rytmu, ve kterém čas odkapává tóny elektronických varhan s metronomickou pravidelností, což mění akce v obřad a hlasy v oratorium. Připomíná to atmosféru filmů maďarského režiséra Miklóse Jancsó. Odvážná konstantnost rytmu však ke konci šedesátiminutového představení začíná působit přece jen retardačně a tvoří jeden z mála problémů inscenace. Podtrhuje to i monotónnost celkového mollového ladění, ve kterém chybí kontrastní tón, představení u Tajovského postavou staré Bory; Majerova úprava totiž její charakter změkčila posunem do funkce gazdovy tchyně.

Ovšem právě i těmito námitkami lze doložit stylovou důslednost brežňanské inscenace, v níž např. práce se symbolikou fyzického jednání, tvořící klíč k vnitřní situaci postav, je zcela ojedinělá. Vedle propojení zdvojených představitelů přes pecen chleba a zrcadlo, vícevýznamové využívání vody a umývání, sbírání střepů z rozbité sklenky a tím i z rozbitého vztahu jako sbírání květů na louce atp. tu podrobněji připomeňme závěr hry — gazdová, zbavena svého hříchu, svléká černou jupku a bělostí košile připomíná výchozí situaci konfliktu, bílé kostýmování prologu; gazda svůj hřích nepřiznal, zůstává vysvělečen do půli těla a strne, opřen o pelest lože, v pozici pranýřovaného. A replika o jeho vině z řad chóru mezi námi — diváky ho jako bič šlehne do obnažených zad... Složitá partitura inscenace je podobně jako v případě martinského Zkrocení dílem profesionálního týmu (L. Majera, J. a M. Cillerovi, J. Filip), ale přes svou mnohovrstevnatost dovoluje herecké sebevyjádření a osobnostní vklad interpretů. Ženská část souboru se zde ukázala vyzrálější a představitelka staré matky Zuzy K. Roštárová byla po zásluze oceněna.

Břežňanští si odvezli také jedinou Cenu letošní hronovské přehlídky. Nesporně právem. Netroufám si však tvrdit, jak by hodnocení dopadlo, kdyby čtvrtý reprezentant Slovenska, Divadelní sdružení ZK ROH a ZO ZDOS z Partizánského, nevystupoval s Gogolovými Hráči pouze mimo program, jako inspirativní představení. Takto je možno jen konstatovat, že jejich účast rozhodně velmi inspirativní byla, a protože hráli ve stejný den jako Břežňanští, stal se právě onen čtvrtek vrcholem celého festivalu.



Slovenské pohronské javisko MsOS Levice — B. Vasiljev: A rána sú tu tiché.



Divadelní soubor Impuls DK ROH Vítkovice - Ostrava — Aristofanes: Ptáci.



Divadelný súbor Jána Chalupky pri ZK ROH Mostáreň Brezno — J. G. Tajovský: Hrích.

Soubor z Partizánského je mladý jak věkem, tak uměleckým názorem (a ztělesnil tedy právě to, co jinak na letošním Hronově citelně chybělo). S nebojácnou rasancí uchopil klasickou ruskou aktovku a rozehrál ji celým ohňostrojem nápadů (úvodní panoptikum, dialog ve tmě žhnoucích doutníků s překvapivou pointou, světle rozfrázovaná partie s mladým Glovem, „prodloužená“ ruka úplatného Zamuchryškina, závěrečné odhalení divadelního „podvodu“ s krví aj.). Škoda, že v posledních dvou výstupech invenci režíre J. Krasuly a P. Hodála přece jen dochází dech. I tak je nutno zdůraznit, že k celkovému úspěchu přispívají výrazné typy všech představitelů, z nichž např. Svochněv nebo Krugel jsou dotaženi až do důsledné charakterové studie. Není bez zajímavosti, že také v Hráčích tvoří jeviště i hlediště jednolitý prostor, scénografickým řešením neprodyšně uzavřený sametovými sufitami.

V druhém mimoprogramovém, inspirativním představení vystoupil Ústřední soubor pantomimy neslyšících z Brna se scénickou kompozicí Struktura hmoty. Z úvodního obrazu geneze (úchvatný vizuální zážitek rozvlnění a rozbourání celého jeviště) se v ní odvíjel odvěký příběh střetání zotročující moci s lidskou touhou po svobodě a volnosti, vyjadřovaný precizní pohybovou formou. Základní téma večera bylo tedy

mimo jiné i tvůrčím příspěvkem k semináři na téma Úloha amatérského divadla v boji za mír, který letos v Hronově proběhl.

S výjimkou posledních tří zmiňovaných inscenací 56. ročník jiráskovského festivalu vzbudil rozpaky. Je však třeba si reálně uvědomit, že přehlídka, byť vrcholová, nikdy nemůže být vzorem, ale jen vzorkem. Není ani kompletním obrazem momentální situace, ani odrazem přesného průměru. Je pouze průřezem určitého stavu, ovlivněným celou řadou faktorů, náhody v to počítaje. Tak je věcí pochopitelnou, že výsledek nemusí být vždycky radostný. Jde jen o to, dokážeme-li ho využít k další práci. K té dlouhodobé, ale i k té okamžité — přímo na Hronově. A zde budiž řečeno, že pokles úrovně dění na jevišti paradoxně pozvedl úroveň diskusí ve většině klubů. Zřejmě se již zúročuje několik let trvající koncepce i kvalitní moderátorské vedení, takže podněty z inscenací jsou odrazovým můstkem k debatám mnohdy vysoce odborným a principiálním. V tomto smyslu tedy mohlo závěrečné hodnocení poroty právem konstatovat, že i letos „přehlídka své hlavní stanovené cíle splnila“.

JAROSLAV SOMES

FOTO JIŘÍ GLÜCK

Atmosféra

Stalo se jakousi nepsanou tradicí, že na tomto místě jsem referovala o dalším hronovském dění, o akcích, které provázely divadelní představení a tvořily další náplň týdenního pobytu v Hronově, o atmosféře, která Hronov dělá Hronovem. Mám-li říci pravdu, po letošním průběhu Jiráskova Hronova jsem trochu na vahách: o čem psát?

Ano, ve Velkém Dřevíči pracoval Klub mladých divadelníků, se stejnými lektory, avšak s novými frekventanty, neboť započal druhý běh dvouletého cyklu. A pracoval opět pilně, usilovně a dobře, jak se zdá, je tato forma vzdělávání mladých amatérských divadelníků velice účinná.

V hospodě Na Staropadolské se konala setkání jednotlivých krajů, na nichž se projednávaly výsledky činnosti amatérů, diskutovalo se o problémech, které činnost ochotníků provázejí i o tom, jak práci zlepšit.

Ve Slávii přednášel profesor Jan Císař o dramatickém díle Aloise Jiráka a amatérském divadle. I sám přednášející byl překvapen, když viděl sál do posledního místečka zaplněný, přesto, že venku žhnulo slunce a rtutí teploměru se pohybovala nad číslem 30, takže na koupališti by bylo příjemnější než v těžko větratelné místnosti. Ti, kdož přišli, nelitovali. Přednáška, jak bývá u profesora Císaře zvykem, byla zajímavá.

Po dopoledních se diskutovalo v diskusních klubech, vedených osvědčenými moderátory — dr. Daria Mrázová, Marie Boková a Luděk Richter měli práce nad hlavu, když chtěli zodpovědět všetečné dotazy svých diskutérů. A těch otázek se nad letošním Hronovem vznášelo víc než dost.

Ani tento rok nechyběla filmová představení, koncerty hudebních skupin v Jiráskových sadech, tisková kon-

ference, vítání souborů před Jiráskovým divadlem.

Do hlediště divadla usedali každý den hosté, jmenujme alespoň ing. A. Novotného, CSc., tajemníka KV KSČ, dr. J. Švageru, náměstka ministra kultury ČSR, ing. V. Šimka, ministra vlády ČSR, dr. J. Kohouta, ředitele II. odboru ministerstva kultury ČSR, a celá řada dalších. Přijeli i hosté a zároveň pozorovatelé ze zahraničí, dokonce až ze zámorí přicestoval Mort Clark, profesor Westchester community College, předseda národního střediska AITA/IATA v USA.

Ve shonu a ruchu rozbíhajícího se festivalu poněkud zaniklo ocenění, kterého se dostalo nestoru ochotnického divadla v Hronově Josefu Vavříčkovi, zasloužilému pracovníkovi kultury. Z rukou místopředsedy VĚKNV Jaroslava Kábrty převzal čestné uznání, které mu za jeho obětavou práci ve prospěch amatérského divadla udělila Rada Východočeského krajského národního výboru v Hradci Králové.

Zdánlivě vše, co na Hronově bývá, bylo zde i letos. Ale již po dvou dnech bylo patrné, že chybí atmosféra. Ta atmosféra, o které jsem již kdysi i nyní napsala, že kromě jiného dělá Hronov Hronovem. A nebylo to jenom tím, že tentokrát přijelo o zhruba 600 účastníků méně než v loňském roce, takže v hotelu Radnice byla prázdná lůžka, ve Velkém Dřevíči volné chatičky atd. Namísto té příjemné sdělné atmosféry, kterou tvořily vždy zaujaté rozhovory o divadle zhlédnutém v Hronově, ale i o práci v domácích souborech, o plánech, o perspektivách amatérského divadla, nastoupila jakási nervozita, bezradnost. Vidět za celou dobu trvání Jiráskova Hronova sedm představení plus dvě studijní, to je trochu málo. Ponechávám stranou uměleckou úroveň zhléd-

nutého. Vezmeme-li v úvahu, že převážná většina účastníků Jiráskova Hronova sem přijíždí na své náklady (nemalé) a bere si týden dovolené, bude nám jasné, že program letošního Hronova je nemohl uspokojit — ani po stránce kvalitativní, ani po stránce kvantitativní.

A tak řada lidí odjízďdla z Hronova jaksi rozpačitá. Doufejme, že toto letošní přešlápnutí na místě bylo jenom momentálním stavem, jakousi indispozicí, a že příští Jiráskův Hronov uvítá opět velký počet příznivců amatérského divadla kvalitními inscenacemi. A že kromě dobrého amatérského divadla se do Hronova vrátí i ona dělná atmosféra, která po dlouhá léta dělá Hronov Hronovem.

MICHAELA GRIMMOVÁ
KRESBA BOHUSLAV STRNAD



SOUČASNOST LETOS CHYBĚLA (Práce 14. srpna 1986)

Rozpačití jsme však byli i nad dramaturgií celé přehlídky: jen v jediném případě jsme se setkali se současnou českou dramatikou — hrou Jiřího Šotoly Bitva u Kreščaku v provedení dramatického odboru při SKP ROH v Červeném Kostelci. Avšak ani v tomto případě nešlo o hru ze současnosti, po níž divadelníci, a právem, stále volají. Jinak se jednalo o českou a světovou klasiku. Problém je v tom, že DILIA nenabízí dostatečné množství kvalitních současných her, a proto se často amatéři utíkají k vlastním dramatizacím, přičemž raději sáhnou po osvědčených titulech, jejichž prostřednictvím se snaží vyjádřit svůj vlastní názor na současný svět a jeho problémy. Ale i toto autorské divadlo v Hronově chybělo.

S výjimkou jediné inscenace — Hriech J. G. Tajovského Divadelního souboru Jána Chalúčky při ZK ROH k. p. Vítkovice, Mostárne Brezno, tentokrát soutěžící soubory vystačili s tradičním divadelním prostorem. I to je škoda, protože sál kulturního domu ve Žďárkách zahálel. A díky tomu nechtěně zaháleli i všichni ti, kdo za divadlem přijeli (bylo jich na 900, což je ovšem o 600 méně než loni).

Rozpaky bylo letos víc než dost. Nechce se kupříkladu věřit, že by v celém Československu byla úroveň amatérského divadla taková, jak ji představil Jiráskův Hronov. Tedy průměrná. S výjimkou zmíněného Hriechu, který se skutečně značně vymykal z úrovně ostatních soutěžních představení, jsme viděli jevištní tvary, nad nimiž se nelze ani rozhořčovat, ani jásat. Lidově řečeno nemastné, neslané. A to je škoda, protože amatérští divadelníci se rádi seznamují i s novými neprošlapanými cestami, hledají v Hronově inspiraci pro práci ve svých souborech (...)

Předseda poroty 56. Jiráskova Hronova doc. František Laurin, CSc., režisér Národního divadla a vedoucí katedry herectví DAMU, se vyjádřil, že letošní Jiráskův Hronov se do historie zapíše jako průměrný: „Je to jako s vinnou révou, prostě se některý rok neurodí...“ Věřme, že příští ročník bude patřit k těm, nad nimiž nebudou panovat rozpaky.

OTAZNÍKY NAD LETOŠNÍM HRONOVEM

(Lidová demokracie 12. srpna 1986)

Letošní 56. Jiráskův Hronov — celostátní přehlídka amatérských divadelních souborů — přinesl řadu otázek. Ten první se týkal dramaturgické skladby, která obsahovala tři hry světové klasiky, jednu českou a jednu slovenskou klasiku, jednu současnou českou hru a dramatizaci sovětské literární předlohy. Již tento výčet poukazuje na minimální zastoupení původní české a slovenské dramatiky, která letos neměla nahrazena ani autorským divadlem, představujícím pozitivní tvůrčí hodnoty (...)

Postrádali jsme také účast generačně mladších souborů, které na festival většího vnáší nové objevné scénické postupy a i při všech možných výtkách jejich práci další podněty a užitečné impulsy. Malá inspirativnost letošní přehlídky byla kritizována v živé a náročně pracujících

diskusních klubech, v Klubu mladých divadelníků, hovořili o ní i zahraniční hosté, konstatovala ji také závěrečná zpráva odborné poroty (...)

Letošní Hronov tak nepřinesl výrazné podněty inscenační, ale mnoho podnětů k zamyšlení nad jeho dalšími perspektivami.

56. JIRÁSKŮV HRONOV

(Mladá fronta 12. srpna 1986)

Již při výběru inscenací začaly problémy, které se pak odrazily v celém letošním ročníku této vrcholné přehlídky. Je samozřejmé, že by tak významná celostátní přehlídka měla mít svou jasnou dramaturgickou koncepci, otázkou však zůstává, zda i za cenu, že jde o velmi slabé a tudíž málo inspirativní inscenace. Dramaturgická koncepce letošní přehlídky se velmi jasně promítá v textech, které se staly východiskem pro dané inscenace, podstatně méně už v inscenacích samotných. Na přehlídce se objevily tři hry ze světové klasiky, jedna z klasiky české, adaptace slovenské klasiky, současná česká hra a jedna dramatizace sovětské literární předlohy. I tato skutečnost ukazuje na to, jak málo využívají soubory možnosti inscenovat původní současnou hru (...)

Letošní Jiráskův Hronov poukázal na řadu závažných problémů, které vyvolaly bouřlivé diskuse i v průběhu přehlídky samé. Je samozřejmé, že se o nich bude diskutovat i po jejím skončení: nejdůležitějším by však mělo být to, aby z nich pořadatelé vyvodili patřičné důsledky a příští Jiráskův Hronov nečerpal jen ze své tradice, ale především ze současné kvality.

ROZPAČITÝ HRONOV

(Rudé právo 16. srpna 1986)

Jiráskův Hronov, celostátní přehlídka amatérských divadelních souborů, konaná letos po šestapadesáté, přinesl mnoho diskusí i rozpaků. Jako od každé celostátní akce se očekávalo, že ukáže nové cesty pro další práci nebo alespoň přinese nové podněty, že naplní poslaní přehlídky „... přispět k dalšímu prohlubování teoretických i praktických znalostí souborů k objasňování ideových a uměleckých principů amatérského divadla...“ Tento dobrý úmysl však zůstal v mnohém jenom dobrým úmyslem (...)

V dramaturgické skladbě celé přehlídky schází současná hra. (Ale to není problém jenom amatérského divadla.) O tomto tématu se v Hronově hodně diskutovalo. Nelze však tvrdit, že letošní Hronov nebyl tak úspěšný jako loňský proto, že se na něm nehrály současné hry. Jestliže víme o této situaci, o níž se mluví již několik let i v souvislosti s prací profesionálních souborů, dalo se očekávat, že se musí zákonitě odrazit i v činnosti amatérských divadel (...)

Bouheřel v letošním roce nebyla účast zajišťována stejným způsobem jako v předchozích letech. Jen proto se mohlo stát, že v Západočeském kraji nebyl navržen na Hronov žádný soubor a Východoslovenský kraj nestihl uskutečnit krajskou přehlídku do 15. května, ačkoliv odpovědní pracovníci už dva roky věděli, že se bude konat Jiráskův Hronov jako celostátní akce.

Nabízí se i další otázka. Je situace v našem amatérském divadle opravdu taková, že nelze celostátní přehlídku obsadit inscenacemi a soubory, které by navíc přinesly autorské divadlo, jak jsme si již po léta zvyklí? Jistě nemůžeme vinit jen soubory samé. Vždyť každý amatér se snaží vydat ze sebe to nejlepší, dává své zájmové práci všechn volný čas a mnohdy i dovolenou. Ukazuje se však, že je zapotřebí věnovat více péče amatérskému divadlu již v místech, okresech, tak, jak to řekl ministr kultury ČSR soudruh Milan Klusák na IV. národní konferenci zájmové umělecké činnosti (...)

Za zamyšlení stojí i v tomto případě i otázka tradice Hronova a mladých lidí. Na Jiráskově Hronově stráví mladí lidé celý týden a během něho se chtějí co nejvíce dozvědět, načerpat co nejvíce vědomostí. Proto se diskutuje v klubech vedených poučenými a iniciativními moderátory; podrobně se analyzuje práce souborů v diskusích s porotou. Letos se uskutečnil také druhý dvouletý cyklus Klubu mladých divadelníků i další významné akce a studijní představení. Čili Hronov se v těch dnech stává místem společného tvůrčího hledání a řešení problémů socialistického amatérského divadla, jeho sdělnosti a společenské angažovanosti. Je to dílna a je nutno zdůraznit, že dílna tvůrčí. Když však nebude přehlídka přinášet inspirativní představení, pak lidé ztratí zájem, nepřijedou a Jiráskův Hronov přestane být uměleckou a tvůrčí dílnou. Problémy, které vznikají v mladé generaci a které se bezprostředně odrážejí v práci divadelních kolektivů, se nevyřeší tím, že se o nich nebude s mladými hovořit. A když se jim neposkytne fórum na diskuse, pak se bude marně prohlašovat: scházejí nám soubory generačně mladší (...)

Jiráskův Hronov skončil a jde o to, podívat se trochu pravdě do očí... Vždyť všechno, co dnes na celostátní přehlídce jaksi scházelo, již tady za posledních pět let přece bylo. Je nutné hledat příčiny, proč tento pozitivní trend byl letos narušen. Přáli bychom si, abychom při hodnocení Jiráskova Hronova v roce 1987 mohli konstatovat, že inscenace byly sdělné, znamenaly umělecký a ideový přínos z hlediska socialistického divadelního umění.

PŘEHLÍDKA NEBO DÍLNA?

(Zemědělské noviny 16. srpna 1986)

56. Jiráskův Hronov, letošní celostátní přehlídka amatérských divadelních souborů, vzbudila rozporné pocity. Zdá se, že profil tohoto našeho nejstaršího a zatím nejtradičnějšího festivalu bude třeba znovu a přesněji profilovat, pokud nemá ztratit kontakt s živým organismem současného amatérského divadelnictví. To prochází značnou proměnou, která je ostatně důsledkem cílevědomé a kvalifikované vzdělávací a metodické práce v jednotlivých krajích, a také reakcí na nový vývojový stupeň naší společnosti (...)

Rozpaky nad letošním Jiráskovým Hronovem, které se odrazily i v názorech amatérské divadelní veřejnosti, nás naléhavě vybízí k zamyšlení. Není to jen otázka výběru titulů, jde o problém širší, vzbuzující zásadní úvahy o budoucí tváři Jiráskových Hronovů.

Velký svátek ochotníků ve Vysokém nad Jizerou

Originální, hezkou a vkusnou pozvánkou zval divadelní soubor Krakonoš z Vysokého nad Jizerou ve víkendových dnech letos v polovině srpna na oslavy 200 let ochotnického divadla ve Vysokém. Oslavy se staly opravdovým svátkem všech ochotníků a především těch souborů, které tu na Národních přehlídkách vesnických a zemědělských divadelních souborů někdy hrály. A tak se do Vysokého sjely početné delegace ze všech koutů naší vlasti. Přijeli ochotníci z Poběžovic, Karolínky, Velké Bystřice a z jižní Moravy dokonce celý autobus z Orechova. Nechyběli ani Severočeši, Jihočeši, Středočeši a hosté ze Slovenska. Velmi početně byl tu zastoupen Kruh přátel Vysokého Vobskočák, který má členy roztroušeny po celé republice. Slavnostního sobotního představení a veřejného zasedání v sobotu 15. srpna se zúčastnili zástupci stranických a státních orgánů, společenských organizací.

Většina delegátů, hostů i ochotníků přijela do Vysokého už v pátek. Přivítalo je upravené a vyzdobené náměstíčko, marně hledali starý hotel Bartoníček, který tu ještě před týdnem stál. Vše bylo již urovňováno, cesty kolem divadla i do parku upraveny. Všude bylo vidět, že se Vysočtí snažili a pořádně si zamakali. Svým přátelům a hostům připravili pro sváteční dny opravdu hezké, příjemné a sváteční prostředí. V informačním středisku vše klapalo. Ubytovaní, stravovaní i vstupenky byly zajištěny. Spokojenost na všech stranách.

Už v pátek v 17 hod. proběhla vlastně první akce oslav. Členové divadelního souboru Krakonoš vzpomněli na místním hřbitově zemřelých ochotnických předků pietním aktem a položením věnce. V podvečer potom se malý sál v divadle zaplnil ochotníky a přáteli souboru z celé republiky. Bylo tu jako v úle. Pozdravy při setkáních po letech, úsměvy a radost, spokojenost. Po malém občerstvení byly oslavy oficiálně zahájeny představením lidové hry písmáka Františka Vodseďálky Nová komedie o Libuši a divčí vojně v Čechách. Nastudoval ji pro oslavy divadelní soubor Krakonoš SKZ Vysoké nad Jizerou v režii Pavla Hory. Tato kouzelná lidová hra byla napsána před 180 lety a hrána ve Staré Vsi u Vysokého. Tady František Vodseďálek žil a živil se jako krejčí, švec, příležitostně i jako stavitel. Zkrátka všuměl. Podkladem pro hru mu byla Hájkova Kronika česká a kniha Prokopa Sedivého České Amazonky aneb Divčí boj v Čechách.

Obnovená podoba Vodseďáلكovy hry si vynutila šetrné dramaturgické zásahy. Nicméně tyto úpravy v ničem neporušily hodnotu lidového divadla a jeho poetiku. Od prvního výstupu Vopovědníka a zaznění tónů kvarteta Jana Hejrala, hudby složené k této hře Mojmírem Ballingem, byli diváci doslova vtaženi do upřímného jednání herců na jevišti. Pozorně sledovali jednotlivé výstupy, upřímně se bavili, ale také obdivovali náročnost a péči, kterou Vysočtí v tak početném kolektivu nácviu hry věnovali. Byla to po Komediji o dvou kupcích a židovi Šilokoj opět „jejich hra“, která jim seděla. Hráli s chutí a srdcem. Zejména druhá část O divčí vojně strhla diváky k několika potleskům na otevřené scéně. Plně zaslouženým. A na konci představení byl dlouhotrvající, spontánní a

skandovaný potlesk tou nejlepší odměnou hercům za dřinu, kterou nácviu hry věnovali. V této atmosféře plné pohody a dobré nálady pokračovala potom druhá zábava ve všech prostorách divadla.

V sobotu o deváté hodině pokračovaly oslavy slavnostním veřejným zasedáním v divadle Krakonoš. Mezi hosty byli mj. dr. Jan Kohout, ředitel druhého odboru ministerstva kultury CSR, delegace KV KSČ, KNV, OV KSČ, ONV, místní organizace KSČ, UKVČ a ústředního výboru SČDO. Slavnostní projev přednesl vedoucí odboru kultury ONV soudruh Kubát. Zrekapituloval v něm vznik a vývoj ochotnického divadla ve Vysokém od založení jeho tradic Janem Petruškou v průběhu dvou set let.

Ochotnickému divadlu ve Vysokém se dařilo v každé době a zdaleka široka sem putovali návštěvníci pro posilu v době obrozené, i v dobách nových hospodářských, společenských a politických poměrů. Důležitým mezníkem bylo postavení budovy Krakonoše v roce 1925 za necelého půl roku. A šla léta radostná, která přinášela úspěchy, a léta tíživá, poznamenaná strastmi a zklamáním. Z finanční tísně pomohl ochotníkům nejednou „kasovní“ kus Cesta kolem světa za osmdesát dní. Hra, která byla od první premiéry v roce 1884 nastudována ještě třikrát v období čtyřiceti let a sehrána celkem čtyřiašedesátkrát. V době vážného ohrožení existence republiky se hráli vysočtí ochotníci v roce 1937 Capkovu Bílou nemoc a v roce 1938 Capkovu Matku. Po osvobození Sovětskou armádou nastudovali dvanáct her v roce 1946, a k 160. výročí ochotnického divadla ve Vysokém se hráli Jiráskovu Lucernu.

V posledních patnácti letech se úspěšně vytváří ve Vysokém tradice Národních přehlídek vesnických a zemědělských divadelních souborů. Patnáct ročníků těchto přehlídek se výrazně zapsalo do historie ochotnického divadla ve Vysokém i do vývoje celého ochotnického hnutí. Přehlídky velmi pozitivně ovlivňují dramaturgii i úroveň představení souboru Krakonoš, což potvrzuje mj. účast souboru na krajských přehlídkách.

Po slavnostním projevu byly předány diplomy a čestná uznání zasloužilým členům souboru Krakonoš i jeho dlouholetým členům. Poté následovaly pozdravné projevy hostů a zástupců delegací ochotnických souborů. S velice milým a hřejivým projevem vystoupila prof. Larisa Solncevová z Moskvy. Slavnostní shromáždění zakončil předseda MěstNV soudruh Pičman.

Odpoledne se u divadla seřadily krojované skupiny ochotníků do průvodu, který se s hudbou Větrovankou a vzácnými hosty v čele dal na pochod přes náměstí k vodárně a zpět, sledován velkým počtem diváků. Neobyčejnou podívanou v průvodu byl pamětihodný slon, který účinkoval před sto lety, a potom ještě několikrát, ve hře Cesta kolem světa za 80 dní. Poběžoviští ochotníci šli v chodských krojích s dudákem v čele. Moravané z Velké Bystřice se představili v krásných hánáckých krojích. Divadelníci z Karolínky vezli v průvodu na trakaři Švejka. Hosté z Orechova pochodovali v kostýmech z Komedie o chytrosti. Tyl z Lomnice byl komplet v kostýmech ze hry Jak přišla basa do nebe. Domácí se zařadili do průvodu v kostýmech z Komedie o Libuši. Průvod uzavírali členové Vobskočáku coby mažoretky.

Po skončení průvodu se zaplnil areál za divadlem, připravený pro odpolední zábavný pořad. Obléhány byly stánky nabízející různé dobroty a speciality, jako precilíky, koláče a uzeniny přímo z udírny. Vyhrávala hudba Dvanáctka ze Semil a začala první část zábavného pořadu, ve které se s hudbou střídaly skupiny ochotnických souborů z Čech a Moravy se svými pásmi. Orechovičtí dokonce složili a zazpívali písničku k vysokému výročí. Druhou část zábavného pořadu měl na starosti Vobskočák. Diváci v povděkem kvitovali jeho vtipná čísla.

Na závěr sobotního pořadu se konal před divadlem taneční večer. Technika Krakonoše tu připravila stovky sedadel, lavic a stolů. Tančilo se na betonovém parketu při hudbě Horal. Zábava pokračovala až do pozdních nočních hodin. Generace ochotníků trochu dříve narozených se soustředila v malém sále a v divadle. Zpívalo se, vytrávělo a čas rychle, rychle plynul. Bylo toho za celou tu slavnostní sobotu hodně, a každý z hostů obdivoval partu Krakonoše, jak na to všechno fyzicky i duševně stačila.

Poslední slavnostní den v neděli zbýla návštěvníkům oslav chvíle na prohlídku výstavy ve vlastivědném muzeu 200 let ochotnického divadla ve Vysokém nad Jizerou. Je tu soustředěna dokumentace o činnosti souboru od nejstarších dob až po dnešek s mnoha vzácnými exponáty. Kolem desáté se účastníci oslav sešli k slavnostnímu otevření naučné turistické stezky Po stopách divadelních předků. Po této pěši vycházce se hosté slavnostního setkání ve Vysokém nad Jizerou rozjždli do svých domovů. Všichni si odnášeli krásné zážitky a vzpomínky na nezapomenutelné chvíle prožité s vysokými přáteli. Jejich oslavy dvoustletého výročí byly svátkem všech ochotníků.

LADISLAV LHOTA





Soubor ve stavu zrodu

I soubory mají svůj status nascendi – stav zrodu. O tom na konkrétním příkladu souboru Kruh se chceme zamyslet spolu s Jakubem Brunnerem, metodikem pro dramaturgii klubové činnosti Obvodního kulturního domu v Praze 4. Jakub Brunner je totiž i iniciátorem vzniku Kruhu a jeho organizačním vedoucím.

Proč se stal Kruh, malý recitačně dramatický soubor, jedním z téměř desítky souborů tohoto typu, jejichž zřizovatelem je právě kulturní dům největšího pražského obvodu?

„Zakládali jsme ho prakticky z potřeby našeho kulturního zařízení. Šlo o to získat malý kolektiv, který by byl schopen k různým výročím, společenským událostem a vůbec k aktuálním otázkám doby nastudovat krátké pořady, s nimiž by mohl vystupovat ve všech kulturních střediscích obvodu a postupně plnit společenskou potřebu celého obvodu,“ říká Jakub Brunner.

Stručná historie zrodu? Na podzim roku 1984 byl vypsán konkurs, začátkem roku 1985 se konalo předváděcí představení a OKD se stal zřizovatelem souboru. Prvním pořadem bylo pásmo současné poezie za kytarového či klavírního doprovodu. Jmenovalo se Veřím v růže. Následovala další s názvy: Srdce zvonů k 40. výročí osvobození republiky, Hvězda vlasatice, pásmo vánoční poezie, na ně navázal pořad Krajino země mé, zaměřený k volbám a předsjezdovým dnům.

Ve spolupráci s jiným souborem OKD Praha 4, hudebním kolektivem ALA BOHEMICA, vytvořili textovou a literární

složku (prakticky průvodní slovo) pro vystoupení Bohemiků. Pak přišel pokus o malou činohru. Byla to aktovka na námět povídky Ivana Vyskočila O rodný ranč čili Padni, padouchu. O dobré spolupráci mezi jednotlivými soubory stejného zřizovatele svědčí i společná inscenace se skupinou JAN s názvem Šedá eminence z Elsinoru na hamletovské téma. Kromě toho Kruh připravil dalších několik kratších vystoupení spolu s JANEM.

Právě v jubilejním roce republiky byla vyhlášena soutěž aktivity souborů. Měla název S kytičí v ruce a Kruh si z ní odnesl cenu Zlaté pásmo. Patřil skutečně k nejaktivnějším souborům tohoto období v hlavním městě. Byly to desítky vystoupení při nejrůznějších příležitostech a společenských událostech.

„Postupně jsme vyplňovali mezeru mezi školními soubory a dramatickými kolektivy na obvodu. Uměleckou vedoucí Kruhu byla Irena Kolářová a soubor tvořila necelá desítka lidí různého věku. Růži jsme uvedli jedenáctkrát, Zvon devětkrát, každý pořad měl kolem desítky repríz a publikum bylo velice pestré. Hráli jsme pro Svaz žen, pro invalidní mládež, na předvolebních schůzích, v kulturních střediscích obvodu. Při různých příležitostech jsme vystupovali i pro OV SSM, doplnili jsme kulturním programem některé svazácké akce, jako například aktiv o ZUC, výjezdové školení apod. Kvantita našich vystoupení byla dána už tím, že šlo o krátká pásma v časovém rozmezí kolem čtvrt hodiny. Mohli jsme tedy vystupovat i na společenskou objednávku jako kulturní vložka různých akcí a shromáždění. Tak to bylo po celý rok 1985 a na počátku roku 1986,“ vypráví Jakub Brunner.

Pak Irena Kolářová přešla definitivně do skupiny JAN, postupně se měnilo celé složení souboru, které tvořili studenti, archivářka, pracovníce Národní galerie a lidé dalších profesí. Novým uměleckým vedoucím Kruhu se stal Václav Nohejl. A soubor začal rozšiřovat oblast svého zájmu. K tomu Jakub Brunner:

„Nelze zůstat jen u malých forem. Každý dramatický soubor, který začne s pásmy a aktovkami, si musí později klást další cíle: přejít od malých literárně hudebních pořadů k delším dramatickým formám, případně až k nastudování celovečerní hry. To je náš případ. Dnešní členy doplníme konkursem, počítáme opět přibližně s desítkou lidí, a chtěli bychom postoupit kvalitativně zas o kus dál. Ne, dosavadní poslání tím neutrpí. V neúplném obsazení budeme připravovat malá aktuální vystoupení dál. Je to dobrá příprava a živý styk s divákem má pro každého člena souboru svůj význam. Čím je častější, tím lepší. Ale příležitostné programy už nebudou jedinou náplní Kruhu.“

Nový vedoucí souboru Václav Nohejl připravuje soubor na nastudování celovečerní hry, ale podrobnosti se zatím drží pod pokličkou. Nyní například soubor bude studovat dramatickou četbu s písničkami o Karlu Hašlerovi. Pásmo je určeno především pro pamětníky. To je pro Klub aktivního stáří. Na Praze 4

je Jakub Brunner jeho patronem. KLAS – tedy klub aktivního stáří – patří k vděčným divákům a posluchačům Kruhu. Pro ně vystoupil soubor už několikrát a vždycky se setkal se sympatickou odezvou. Pro KLAS účinkuje i další soubor OKD 4, Vyšehradský komorní soubor, který vede Květa Žáková. I když mají Vyšehradští vlastní publikum, vystoupení pro KLAS nikdy neodmítnou.

„Na podzim budeme studovat, pro kontinuitu s dosavadní činností, Žár touhy. Verše a písničky, které vážně i nevázně hovoří o lásce a podkladem pro pásmo je renesanční poezie. No, a současně se začne připravovat celovečerní hra. Nechceme jít k tak náročné práci nepřipraveni. Proto jednáme o spolupráci s profesorem DAMU, který by u nás vedl odbornou přípravu, etudy, hlasovou i pohybovou přípravu souboru. To, jak nutně každý amatérský dramatický soubor takovou pomoc potřebuje, dokazují vystoupení ve větších sálech, kde na rozdíl od komorního prostředí v klubech musí každý jedinec ovládnout techniku jevištní řeči, musí si poradit s gestem, pohybem.“

Hovoříme i o problémech dramaturgie.

„Je nutné přesně rozlišovat, pro jaké publikum se hraje. Jednou jsme vystupovali ve třídě pro pionýrskou skupinu. Dávali jsme naši malou kovbojku. Dě se sice bavily, ale daleko více vychutnávaly vtipný text jejich vedoucí. Naučili jsme se tedy rozlišovat, co je vhodné pro kterou věkovou kategorii. Tomu jsme svůj program přizpůsobovali.“

Vaše plány zatím představují budoucnost jen v obrysech. Podaří se?

„Nikdy se nedá říct s určitostí, tohle bude za půl roku, za rok nebo dva. Mohu srovnávat s jinými začínajícími soubory, které se v našem kulturním domě ucházejí o možnost získat zřizovatele. Lidé se sejdou, mají určité představy, pak se při realizaci neshodnou, někdy se soubor rozpadne ještě dřív, než dojde k předváděcímu představení. První překážky lidí odradí. Myslím, že Kruh má dost sil scházet se a pracovat. A kdyby se výsledek nedostavil, už takhle průprava má svůj účel. Lidé, kteří tudý projdou, získají zkušenost, kterou pak uplatní v jiném souboru. A když ani to ne, jsou už pro budoucnost vnímavější a poučenější. Zkusili si, jak se to všechno rodí.“

Každý soubor si musí hledat svou tvář, své výrazové prostředky. Začíná to už dramaturgií, záleží na herecké i hudební složce. Prim hraje samozřejmě autorské divadlo. Nebo alespoň vlastní přístup k danému textu. Pro každý nový soubor by mělo být ctizádost najít si svého diváka a sdělit mu své vlastní svědectví o době, ve které žijeme. A jaké atributy má mít amatérské divadlo vůbec? Hravost, tvořivost, vlastní nápad.“

Kruh, který zkouší a má „domácí půdu“ v kulturním středisku Slunečnice na Jižním městě II, již dokázal v první etapě své činnosti životaschopnost a užitečnost v zájmové umělecké činnosti. To je vklad, s nímž vstupuje do další etapy. Jaká bude, o tom rozhodnou jeho členové sami.

(er)

Co nám vyprávěla Marie Brožová...

Po rozkolu ve vedení Svazu DTJ byla na 8. květen 1921 svolána konference opozičních okresů a krajů, která za předsednictví J. F. Chaloupeckého odhlasovala založení Federace dělnických tělovýchovných jednot (FDTJ). Kdekdoby jí prorokoval jeptiš život, ale stovky obětavých cvičitelů a cvičitelů dokázaly již v červnu téhož roku uspořádat slavnou Maninskou spartakiádu. Předcházela jí místní a okresní veřejná cvičení. V Libni a Jinonicích tleskalo již koncem května veřejným cvičením Federace třicet tisíc diváků. K organizátorům obou akcí patřila též dlouholetá dělnice jinonického Motorletu Marie Brožová. Na prahu svých osmdesátin je stejně čilá, jako v době, kdy v Jednotě proletářské tělovýchovy (JPT) v Jinonicích připravovala žákyně k vystoupení.

Za jubilantkou jsme se vypravili, aby nám vyprávěla především o svém třicetiletém působení v dramatickém odboru JPT. Rozložila před nás zablouklé novinové výstřižky, divadelní plakáty, letáčky a fotografie. Některé z nich schovávala v okupaci s nasazením života na půdě pod trámem, jako třeba velkou pětici hvězdu, kterou z rudých lacetek vyrobil její předčasně zesnulý manžel.

Narodila se jako sedmá z devíti dětí zednického políra. Po brzkém úmrtí matky bydlela u starší sestry ve Vršovicích. Na těžkou práci v čokoládovně Orion nevzpomíná zrovna ráda, zato nikdy nepamene na krásné chvíle prožité v proletářských Jinonicích. V místní jednotě cvičila děti tehdejších zaměstnanců Waltrovky. Vedoucí je za to pronásledovali a šikanovali, ale přesto se mnozí z nich nezalekli a své syny a dcery do cvičení posílali.

„Nebyly to nijak radostné časy, ale přesto na ně ráda vzpomínám, zejména na ochotnická divadelní představení v hostinci Na růžku. V roce 1932 mne tam poprvé přivedl můj manžel Pepa, když zjistil mou lásku k divadlu. Rychle jsem zapadla do kamarádského prostředí, kde jeden pomáhal nezištně druhému.

Každý rok jsme nastudovali čtyři až šest nových divadelních her. Hrávali jsme jednou měsíčně před slušnou návštěvou 150 až 200 lidí. Z čistého výtěžku jsme hradili náklady nejen na divadlo, ale i na tělovýchovnou a sportovní činnost. Jaké to však byly výdělky při cenách vstupenek od jedné do tří korun? Většinu peněz pohltila režie, a to nám ještě hospodský Vančura půjčoval sál zdarma, sám jej uklízel a zdobil. Jeho manželka a dcera nám šily a opravovaly herecká oblečení. Při zkouškách mrzly ruce, nohy i uši. Jen nápoje kyně H. Kubičková se ohřívala u vypůjčeného teplometu. Přesto nikdo bezdůvodně nechyběl, ale těšil se na zkoušku.

Každý z nás se ještě nějakým způsobem podílel na zdárném průběhu představení: jako stavěč kulís, osvětlovač, uvaděč, šatnář, rekvizitář, topič, pokladník. Kulisy a potřebné propriety jsme si vyráběli sami, nábytek půjčovali ze svých domácností. Repertoár jsme si vybírali z klasických dramát, veseloher, národních báchorek i ze současných pokrokových her – Strakonický dudák, M. D. Rettigová, Pasekáři, Internacionála smrti, Žalují aneb válka prokletá, Lucerna a mnoho dalších. Vždycky jsem měla ráda děti, a když jsem zjistila, že by si samy rády zahrály divadlo, zdramatizovala a nacvičila jsem s nimi hodně po-

hádek – Šípková Růženka, Sůl nad zlato, Sněhová královna, Hastrman, Rozmazlená Pamela, Sibiřáčka, Královna loutek, Svátek matek a mnoho jiných.

Právě s touto hrou jsem měla největší potíže. Nacvičovala jsem ji za okupace a celý text jsem musela osobně předložit k cenzuře na policejním ředitelství v Bartolomějské ulici. Tam mne poučili, že mohou hrát jen děti árijského původu a že musím z textu vypustit slova: vůdce, až přijdou lepší časy, hvězdička, za našich mladých let, divný pořádek, mistr a další. Všechno jsem svatosvatě slíbila, ale děti měly hru již nacvičenou a odříkaly text bez úprav. Naštěstí policejní inspektor Potužník přimhouřil obě oči.

Nikdy nezapomenu na další členy našeho ochotnického souboru – Rause, Lukavského, Vokrála, Neckáře, Studnu, Jamera, Anču Foferkovou nebo Řosovou. Můj muž se staral nejen o osvětlování jeviště a spouštění opony, ale často zaskakoval za onemocnělé herce pod jménem Patočka. Někdy jsme museli uvést jméno ve zkratkách J. W. O. Jinak mu hrozilo propuštění z práce.

V epizodních rolích se pod pseudonymem uplatňoval mladý, ale nešťastný J. Zahrad. Přespával v díře pískovny na Vidoulicích na rozviklané posteli. K jeho „bytovému“ zařízení patřil ještě stolek sbitý z prkének od margarínu, věšák a petrolejová lampa. Kamna nepotřeboval, na uhlí peníze neměl, vždyť byl většinou bez práce. Ruce měl modré od omrzlin a tak byl rád, že se v sále alespoň trochu ohřeje.

Nebyvala nouze ani o humorné scény. Jednou jsme hrály divadelní hru Sestřičky u sv. Kláry. Můj manžel v malé místnosti za jevištěm, říkali jsme jí „kučkačka“, tvrdě usnul. Opona byla stále nahoře a my situaci zachraňovaly tím, že jsme se stále modlily. Jako komunistkám nám to moc nešlo, ale nakonec jsme to zvládly, k bujnému veselí všech diváků. S touto hrou jsme dokonce hostovaly na scéně di-

vadelního kroužku K. Marxe v karlínském sále U Zábanských.

Mnozí z nás okupaci nepřežili. J. Záluskou Němci popravili, další se vrátili s podlomeným zdravím, jako třeba J. Šternová. Z Ravensbrücku přijela plná optimismu, aby se dověděla krutou pravdu o smrti svého manžela, našeho herce a režiséra, v Dachau. Sama se z osvobození dlouho neradovala, brzy zemřela.

Původní název Dramatický odbor JPT vydržel až do obsazení naší vlasti vojsky hitlerovského Německa. Na doporučení režiséra Štulce jsme jej z opatrnosti přejmenovali na Dramatický ochotnický kroužek Rozkvět. Po osvobození Rudou armádou a pod patronátem Závodů Jana Švermy (dnes Motorlet) jsme začali jeho třetí éru. Odpadly starosti s pronajímáním a vytápěním sálu, šitím kostýmů, výrobou kulís i prodejem lístků. Naše divadelní představení v sále ZK Motorletu Jinonice na Plzeňské třídě byla hojně navštěvovaná a jejich dobrá tradice se udržela. Pozvolna nás vystřídali mladí svazáci a svazáčky. Rádi se na ně chodíme dívat a radou pomůžeme, kdykoliv je třeba.

Zásluhou mého švagra, vrchního inspicienta Národního divadla, Václava Vorla, jsem se často dostala do hlediště a zblízka sledovala velké umění herců i primabaleríny Zabylové. Po válce jsem v Národním divadle dokonce statovala v Kremelském orloji. Otmar Korbelář držel v jedné scéně na rukou mou neteř Slávku Vorlovou. Ani jeho ani mne nenapadlo, že se později stane sólistkou boletu Národního divadla. Když můj švagr zemřel, přišlo mu na pohřeb téměř celé Národní divadlo, včetně R. Naskové, Baldové, Saši Rašilova a dalších herců, hudebníků, režisérů a dirigentů.

Vyprávění skončilo. V očích soudružky Brožové se objevily slzy. Nebyly to slzy bolesti, ale radosti nad tím, co dokázali členové FDTJ z Jinonic.

JIRÍ NOVOTNÝ

Dramat. odbor D.T.J.
v **Jinonicích**
sehraje

v neděli, dne 11. května 1941
v restaur. "Na Staré" - divad. hru
pro děti:

„SVÁTEK MATEK“

Hra se zpěvy a tanci o 4. jedn. a dohrou.

Napsal: V. Plumlovský. Režie: Marie Brožová.

Tance: sl. Vorlová a sl. Jedličková.

Začátek ve 3 hod. odp. Vstupné: dospělí K 4.-
děti " 2.-

Čistý výnos
ve prospěch Ochrany Matek a dětí.

Uctivě zve Výbor

ZÁPAS BERÁNKA S DRAKEM

Je už, bohužel, běžným neduhem našeho kulturního života, že zájem o jednotlivé autory či žánrové oblasti se přesouvá mnohdy v překotných vlnách bez respektování proporcionality a kontinuity vývoje. Vzpomeňme jen v uplynulých desetiletích módních vln v inscenování Brechta, Tennessee Williamse, okruhu autorů tzv. absurdního divadla apod. Po vyjaté pozornosti přichází zákonitě přesycení a mnohaletý útlum.

Podobně začátkem šedesátých let jsme byli svědky náhle probuzeného zájmu o dílo Jevgenije Švarce. Orbis tehdy ve své podnětné edici Divadlo postupně vydal dvě Švarcovy pohádkové alegorie Stín a Drak, další jeho pohádky plné ostrých satirických šlehů, jemné ironie i lyrické fantazie s úspěchem putovaly po českých jevištích. A právě k dnes již znovu pozapomínanému odkazu tohoto klasika sovětského dramatu obrátilo svoji pozornost divadlo Dialog, soubor DK ROH Škoda Plzeň. Na závěr sezóny uvedlo v premiéře jeho pohádku pro dospělé Drak.

Draka psal Švarc v roce 1943 a vědomě jím burcoval svůj národ k odhodlanému boji proti fašismu. Viděl však dál a věděl, že nestačí cizí zlo ohrožující naši existenci zničit, že je třeba dát si pozor, abychom si, opojeni nadšením z vítězství, nenastolili jinou vlastní provenienci, které by nám pak bránilo onu uhaňnou existenci plně a tvořivě rozvíjet. O tom promlouval a dosud promlouvá Drak jasně a varovně.

Drakem navázalo divadlo Dialog spolupráci s režisérem Divadla J. K. Tyla v Plzni Václavem Beránkem. V. Beránek se nikdy netajil tím, a jeho dlouholetá a mnohostranná práce to jen dokazuje, že je mu vcelku jedno, jaký žánr inscenuje, jestliže se jedná o výpověď s apelem k dnešku. Neskrývanou apelativností se vyznačuje i jeho Drak.

Režisér orámoval inscenaci partou přátel, kteří procházejí dnešním městem a kteří si na jednom staveništi mezi lešením, popelnicí, prkny a podlážkami zaimprovizují pro sebe pohádku. Ke kolektivní zábavě patří písničky, proto V. Beránek proložil inscenaci písněmi a brumendy z dílny Suchého a Šlitra, tedy pí-

sněmi, které se dodnes zpívají jako hity, kdekoli se lidé sebe-různějšího složení sejdou. Původní smysl inscenátorů sice byl uplatnit písně národní vzhledem k jejich větší univerzálnosti, méně je nutno přiznat, že ani Suchého slova, ani Šlitrovy nápěvy nepůsobí uvnitř Švarcova díla cizorodě a lépe režisérovu záměru vyhovují. (Zde mohu odkrýt „tajemství šéfa kuchyně“, protože jsem se celého zkouškového procesu také účastnil.)

Pod zkušeným režijním vedením byla inscenace vystavěna tak, že postupně během představení se z party vydělují jednotliví „herci“, aby se pokoušeli dát svým postavám funkční charakter a snažili se začlenit je organicky do předváděné pohádky. Dá se říci, že všem účinkujícím se podařilo najít pro své postavy odpovídající tvar včetně potřebného nadhledu. Potěšitelné je to především u postav pro vývoj komedie nejdůležitějších, u karikérů a simulanta duševních chorob Purkmistra (J. Thurn), u jeho ambiciózního, dravého syna Henricha (J. Štrbík), u bezbranného intelektuála Charlemagne (O. Maršálek), odsouzeného k prohrám, u jeho citově bohaté dcery Elsy (L. Randová, alternuje I. Rozhoňová), u neohroženého Lancelota, napravujícího všechny špatnosti světa (M. Kraus) a konečně u titulního Draka, chodícího obvykle mezi lidem jen tak po domácku v civilu (M. Plas).

Důležitá je ale i pestrá galerie ostatních kontrastních postav a figurek, ať už se jedná o se švihem podané, upovídáné a povrchní Elsinu přítelkyni (D. Röschová, H. Šíková, I. Drahovzalová), o slizkého Zaláříka (J. Sedlák), o bezpáteřné, lavírující zástupce města (P. Beran, M. Váchal, P. Hýbl), či o zmatenou Městkou improvizující s gusem i roli Osla (A. Výšková) a řadu dalších.

Zatímco se do premiéry podařilo V. Beránkovi dotáhnout jevištní dění dané Švarcovým textem do čistě, dalo by se říci defini-
tívní podoby, kdy je vše nejen živé a nápadité, ale i – jak je to v žánru pohádky nutné – jednoznačné, s jasnými významy a s aktuálním dopadem do duše diváka, bude třeba před dalšími reprízami upřesnit funkci party, která pro sebe hraje, a určit pravou míru jejich reakcí. I s touto výhradou je však možno už dnes říci, že zápas Beránka s Drakem dopadl tak, jak v pohádce dopadnout má. Vyhrál ten hodnější. (vg)

JEVIŠTĚ PROSLUNĚNÉ ČLOVĚČINOU

Tylovo divadlo Osvětové besedy z Újezda u Brna je zkušený soubor, který se již čtyřikrát zúčastnil krajského festivalu vesnických kolektivů jižní Moravy. V posledních letech úspěšně nastudoval např. Maryšu, Gogolova Revizora nebo commedii dell'arte Tři v tom od Jiřího Menzla. Tentokrát si soubor zvolil hru Jiřího Hubače Stará dobrá kapela.

Volba tohoto náročného textu se ukázala být uvážena a šťastná. Režisér Jiří Doležal (sám si ponechal menší part recepčního Bambáska) jej správně vyložil jako naléhavou výzvu k citlivému porozumění a neokázalému přátelství mezi lidmi, jako přece jen optimisticky vyznívající příběh o zodpovědném bilancování minulosti, znovunacházení nadějí a o boji s životní rezignací. Hlavním problémem poměrně dlouhého dvojdielného večera (dramaturgické zásahy měly jen dílčí povahu) ukázal se být dosud málo propracovaný temporytmus. K jeho zlepšení by dopomohlo lepší pointování jednotlivých výstupů i každého z devíti obrazů, dramatictější „vyhrání“ některých pauz mezi replikami a vůbec celkové zhybnění akcí, které by čelilo nebezpečí jisté jevištní monotónie.

Zatímco výtvarné řešení Ladislava Laštůvky v podstatě převzalo scénografické dispozice nastudování z Nové scény Národního divadla a postrádalo výraznější poetický či jakkoliv ozvlášťující prvek, silnou a oceněnihodnou složkou zůstaly herecké výkony. Režisérovi se podařilo najít, a to i mimo tradiční domácí kolektiv, zralé interprety, kteří nejenže typově odpovídali svým lidsky obsažným postavám a byli tudíž schopni vnést na jeviště osobní zkušenost a nefalšovanou člověčinu, nýbrž také přistoupili k obtížným úkolům s nezvyklým zaujetím, soustředěním a upřímným prožitkem.

V solidní vyrovnané souhře a vzájemné zřetelné diferenciaci bez nežádoucí drobnokresby představila se především ústřední mužská čtveřice. Pindás Leoše Lattenberga byl pojat jako muž intelektuálně založený, ušlechtilý a poznáním někdejšího provinění na přítele vhaněný do trpné smířlivosti. Z pocitu zmarněného života vyvěrala zarputilá povaha neomalené agresivního a jizlivého Šány Jaromíra Jakubce, těžce se pohybujícího a podmrčeného úkosem hledícího. Pocit radosti a bezpečí kolem sebe šířil krásu

všedních dnů pábitelsky vychutnávající „služebníka smrti“ Áda Františka Karlíčka a nakazil jím i těžce nemocného, své někdejší spolužáky obětavě stmelujícího vedoucího kapely Beďara (František Skulínek). Obě ztělesnitelky ženských rolí, robustní Vladka Králová jako Ádova samorostle starostlivá, srdečná družka do nepohody Hermína a mírně afektovaná Zdena Popeláková jakožto s osamělostí a hrozící slepotou zoufale zápasící lékařka Andula. Musely sice překonávat jistý věkový handicap, ale do promyšleného inscenačního celku se včlenily bez nápadnějších rušivých momentů.

Inscenace újezdského Tylova divadla přinesla v Hubačově Staré dobré kapele ukázkou režijně a herecky kvalitního, poctivého přístupu k ideově náročnému současnému textu. U diváků doma i v dalších obcích setkala se po zasluzce s velmi pozorným přijetím a byla krajskou porotou doporučena do národní přehlídky ve Vysokém nad Jizerou. (vz)



Jiří Hubač: Stará dobrá kapela. Na snímku Vladka Králová (Hermína), Leoš Lattenberg (Pindás), František Skulínek (Beďar) a František Karlíček (Áda).

Máchův svět

Páseň Máj vyšla v roce 1836 stejně jako první (německy psaný) díl Palackého Dějin národa českého. V tomto úmrtním roce šestadvacetiletého básníka byl J. E. Purkyně padesátiletý, Palacký osmatřicetiletý, Čelakovský sedmatřicetiletý, J. K. Tyl byl o dva roky mladší nežli Mácha: bylo mu 28 let, Erbenovi bylo 25, Jablonskému 23, Riegrovi 18, Němcové 16, Havlíčkovi 15 a Smetanovi 12 let.

Salda označil Máchu za našeho prvního básníka kosmického. Nikoli proto, že se první podíval na oblohu. Nikoli proto, že se první pozastavil nad osudovostí lidské životní pouti. Ale protože byl první, kdo odhalil naší literatuře panorama širokého existenciálního obzoru a otevřel cestu k průzkumu výšek nad člověkem a hloubek v člověku. Bylo to panorama zcela nového světa, protikladného zaběhnutému a zatuchlému domácímu obrázku pánů Roubíneků, sedajících s pěnovkou v lenošce po nedělním obědě. Mácha projevoval bytostný zájem o filozofickou problematiku. Mezi literáty byl v tom osamocen, ačkoli jeho současníci F. M. Klácel a A. Smetana začínali nástup české moderní filozofie, poučené z Hegela. A tentýž zájem poutal i mladého básníka. Z Hegela, jak připomínal Engels, bylo možné vyjít k zcela protichůdným stanoviskům podle toho, na co položíme důraz: „pro koho byla hlavní věcí dialektická metoda, mohl patřit k nábožensky i politicky nejekrajnější opozici...“ A právě dialektický pohled na svět je charakteristický pro Máchu. Byť se mu učil, jako o století později Majakovskij, více z věavy života, nežli z knih.

Kritický vztah k současnému světu bodrých tatíků a c. k. cenzury s ním sdíleli i jiní, mládě se probouzela k opozičnímu stanovisku. Však si musí básník po přečtení přítelových veršů zapsat do deníku: „Báseň je dobrá. Nevydám-li brzo své básně, budu je moci brzo čísti, však ne co své, vydané.“ Kritika, která se snesla na Máj, nebyla tedy ani tak kritikou díla, ani tak kritikou autora, jako kritikou jevu pro společnost nepřijatelného, jevu odsouzeníhodného tím spíše, že tu byl podán ve svém nejlepším, nejvyšším provedení. Mácha se nedopustil ničeho menšího, než že (jak napsal Mukařovský) vedl „dialog s národem“: vyháněl národ z konvenčních názorů, nutil ho k zaujetí stanoviska k nové situaci, k novému obrazu života, k novým rysům společnosti. A dostal tvrdou odpověď od těch, kdo mu nechtěli rozumět. A přitom si nevymýšlel, nevnucoval soukromé individuální pocity (jak se dlouho jeho vystoupení psychologicky motivovalo a — omlouvalo), naopak: vycházel z poznání potřeby současné společnosti; bohužel, z potřeby, kterou společnost sama ještě nepoznala anebo si nepřiznala. (Tyl vycházel z jiných společenských potřeb, obecně uznávaných.) Máchův hrdina v opozici a odporu proti současnému světu předchází sociální bouře roku 1844 a politické bouře roku 1848. Je to proto, že v subjektivním pocítovém světě odráží už vztahy, které se v skrytu rodí a povedou k těmto výbuchům. Odráží teprve se rýsující kontury



Proměny portréty K. H. Máchy: Cyril Bouda 1927

společnosti, v níž se odcizí člověk lidem i věcem a v níž se vztahy zkomplikují do nepřehledně složité protikladnosti zájmů.

Máchův otcovrah a strašný lesů pán, vyhnanec z rodného domu a z lidské komunity, má dobře zjištěný rodokmen. Literární věda pečlivě odhalila, že se v jeho osudu odrážejí tři příběhy: 1. příběh otcovraždy z okolí Doks (poblíž Dubé) z r. 1744, pachatelem byl Hynek Schiffner, motivem zakazovaná láska k chudé dívce, poprava se konala v Mladé Boleslavi; 2. příběh loupežníka Václava Komra z Vísky pod Bezdězem, chyceného 1798; 3. příběh loupeživého rytíře Jakuba Pancíře z hrádka nad (Máchovým) jezerem, který byl skutečně popraven na zdejším Šibeničním vrchu a jeho lebka po dlouhý čas nabodnuta na kůl, ale to už je hodně vzdálená historie. Dokonce se ví, odkud se básník všechny příběhy dozvěděl. Teprve dr. Cibula (1984) však musel připomenout proč asi ty zašlé historie přišly na přetřes, proč se o nich znovu mluvilo, čím byly znovu aktualizovány: v letech 1827-31 působil v kraji lupič, kterému byla zejména připisována vražda r. 1830 v kokořínském údolí a loupežná vražda v Mankovicích na bezdězsku r. 1831. Jmenoval se — Václav Babinský a souzen byl až 1840. Jakkoli „pověst tedy čili děj básně této nesmí se,“ podle Máchova výkladu „co věc hlavní považovati“, byl právě děj a hrdina básně hlavním terčem kritických výpadů. V české společnosti byli už zapomenuti

KAREL HYNEK MÁCHA,
ZEMŘEL 8. 11. 1836

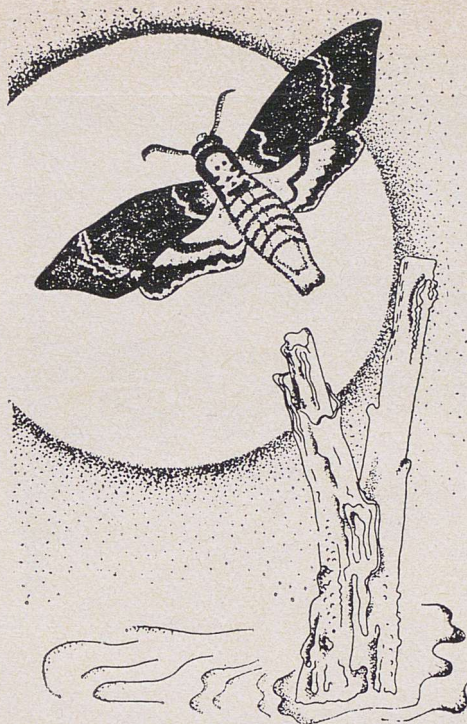
selští rebelové z roku 1775 (ač ještě r. 1786 se o nich hrála hra Sedlské buřičství ve vlasteneckém divadle v Boudě!). V Čechách nebyla jánošíkovská tradice a ani chuť na takové vzpomínky (proto naopak na Slovensku se dočkal Máj i jeho hrdina velmi rychle sympatií a porozumění!). Zklamání současným životem a postoj vydědence byly (velmi neochotně!) přijaty až o dvě desetiletí později v Nerudově Hřbitovním kvítí.

Ale Mácha byl první, kdo protikladnou povahu postoje jednotlivce a společnosti tak bez skupulí obnažil, kdo obětoval „májové přírody krásu“ bolesti lidského nitra a v dialektice tvůrčí práce právě proto májové přírody krásu tak neopakovatelně oslavil. V nástinu české literatury v roce 1833 Mácha (ve svém Zápisníku) charakterizuje proměnu dobového východiska: „Na místo temné touhy po slávě zašlých časů, počíná vstupovati vědomí nejprvnějších kroků k dosažení předepsaného cíle.“ Ale elegické pocity se tím neztrácejí, naopak rostou, „an zřejmě se vidí, s jakou těžkostí a nesnází lze jen jest tam dojíti“. Děťinství krásný věk, věk naivních ód a historické chlouby, daleko odnesl divoký času vztek. A nynější čas? „Jak vzdálené je století naše ještě ode vši spokojenosti, každý lehce posoudí, an veškerého tvorstva hlas v jediné vzdechnutí spojen se býti zdá.“ Takové vědomí — bytí silně intuitivní! — je vědomí perspektivní, revoluční a předvídavě hodnotící situaci a stav společnosti ještě neustavené, nezformované, ale už propadající svým přetím bolestem a protimluvům. Neboť i malý český svět čeká to, čím již procházejí velké a vyspělé země. „Kde se v buržoazie zmocnila panství,“ píše se v Manifestu Komunistické strany (dvanáct let po Máchově smrti), „utopila v ledové vodě sobecké vypočítavosti posvátnou bázeň náboženského vytržení, rytířského nadšení a šosácké sentimentality. Proměnila osobní důstojnost člověka ve směnnou hodnotu a namísto nesčetných propůjčených a řádně nabytých svobod postavila jedinou bezohledně chladnou svobodu obchodu“. Tento chladný svět svírá předvídavě srdce básníkovy, tento chladný svět popravuje jeho Viléma. (Důstojný obřad připravuje Vilémovi účastná příroda v české krajině!)

Tento svět „bez outrpnosti“ vydědil moderního člověka, moderního básníka, neohlížeje se na to, že „věrný syn hlaďem zmírá“. Toto vydědectví ze světa bez nejmenší outrpnosti odráží se v mladém cikánovi (Cikáni), v katu (Křivoklad) i ve Vilémovi (Máj). Vzpomínka na minulost nebo nárok z ní vyplývající je jedinou jejich — nenaplněnou — nadějí. A koneckonců, jakkoli toužili „k hvězdám ve výši, tam světla ve říši“, všem stejně zůstává odkazem: „jen země je má“. Nikoli země česká, domov můj, jak si to často recitátoři pletou, ale země, ležící pod hvězdami světů jiných, chladná matka všeho živého. „Krev syna teče po ní.“ Je to země počátku i konce, země hrobu i nadějí pod trpytem hvězd. Naléhavost a bezvýhradnost toho-

to angažovaného postoje k světu v nedílné osobní odpovědnosti je nejen první, ale dlouho i ojedinělý případ v české literatuře. Je to postoj, zrozený z přerodu společnosti, v níž staré ještě nedešlo a nové se ještě nezformovalo, přerodu, který je tím bolestnější. Taková doba zrodila, musela zrodit Michaila Lermontova, Heinricha Heina — a Karla Hynka Mácha, tzv. „rozervance“: prostě romantiky, vědomé si vnitřních šrámů doby, vnitřních bolestí člověka, neřešitelných konfliktů světa. A v Čechách je za národními, politickými i individuálně lidskými touhami vždycky ještě drastická zkušenost sociální. Jestliže Neruda pro své Hřbitovní kvítí chodil kolem Ringhofferovy (Fučík), pak Mácha pro Máj chodil do své „komnaty“ (kde býval sám jen proto, že bratr Michal byl mimo Prahu) přes smradlavý Dobytčí trh krupařským krámkem a kuchyňkou a pak přes špinavý dvoreček bez paprsku slunce: tato „komnata“ bývala kdysi pekárnou. A v tomto temném koutě rodil se obraz moderní lidské individuality pod klenbou kosmu, zatímco v kasárnách u Prašné brány kreslil Tyl obraz pospolitého člověka v objetí široké obce národní.

Svět Karla Hynka nebyl jednoduchý právě proto, že v pohybu „jen“ tušených, i když reálných rozporů. V kontrastu stál v něm národní rozmach a revoluční boj ve Francii, Německu i Polsku proti zatuchlému domácímu klidu v rakouské Praze; velké sociální naděje Evropy proti sociální nerovnosti a politické nespravedlnosti v Čechách; velké ideály budoucnosti a hrdinové slavné české minulosti proti ubohé skutečnosti a malichernosti lidí současné doby. A ve víru i pohybu tohoto rozporného světa kreslí básník obraz subjektivní tragiky příštích



Proměny obrazu Máchova Máje: Mikuláš Galanda (vydání z r. 1941, autor + 1938)

rebelů, potencionálních revolucionářů (Vodička). Proto mu porozumí lidé s bolestnými osudy neúspěšných revolucionářů z r. 1848. A zase jinak si promítanou čtenáři osudný rozchod se „zemí krásnou, zemí milovanou“ po Mnichově 1938. A teprve tyto příští generace různým způsobem pochopí a přijmou básníkův svět.

Vzdor všemu je to svět přitakání životu a zemi, je to svět kladu, ale bez iluzí (jak právě to bylo současným trnem v oku!). Ale právě ta neulíznutost vede ke kontrastnímu, dialektickému vidění, vede k podstatnosti, k hloubce. Chvalozpěv na život je v Májí vyjádřen velmi originálně: „Chvalozpěv na život ústy odsouzenec na popravišti. Chvalozpěv na život v básni bez happy endu, v básni, jejíž hrdinka končí sebevraždou, hrdina pod popravčím mečem a autor veršem „Kdo srdci takému útěchy jaké dá? Průměrný básník by při takové ztroskotat. Shakespeare obdobnou plavbu podnikal dost často.“ (Šotola)

V červnovém čísle časopisu Hovory o knihách z r. 1939 dostal na anketní otázku „který český básník vám mluví nejvíce z duše?“ Karel Hynek Mácha spolu s Otokarem Březinou shodně 13 hlasů. Před nimi byli: Neruda (30), Čech (22), Hora (17), Bezruč (15), Wolker (14). Za nimi Dyk a Toman (12), Seifert (11), Machar a Šrámek (9).

Není náhodou (jak připomíná V. Štěpánek) co si zapsal Mácha sám o Byronovi: „... byl jeden z nejprvnějších onoho druhu lidí, jejichž jemnocitné srdce jen tenkrát šťastným se nazývat může, kdy veškeré stvoření dosáhlo žádané blazenosti; a jichžto srdce krvácí, když i jediný jen tvor bolestnou touhou po nedosaženém cíli se souží.“ Skončil svou dalekou cestu v pohřební den, který měl být jeho dnem svatebním. A jeho rukopisy jen pozvolna vydávané byly dlouho skutečně jen marné volání. Neboť (ze Zápisníku, o Byronovi): „zemřel dříve, než básně jeho našly srdce, o něž se hlas jejich obrázel“.

JIŘÍ HRAŠE

REPROFOTO JOSEF KOŠAR

Čtyřicet let Lidového divadla

Bylo to 27. června 1946, kdy se všechny tehdejší divadelní kroužky a scény ve Svitavách rozhodly spojit v jeden divadelní soubor Lidové divadlo. V čele s prvním předsedou B. Votavou a dalšími spolupracovníky, z nichž někteří aktivně pracují v souboru doposud (F. Černý, B. Čížek, Anna a Jiří Karešovi, M. Vašková, A. Vévoda a M. Votavová), se podařilo tento nový kolektiv skloubit a podnitit k odpovědné, cílevědomé a úspěšné divadelní práci. Byla to léta úsilí a snažení o novou tvář souboru.

Brzy se stalo Lidové divadlo jedním z významných činitelů rozvoje kulturního života ve městě. A již po tříleté spolupráci se jeho soubor poprvé objevil s Tylovými Kutnohorskými havíři na XIX. Jiráskově Hronově. Na uměleckém růstu a formování souboru měli, a dosud mají, značný podíl i profesionální divadelníci, zejména z Brna, jako např. K. Vinkler, prof. A. Dvořák, dr. Z. Dopita, dr. L. Pleva. Vděčně tu vzpomínají též na spolupráci s Karlem Högem a Martinem Růžkem, která byla velkou školou pro celý soubor.

Za čtyřicet let sehrálo Lidové divadlo 750 představení, z toho 150 premiér a 600 repríz ve 160 městech a obcích ČSSR. Nesporným důkazem dobré úrovně představení je desetinásobná účast Lidového divadla na Jiráskových Hronovech a reprezentace československého amatérského divadla v zahraničí; Anglii, Belgii, Bulharsku, Rakousku a na Sicílii. V souboru se vystříдалo přes 230 herců amatérů a představení navštívilo více než 300 000 diváků. O dobré a společensky prospěšné práci souboru svědčí také celá řada ocenění a čestných uznání od ministerstva kultury ČSR, ústředního výboru SCSP, národních výborů, stranických a společenských organizací.

Soubor Lidového divadla byl iniciátorem, a doposud spolupracuje při organizování divadelních přehlídek. V prvních letech

jeho existence to byly Divadelní máje, Textilácké divadelní přehlídky a Národní přehlídky. V posledních letech se organizačně podílel již na čtrnácti Národních přehlídkách ruských a sovětských divadelních her.

Oslavy 40. výročí Lidového divadla ve Svitavách se konaly letos 27. června. Na tento velký svátek souboru byli pozváni všichni bývalí členové Lidového divadla i jeho přátelé. Přijeli zblízka i zdaleka. Z Ostravy, Ústí nad Labem, Chomutova a odjinud. Byla to setkání, leckdy po mnoha letech, radostná a upřímná. Vzpomínalo se, vyprávělo, diskutovalo.

Navečer připravil a nastudoval zasloužilý pracovník kultury Jiří Kareš Jiráskovu Vojnarku, ve které obsadil podstatnou část postav dlouholetými a zakládajícími členy divadla. A tak účastníci oslavy měli možnost vidět a posoudit na jevišti výkony Vladislava Hlaváčka v roli Vojnara, Annu Karešovou v roli Havlové, Františka Hanouska jako zpěváka Hrušku, Bohumila Čížka v roli muzikanta Drtiny a Antonína Vévodu jako muzikanta Brožka. A buďť ke cti a chvále režiséra i všech účinkujících řečeno, že přátelé a diváci představení velmi kladně hodnotili. „Veteráni“ souboru vedle svých mladých partnerů obstáli velmi dobře. Jako dramaturgyně se na představení podílela Marie Votavová, zasloužilá pracovníce kultury, za umělecké spolupráce Jiřího Olijnyka, člena Divadla bratří Mrštíků v Brně.

Před zahájením představení bylo vzpomenu 40. výročí založení Lidového divadla, zhodnocena dosavadní činnost souboru a dlouholetým aktivním spolupracovníkům byly předány diplomy, čestná uznání a pamětní listy. V přísáti byla instalována výstava, dokumentující bohatou činnost Lidového divadla ve Svitavách v průběhu uplynulých čtyřiceti let.

LADISLAV LHOTA

Povolání, které zůstalo hrou



VÍTĚZSLAV JANDÁK je členem hereckého souboru Filmového studia Barrandov. Známe ho především z filmového plátna a televizní obrazovky, ale i z jeviště Divadla na Zábřadlích nebo Laterny magiky.

Já jsem Pražák z Krče. Tady bývali znamenití ochotníci. Hrávali v dnes už zbourané hospodě U Klimšů a vedla je paní učitelka Stará. Hráli tam děti i dospělí a stejně bylo i publikum. Pro malé se dávaly pohádky, pro velké klasika i hry ze života. Už jako dítě jsem tehdy vstoupil na divadelní prkna v pohádce Pták Ohnivák. To byla moje první pohádka, pak jich následovalo ještě několik. Když mi bylo dvanáct, divadlo jsem opustil, protože jsem dával přednost klukovským rejdmům. Jenže pak mě Thálie lapila znovu. Bylo to na dvanáctiletce na Budějovické, kde byl recitační a dramatický kroužek. Vedla ho nadšená ctiželka divadla paní Kučerová a studentský soubor byl doslova líhni talentů. Tady účinkoval Petr Svojtka, Jana Šulcová, Jiří Ornest, dále dnešní vedoucí hereckého souboru Barrandovského filmového studia Jiří Kratochvíl, Dana Píchová, Jana Vaňková a další. Byl to soubor, který vyhrával soutěže a měl znamenitou pověst. Tam někde začala ve mně možnost stát se hercem.

Divadlo Vás strhlo?

Ne tak docela. Ale všichni říkali, že bych měl divadlo dělat, i když to zpočátku nebyla má největší láska ani touha.

Cím jste chtěl být?

Prezidentem. To byla má utkvělá představa. Na dotazníček, kam měl každý maturant napsat dvě vysoké školy, jsem napsal práva a AMU. Na umělecké školy se dělají talentové zkoušky dříve. Recitoval jsem v té době rád a říkal jsem si nejruznější básníky, nejradši sám pro sebe. Na zkoušku jsem se moc nepřipravoval, nevěřil jsem, že by mě vzali. A tak jsem vlastně improvizoval, byl to poněkud uličnický výstup a přesto mě

vzali. S tím jsem tedy nepočítal. Desítky ostatních odcházely zklamány a já měl najednou v ruce papír, že mám nastoupit studium. Stará krčská maloměstská rodina stála před skutečností, že v ní najednou bude komediant. Ale přešla to statečně. Závěr zněl: Něčím se žít musíš. Jenže pro mne celá ta léta zůstalo mé povolání hrou.

I ve hře ale bývají tvrdé pády...

Ovšem. Jednou, když už jsem měl herecké začátky za sebou a život se začal pěkně rozvíjet, mě srazilo auto. Zloméné nohy, další úrazy... ani na to nechci vzpomínat. Nemocnice, pak rehabilitace v Kladruších. Nejdřív jsem si myslel, že s herectvím je navždycky konec. Pak jsem se utěšoval: Copak nejsou role kulhavých hrdinů? Třeba slavná filmová postava inspektor Colombo přece taky kulhá.

Jenže dnes i přes následky těžkého zranění už zase chodíte tak, že jen málokdo pozná, co jste prožil.

Snažím se. Taková věc zanechá brázd i na duši. A protože herectví je věc citu a bolest na ni působí, snad jsem i o poznání zmoudřel. Ten návrat byl dost těžký, pauza trvala bezmála tři roky a to je znát. Zatímco ostatní pracovali, tak jsem se trápil pochybnostmi, jestli mi to ještě někdy vyjde. Pak přišel film Zámek Nekonečno. Hrál jsem tam vychovatele v pastáku a byla to moje první spolupráce s režisérem Kopřivou. Pak jsem s ním natočil ještě filmy Až do konce a Havárii podle Švejnova známého románu.

Takže návrat úspěšný...

Herectví, to je čekání na roli, na příležitost. Nevím, nač přesně čekám, ale čekám trpělivě a mezitím si hraju. Chci říci hraju. A zatím život utíká. Člověk,

kterému se blíží čtyřicítka, by už měl mít k němu vážnější postoj. Ale já si pořád připadám hrozně mladý. Nebo, chcete-li, nedospělý.

Jako v prvním angažmá. Vzpomínáte na ně?

Často a rád. Bylo to Divadlo na Zábřadlích. Ve třetím ročníku AMU jsem debutoval v DISKU v Büchnerově Vojckovi. Režíroval Jiří Menzel. A už ve třetím ročníku jsem začal hostovat i na Zábřadlích. Jedna z mých prvních rolí byl Vaska Popel v Gorkého Na dně a poslední byla ve hře Po laně přes Niagaru, kde jsme vlastně hráli dva. Já a Přeučil. Bylo to moc pěkných sedm let. Pak přišla Laterna magika a herecký soubor divadelního studia Barrandov. Od podzimu mám v Laterně magie znovu hostovat ve hře Antonína Máši, i v jeho režii, Vivisekce.

Těšíte se?

Samozřejmě. I když mám před divadlem trochu ostych a cítím vůči němu jakousi pokoru, těším se. Nebude to rutinní práce. Herec, který dělá divadlo každý den a stále, to je něco jiného. Já dnes mám především film a televizi. Ale myslím, že každý herec by měl čas od času osvěžit sám sebe přímým stykem s divákem.

Vy jste měl s divadlem doslova „evropské“ zkušenosti. Jezdil jste se Zábřadlím po Skandinávii, celé střední Evropě. Proč jste vlastně od divadla odešel?

To zavinil film. Sovětský partner Barrandova vyhlásil jednu konkurs na film Trasa. Vyhráli jsme Jan Kanyza a já. A to znamenalo tři měsíce točit na Sibiři. Jenomže takové divadlo, kde hraje každý ve všem, nemůže herce pustit na tříměsíční dovolenou. Barrandov mě tedy nakonec „přetáhl“ a já odjel filmovat s tím, že se do divadla nevrátím.

Udělal jste dobře?

Nevím. Ten film nebyl zrovna „trhák“. Ale pro herce je nejdůležitější zkušenost. Jak říká národní umělec Vladimír Menšík: Otevřu scénář a říkám si: Tohle jsem prožil tehdy, tohle se mi stalo tenkrát... Člověk by měl mnoho prožívat a střádat si prožitky, až je bude moci zase vydávat.

A Sibiř, to byl jeden obrovský zážitek od první chvíle do poslední. Když se řekne „polární mrazy“, pro každého je to fráze. Naše skupinka, která tam tehdy točila, ví, jak chutná minus čtyřicet stupňů. Ale my Češi se dovedeme přizpůsobit všemu. Kolegové z Moskvy snášeli sibiřské podmínky, často mnohem hůř než my.

Pak navázaly další zahraniční zkušenosti?

Během roku mě pozvali znovu filmovat ven. To byla koprodukce NDR — Jugoslávie. Točila se Vzpoura v Boce kotorské. Tak jsem odjel znovu na tři měsíce, tentokrát na Jadran. Dula, Hercegovina. Jenže to byla znovu zkušenost poněkud tragická. Prožili jsme tam obě tehdejší velká zemětřesení. Ale společnost byla opravdu mezinárodní. Obsazení? Maďar Istvan Buitor, Rakušan Otto Clemens, Polák Andrzej Preczik, národní umělec NDR Ulrich Thein, Jihoslován Igor Gallo a další herci z Jugoslávie, NDR, od nás. Hrál jsem tam Čecha, mluvícího německy. Na námořních lodích

byla tehdy úřední řečí němčina. Byla to pro mne doslova jazyková škola.

Se zahraničními partnery jste pracoval na Barrandově ještě v řadě koprodukcí. Ale který byl váš vůbec první film?

Opravdu první? Tak to byl Metráček. Film o poněkud obézní dívce, které tlušťka dělala životní problémy. Hrál jsem jejího partnera. K tomu filmu jsem se dostal díky Heleně Růžičkové. Jednou po zkoušce na Zábradlí za mnou přišla a povídá: Pojď, půjdeme do Kotvy. Byla větší a silnější než já, tak jsem šel, co mi zbývalo? Tam stál nějaký pán a ona mu řekla: Tohle je on. Ukázalo se, že ten pán byl režisér Pinkava z Gottwaldova. Tak jsem hrál milého divky — metráčka. Krátce na to jsem dostal od jejího Hanibala hlavní roli ve filmu Velikonoční dovolená. Za tu jsem získal cenu za herecký výkon v Trutnově.

Pak přišla televize...

Byla to velká škála televizních pohádek. Vlastně jsem se vrátil k repertoáru, s nímž jsem kdysi začínal jako dítě v Krči. Byly to teď samé kladné role. Hodných princů, chytrých „hloupých“ Honzů. Jednou z neúspěšnějších pohádek byl Floriánek. Ale taky Ježčí kůže, O Barušce... bylo jich hodně. Tehdy jsem toužil skoncovat s kladnými hrdiny a zahrát si padoucha.

A to se vám vyplnilo?

Měrou vrchovatou. S přibývajícím věkem a vahou jsem přestal s pohádkami a dostával jsem příležitost v inscenacích pro dospělé diváky. Tady jsem naopak získal pověst záporného hrdiny. Sehrál jsem celou řadu postav jako esáky, gestapáky, válečné zločince a jiné zloduchy. Teď například jsme točili v ostravském studiu s Danou Kolářovou televizní inscenaci Jsou určité hranice. Tam hraju válečného zločince Jägermanna. Je to reminiscence po čtvrt století. Takže teď už mám padouchů až nad hlavu a zase bych bral nějakého „kladása“.

Je naděje?

Snad ano. Už se to aspoň začíná trochu obracet. S režisérem Brabcem točím v pražském studiu film XYZ. Odehrává se v roce 1945 v Německu a já představuji majora americké armády.

Hrál jste několikrát zajímavé postavy v televizních Bakalářích.

Především v ostravském studiu. V Ostravě působím moc rád. Je tam mladý tým, který fandí své věci a dokáže vytvořit vynikající prostředí pro práci. Největší projekt, který jsme právě skončili, je poslední seriál Jaroslava Dietla Velké sedlo. Je to příběh o životním prostředí. Řekl bych — hlavní roli má ekologie. Tam představuji jednu ze čtyř stěžejních úloh. Jsou tam totiž dva manželské páry, kolem nichž se vše odehrává, i když herců je tam spousta. Já hraji muže, který měl své životní problémy s dívkami. Poslední žena, která ho „uloží“ s ním odchází do lesů, kde není nic než přehrada. Chce ho vystříhat všech nástrah. Jenže i tam ve své roli „sbalím“ železníkářku a mám s ní další dítě. Tenhle pan Uherčík je tedy svým způsobem mizera, ale role je pěkná.

V ostravské televizi se dost uplatňují i amatéři. Co si dnes myslíte vy o současném ochotnickém divadle?

Dneska ochotnické, raději bych říkal amatérské, divadlo přichází do divadelního dění jako svěží vítr. Řekl bych, že ochotní ke všemu jsou spíš profesioná-

lové než ochotníci. Amatérské divadlo totiž dělají lidé, protože je to baví. Mohou měnit soubory, hledat své vlastní prostředky i vlastní sdělení. Zatím herec z povolání často zůstává na svém jevišti až do penze. Myslím, že amatérské divadlo je odvážnější i barvitější.

Stejný názor už v Amatérské scéně vyslovila řada vašich předchůdců. V čem myslíte, že tkví příčina?

Protože si mnoho herců uvědomuje, že amatérské divadlo dnes přináší právě to svěží, co v současném divadle existuje. A proč právě amatéři? Jeviště je neživí, nemají co ztratit. Dělají svůj kumšt ze skutečné lásky a kdykoliv toho mohou nechat, protože mají navíc své občanské povolání.

Neuvažoval jste nikdy o tom, že byste jako profesionální umělec s mnoha zkušenostmi mohl amatérům pomoci?

Upřímně řečeno, můj úraz mě dost vyřadil z běžného společenského života. I do své profese se vlastně ještě stále vracím a snažím se vyplnit mezeru, kterou v mém životě znamenal. Taký vychnutavám domov, poznání, že jsem živ a dál pracuji, že se zase pohybují. Ale docela upřímně říkám, že jsem ochoten a připraven pomoci našemu amatérskému divadlu. Na seminářích i v osobním styku. Především souborům, které se o něco snaží a poradit potřebují a také o radu stojí.

Máte nějakého koníčka?

Koníčky mám hned dva. Automobily a ryby. Miluji závodní motoristický sport, mezi lidmi okolo automobilů mám řadu dobrých přátel. A přesto, že mi automobil ublížil, nikdy mě neopustila láska k motorům. Stejně jako mě nemůže odradit, když ryby zrovna neberou... Nezapomenu totiž na to, že právě tehle koníček mi vrátil víru v život.

Můžete to vysvětlit trochu blíže?

Když jsem skončil čtyřměsíční léčbu v nemocnici, převážela mě sanitka z Krče do Rehabilitačního ústavu v Kladru-bech. Nohy jsem měl sešroubované, postavil se na ně, o tom nemohla být tehdy ještě vůbec řeč. A sužovaly mě neradostné myšlenky. Budu ještě někdy vůbec chodit? Nestrávím zbytek života na invalidním vozíčku? A kde jsou všechny sny o divadle, filmu, velké roli? V té chvíli jsem si všiml, že v sanitce leží rybářský prut.

„Vy chodíte na ryby?“, zeptal jsem se jednoho z chlapíků, kteří mě doprovázeli.

„Oba dva. Jsme do ryb blázni.“

„Já taky, přiznal jsem se.“

Chvilí jsme povídali o rybách. A pak jsme jeli okolo řeky. Díval jsem se lačným pohledem na vodu a tu se ten saniták zeptal:

„Vy moc pospícháte do těch Kladrub?“

„Ne. Proč?“

„Je to naše poslední jízda, tím končíme. Takže byste si to mohl zkusit.“

Vynesli mě na břeh, půjčili mi prut, seděl jsem na nosítkách, poloseděl — pololežel. A zkoušel jsem nahazovat. Chytil jsem malou plotičku. Dal jsem jí hned samozřejmě život. Ale od té chvíle jsem věřil, že se zase vrátím do života. A snad i na jeviště a před kameru. Vyplnilo se. Proto tomuhle koníčku zůstanu věrný. A že bych si rád zahrál pěknou rybářskou roli, o tom nemusíte pochybovat...

(er)

FOTO AUTOR

PREMIÉRA MALÉHO DIVADLA KOLÍN PRO DĚTI

Kolínské Malé divadlo je jedním z mála souborů Středočeského kraje, který se věnuje výhradně tvorbě pro děti. Za patnáct let této činnosti získalo divadlo nemálo ocenění. K letošnímu prvnímu červnu připravilo pro děti premiéru novinky známého autora Jaromíra Sypala Je to pravda, pane králi.

Režisérka Dana Serbusová připravila hru velmi pečlivě a po všech stránkách kvalitně. Soubor má v její vedení důvěru a podřizuje se mu ukázněně. Proto nijak nepřekvapilo, že představení bylo přijato nadšeně a spontánně, i když se, jako obvykle každá premiéra, neobešlo bez drobných vad. Ale ty jistě během dalších repríz zmizí a představení dospěje k čistotě, na jakou jsme u tohoto souboru zvyklí.

O Jaromíru Sypalovi lze říci, že je vlastně kmenovým autorem souboru. Kolektiv zná důvěrně, i jeho styl práce, herci se v rolích s úspěchem zabydlují a malé obecenstvo vítá zejména autorův smysl pro humorné scény a lákavé jevištní situace. Nicméně se nemohu ubránit pocitu, že jeden autorský styl je pro tak zkušený soubor trochu málo, a že právě jeho přímira může být brzdou dalšího růstu souboru. I když zatím toto nebezpečí nehrozí, určitá obměna programu by jistě prospěla. Jsem přesvědčen, že by své krásné, nadšené a tolik prospěšné práci dali další, a mnohem hlubší smysl. Hledat nové cesty si může dovolit jen dobrý soubor, který se nezalekne překážek. Soubor, který svoji práci bytostně miluje, a takovým souborem divadelníci z Kolína rozhodně jsou.

BEDŘICH ČAPEK

NABÍDKA KLUBU PŘÁTEL POEZIE RECITÁTORŮM

Klub přátel poezie, který byl založen před více než čtvrtstoletím v nakladatelství Československý spisovatel, seznamuje své pravidelné čtenáře s nejlepšími hodnotami české i světové poezie.

Nový ročník Klubu přátel poezie na rok 1987 nabízí čtenářům českou i světovou poezii v krásné grafické úpravě. V Zlatém fondu bude příští rok zastupovat českou poezii výbor z celoživotního díla národního umělce Viléma Závady pod titulem Ve skořápce země a milostná poezie Antonína Sovy ve sbírce Když ona přišla na můj sad...

Ukážkou interpretačního úsilí několika překladatelských generací bude reprezentativní výbor z Puškinovy lyriky a epiky, který vyjde pod názvem Talismany. Ve čtvrtém svazku Zlatého fondu poezie se představí středověký básník François Villon. Ve výběrové řadě vyjdou básnické výbory Miroslava Floriana, Ivana Skály a Oldřicha Vyhliďala a antologie současných básníků karibské oblasti, nazvaná Karibský maják. Prémiovým svazkem Klubu přátel poezie bude kniha Testament pana Tena, obsahující poezii starých čínských mistrů.

(čt)

Ohlédnutí za „roky českého divadla“ inspirované vzpomínkami na Rok českého divadla a „svěžím větrem“ osmdesátých let

Divadelní teorie se zatím neshodla ve výkladu dynamičnosti rozvoje dramatického umění: na jedné straně tradičně zdůrazňuje prudkost vývoje a nečekanost přínosů, jež nemusí vždy zprostředkovávat literatura, film či výtvarné umění; zatímco na straně druhé připouští fakt, že prapodstata divadelního umění se brání vývojovým posunům a lze dokonce uvažovat o jisté konzervativnosti tak náročného druhu závislého na mnoha okolnostech. „Život divadla“ však nutno hledat v něčem jiném. Jednak trvá možnost, kdy nadaný mím může rozprostit kobereček a tam, kde rozehraje podívanou, automaticky vzniká představení mimo složitou mašinérii zákulisí; jednak soudobé divadlo oplývá možnostmi, jak nevzdávat zápas s filmem i dramatickými pořady televizními. Nutno však dodat: v jediném případě, když ustoupí od soupeření na poli technickém a uvědomí si vlastní převahu díky vyspělé herecké profesionalitě. Tím nemá být oprávněná technická chudobnost a zastostalost řady domácích scén.

Na tomto faktu v pražském prostředí bohužel nemůže mnoho změnit velkopá rekonstrukce historické budovy Národního divadla i vznik Nové scény, která postrádá točnu a jejíž akustika vyvolává oprávněné výhrady. Divadelní Praha — na rozdíl od skvěle rekonstruovaného divadla v Mladé Boleslavi, Plzni i impozantní budovy v Mostě — datuje vznik speciálně postaveného divadla takřka osmdesátí lety, jak dokládá historie Divadla na Vinohradech. Časté rozhovory na podobné téma odvádějí však pozornost od věci podstatnější, tzn. od mentální sféry českého divadelnictví, kde převládá pocit sebeuspokojení. Nic nepomohou sebenadšenější informace o představeních režisérských osobností z rodu Tavstonogova, Efrose, Steina, Brooky, Strehlera, Zadeka aj., když většina domácích scén je pohlcena řadovým provozem v duchu příslušných směrnic, metodických pokynů, hlášení, analytických rozborů a zpráv o plnění plánu návštěvnosti. Proto sice vzbuzují pozornost zprávy o představeních jako Příběh koně či Juno a Avos, leč inspiřující podněty většinou vyznívají naprázdno. Jen tu a tam zazáří v podnětných asociacích, jak dokládá např. Čtení ze sovětské literatury v repertoáru Divadla na provázku, které vychází z obsáhlé znalosti postupu prozaické tvorby a jak lze usuzovat ze skoupých informací v tisku, hledá ade-

kvátní scénické vyjádření. Nemá smysl uvádět další problematické stránky soudobého divadelnictví, snad postačí se pozastavit u jediné z nich: možnosti řadového vývoje souboru, který dospívá a zákonitě stárne. Zákonná norma, jež po roce 1945 znamenala zásadní obrát ve vztahu k dosud podceňovanému hereckému povolání, změnila se v překážku. Divadelní organismus nemůže existovat bez širokého zázemí amatérských a poloprofesionálních scén, nemůže se obejít bez velkého počtu divadel studiového typu. Zde lze ověřovat to, co nemá smysl zkoušet ve velkých souborech; zde mohou se vynořovat talenty a dozrávat. Přechod z jednoho typu do druhého je absolutní samozřejmostí v souvislosti s věkem, mírou profesionality a uměleckými zájmy.

Východní i západní sociologové stanovili časovou hranici pro neodvolatelnost proměny divadelního ansámblu v rozsahu pěti až osmi let. A vývoj ansámblu zahrnuje v sobě vyspívání začátečníků, kteří se rozžehnavají s půvaby autostylizace a poznávají taje herectví. Vyrádlého herce nemusí lákat spolupráce s ostatními členy souboru, může se ukázat pro něho nevýhodná další práce s kmenovým režisérem. Herecké putování má své oprávnění, i když se potvrzuje, nakolik je výhodné spolupracovat s výraznou režisérskou osobností alespoň deset let. Jedno nevylučuje druhé. Rozhodujícím faktorem má být umělecký program v duchu představy o divadle „stejně smýšlejících a shodně citících“ (původní motivace O. Jefremova v Moskevském divadle Současník přenesená do Moskevského uměleckého akademického divadla), nikoliv nemožnost přechodu v duchu existujících právních zábran. V umění se vždy střetávali experimentátoři, objevitelé nových horizontů s řemeslníky. Objevy geniálních osobností zužitkovali epigoni a příživníci. Tomu nelze zabránit, leč měly by vznikat potřebné proporce a společenské okolnosti zabránovat nepoctivosti, neodpovědnosti a manýrismu. Bohužel za daných okolností se může jevit typický plagiát, převzatý ze zahraničního prostředí, jako porušení nudy. Shodně jako charakteristická daň módnosti může vyhlížet jako něco mimořádného. Provozní rytmus pohlcuje umělecké podněty, převládá stále větší laxnost a nezájem o tvorbu, jež je z hlediska řízení takto chápaného divadla vždy komplikací.

Desítku let je konstatována krize české divadelní režie, stárnutí zejména v pražských divadlech pokročilo vskutku hrozivě. Přesto se však v sedmdesátých letech nenašla jediná příležitost, aby se tu mohla uplatnit osobnost zásadního významu, přestože A. V. Efros měl zájem inscenovat v českém prostředí Ženitbu, M. Zacharov Modré koně na rudé trávě, O. Tabakov Revizora, O. Jefremov Racka či Strýčka Vánu. Seriálnost jejich záměrů stvrzuje fakt, že se jejich plány podařilo realizovat v Minneapolis a Tokiu, Kolíně nad Rýnem, Helsinkách aj. V českém prostředí se dala přednost hostování režisérů zaručujících, že konečný výsledek neohrozí pověst domácích tvůrců a ničím nenaruší klidnou hladinu... Naše ohlédnutí by mohlo pokračovat a uvádět nespočet dalších příkladů, odvolávat se na analogie se sovětským dramatickým uměním, kde mnohé bylo již postřehnuto, pojmenováno a je snaha také zmíněnou problematiku řešit. Ostatně pro naši praxi i kritiku, pro provozovatelské instituce nepředstavují něco převratně nového. Formulace problému má smysl v jediném případě: když je ověřen a vyřešen. Jinak se stává zbytečnou polemikou, nekonající se diskusí, jitřením bolavého místa.

Vypjatost mezinárodní situace neznámená, že lze odkládat letité problémy českého divadelnictví. Obsáhlá předjedová diskuse v SSSR potvrdila neoprávněnost trvalého preferování hospodářské sféry a neustálého zkracování rozpočtu pro vědu, školství, kulturu a zdravotnictví, jež v konečném výsledku může oslabit duchovní růst společnosti, snazícího se zdokonalit nejen vlastní ekonomiku, ale neméně tak humanizovat vztahy mezi lidmi. Divák dnes hledá v hledišti spočinutí, touží po nenahraditelném pohledu z očí do očí. Vstupuje sem z rozličných důvodů, někdy putuje za popularitou proslavených jmen známých mu díky televizní obrazovce nebo filmu; jindy se chce zúčastnit něčeho, co má pověst výjimečného činu a co může potvrdit jeho osobní prestiž díky samotnému faktu přítomnosti v hledišti; mnohokrát je sem přivádí pověst vytvořená kolem divadla, jež dávno neodpovídá konkrétní situaci souboru... Rozhodující nejsou motivace, ale schopnost divadla zapůsobit na tohoto diváka, kterého může společenská instituce obdařit lístkem s vyznačenou směšnou cenou. Mimochoodem, pokud značná část hlediště uznává materiální hodnoty, stává se nepochopitelné, proč divadlo nemůže stanovit pohyblivé ceny vstupenek podle náročnosti představení, zájmu atd. Samozřejmost v MLR, fakt potvrzený průběhem diskuse v SSSR. Tomuto divákovi se přec nejlépe snadno, výrobní činnost je stále komplikovanější, samotná realita životního zájmu včetně dopravy, zásobování, vztahů na pracovišti i v rodině je příliš náročná. Lze jej bičovat a drásat, útočit na jeho svědomí — a stejně tak ponořovat do estetické sféry nádherných, nezapomenutelných podnětů.

Řečí přímých příměrů a analogií, pomocí jednoduchých příběhů didaktického rázu jej lze stěží trvaleji upoutat. Proč by přec putoval za tím, co k němu proniká snáze díky jiným druhům dramatického umění. Divák ví o životní rea-

litě mnohokrát mnohem více než celý divadelní soubor, chce se však dovědět něco mimořádného, poznat nepoznané, nepopsané, nezprofanované díky mnohosti televizních programů. V době převahy informací, v mechanizovaném století, kde zákonitě odpuzuje fádnost panelových domů, nechutnost chleba ve fóliových obalech, odpornost chlorované vody, stereotypnost výrobků včetně bytového zařízení — začíná právem toužit po něčem originálním, co v sobě nese pečeť osobité tvorby.

A divadlo je schopno mu poskytnout záračný, neopakovatelný zážitek. Pokud se ovšem může vzdalovat těsným botičkám a šatíčkám ušitým na počátku padesátých let, pokud je schopno vzdorovat důsledkům provozně výrobní činnosti, která sem neodvolatelně vstoupila. Není to lehké, ale je to v jisté míře možné. Není nutné snad zvláště zdůrazňovat, že dnešek si žádá poctivou, nadanou a odpovědnou tvorbu. To je jediná možnost odpovědi na vyhrančenost mezinárodní situace, vypjatost ideologické konfrontace i náročnost všeho, co musí zvládnout socialistická společnost. Divadlo je vskutku schopno objevovat ještě nepoznané, přicházet na stopu složitým motivacím lidského jednání, obnažovat utajené stránky psychiky našich současníků formované průmyslovou výrobou, přepětím, hlukem, přemírou fyzické práce, životem v městských centrech, úspěchaností životního stylu aj. Není tajemstvím, že mnohé je zatím postřehnuto v příliš obecné rovině. Jak jinak si vysvětlit sklony k násilnostem, narkomanii, primitivismu nejhrubšího zrna? Soudobá česká dramatika mapuje pozvolna charakter našeho současníka s pomocí sond spíše do maloměstského světa, podobně jako česká literatura se utápí ve sféře historizujících příměrů a alegorií. Každopádně je zřejmé, že představy o kladném hrdinovi se zásadně rozcházejí a v dramatickém umění se hlásí o slovo tradice osvícenské hry s diametrálně vyhraněnými protipóly a nezbytnou mírou poučitelnosti.

Co vlastně charakterizuje reálné typy v životě, jež by mohly odpovídat představám o modelovém vzoru kladného hrdiny? Vyšší míra vzdělanosti, pracovní odpovědnost, samozřejmost materiálního zázemí, schopnost kolektivního myšlení i citění, pochopení pro progresivní celospolečenské záměry, převaha činů nad slovy, tzn. mnohé z toho, co dříve představovalo kýžený ideál, stalo se skutkem. Tím je motivován zákonitý přesun pozornosti dramatiků hledajících vlastností výjimečné, a nikoliv stávající se řadovými. Hrdina dneška je vzdálen patetickým proklamacím, jediná dramatická postava stěží může v sobě obsáhnout celou škálu výjimečných vlastností. Divák je schopen vyhledávat mezi mnoha postavami vlastní východisko, syntetizovat jejich vlastnosti ve vlastním vědomí. K přirozeným „pudům“ hlediště patří, že straní dobru a nenávidí zlo v jakékoliv podobě, přejí zásadovému jednání a nesnáší fráze, rodinkaření, podvody ve jménu vlastního prospěchu, kariéry, vyvyšování se nad druhými. Praha po smíchu, touží po jemném spočinutí, reaguje nanejvýš podrážděně, když vycítí, že je podváděna a podceňována jeho přirozená míra inteligence a kulturnosti. Dnešní divadelní umění může doslova burcovat lidské citění a jeho účinnost v tomto směru je zatím nedoceněna.

Probuzený cit, vyburcované svědomí a stranou odhozenou hostejnost nelze odložit v šatně. Naopak, vyhraňuje názory, umocňuje nesouhlas s životními stereotypy, není nakloněn maloměstské mentalitě. Postačí sáhnout po Brechtových statích, vášnivých článcích M. Gorkého, proklamacích V. E. Mejercholda z druhé poloviny třicátých let a rázem se objeví jediný spojující článek: nebezpečnost maloměstské hostejnosti, která před druhou světovou válkou umožnila všechno to, co následovalo. Tak se oklikou navracíme ke Steigerwaldově hře Neapolská choroba, příměru prostoupenému nesouhlasem s nepoučitelností hostejných... Divadlo dneška mnohem více nahlíží do nitra lidských povah a snaží se pozvolna orientovat v tom, co je nepoznáno. Člověk stanul na Měsíci, ale dnes a deně kráčí po tenké slupce zemské kůry a nikdo z nás nemůže přesně odhadnout, co udělá v příštím okamžiku jeho partner. Složitost lidského chování, komplikovanost společenských vztahů. Politický kurs nastolený v SSSR předpokládá, že vědecké řízení socialistického společenství musí vycházet z jeho dokonalého poznání. A celek lze poznat jediné tehdy, když zkoumáme jedince. Z tohoto hlediska se ukazuje závažnost přínosu sovětské publicistické hry, která více než deset let předjímalá nynější ekonomická opatření; význam tzv. nové vlny, která se v některých momentech překrývá se směřováním domácí dramatiky s tím rozdíl, že je mnohem konkrétnější, společensky kritičtější a občansky odvážnější. Nemluvě o její snaze opouštět přežitě představy o scéničnosti, jež sice neprospívají domluvě s praxí, leč představují vývojovou nezbytnost. Ohlédnutí se snažilo formulovat většinu otázek a otazníků v rovině poněkud obecné, více pozornosti věnovalo osudům domácího dramatu, méně pak inscenačnímu stylu a herecké typologii. Ve stručnosti nutno zopakovat, že fakt zániku iluzivního představení odvozaného z krajinnosti nápodoby reality neznamená automaticky zrod jiného tvaru představení a hereckého stylu. Lze pochopit, že české drama je ochotna rozvíjet desítky autorů, zatímco většina dává přednost snadnějšímu výsledku v jiných druzích. Lze respektovat závažné příčiny krize domácí rezie, přestože není možné souhlasit s neochotou ji překlenout či řešit. Lze vytyčit mnohé závislosti v herecké profesi, příčiny dalekosáhlých deformací etických i pracovních, kdy stále více vzácnou se stává nadšený, vyspělý herecký výkon prostoupený neméně tak ojedinělou stylizací. Éra přehnaného prožívání na scéně se uzavřela, emotivní prožitek však nedospěl k potřebné míře teatrálního vyjádření. Cit nenahradily adekvátní umělecké prostředky, naopak nastoupilo něco, co připomíná hru na naivně pochopenou stylizaci. Obraznost dramatu se utápí v bezradnosti hereckého stylu, který nepřináší estetickou rozkoš z nádherného výkonu. Vzniká dojem prázdnoty, jalovosti představení. Existují samozřejmě výjimky, leč kolik technicky vybavených herců z rodu O. Kaisera má dnes česká scéna? Perspektivnost obrazného dramatu neznamená jeho přirozenou převahu. Spíše naopak, protože rutinovaný typus televizního scénáře ilustrativního rázu, plvaby dojmů z méně známého prostředí, kde méně záleží na uměleckém ztvárnění, nejen láká samotné dramatické autory, ale stále více

vstupuje do povědomí hlediště. Rozhodující překážku však představuje chaotičnost hereckého stylu, kde se vzájemně spojuje to, co jakoukoliv syntézu vylučuje. Nevýraznost přednesu ohrožující dokonce významovou stránku řeči, krajně naivní autostylizace zahrnující v sobě postupy zaručující úspěch v předchozích představeních, trosky minulých rolí tolerované v míře nesnesitelné. Tím se stírá hranice mezi profesionálním a amatérským výkonem, slabně schopnost, jak se zbavovat dřívějších rysů — bez ohledu, nakolik vyvolávaly ohlas. Herectví obvykle běduje nad úrovní soudobého dramatu, méně však připouští, nakolik jej ohrožuje menší profesionální vybavenost a ochotou tvořit. Řetězec divadelních závislostí bude vždy tvořit autor — režisér — herec a divák. Pořadí je zaměnitelné, prezentace jednotlivých článků neodvolatelná bez ohledu na možné výjimky typu „divadla jednoho herce“, variace autorského divadla apod. Nemá smysl opakovat poznatky dávné platnosti, nakolik nutno pamatovat na hlediště, uvědomovat si jeho mentalitu. Namíste je však připomenout, že dialektická souvislost mezi proměnami společnosti a změnami uspořádání a stylu divadla je prokazatelná, pochopitelná s potřebnými přesahy a předstihy. Puškem kdysi konstatovaný fakt, že „doba si žádá změny i na poli dramatickém“, nabývá opětovně na významu. Není přec náhodné, nakolik sílí vědomí nastupujícího přelomu, mnohem důslednějšího se rozloučení se vším, co neprospívá živoucí podstatě divadelního umění a jeho mnohem výraznější účinnosti. „Svěží vítr“ předsjezdové diskuse v SSSR, otevřenost přemítání o smyslu a poslání divadla konce 20. století, jak je obsáhla zmíněná diskuse na stránkách „Literárních novin“, výsledky sociologických průzkumů — a mnoho jiného potvrzuje vyslovený názor. Také české divadlo „čká na změny“, které by zvýraznily specifičnost divadla jako umělecké instituce a rozšířily prostor pro nápor na city, myšlení a svědomí hlediště! A tak se navracíme k samému počátku našeho ohlédnutí: uzavírající se éra extenzivního hospodaření automaticky nastoluje konec kvantitativních měřítek ve všech oblastech a samozřejmě také v kultuře a umění. Jedno je uvědomění si podobné nezbytnosti, jiné a mnohem dlouhodobější je vlastní realizace podobných záměrů. Když se však naučíme rozlišovat úspěchy, nedostatky a omyly, pokud se podaří stanovit strategii odlišující podstatně od druhořadého, nemusíme se o budoucnost českého divadelního umění obávat.

Dynamický rozvoj socialismu nastoluje analogické požadavky v oblasti dramatického umění a počítá s náporom na lidské vědomí v duchu „revolučního obratu“. Mnohé lze předvídat, mnohé odhalovat. Jisté je, že jsme stanuli na počátku nové epochy, která nemůže vystačit s tím, co se dosud osvědčovalo. To ostatně odpovídá podstatě umělecké tvorby, kde každá setrvačnost znamená odklon od vlastního smyslu a poslání divadelnictví. A v tomto duchu nutno uvažovat o hierarchizaci vztahů mezi profesionálním a amatérským divadlem, hnutím studiových scén i kamenných divadel, možnostech oblastních divadel vzdalovaných výrobně provoznímu typu, který se prokazatelně přežil. „Ekonomika kultury“ měla by podpořit myšlenkovou pružnost, občanskou odpovědnost.

● ZAMYŠLENÍ NAD PŘEHLÍDKAMI A FESTIVALY

Pro rozvoj ochotnického divadla mají přehlídky a festivaly význam téměř rozhodující. Plní funkci vzdělávací a názorného příkladu, umožňují poměřit vlastní síly s prací ostatních soutěžících souborů, mají inspirativní charakter. Zajišťují souborům i další „štace“ a zájezdy, utužující kolektiv. V roce 1976 provedl UV SČDO ve spolupráci s Amatérskou scénou soupis všech přehlídek a festivalů konaných na území ČSR. Výsledek byl až nečekaně přesvědčivý. Každoročně se uskutečnilo v ČSR 151 festivalů amatérského divadla, na nichž se hraje 788 představení pro cca 200.000 diváků.

Podle namátkových prověrek můžeme usoudit na setrvalý stav. I když některé přehlídky zanikly, nahradily je nové. Z čísel ze Severočeského kraje, kde je již 18 sezón vedena statistika o představeních amatérských souborů, zjišťujeme, že podíl přehlídek a festivalů na všech veřejných vystoupeních souborů činí 18–20 %.

Je tedy jasné, že přehlídky a festivaly svou koncepcí rozhodující měrou ovlivňují repertoár souborů. Jde nyní o to, jaká je koncepce jednotlivých festivalů a do jaké míry lze tuto významnou součást amatérského divadla upravit tak, aby ještě lépe plnila svou funkci.

Struktura přehlídek a festivalů je velmi různorodá. Z hlediska typů souborů se dělí na přehlídky vyspělých souborů, mající své vyvrcholení na Jiráskově Hronově, přehlídky vesnických a zemědělských souborů s vyústěním v národní přehlídce ve Vysočém nad Jizerou, přehlídky souborů dospělých hrajících pro děti, jejichž národní přehlídka probíhala v Ostravě-Porubě, a přehlídky dětských souborů s národní přehlídkou v Kaplici.

Podle obsahového a žánrového zaměření dělíme pak přehlídky na hry ruských a sovětských autorů s národní přehlídkou ve Svitavách, přehlídky české nebo světové klasiky, tzv. malé jevištní formy, divadla poezie, divadla jednoho herce, přehlídky jednoaktových her v tříletém cyklu s vyvrcholením v Želči u Tábora, festivaly mladého amatérského divadla (FEMAD Poděbrady), přehlídky angažovaného divadla (Úpice) ap.

Praxe všech těchto přehlídek dodržuje v zásadě postup od výběru v okresech přes přehlídky krajské až po celonárodní festival. Řetěz přehlídek a festivalů pak doplňují přehlídky resortní (např. souborů, jejichž zřizovatelem jsou ZK železničářů) a festivaly vyhlašované jednotlivými místy k oživení a zpestření kulturního života v obci, z nichž některé přerostly rámcem okresu i kraje a mají již svou bohatou tradici (např. Libochovické divadelní léto).

Zvláště u posledně jmenovaných, ale nejen u nich, se projevují mnohé formální a překonané způsoby a kritéria. Přehlídka či festival splňuje kromě propagace divadla a obohacení kulturního života obce i výchovnou a inspirativní funkci souborů tehdy, mají-li možnost zhlédnout inscenace kolegů z ostatních souborů (týká se to i zvaných seminářů z ochotnických souborů, které na festivalu nehrají) a zúčastnit se rozborového semináře a vyslechnout fundovaný názor odborné poroty nebo je-li navíc do rámce festivalu zařazen i další seminář, řešící některý ze žhavých problémů ochotnického divadla.

Zejména přehlídky nižších stupňů (okresní a místní) většinou z diváckých důvodů jsou rozmístěny do dlouhého časového úseku (např. se hraje po dobu dvou měsíců každý pátek a sobotu). Nelze-li tento časový rozsah zkrátit a není-li možno zajistit alespoň svoz zástupců všech souborů na všechna představení a rozborový seminář, ztrácí takové přehlídky vzdělávací a inspirativní funkci.

Na některých přehlídkách je zase kamenem úrazu soutěžení za každou cenu. Určování pořadí od 1. až třeba po 5. místo, přičemž se poměruje často nepoměřitelné (klasická tragédie, pohádka a kabaret), je spíše na škodu než ku prospěchu. A stačilo by určit pouze onu inscenaci (jde-li o postupovou přehlídku), která byla vybrána do vyšší soutěže.

Různé ekonomické zázemí vyhlášovatelů či pořadatelů přehlídek způsobuje i nerovnoměrnost cen předávaných jednotlivcům i souborům, a někde dochází až k cenové devalvaci. Tak např. ceny za individuální či kolektivní výkony na přehlídkách vyššího typu jsou spíše symbolické,

zatímco pořadatelé místních přehlídek často hýří cenami vyšší hodnoty i jejich množstvím. Setkáváme se i s tím, že jsou předem určeny 1–3 ceny za herecký výkon mužský, výkon ženský, za režii, scénografii, ceny pro mladé herce (talenty), angažovanou dramaturgii apod., takže i jednooký se v plejádě cen stává králem mezi slepými. Oč lepší je, sdělí-li pořadatel odborné porotě, že má k dispozici určitý počet cen a ponechá na jejím uvážení, komu cenu přidělit a za co.

I sestavování odborných porot není bez problémů. Celkem se vžil zván do porot profesionály, mající vztah k ochotnickému divadlu, což je jistě z hlediska potřebného nadhledu a nestrannosti i odbornosti počin správný. Za nevhodné však považuji není-li členem poroty nikdo z ochotníků, třeba z jiného kraje, okresu, aby se z porotování nevytratilo péče jen ochotnické ozvláštnění při hodnocení možností i způsobu amatérské tvorby.

Rozhodně by neměl v porotách chybět ani zástupce výběrové poroty, která dramaturgii přehlídky navrhla. Problém tkví i v tom, že si někteří porotci ne vždy uvědomují, jakou přehlídku porotují. Jde o nasazení „latky“. Hodnocení představení z hlediska Jiráskova Hronova je pro mnohé soubory nižších přehlídek, mírně řečeno, poslechem přednášky v cizí řeči a často i demobilizující.

Bez problémů nejsou samozřejmě ani soubory, které se na přehlídky přihlašují. Je správné považovat přehlídku za možnost porovnatí úroveň vlastní práce s inscenacemi dalších souborů a při odborných rozbořech získat impulsy pro zkvalitnění tvůrčích postupů. Naprosto nesprávná je cesta těch souborů, které pod vedením profesionála „vyrábějí“ přehlídková představení i za cenu ztráty vlastní tvořivosti, která amatérskému divadlu dává smysl.

Těch několik poznámek k problému přehlídek a festivalů amatérského divadla (i když zdaleka ne všem, ale domnívám se, že hlavním) jsem přičlenil jako impuls k zamyšlení těm, kteří se vyhlásováním, pořádáním, ale i účastí na tomto rozhodujícím úseku amatérského divadla zabývají.

JOSEF DOLEŽAL

● VŽDY JEN DOBRÉ, TVŮRČÍ AMATÉRSKÉ DIVADLO

I když byla zájmová umělecká činnost na XVII. sjezdu KSČ a IV. Národní konferenci o zájmové umělecké činnosti v Českých Budějovicích dobře hodnocena, je třeba vidět existující rozdíly jak v práci dobrovolných, tak i profesionálních pracovníků této kulturně výchovné činnosti v krajích, okresech a místech. Nelze tedy spokojeně usínat na vavřínech, ale ruku v ruce hledat společnou cestu, jak se vypořádat s náročnějšími požadavky a novými úkoly příštích let.

Domnívám se, že je především třeba odpovědněji a kvalifikovaněji hledat, i v tom nevelkém výběru, dobré a angažované hry. Stejně tak by se měla zaměřit pozornost v každém ochotnickém souboru na kvalitní úroveň a tvůrčí práci režijní a hereckou. Nemůžeme se přece uspokojovat s úrovní představení jen několika špičkových souborů v kraji. Vždyť ještě ani zdaleka nemají všechny amatérské soubory stejné

příznivé podmínky a podporu pro svou práci.

Jestliže lze považovat těž ochotnické divadlo jen za jeden z účinných prostředků estetické výchovy, pak je nezbytné poskytovat souborům pomoc a podporu nejen zřizovatelů, ale především i národních výborů, společenských organizací a poučených pracovníků profesionálních. Nejpotřebnějšími v tomto směru se mi jeví právě mnohé soubory venkovské, kde leckdy všechno kolem jejich činnosti zařizuje a obstarává organizátor, zatímco chybí poučený režisér nebo vedoucí souboru a zřizovatel se mnohdy vyskytuje jen na plakátu.

Na výchovu a získávání poučených kádřů pro tyto soubory by se mělo zaměřit veškeré úsilí všech kulturních pracovníků, orgánů a organizací v krajích, okresech a podle možnosti i v místech. A to čím dříve, tím lépe. Stejnou pozornost zasluhují též mládežnické kolektivy, věnující se

amatérskému divadlu. Systematickou péči a pomoc vyžadují dvojnásob. Není sporu o tom, že se zvýšená pozornost těmto kolektivům, zúčastněným v dobré kulturní činnosti souborů a jednotlivců, v budoucnu vrátí.

Dost často bývám v poslední době svědkem diskusí a polemik, jakou cestou i formou by se mělo ubírat současné i budoucí ochotnické divadlo. Domnívám se, že platnost a opodstatnění má a bude mít vždy jen dobré, tvůrčí amatérské divadlo, které diváka osloví, zaujme i pobaví. Přitom nerozhoduje, zda v aréně, tradičním kukátku, či v jiném prostoru. Rozhodující by vždy měla být jeho hodnota pro současný společenský život. Odmítám vždy a všude diletantismus. Hodnotná, časová, umělecká a pravdivá ochotnická představení budou vždy žádoucí, v souladu s posláním zájmové umělecké činnosti a závěry XVII. sjezdu KSČ.

LADISLAV LHOTA

Inscenování v nepravdělném prostoru

(Zpráva z jednoho semináře)

Ve druhém kole se určovala kritéria pro katalogizaci v jednotlivých skupinách; ke kritériím se pak přičleňují jednotlivé pojmy (atomy analýzy).

Kritéria pro PROSTOR:

- podle fyzických vlastností (hmota, rozměr, čas):
sem patří např. fyzický, prázdny, nekonečný atd.
- pocitová: nevšední, imaginární
- konkrétní X abstraktní
- matematický
- architektonický
- atd.

Kritéria pro NEPRAVIDELNOST:

- podle fyzických vlastností
- konkrétní X nekonkrétní
- přirozená X nepřirozená
- náhodná X cílená
- atd.

Kritéria pro INSCENOVÁNÍ:

- směr působení:
vnější (oblbování)
vnitřní (striptýž)
- pozitivní X negativní
- individuální X kolektivní
- podle způsobu: organizace po duchu hry X aranžování
- atd.

VÝVOJOVÉ SEPĚTI ARCHITEKTURY A DIVADLA

Velká část semináře pak byla věnována objasňování pojmu netradiční – nepravdělný.

Vývoj divadelního prostoru (od antiky přes alžbětínské divadlo – samostatnou budovu – nedivadelní budovu) dokazuje, že tisíciletí existuje divadlo jinak, než jak je pojmem tradiční přirazováno ke kukátkovému prostoru. Tento mimo jiné je znám pouze cca 500 let a vznikl jako „výrobek na iluze“. Všechny prostory užívá divadlo paralelně po celou vývojovou dobu a je proto používaný pojem „netradiční“ na jiný než kukátkový prostor tedy nesprávný.

Vývoj divadla, divadelního prostoru, je úzce spjat s architekturou, která úzce souvisí se společností, s její ideologií. Byly probírány historické -ismy v architektuře a jejich sepětí s používanými materiály i technologiemi a jejich odraz v divadle: antika, renesance, historismus, romantismus, secese, funkcionalismus, postmodernismus dnešní doby.

V závěru se došlo k poznání, že vývoj dospěl k využívání nedivadelní budovy k divadelním účelům, divadelní prostor se rozvíjí za účelem proměnlivosti jeho užití. Prakticky je pro divadlo vhodný kterýkoliv prostor jako místo, kde se může setkat herec s diváky.

Od šedesátých let našeho století dochází v architektuře k rehabilitaci předchozích -ismů (historismu, romantismu ap.) a secese. Respektuje se styl, avšak za použití jiných materiálů a technologií.

Obdobně je tomu i v divadle. Od absolutní věrnosti až k maximálnímu zjednodušení scény, sledující výraz divadelní emoce v prázdňovém prostoru. Divadlo se vrací k pramenům dramatu, směřuje ke kořenům vzniku, snaží se očistit od nánosu vývojových údobí. Vývojový posun však není možno vidět bez toho, co mu předcházelo. Není budoucnosti bez minulosti.

Funkcionalismus přinesl heslo „méně je více“, ale zároveň vznikla otázka, zda „není méně větší nuda?“ Vývoj do šedesátých let dospěl k potřebě unifikace výrazu, k zachování stylové jednoty. Po šedesátém roce přichází postmodernismus, který respektuje jiné tvary předchozích -ismů, ale zdůrazňuje potřebu jejich různého pojednání v celku, ve vzájemné spojitosti. To, co dříve považoval funkcionalismus za vadné, je přípustné. Tzv. čistota stylu přestává pomalu existovat.

ZADÁNO PRO KLUB
REŽISÉRŮ SČDO

V divadle rovněž přestává platit zásada odvíjení výrazu, použití prostředků, od jednoho scénografického klíče. Vývoj společenských poměrů sehrává v tomto směru svůj určující význam. Obhajují se vlastní názory, stanoviska, ale respektují se postoje i těch druhých – „mají taky pravdu“. Praxe ukázala, že jednostranné názírání na jistý problém neplatí. Tato skutečnost vede ke konci avantgardního divadla šedesátých let, právě jako k soumraku divadla jednotného scénografického klíče. Programová nepravdělnost se stává pravidlem a odtud vzniká pokus o nové, o hledání nového výrazu.

STAVEBNÍ PLÁN REVIZORA

Pro demonstraci úvodních tezí vybral P. Scherhauser jako modelovou hru Gogolova Revizora možná i proto, že v letošním roce uplynulo od jeho prvního uvedení 150 let!

Stavební plán každé inscenace tvoří pečlivě určené tématu hry; idey hry i idey představení (která je na to, aby asociovala dnešní hlediště na konkrétní situaci); hlavní řídicí úkol představení; konflikt, který je základem dané hry; dějová fakta; vztahy postav a řídicí úkoly těchto postav; rytmus představení; jazyk a žánr hry.

My jsme začali s určováním dějových faktů hry (tj. bez čeho by nešel děj dál). Tato se musí hrát! Musí být snahou inscenátorů je co nejcitelněji sdělit, aby bylo možno poznat, „o čem to je“ (téma hry) a „proč to hraji“ (idea inscenace).

„...výběr tématu je jedna z nejošemetnějších režijně dramatických úloh.

...Rozšířilo se přesvědčení a praxe, že tvořivým aktem je výlučně práce dramatika a jejím výsledkem je drama. Divadlo se tak stalo prostředníkem přenosu. Režie, herectví, scénografie se pokládají za jakýsi druh techniky, barevného filtru na reflektoru. Důležitý je text a v něm obsáhnutá morálka. Literát ho vymyslel, divadlo mu ho musí osvětlit.

...naproti všem proklamacím o tom, že divadlo „musí kráčet vpřed“, můžeme stále obdivovat nejen ve statích kritiky tupou houževnatost, s jakou se blud o divadle jako literatuře neustále udržuje.“

Formulace dějových faktů Revizora, jak se na nich shodli frekventanti semináře:

- I. dějství: 1: Přechtení dopisu (sdělení, že přijede revizor)
2: Zpráva o podivném hostu
3: Záměna
4: Odchod do hospody
- II. dějství: 5: Není to revizor
6: Hejtman uvěří, že je to revizor
7: Chlestakov přijme hejtmanovo pozvání
- III. dějství: 8: Příprava na návštěvu
9: Příchod do domu
10: Chlestakovovo vytahování utvrzuje domněnku o revizorovi
- IV. dějství: 11: Úplatky úřednictva
12: Chlestakov pochopí, že ho považují za revizora
13: Dopis Chlestakova příteli
14: Stížnosti a úplatky opozice
15: Chlestakov nucen požádat o ruku
16: Odjezd
- V. dějství: 17: Upevnění hejtmanovy pozice
18: Poštámistr rozlepi Chlestakovův dopis
19: Hledání viníka
20: Skutečný revizor

(I pro divadlo platí „zlatý řez: $\frac{2}{3}$ “ uměleckého díla – viz dějová fakta 12, 13, 14).

Pro určení tématu hry nelze opomenout vyhledání a pojmenování hlavních režijně scénografických vodítek, vycházejících z autora, jeho díla a doby, ve které bylo dílo napsáno. Hledáme základní dojem, pocit, tvar, kterým hra působí, obraz schopný evokovat senzibilitu diváka. Vypomohli jsme si autorovou charakteristikou jiného stejného díla – Ženitby – jako „skutečně neskutečnou“ událostí. Připomnělo se i Gogolovo rčení o zrcadle a křivé hubě.

(Pokračování)

DUŠAN ZAKOPAL

Copeauova očista divadla I

Francouzské divadlo bylo na začátku století ve zvláštní situaci. V Paříži vznikla reforma naturalistická (Antoine) i symbolistická (Lugné-Poë), ale pak se těžiště dalšího vývoje stěhovalo do jiných zemí, zvláště Ruska a Německa. Francii mezitím znovu ovládlo komerční bulvární divadlo, inscenačně obnovené naturalismem. Paříž sice navštěvovaly osobnosti jako např. Isadora Duncanová nebo tu působily Ruské balety S. Djagileva svou moderní choreografií, dekoracemi a kostýmy avantgardních malířů, ale činohru nadále ovládal duch 19. stol. s řemeslnými texty a virtuózními hvězdami jako byla S. Bernhardtová nebo Réjane.

Nejdříve se pokusil vnést ideje moderního divadla do francouzské kultury Jacques Rouché (1862–1957), který v r. 1910 nejprve vydal knihu o tom, co se děje ve světě — má titul Moderní divadelní umění — a v témže roce založil Divadlo umění (Théâtre des Arts). Šlo mu však především o vizuální stránku a proto měli v inscenacích slovo moderní malíři — M. Dethomas, R. Piot aj. Jejich stylizované a kolorizované dekorace převládaly nad ostatními složkami.

V r. 1911 tu byla uvedena i dramatizace už známého kritika a literáta J. Copeaua Bratři Karamazovi F. Dostojevského (dramatizaci provedl Copeau spolu s J. Croué). Mezi herci byl Ch. Dullin a L. Jouvét. Tím se Copeau prezentoval v divadle a jeho budoucí činnost poskytne rozhodující impuls pro další vývoj francouzského moderního divadla. Bude pro francouzské divadlo tím, čím byl pro ruské divadlo Stanislavskij. Na jeho program a ideály navážou další generace a můžeme s jistotou tvrdit, že jeho odkaz je platný a živý i dnes.

ZIVOTNÍ A UMĚLECKÉ OSUDY COPEAU

Jacques Copeau (1879 — 1949) se narodil v Paříži a už během studií v lyceu a na Sorboně, kam se zapsal na filozofii a literaturu, zkoušel psát divadelní hry. Byl literárně činný po celý život, ale je otázka, zda byl rozený dramatik. Skoro 20 let psal hru Rodinný dům, hodně mu na ní záleželo, ale kritika ji přijala chladně, což přispělo patrně k jeho osobní krizi před uzavřením divadla Starý holubník. Byl ovšem dobrým dramatikem a překladatelem Shakespeara.

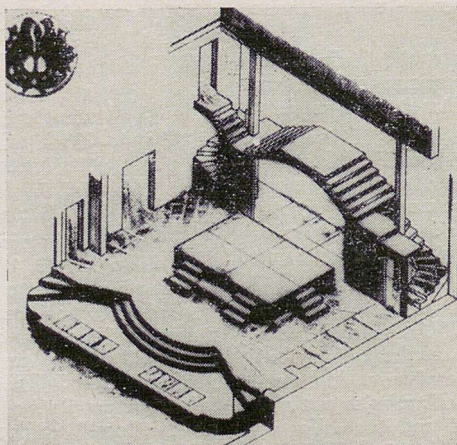
Pocházel ze vzdělané a zámožnější rodiny. Otec měl malou továrnu a když v r. 1901 zemřel, musel se Copeau stát podnikatelem a podobně jako Stanislavskij skloubit tuto práci s činností literární a divadelní. Začínal jako kritik a esejista a brzy se vypracoval na známého kritika výtvarného umění, literatury a divadla. V r. 1908 založil s generačními druhy A. Gidem, H. Ghéonem, M. Arnauldem aj. známou a dodnes vydávanou revue La Nouvelle Revue Française (N.R.F.) a sám byl v čele redakce do r. 1913. Zájem o divadlo se prohluboval a vyvrcholil v esej o nutnosti obnovy dramatického umění a ohlášením programu nového divadla.

Mezitím dával dohromady herecký soubor, sestavil repertoár a našel divadelní sál v ulici Vieux Colombier (Starý holubník). Podle ulice pojmenoval i své divadlo. Ještě před jeho otevřením v létě 1913 odjel se souborem do Limona a začal zkoušet první inscenace v nadšené a soustředěné atmosféře. Mezi prvními členy souboru byli L. Jouvét, Ch. Dullin, herečka V. Tessier a další.

K oficiálnímu otevření holubníku došlo 23. října 1913 uvedením her T. Heywooda Žena zabitá dobrotou a Láska lékařem Moliéra. V první sezóně bylo uvedeno 13 inscenací — hry A. Musseta, H. Becqua, G. Courtelina aj. — ale největšího úspěchu dosáhlo divadlo až koncem sezóny s Večerem tříkrálovým Shakespeara. Copeau přitom zorganizoval řadu přednášek a konferencí o moderním divadle. A debutoval také jako herec.

Když přišla válka, nastoupil Copeau do armády, ale brzy ho propustili. V září 1915 se vydal za Craigem do Florencie a A. Appiou do Ženevy. Zúčastňoval se také Dalcrozových lekcí rytmiky a obdivoval bezprostřednost, s jakou reagují žáci na hudební podněty. Hledal herecké metody a po návratu se pokusil spolu s herečkou Suzanne Bing založit hereckou školu.

Na začátku r. 1917 vyslalo Copeaua ministerstvo umění s misí dobré vůle do USA. Po čtyřech měsících přednášek a konferencí, které měly získávat americkou veřejnost pro válečnou Francii, obdržel návrh na vedení francouzského divadla v New Yorku. V listopadu 1917 začal soubor Starého holubníku první sezónu. Obnovily se staré inscenace a studovaly se nové. Herci pracovali v širším tempu — za půl roku uvedli 20 her! — a Copeau kromě toho ještě přednášel po celých Spojených státech. Komerční duch amerického divadla a tlak provozních podmínek musely zákonitě vést k únavě a rozčarování. Vždyť Copeauovi šlo především o službu umění a zbavení se jakékoliv komerce a povrchnosti! A tady se pojednou dostalo divadlo do situace, která naprosto odporovala jeho ideálům. Navíc došlo k první roztržce mezi ním a Dullinem, který předčasně odjel do Paříže.



Stálá scéna Starého holubníku

V červenci 1919 se soubor vrátil do Paříže a začala příprava na novou sezónu. Starý holubník se reorganizoval. Zakládaly se kluby přátel divadla, začaly vycházet první sešity vlastního časopisu a spolu s Jouvetem provedl Copeau radikální úpravu divadelního prostoru, inspirován shakespearovským stá-
lým jevištěm.

V únoru 1920 byl Starý holubník znovu otevřen Zimní pohádkou Shakespeara. Ale zájem Copeaua se od této chvíle bude stále více soustřeďovat na hereckou školu, kterou povede spolu se S. Bing a dramatikem J. Romainsem. Divadlo si postupně získalo věhlas avantgardy ve Francii i v Evropě. Zajižďelo na turné do Holandska a Švýcarska. Uvádělo hry klasiků — Shakespeare, Molière, Corneille, Marivaux, Musseta, Goldoniho — i současné autory, především z generačního okruhu N.R.F. — A. Gida, P. Claudela, R. Martina du Gard, Ch. Vildraca, J. Romainse nebo G. Duhamela.

Ale s narůstající slávou a úspěchy se v tomto asketickém „jansenistovi“ divadle, který dělal všechno s františkánskou prostotou, rodí stále větší pochybnosti o smyslu celé této divadelní instituce. O tom, zda bylo skutečně dosaženo uměleckého divadla, jehož program a ideály si kdysi vytýčil. K tomu se připojilo otevřené zdraví a neúspěchy, které bere Copeau osobně. Jeho hru Rodinný dům přijalo publikum chladně (tady je zajímavé, že hra nadchla A. Artauda, který napsal Copeauovi dopis, v němž dost nekriticky považuje hru za „jedno z největších děl všech dob“). A v r. 1922 odchází ze souboru jeho věrný druh L. Jouvét a jde vlastní cestou. Divadlo se ocitlo ve finančních problémech, ale Copeau odmítá zásadně subvence, neboť se obává závislosti a ztráty svobodného rozhodování. Ústupky dělat neuměl, ani vůči publiku, na které byl stejně náročný jako na sebe a soubor.

Možná všechny tyto příčiny vedly k nečekanému uzavření divadla Starý holubník 25. dubna 1924. Jak to bylo ve skutečnosti se dnes už asi nedovíme. Ale nekompromisní hledání ideálu uměleckého divadla se v konečném vzdalovalo širokému publiku a vedlo k elitnímu divadlu. Byl to paradox a osobní konflikt, který prožívala většina osobností divadelní reformy v kapitalistických zemích. Craig nebo Appia se rovněž uzavírali do neveřejných studií a laboratoří.

Copeau hledá jiné cesty divadla a tím začíná nová etapa v jeho životě. Většina herců Starého holubníku přešla k Jouvétovi, ale našla se hrstka věrných, s kterou Copeau odešel mimo Paříž. V Burgundsku se zformovala společnost, která si říkala podle svého patrona Les Copiaus (kopiovci). Začínali na zámku v Morteuil, ale první představení v Lille (1925) nemělo úspěch. Soubor se na čas rozpadl, ale brzy se kolem S. Bing, J. Villarda, Boveria, M. Saint-Denise soustředila další skupina. Herci žili a pracovali jako středověcí komedianti. Hráli frašky a ko-

medie, zúčastňovali se místních slavností, např. v r. 1925 uspořádali při vinařských oslavách představení Oslava vína, vinařů a révy.

„Jsme svědky zázračného představení o životě přírody. Pohybem ramen, dlaní a chvěním těla dokážou herci, že se před námi objevují stromy, rozvíjí se pupence a mladé listí. Toto představení, které vytváří dojem, že jsme přítomni nějaké tajemné liturgii, nás nutí přehodnotit schopnost představení na umění nejvyššího druhu“, napsal jeden z účastníků tohoto představení.

Copeau byl patronem společnosti a jejím ideovým vůdcem, ale jinak byl soubor na něm poměrně nezávislý. Upravoval jim frašky a komedie, např. Komicou iluzi podle Celestiny F.de Rojase P. Corneilla, ale působil hodně i mimo soubor. Přednášel, zkoumal staré divadelní kultury a pohostinsky režíroval, např. Bratry Karamazovy v New Yorku.

Po pěti letech se soubor Copiaus rozpadl. Vliv idejí Copeaua však už byl silný a proniká do dalších podniků. V r. 1931 založili někteří členové Copiaus tzv. Skupinu patnácti (Compagnie des Quinze), kterou vedl synovec a bývalý sekretář Copeaua Michel Saint-Denis (1897—1971). Skupina byla spojena s patronem už jen velmi volně a když v r. 1933 odešel Saint-Denis do Londýna, prakticky se rozpadla. Saint-Denis pak založil v Anglii Theatre Studio a působil v Old Vicu (zde pracoval i se známým hercem L. Olivierem). Založil zde také školu Old Vicu a do Francie se vrátil v r. 1948. Jeho dílem je i Divadelní centrum východu, dnes Národní divadlo ve Strasbourg.

Mezi Copiaus působil i E. Decroux, tvůrce čistého mimu, který pak přešel do Dullinova divadla Atelier a měl vliv na J. L. Barraulta. Působil tu i J. Dasté, muž Copeauovy dcery a herečky Marie —Hélène, který byl možná nejvěrnějším žákem Copeaua. Stal se velkým propagátorem divadelní decentralizace, hrál ve Skupině patnácti a v r. 1937 založil s A. Barsacqem a M. Jacquemontem společnost, která hrávala v plenéru. A připomeňme ještě jeden zajímavý vliv Copeaua a Copiaus, z nichž vznikla také skupina šansonierů Gilles a Julien (herci J. Villard a A. Maistre), od nichž vede vývoj francouzského šansonu až k poválečným recitálům G. Brassense, J. Brela nebo L. Ferré.

Ale vraťme se ke Copeauovi. Šel stále cestou sporadických pohostinných režii, studoval staré divadelní kultury a přednášel doma i v cizině. Zahrál i několik rolí ve filmu. Z režii jsou nejvýznamnější inscenace Shakespeara — Jak se vám líbí (1934 u Dullina a v 1938 ve Florencii), Mnoho povyku pro nic a Večer tříkrálový (1940 v Comédii Française). Už na začátku 30. let vznikla kampaň pro to, aby se Copeau stal režisérem národního divadla Francouzů — Comédie Française. K jmenování „prozatímního“ členství však došlo až v r. 1940. Copeau zde uvedl několik režii — také Cida P. Corneilla s J. L. Barraultem v hlavní roli — a poté byl nucen pod tlakem německých okupantů podat demisi.

Druhou linii jeho režijní práce tvořily inscenace mysteriálních her, většinou v plenéru. V r. 1933 uvedl pro májové slavnosti ve Florencii Mysterium o sv. Ulivě spolu se scénografem A. Barsac-



Molièrovo Šibalství Scapina (1920)

gem. Hrál se na dvoře kláštera a diváci seděli pod arkádami ze tří stran. Uprostřed kolem studně stálo centrální jeviště, skládající se z proscénia a dvou bočních scén. Nad pódiem uprostřed bylo další patro, představující ráj. Množství herců zaplňovalo celý prostor. Důležité scény se hrály uprostřed, méně důležité a na bočních scénách. Hrál se bez dekorací a k vyznačení místa posloužila herecká akce a rekvizita.

Dva roky nato uvedl rovněž ve Florencii hru R. Alessiho Savonarola na náměstí před 4000 diváky, kteří seděli ze dvou stran osmihranného jeviště. Bylo 3,5 m vysoko nad zemí a sloužilo pro akci hlavního hrdiny. Kolem byly rozmístěny v půdorysu kříže nižší scény pro ostatní postavy a davy statistik se pohybovaly přímo na zemi. Ze čtyř rohů náměstí svítily silné reflektory a v arkádách domů seděl zpívající a recitující chór. Bylo to neobvyklé a velmi působivé představení. Copeau seděl na malém balkónu a dirigoval herce, chór i davy přímo během představení. Sám si těchto inscenací neobyčejně cenil.

K poslední režii stejného druhu došlo ve francouzském útulku v Beaune v r. 1943 a šlo o inscenaci Zázraku o chlebu, upečeném dozlatova. V r. 1948 ještě dokončil hru o Františku z Assisi a rok nato v nemocnici v Beaune umírá.

IDEJE COPEAUOVY REFORMY DIVADLA

Když Craigovi nabídli, aby se ujal vedení Divadla umění po J. Rouché, měl v úmyslu divadlo nejdříve zavřít na 15 let, provést očistu a začít znovu, Copeau byl z rodu podobných fanatiků, kteří na sebe umí brát ten nejnesnadnější úkol. V situaci, kdy dlouhá desetiletí vládlo divadlo bulvární, komerční, divadlo-obchod, postavené na reprodukci konvenčních a „dobře udělaných“ her a na virtuózním herectví, v této situaci se rozhodl podobné divadlo „oddívatelnit“ a „zdivadelnit“ je novým způsobem. Z ducha poezie a návratem k jeho kořenům, tzn. ke kultuře renesance, středověku, antiky nebo orientu.

„Nespoutaná industrializace, která den ze dne zneuctívá francouzské divadlo a odcizuje mu vzdělané obecenstvo; hlouček komediantů okupuje většinu divadel v žoldu nestoudných kšeftařů; všude, i tam, kde by velká tradice měla zachránit něco studu, stejný duch šmíry a spekulace, stejná nízkost; všude bluf, všech-

ny druhy přestupků a chorobného obnažování těl, jako cizopasnici na zkomírajícím umění, o němž se už ani nehovoří; všude ochablost, nepořádky, bezuzdnost a hloupost, neúcta k stvořiteli, nenávist ke kráse, stále bláznivější a méně užitečná nastudování, stále konformnější kritika, stále zmatenější vkus obecenstva: to je to, proti čemu se bouříme, co nás popuzuje.“

Byl to nesnadný úkol po všech stránkách. Odmítnout iluzionistické dekorace i zdánlivou avantgardnost stylizovaných plátů v Divadle umění J. Rouché. Copeau ostatně slovo „avantgarda“ neměl rád a užíval ho spíše v pejorativním slova smyslu. Chtěl z divadla učinit opět Umění, vrátit mu prostotu, ušlechtilost, důstojnost a čistotu projevu. Divadlo se mělo opět stát prostou hrou, vyjadřující hlubokou myšlenku. Hrou, která měla být poezí, vyvolávat sen, okouzlení.

Pak k tomu ovšem stačil jen náznak, na-hra, jak to u nás definoval J. Frejka, sugerující mnohoznačnost a tajemství fiktivní skutečnosti. Možná, že dnes, kdy už jsme si zvykli na úspornost a náznakovost současného divadla (která se ovšem stává také často konvencí a maskováním prázdnoty i bezmyšlenkovitosti), nám tato Copeauova očista nepřipadá tak radikální, jakou se jevila v jeho době. Znamenalo to současně proměnit vnímavost publika a to nebyla snadná věc. Experimenty např. vyvolávaly i odpor kritiků, kteří je klasifikovali jako „germánské“ nebo „mnichovské“ (to byla nárážka na oproštěnou scénu G. Fuchse v mnichovském Uměleckém divadle), vyvolávající pocity smutku, chudoby a askeze. Uprostřed tehdejší sladké Paříže, která se ve 20. letech opájela zábavou, civilizací a vítěznou válkou!

Byl to projekt chudého divadla, založený na očistě a úspornosti všech jevištních prostředků. Obsahoval však především tři základní aspekty — režie měla sloužit dramatickému básníkovi a převádět jeho poezii do jevištního tvaru; k tomuto účelu stačila oproštěná scéna; a konečně bylo zapotřebí nových herců, profesionálně i morálně vybavených k službě umění. Tento poslední úkol byl nejsložitější, Copeau mu proto věnoval nejvíce úsilí ve své škole. Bude o něm řeč v druhé části.

Pokud jde o literaturu, Copeau ji v divadle hodnotil vysoko, ale musely to být hry hodnotné a poetické. Proto se v jeho repertoáru objevilo tolik klasických

dramat, i když vedle toho uváděl i současné hry z okruhu N.R.F. Z těchto her je ovšem většina už dnes zapomenuta.

Některí kritici vytýkali Copeauovi tento tradiční přístup k dramatu. Viděli v něm akademismus a konzervativnost. Jiní zase tvrdili, že na pietním vztahu k textu vlastně ztroskotala jeho divadelní reforma. Další zastávali názor, že jen příchodem nového a kvalitního dramatika je možná jakákoliv obnova divadla. To to je ve Francii názor velmi zakořeněný a vycházel z něj i Antoine v době naturalistického divadla. Copeau byl ovšem skeptický vůči soudobé dramatické tvorbě, kterou nazýval „ideologickými melodramaty“. Myslel tím běžnou produkci, která v té době ovládala divadla. Kde si hráli autoři s postavami jako na šachovnici, aniž by jim poskytli alespoň základní psychologickou motivaci jednání. Nemluvě o poezii.

Proto se vrátil ke klasikům — Molièrovi, Shakespearovi, Mussetovi a dalším. Protože ti byli daleko blíže přes staletí současnému „konkrétnímu duchu jeviště“, obsahovaly jak myšlenku, tak i styl, který se stával klíčem k inscenaci. Když psal Copeau předmluvu k vydání Molièrových her, napsal: „V některých hrách Molièra je určitý princip jevištní hry a myslím tím neustálý pohyb, který se blíží až k tanci“. Služba dramatikovi byla ve Starém holubníku chápána jako odhalování této divadelnosti, tohoto autora „gesta“.

Když se v r. 1913 nastěhoval soubor do bývalého bulvárního divadla, došlo k radikální proměně divadelního prostoru. Byly odstraněny lóže a zrušen portál. Z orchestřiště se stalo proscénium, čímž došlo k zásadnímu sblížení jeviště s hledištěm a sjednocení do nedělitelného divadelního prostoru. Spolu s Jovetem pak pokračoval Copeau v úpravě jeviště. Po experimentech v New Yorku vznikla po válce konečná verze tzv. dispositifu, čili stálé a obnažené scény. Za proscéním byly zvýšené hrací plošiny a celé toto stabilní zařízení mohlo být doplňováno podle různých inscenací závěsy, nábytkem a rekvizitami. Zmizela iluzivnost a obnažila se hravost jednání herců.

Copeauovy režie nebyly převratné. Snažily se postihnout základní ideje dramatické kompozice hereckého jednání a jevištních prostředků. „Režisér vytváří mezi jednotlivými postavami pouto, vzájemný vztah, bez něhož by drama, byť by je hráli i znamenitější herci, ztratilo napětí. Není nikdy dost myšlenek, které bychom mohli věnovat tomuto typu režie, naopak. Režii, které jde jen o výpravu, nebudeme přikládat žádný význam.“ Byla to režie, založená především na spolupráci celého kolektivu. A tím se dostáváme k Copeauově herecké škole a laboratoři. O ní příště.

JAN HYVNAR

(Výběr pro vás)

Jan Bartoš:
RODINNÁ PŘÍLEŽITOST

(3 m, 2 ž; dekorace: pokoj)

Zdeněk Kaloč:
V ZAJETÍ NEŽNÉ CHIMÉRY

(14 m, 7 ž; dekorace: pokoj ve vile, na policejní stanici, v psychiatrické léčebně)

Stefan Canev:
ŽIVOT – TO JSOU DVĚ ŽENY

(překl. M. Vojta; 1 m, 2 ž; dekorace: přímořské letoviště)

Joseph Heller:
NEW HEAVEN, NÁŠ CÍL

(překl. J. Dušková; 15 m, 1 ž, 1 chlapec; dekorace: divadlo; devizově vázané)

HRA PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Karel Steigerwald:
JAK HLOUPOSTI NAROSTLY PAROHY

(9 m, 4 ž, kompars; dekorace: náznaková)

I. S. Turgeněv

VENKOVANKA, NA TENKÉM LEDU

Komorně laděné aktovky ruského klasika vypovídají o pocitech lidí, kteří jsou nespokojeni se svým životním údělem a ve chvíli, kdy jej mohou změnit, impulsivně využívají příležitosti k jakési malé vzpouře.

Venkovanka je příběh ženy, jejíž životní ambice jsou udupávány maloměstskou realitou. Manželka nepřilíhla majetného úředníka chápe návštěvu vlivného hraběte jako jedinečnou možnost k návratu do Petrohradu a je schopna a ochotna sehrát kompromitující divadlo jen proto, aby dosáhla svého cíle.

Na tenkém ledu, jak již napovídá název, je hra o složitosti lidského citu, hra o lásce a sobectví. Dcera majitelky panství se rozhoduje mezi dvěma nápadníky, prostoduchým, upřímným Stanicynem a rozporuplným, afektovaným Gorským. Věra je zamilována do Gorského, ale ten se svým citem kalkuluje tak dlouho, až definitivně ztratí nejen dívku, ale i schopnost opravdového, upřímného vztahu.

Monotematicky koncipované aktovky jsou čitelnými portréty lidí, zmitajících se v pocitech prostřednosti a vědomosti. Vzhledem k přímočaře vykresleným charakterům a jednoznačně fabulovaným situacím lze tento divadelní text doporučit i méně zkušeným souborům. Přeložila jej Alena Morávková, Venkovanka má obsazení 5 mužů a 2 ženy, Na tenkém ledu 6 mužů a 4 ženy. Dekorace je náznaková.

Arthur Schnitzler

REJ

Název výstižně charakterizuje téma hry, která v čitelné komediální nadsázce demaskuje pokrytectví a přetvářku. Hlavními aktéry příběhu je několik mileneckých párů různým způsobem usilujících o naplnění erotických pohnutek.

Rej začíná přímočarým dialogem Šlapky a Vojáka, pokračuje frivolnějším vztahem Vojáka a Služky a ve scéně Služka a Mladý pán začíná vztah oboustranně nabývat rysy koketerie a přetvářky. Maloměšťáctví a snobismus jsou průvodním jevem situace, kdy se scházejí Mladý pán a Mladá paní a v následné scéně Manžela a Mladé paní se jedná již o ryzí pokrytectví.

Stupnice deformace charakterů a degenerece mezilidských vztahů roste úměrně se společenským postavením „hrdinů“ příběhu. Manžel se chová falešně k Mladé paní (své ženě) a k Děvence (své milence). Také Děvenka bezostyšně parazituje na společnosti, která jí k tomu škýtá veškeré možnosti. Vztah Básníka k Herečce je prochnut pseudouměním a trapným pozérstvím, vztah Herečky k Hraběti je vystaven na bázi falešné zdvořilosti. Kruh se uzavírá setkáním Hraběte a Šlapky. Nic nebrání tomu, aby rej pokračoval, aby se střídali partneři — jde přece o totéž, jen v jiné společné dimenzi, v jiném verbálním pozlátku.

Hru přeložil Josef Balvín, obsazení je 5 mužů, 5 žen a 1 role epizodní. Dekorace náznaková.

DANIELA ŘEŘICHOVÁ

VŠECHNO JE JINAK

Zajímavá vyznání významného italského režiséra skrývá titul Federico Fellini filmu-je (vydal Tatran 1986, nákl. 28.000 výtisků, 184 str., 27 Kčs). Je až s podivem, jak Fellini suverénně vládne perem, což jsme mohli poznat i z řady literárních scénářů otštěných u nás knižně či časopisecky.

K úvahám však provokuje záložka nové knihy, na které redaktor uvádí: „Satirikon, Řím, Amarcord — to třeba vidět. Kolko ráz sme počuli, alebo sami vyslovili tie slová? A potom sme vychádzali z kina očarení...“ Těžko říci, z jakého kina vycházel redaktor okouzlen, v Čechách, pokud vím, Satirikon nikdy v kinech neběžel, ani v běžné distribuci ani ve filmových klubech. Že by tomu bylo na Slovensku jinak?

Nu co, Federica Felliniho si tedy alespoň čtème. O některých spisovatelích bychom si zase třeba mohli promítat filmové medailonky. (vg)

amatérská scéna

ROČNÍK 23

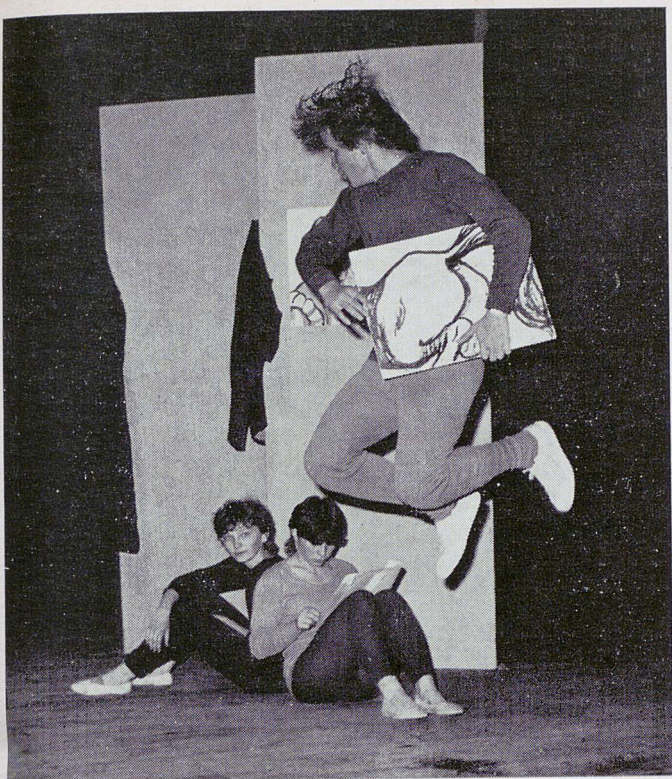
(OCHOTNICKÉ DIVADLO,
ROČNÍK XXII)

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

Číslo 10/1986 redakčně uzavřeno v srpnu 1986.

© Panorama, Praha 1986

46 027



Milan Janda („Kůň“), Renáta Doležalová a Jiřina Fuxová ve hře *O tom lidském hemžení* aneb *Hra o sudu*, 1984

Jubilant z Chotěboře

Letošní rok je pro ochotníky v Chotěboři, druhém největším městě okresu Havlíčkův Brod, zvláště významný. Oslavují 150 let svého ochotnického divadla. Oficiální část oslav se uskutečnila už na počátku března. Na slavnostním večeru byla činnost souboru SCHOD SK ROH oceněna městským národním výborem, zřizovatelem a ústředním výborem SČDO. Nezapomnělo se ani na zasloužilé členy předchodících divadelních souborů a současná vedoucí souboru Ivana Kozubová převzala Zlatý odznak SČDO. Večer pokračoval ukázkou z komedie *Hra o sudu* a hříčkou *Rozum a Štěstí*, kterou sehrál dětský soubor *Schůdek*. Oslavy vyvrcholily premiérou hry Aloise Jirásky *Lucerna*.

Počátky ochotnického divadla v Chotěboři spadají do třicátých let minulého století. Nejprve se hrálo na zámku pro pobavení panstva, brzy se však ochotnické divadlo přestěhovalo do sálů chotěbořských hostinců. První jmenovitě doloženou hru známe však až ze školního roku 1841/42, kdy v sále hostince Panský dům sehráli chotěbořští ochotníci hru Jana Nepomuka Štěpánka Čech a Němec. Celé půlstoletí se v Chotěboři hrálo divadlo „nadivoko“, aniž bylo jeho provozování zaštiťováno nějakým spolkem či institucí. Před úřady se hraní ochotnického divadla odůvodňovalo získáváním prostředků pro dobročinné účely. Až v roce 1880 vznikl vzdělávací a „zábavný“ spolek *Bесеda*, pod jehož dramatický odbor ochotníci přešli, aby si už dva roky nato založili samostatný ochotnický spolek. Nazvali jej *Palacký*, na počest zakladatele naší historické vědy Františka Palackého, který na Chotěbořsku a

v Malči napsal část svých monumentálních *Dějín národu českého*. Spolek byl pak sedmdesát let nejvýznamnějším organizátorem ochotnického divadla na Chotěbořsku.

S pomalu se rozvíjejícím průmyslem v hospodářsky zaostalém kraji na úpatí Železných hor a Ceskomoravské vrchoviny vznikalo na přelomu 19. a 20. století dělnické hnutí, které významně ovlivnilo i ochotnické divadlo v Chotěboři. Na konci 19. století začal hrát divadlo dělnický vzdělávací spolek *Havlíček* a ještě před druhou světovou válkou se přidala dělnická tělocvičná jednota. Po válce vyvíjel velkou divadelní aktivitu komunisticky orientovaný dramatický odbor FDTJ, který v restauraci Na sklepičích založil *Dělnické divadlo*. Méně aktivní dramatické odbory měly v době mezi první a druhou světovou válkou i další tělovýchovné organizace (*Sokol*, *DTJ*, *Orel*) a místní organizace některých politických stran.

Zvláštní kapitolu tvoří divadlo hrané studenty. Dokud musela chotěbořská mládež studovat střední a vysoké školy v jiných, větších městech, hrála ve svém rodném městě o prázdninách a o svátcích, určité už v roce 1856. Mezi dvěma světovými válkami působil v Chotěboři dokonce zvláštní divadelní spolek vysokoškoláků. Tehdy se však už těžiště studentského ochotnického divadla přesunulo do gymnázia, které bylo založeno v roce 1913. Středoškoláci, vedeni především profesory Václavem Křištofem a Václavem Fialou, inscenovali v meziválečné době na padesát dramatických děl, většinou kvalitních prací českých i světových dramatiků. Velmi kvalitní repertoár měl i spolek *Palacký*, který např. v roce 1921 inscenoval Čap-

kovo drama *RUR* v režii Františka Kubánka. Ostatní soubory, kromě *Dělnického divadla*, které sahalo po divadelních hrách proti vkusu měšťáka (např. adaptace *Svejka*) a po socialistických dramatech, sklouzávaly často k podbízení se publiku lacinými fraškami.

Po přechodu ochotnického divadla od spolkové k zájmové umělecké činnosti navázal v první polovině padesátých let na nejlepší chotěbořské ochotnické tradice divadelní soubor ROH chotěbořského závodu n. p. *Ceský nábytek*, který dosáhl svého vrcholu inscenací *Deník Anny Frankové*, s níž se probojoval v roce 1958 na IV. národní přehlídce divadelních souborů LUT v Krnově (hru režíroval inž. Josef Vydra).

V sedmdesátých letech se ochotnické divadlo v Chotěboři odmlčelo. Až v roce 1980 byl založen nový soubor, nyní SCHOD (Soubor chotěbořských ochotnických divadelníků). Začínal pohádkami pro děti a po necelých dvou letech, v dubnu 1982, se představil dospělým divákům *Děravou škorní Vlasty Petrovichové*. O rok později se však soubor ocitl ve vnitřní krizi. „Jak už to bývá, nastala doba problémů, začaly se různit názory členů na práci souboru, někteří odešli, jiní se stali nečinnými pozorovateli,“ vzpomíná vedoucí souboru Ivana Kozubová.

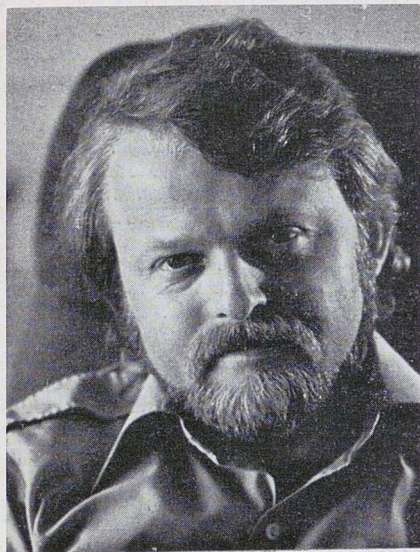
V té pro soubor těžké době nabídl mu chotěbořský autor František Fýr svou komedii *O tom lidském hemžení* aneb *Hra o sudu*. Soubor neměl co ztratit, a tak na hru, zpracovávající motivy pověstí z Chotěbořska, vsadil. „Hra plná humoru, vtipu a písniček si získala nejenom nás, ale i diváky. Po úspěšné premiéře se začali vracet ti, kteří ze souboru odešli, pasivní pozorovatelé se stali činnými. A přicházeli další noví členové,“ komentuje lakonicky významný mezník ve vývoji souboru Ivana Kozubová.

Už při přípravě *Hry o sudu* (režie I. Kozubová), s níž se soubor úspěšně představil na okresní přehlídce v Přibyslavi v roce 1985 i na přehlídce v Červeném Kostelci, se kladně projevila spolupráce s profesionálním hercem Františkem Švihlíkem. Pod jeho režijním vedením začala studovat jedna část rozrostlého souboru Hubačův Dům na nebesích, zatímco druhá navrhovala v režii autora pohádku *Oty Smrčka Jak oženit prince*. Premiéra *Domu na nebesích* v únoru 1985 byla poprvé vyprodána a dosud devětkrát reprízována v Chotěboři a okolí. V květnu uvedli Chotěbořští protiválečné drama svého rodáka Karla Kubánka *Pikadon* (režie I. Kozubová).

Na podzim roku 1985 se pak začala navrhovat *Jiráskova Lucerna*, kterou hostující režisér František Švihlík pojál jako arénové divadlo. Provedl také radikální, ale citlivou úpravu textu hry a zrodilo se zatím divácky nejúspěšnější představení v celé dlouhé historii ochotnického divadla v Chotěboři. Od premiéry 2. března do konce června měla hra 17 repríz, vždy vyprodaných.

Chotěbořští *Lucernu* úspěšně uvedli 20. června na krajské přehlídce *Inspirace 1986* v Letohradě. Lépe jubileum svého divadla ani oslavit nemohli.

OTA SMRČEK



Petr Markov

„Amatéry obdivuju. Ty amatéry, kteří se věnují svému koníčku s nadšením a na úrovni. Kdo je amatér a kdo profesionál? Pomineme-li faktor výdělků, hranice mezi oběma se dosti často stírá. Každý profesionál přece nejprve začíná jako amatér.“

Motto, které znělo celou naší rozmluvou. Bude mu 41 let. Relativně mladý. Píše knížky, filmové a televizní scénáře, rozhlasové hry, básně, texty písní a samozřejmě divadlo. Občas zabrousí i do oblasti publicistiky a jako student FAMU si přivydělával novinářinou. Takže — jedno po druhém.

Knížek má „na svědomí“ zatím pět. Jeho prvotinu, Konec vodníků v Čechách, vydalo nakladatelství Práce v roce 1980, a na pultech se neohřála. O dva roky později ho požádal zasloužilý umělec Miloš Macourek, aby vyprávěl některé z jeho televizních seriálů pro časopis Pionýr. Tak vznikly knížky Arabela, Létařící Čestmír a Rumburak. Všechny vyšly už v několika vydáních v Schulfernsehenverlag v Kolíně nad Rýnem. U nás, zatím jen na pokračování, v Pionýru. Ovšem v pražském Lidovém nakladatelství vyšla jako neprodejná premie Klubu přátel sovětské literatury Markovova kniha básniček, písniček, aforismů a povídaní O víně, aneb Lepší je vínečko nežli voda.

Jako scenárista je podepsán pod třemi celovečerními filmy. Nejznámější z nich, Jak utopit doktora Mráčka, byl (jak ten čas běží!) nedávno promítán v televizi v pořadu pro pamětníky. Je to jeden z neúspěšnějších filmů posledních dvaceti let. Jenom v našich kinech jej viděly zhruba tři milióny diváků. V televizi byl počtvrté, proběhl celou východní Evropou (velký úspěch měl v SSSR), promítal se ve Francii, Švýcarsku, v NSR, na Kubě a jako součást reprezentativní kolekce i v Kanadě a USA. Markov je autorem jeho námětu a spoluautorem scénáře. Pro film Silnější než strach napsal scénář k povídce Kandidát a u filmu Slunce, seno, jahody (opět divácky neúspěšnější film, tentokrát roku 1984) je, společně s režisérem Zdeňkem Troškou, autorem námětu a scénáře.

Televize zatím natočila a odvysílala Markovovy hry Dohazovač, mikrokome-

dii pro dva herce (Františka Filipovského a Jiřího Hrzána), napsanou na motivy povídky Karla Poláčka, hudební komedii pro ačti Láďo, ty jsi princezna! a původní televizní detektivku Čtvero mizení. Kromě toho je Markov autorem scénáře dokumentárního filmu o Meoptě Přerov Krotitelé světa, písňových textů do inscenací Takový talent a O chamtivém strašidle a tři jeho další hry jsou připraveny k natáčení v pražském a ostravském televizním studiu.

Jeho první rozhlasová hra se jmenovala Růže pro Pavlinu. Vznikla v době Markovova vojančení. Tentýž námět pak zpracoval jako scénické pasmo (vydala Dilia v roce 1966), vyhrál s ním armádní soutěž umělecké tvorivosti (a byl za to povýšen na svobodníka). Od té doby napsal jedenáct dalších rozhlasových her. Například Na lvy dáme zlatou, maminko — podle námětu Miroslavy Tomanové, Šatnář — s Karlem Smídem, Zprostředkovatel sňatků a osm dílů rozhlasového seriálu Jak se máte, Vondrovi?

Texty písniček píše od šestnácti let. Má jich na kontě zhruba tři stovky a jsou mezi nimi i takové hity, jako Cesta ke štěstí (zpívá Hana Zagorová), Jsem starší pán (Pavel Novák), Já se sázím (Věra Špinarová), či Znála pana pána (Helena Vondráčková a Václav Neckář). Text jeho písničky Nohatá holka vydalo v překladu nakladatelství Eulenspiegel, Berlín, v antologii českých šansonů Jungfer Lotty, několik dalších vyšlo v chystané knize Pantonu Verše pod osnovou. Možná znáte i jeho písničky Křídla iluzí a Žhavil Běda žhavil drát z filmové komedie Jak básníci přicházejí o iluze. Je členem kruhu textařů při SCSKU a autorem libreta a textů písní muzikálu Zvonokosy. Čímž se dostáváme k divadlu. A k amatérům.

„Když jsem byl ve druhém ročníku střední průmyslové školy strojnické, založili jsme amatérské divadlo MARS. Byla to zkratka možná trochu příliš vznešeného názvu Malá revuální scéna. Bylo nás šestnáct a vystupovali jsme celou jednu sezónu v Divadle kouzel v pražském Radiopaláci. S revu se strašidelným názvem A co ta mrtvola? a pásmem Písničky v červeném světle...“

Pro zajímavost: základní kádr amatérského MARSu tvořili kromě Markova: budoucí truhlářský mistr Stanislav Tichý, tehdy hlavní motor souboru a dodavatel textů, budoucí číšník (tehdy student SUPS a hudební skladatel a kapelník v jedné osobě) Mirek Růžička a také Vlasta Kahovcová (budoucí populární zpěvačka a členka divadla Se-mafor), či Karel Kahovec (tehdy truhlářský učeň), Jiří Matušinský (ten byl a zůstal výtvarníkem), Jiří Kříž (nyní dramaturg Čs. televize) a další. Když přišli na národní výbor žádat o povolení k provozování první hry, řekl příslušný referent: „Je lepší, když budete hrát divadlo, než abyste vykrádali kšefty.“

„V MARSu ve mně začala vyrůstat touha věnovat se psaní jako profesi. Jak se později ukázalo, vedla k tomu ještě dlouhá cesta. Ale právě tenkrát jsem se rozhodl, že půjdu studovat na FAMU...“

Místo toho nastoupil po maturitě jako konstruktér do CKD Praha, závod Elektrotechnika. Tvořivá práce konstruktéra...

„Bylo to velké zklamání. Nejdřív povinná praxe v dílně u rysplotny, pak zmenšování a zvětšování hotových výkresů. Až do vojny. Jediné, co jsem u rýsovacího prkna vytvořil, byla sbírka básní Bloudění se psem...“

Těsně před vojnou napsal Markov pro Malou scénu na Žižkově muzikau Z tajností žižkovského podsvětí (hudba Vítězslav Hádl, tehdy student konzervatoře a Markovův kamarád z dětství), podle humoristické knížky Jaroslava Závady a Vlastimila Rady. Malá scéna byla amatérské divadlo s dlouholetou tradicí. Uvedla hru až po několika měsících a Markov dostal na premiéru svůj první „opuštěk“ — od 16 do 24 hodin.

„Moc jsem to představení nevnímal. Byl jsem „bažant“, poprvé po pěti měsících v Praze, a připadal jsem si jako vygumovaný. Jenom jsem si uvědomoval, že se diváci na mě hře dvě a půl hodiny smějí. Vojnu jsem těžko snášel, a tak to byl pro mě balzám na duši...“

Tenkrát, v přítomí malého žižkovského divadýlka, vzniklo velké životní rozhodnutí: „Jestli budu psát, budu psát komedie. Chci, aby se lidé na mých kusech především bavili.“

A to také dělá. Kromě jiného ovšem. Z vojny dělal zkoušky na FAMU. Vzali čtyři ze sta přihlášených. Dodnes vzpomíná na první přednášku, kterou absolvoval pouhé tři dny po skončení vojenské služby. Byla to estetika, přednášel profesor Linhart, a Markov nerozuměl jedinému slovu. Vystudoval filmovou a televizní dramaturgii a scenáristiku u profesora Dvořáka a po promoci v roce 1971 nastoupil na zkušební rok do scenaristického oddělení Filmového studia Barrandov. Do vinku si s sebou ze školy přinesl námět filmu Jak utopit doktora Mráčka, a tak zůstal na Barrandově celkem jedenáct let.

Vraťme se k divadlu. První Markovovou premiérou — profesionální — byla premiéra hry Toulavý kufr (s Jiřím Vilímkem) na scéně MDP Rokoko v roce 1976 (v téže roce ji vydala Dilia). S úspěchem ji už sehráli i několik amatérských souborů. Následovaly Zvonokosy (hudba Jindřich Brabec) v Hudebním divadle v Karlíně. Vdova po autorovi literární předlohy, Gabrielu Chevallierovi, která se zúčastnila jednoho z prvních představení, prohlásila, že je to nejlepší adaptace románu jejího muže, jakou viděla.

Muzikál Zvonokosy hraje i Státní divadlo v Ostravě a v Olomouci a další uvedení se chystají. (Amatérské soubory mohou s laskavým svolením paní Chevallierové platit poplatky v Kčs.)

„Překvapilo mě, když se do Zvonokosů pustili amatéři v Dobrušce. Nevěřil jsem, že to dokážou. Pod vedením svého režiséra, profesora Čápa, to nejenom dokázali, ale bylo to dokonce roztomilé představení. Měli obrovský úspěch. Odehráli třináct repríz...“

Snaží se, aby každý jeho příběh měl svou filozofii. Například ti vodníci. Jak přijde na svět taková vodnická holka? „Vodníci se nerodí,“ poučuje v Markovově knížce zvědavou neteř vodník Wasserman. „Nerodí se, protože jsou vymyšleni. A protože jsou vymyšleni, tak jsou nesmrtelní...“

Co dodat? Děkuji za rozhovor, za fantazii, humor a vůbec za všechno to lidské ve vaší práci.